



Universidade do Minho

Escola de Arquitectura

Eduardo Jorge Cabral dos Santos Fernandes

A Escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola

Tese de Doutoramento em Arquitectura, Área de Conhecimento de Teoria e Projecto.
Trabalho realizado sob a orientação do Professor Arquitecto Jorge Correia (orientador)
e do Professor Arquitecto João Vieira Caldas (co-orientador)

Julho de 2010

Agradecimentos

Ao Prof. Arq. Sergio Fernandez, que desde o primeiro momento aceitou acompanhar esta tese e que, mesmo depois de ter deixado de ser (oficialmente) o seu orientador, continuou a mostrar o mesmo interesse e disponibilidade no seu acompanhamento, constituindo ajuda preciosa, insubstituível crítica e encorajador incentivo.

Ao Prof. Arq. Jorge Correia e ao Prof. Arq. João Vieira Caldas (orientador e co-orientador desta dissertação) pela disponibilidade, empenho e rigor com que acompanharam este trabalho.

A todos os que contribuíram, de uma forma ou outra, para o desenvolvimento deste trabalho, de que destaco (pedindo desculpa por eventuais omissões involuntárias) o contributo precioso de Paulo Cruz, Nuno Portas, Paulo Varela Gomes, Alexandre Alves Costa, Domingos Tavares, Manuel Mendes, Maria Manuel Oliveira, Francisco Ferreira, Joana Ribeiro, Daniel Silva, Vincenzo Riso, Elisiário Miranda, Pedro Bandeira, Ana Luísa Rodrigues, Ivo Oliveira, Bernardo Brito, Glória Vilaça, Lucinda Oliveira, Verónica Costa, José Carlos Freitas e Teresa Godinho.

A todos os docentes e colegas da minha licenciatura que despertaram o meu interesse pela Arquitectura Portuguesa.

A todos os alunos que, durante estes 11 anos de carreira académica (na FAUP e na EAUM) me ensinaram e incentivaram a estudar.

À Cristina, à Catarina, à Leonor e ao Francisco, por me lembrarem quotidianamente que a vida não é só Doutoramento.

Finalmente, gostaria de dedicar esta dissertação à memória (sempre presente durante a sua elaboração) do Professor Fernando Távora.

Resumo.

A Escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de *Escola*

O termo “Escola do Porto” implica uma *identidade* que relaciona a pedagogia de uma instituição de ensino com as ideias e a prática arquitectónica dos seus professores e/ou antigos alunos.

Nasce como uma ideia de *arquitectura moderna portuguesa*, com a obra teórica, desenhada e construída de Fernando Távora, na sequência de um processo hesitante, difícil e solitário que medeia entre a publicação de “O Problema da Casa Portuguesa” e a construção do mercado de Vila da Feira (o primeiro texto e a primeira obra globalmente representativos desta ideia).

A transformação desta acção individual numa tendência colectiva coincide com a realização do “Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa”, entre 1955 e 1961, período marcado por vários acontecimentos de grande importância para a definição das ideias de arquitectura e ensino da *Escola*. Este primeiro enunciado de uma *identidade* vai ser posto à prova nos tempos de crise pedagógica, social e política que medeiam entre a Reforma de 1957 e a Revolução de 1974.

Depois, com o “processo SAAL”, a *Escola* é obrigada a reinventar-se, confrontada com uma situação paradoxal, na defesa dos princípios do “Direito à Arquitectura” e do “Direito à Cidade” face à urgência e à dimensão das necessidades das populações. É na sequência desta curta (mas marcante) experiência, e do crescente interesse exterior pela obra do seu arquitecto mais prestigiado, Álvaro Siza Vieira, que a chamada “Escola do Porto” se transforma num fenómeno globalizado, o que altera a sua especificidade.

Esta *identidade* de *Escola* subsiste, durante todo o arco temporal que estudamos (1940-1997), como resultado de um conjunto de mecanismos de transmissibilidade de uma *metodologia cognitiva* (uma *maneira de pensar* articulada com uma *maneira de fazer*) que relaciona os conceitos de *colaboração* e *relação com o contexto* com um entendimento intemporal de *modernidade*, uma concepção da arquitectura como *arte figurativa*, um entendimento *Vitruviano* da formação do arquitecto e a defesa do desenho analógico como instrumento primordial de concepção e de síntese.

Apesar da diversidade de contributos identificáveis, a sua caracterização pode fazer-se, até à década de 80, com um grau elevado de consenso; depois, nos anos 80 e 90, a subsistência desta *identidade* é frequentemente questionada. A *Escola* sofreu, durante estas décadas, uma mudança de escala que atravessou transversalmente a generalidade dos seus vectores constituintes e despoletou uma crise de crescimento sensível em todas as suas vertentes. Procuramos nesta dissertação entender os mecanismos destas alterações e inquirir sobre a consciência teórica de uma nova *identidade*, procurando reflexos das novas realidades na formação dos estudantes da FAUP e na metodologia de trabalho, na obra e nas ideias dos arquitectos do Porto.

Acreditamos, no entanto, que estas mudanças não implicam a *morte da Escola*; pelo contrário, defendemos que a sua metodologia cognitiva continua a fazer sentido. No entanto, no final do âmbito temporal do nosso estudo, encontramos associados à designação “Escola do Porto” dois fenómenos muito distintos: a mera reutilização acrítica de modelos formais, reproduzidos a partir de imagens publicadas e/ou obras visitadas, configura a permanência daquilo a que poderemos chamar “Estilo do Porto”, mas a efectiva transmissibilidade do método cognitivo da *Escola* implica a consideração dos valores teóricos de cada referência exterior e o seu uso intencional e consequente, face ao contexto e ao programa, mas também ao novo *espírito da época*. Assim, a subsistência desta *ideia de Escola*, nos dias de hoje, implica o respeito pela herança do seu *modo de pensar* mas também, paradoxalmente, a sua actualização.

Summary

The Choice of Oporto: contributions to update the idea of a *School*.

The concept “School of Oporto” implies an *identity* that relates the pedagogy of a teaching institution with the ideas and architectural practice of its professors and/or former students.

It is born as an idea of *Portuguese modern architecture*, with the work of Fernando Távora (text, design and buildings), after an hesitating, difficult and solitary process between the publication of “O Problema da Casa Portuguesa” and the building of the Vila da Feira market (the first representative text and work of this idea).

The transformation of this individual action into a collective trend coincides with the “Enquiry on Popular Portuguese Architecture”, between 1955 and 1961, a period of various important events to the definition of the ideas of architecture and teaching of the *School*. This first statement of an *identity* is tested in the pedagogical, social and political crisis occurred between the 1957 Reform and the 1974 Revolution.

Afterwards, with the “SAAL process” (state housing programme), the *School* is forced to reinvent itself, confronted with a paradoxical situation, defending the principles of the “Right to Architecture” and the “Right to the City” and faced with the urgency and dimension of the needs of the populations. As a consequence of this short (but striking) experience, and of the growing external interest in the works of its most prestigious architect, Álvaro Siza Vieira, the so-called “Oporto School” becomes a global phenomenon, which changes its specificity.

This *identity of School* subsists, throughout the time range studied (1940-1997), as a result of a body of transmission mechanisms of a *cognitive methodology* (a *way of thinking* connected to a *way of doing*) that relate the concepts of *collaboration and relation with the context* with a timeless understanding of *modernity*, a concept of architecture as *figurative art*, a *Vitruvian* understanding of the architect education and the endorsing of the analogical drawing as the main instrument of conception and synthesis.

Despite the diversity of identifiable contributions, up to the 80s its characterisation can be traced with a great consensus; however, in the 80s and 90s, the persistence of this *identity* is often questioned. During these decades the *School* undergoes a change in scale that crosses its constituting vectors transversally and creates a growth crisis, perceivable in all its fields. In this dissertation we try to understand the mechanisms of those changes and to question the theoretical conscience of a new *identity*, trying to identify the new realities in the education of the FAUP (Faculty of Architecture of the University of Oporto) students and in the methodology, the work and the ideas of the Oporto architects.

We believe, however, that these changes do not imply *the death of the School*; on the contrary, its cognitive methodology is still meaningful. Nonetheless, at the end of the time span of our study, two very distinct phenomena have become associated with the “Oporto School”: the mere uncritical reusing of its formal models, reproduced from the published images and/or works visited, results in the permanence of an “Oporto Style”, but the effective transmission of the *cognitive method* of this *School* implies the understanding of the theoretical values of each external reference and its intentional and consequent use, when faced with the context and the programme, but also with the new *Zeitgeist*. Therefore, the persistence of this *idea of School*, nowadays, implies the respect for the heritage of its *way of thinking* but, paradoxically, also its update.

I VOLUME:

Introdução.	1
1. A Escrita do Porto.	23
1.1. Antecedentes: personagens, legados e desafios.	27
1.1.1. Marques da Silva, o “elementarismo” e a tradição da “Escola-Ateliê”.	31
1.1.2. Carlos Ramos e a modernização do ensino.	43
1.1.2.1. O nacionalismo na arquitectura, a “campanha da casa portuguesa” e Raul Lino.	44
1.1.2.2. O Estado Novo e a “primeira geração moderna” da arquitectura portuguesa.	55
1.1.2.3. Cristino da Silva, Carlos Ramos e o ensino da arquitectura nos anos 40.	62
1.1.2.4. Reflexos do ensino da EBAP nos CODA dos anos 40.	69
1.1.2.5. A “segunda vaga” do modernismo português e o Congresso de 48.	78
1.1.2.6. A “Escola de Carlos Ramos”.	89
1.2. A construção de uma ideia de Escola.	95
1.2.1. “O Problema da Casa Portuguesa” como momento fundador.	99
1.2.1.1. Organização e Conteúdos.	101
1.2.1.2. Oportunidade e Significado.	104
1.2.2. A caminho de uma identidade colectiva: dos <i>Cadernos de Arquitectura</i> ao <i>Inquérito</i>, da “Casa sobre o mar” à “Casa de Ofir”.	109
1.2.2.1. Crise de confiança e primeiras viagens: da “virgem branca” ao “desfazer do mito”.	110
1.2.2.2. A difícil concretização de uma teoria em obra: primeiras tentativas.	118
1.2.2.3. Opções urbanísticas: dois casos em Ramalde.	125
1.2.2.4. As “três constantes da evolução da Arquitectura e do Urbanismo” e as primeiras obras de maturidade.	135
1.2.2.5. Os textos do <i>Comércio do Porto</i> : pessimismo e crítica.	142
1.2.2.6. O valor persuasivo do facto arquitectónico: primeiras obras “manifesto” e últimos textos de referência.	153
1.3. Da “Reforma” à “Revolução”: hipóteses de trabalho.	163
1.3.1. A consolidação de uma identidade colectiva.	167
1.3.1.1. A modernização do ensino e a Reforma de 1957.	168
1.3.1.2. Do funcionalismo “abstracto” ao funcionamento “vernacular”: a ESBAP e o Inquérito.	177
1.3.1.3. A participação portuense no CIAM X.	196
1.3.1.4. A transmissão de uma metodologia cognitiva: a emergência de Álvaro Siza.	202
1.3.1.5. A <i>Escola</i> como modelo interno e as primeiras visões exteriores.	205
1.3.2. Evolução de uma ideia de <i>Escola</i>: diferentes caminhos.	231
1.3.2.1. A procura de novos modelos identitários.	231
1.3.2.2. O reconhecimento internacional de Álvaro Siza.	240
1.3.3. Crise e sobrevivência do desenho.	247
1.3.3.1. Da saída de Ramos à “recusa do desenho”.	249
1.3.3.2. Álvaro Siza e a defesa do desenho pela prática do projecto.	251
1.3.3.3. Fernando Távora e a defesa do desenho pela pedagogia.	259

II VOLUME:

2. A Escala do Porto.	263
2.1. Os CODA da EBAP/ESBAP.	267
2.1.1. Caracterização do objecto de estudo e questões metodológicas.	271
2.1.2. Programa, simbolismo, contexto, modelos, linguagem e escala.	273
2.1.2.1. Habitação unifamiliar: linguagem e contexto.	274
2.1.2.2. Habitação colectiva: efeitos de uma mudança de escala.	293
2.1.2.3. Programas turísticos: escala e relação com o sítio.	316
2.1.2.4. Programas industriais e equipamentos agrícolas: a conceptualização do pragmatismo.	331
2.1.2.5. Serviços de saúde e ensino: simbolismo e função.	343
2.1.2.6. Programas religiosos: diferentes leituras de uma incontornável carga simbólica.	357
2.1.2.7. Os restantes CODA da EBAP/ESBAP.	366
2.1.3. Síntese Conclusiva.	375
2.2. A escala do ateliê: o “vão de escada” face à “cadeia de montagem”.	379
2.2.1. O Encontro de 1969 e o debate sobre a escala dos ateliês.	383
2.2.1.1. O paradigma de escala como filosofia de vida.	387
2.2.1.2. O paradoxo de Royaumont.	393
2.2.2. A Escala do Porto.	397
2.2.2.1. Ofir.	398
2.2.2.2. De Ofir a Moledo.	403
2.2.2.3. De Moledo a Caminha.	413
2.3. O Processo SAAL como confronto com a cidade.	425
2.3.1. Discursos sobre o SAAL.	429
2.3.2. Reflexões sobre o SAAL Norte.	437
2.3.2.1. O clima de emergência e a velocidade da resposta.	438
2.3.2.2. Especificidades do SAAL Norte: a relação com a ESBAP.	440
2.3.2.3. Questões tipológicas: a regra e a excepção.	443
2.3.2.4. Siza e o conceito de “ilha proletária”.	451
2.3.2.5. As outras “ilhas proletárias” do SAAL Norte.	457
2.3.2.6. A “ilha proletária” como estrutura urbana: questionamento do conceito.	474
2.3.2.7. A Escala do SAAL Norte: do paradoxo de Royaumont aos planos de terceira geração.	477
2.3.2.8. O SAAL em ambiente não urbano.	490

III VOLUME:

3. A Escolha do Porto.	501
3.1. Maturidade ou crise: a arquitectura do Porto nos anos 80.	505
3.1.1. A herança do SAAL face ao novo mercado de trabalho.	509
3.1.1.1. Habitação colectiva de promoção estatal ou cooperativa.	513
3.1.1.2. Intervenção em áreas de valor patrimonial: da Ribeira ao Chiado.	527
3.1.2. Equipamentos públicos depois de Abril: escala, linguagem, programa, significado e contexto.	533
3.1.3. <i>To catch a precise moment of a flittering image in all its shades...</i>	561
3.2. Da Revolução à Universidade: estabilização de uma ideia de arquitectura e ensino.	585
3.2.1. A ESBAP depois de Abril: oposição entre duas visões de ensino.	589
3.2.1.1. As propostas de Bases Gerais de 74/75.	590
3.2.1.2. Os Encontros do Curso de Arquitectura e as Bases Gerais de 75/76.	599
3.2.2. A ESBAP entre 1976 e 1979: evolução da estrutura do Curso de Arquitectura.	605
3.2.2.1. As Bases Gerais de 1976/77.	606
3.2.2.2. Da proposta de 1977 às Bases Gerais de 79/80.	609
3.2.2.3. Da Revolução à Universidade: escolhas e frustrações.	622
3.2.3. O ensino da Arquitectura no Porto na transição entre a ESBAP e a FAUP.	625
3.2.3.1. A difícil transição logística.	627
3.2.3.2. Transição pedagógica: do debate de 1983 ao plano de estudos da FAUP.	629
3.2.3.3. As aulas de “Teoria Geral da Organização do Espaço”.	641
3.2.3.4. A revista <i>Unidade</i> e a contestação interna na FAUP.	645
3.2.3.5. A “escola-ateliê” na era da informação.	658
3.3. Ser ou não ser: dilemas de uma construção teórica.	667
3.3.1. Para uma teoria da Escola: a nova escrita do Porto.	671
3.3.1.1. Discursos de um Método: as dissertações dos Concursos para Professor Agregado de 1979.	672
3.3.1.2. A “Escola do Rigor” face ao “Post-modern”.	678
3.3.1.3. A <i>Escola</i> na imprensa internacional: <i>Regionalismo Crítico</i> ou <i>Profissão poética</i> ?	687
3.3.1.4. Redefinições e discursos críticos: a Escola e a <i>Escola</i> .	690
3.3.1.5. Notas para uma caracterização da Arquitectura Portuense.	697
3.3.1.6. <i>Crónica de uma morte anunciada</i> .	700
3.3.1.7. “Quem se atreve a discutir a forma de um dedo?”	707
3.3.2. Ser ou não ser “Moderno”: a <i>modernidade</i> como conceito intemporal.	713
3.3.2.1. O princípio da intemporalidade da arquitectura moderna.	714
3.3.2.2. “Os modernos são em geral superiores aos antigos”: a tradição de oposição ao contexto dominante.	719
3.3.3. Ser ou não ser <i>Escola</i>: transmissibilidade e <i>decoro</i> teórico.	727
3.3.3.1. Considerações sobre a aplicação do conceito de <i>escola</i> no Porto.	728
3.3.3.2. <i>A Escola não é uma árvore</i> : para uma leitura em <i>semi-retícula</i> dos fenómenos de transmissibilidade.	734
3.3.4. Ser ou não ser “do Porto”: o <i>sítio</i> como alegoria.	743
3.3.4.1. Os sítios de Siza: do Regionalismo Crítico à Globalização.	744
3.3.4.2. A especificidade da arquitectura Portuense.	749
Conclusão.	753
Bibliografia.	775

No texto desta dissertação são usadas as seguintes abreviaturas:

AAP – Associação dos Arquitectos Portugueses

Arquitectura – Revista *Arquitectura*

BCE - Bairros de Casas Económicas promovidos pelo Estado Novo

BG – Bases Gerais do Curso de Arquitectura da ESBAP

“Brigadas” – Brigadas Técnicas do SAAL

CDUA FAUP – Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura da FAUP

CMP – Câmara Municipal do Porto

CODA – Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto

“Congresso” – 1º Congresso Nacional de Arquitectura de 1948

“Cooperativa Árvore” – Cooperativa de Actividades Artísticas CRL, Porto

CRUARB - Comissariado para a Renovação Urbana da Área da Ribeira Barredo

DAA UM – Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho

EA UM – Escola de Arquitectura da Universidade do Minho

EBAL - Escola de Belas Artes de Lisboa

EBAP – Escola de Belas Artes do Porto

ESBAL - Escola Superior de Belas Artes de Lisboa

ESBAP – Escola Superior de Belas Artes do Porto

“Experiência” - Regime Experimental instituído no Curso de Arquitectura da ESBAP em 1970

FAUP – Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

FBAUP – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

FEUP – Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto

FFH – Fundo de Fomento de Habitação

FLUP – Faculdade de Letras da Universidade do Porto

ICAT – Iniciativas Culturais Arte e Técnica

“Inquérito” – Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa

IST – Instituto Superior Técnico

JA – revista *J – A*, publicação bimestral da Ordem dos Arquitectos

OA – Ordem dos Arquitectos

ODAM – Organização Dos Arquitectos Modernos

PREC – Processo Revolucionário Em Curso

“Processo” – Processo SAAL

“Reforma” – Reforma do ensino das Belas Artes de 1957

“Revolução” – revolução de 25 de Abril de 1974.

SAAL – Serviço de Apoio Ambulatório Local

SNA – Sindicato Nacional dos Arquitectos

SPN – Secretariado de Propaganda Nacional

TGOE - Teoria Geral da Organização do Espaço

Unidade – revista *Unidade*

“Unité” – Unidade de Habitação de Marselha.

Listagem de ilustrações.

As fontes bibliográficas das imagens indicam-se entre parêntesis, abreviadas; na bibliografia podem encontrar-se as referências completas.

Todas as imagens com indicação "(CDUA FAUP)" são propriedade do Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura da FAUP (que nos concedeu autorização para a sua utilização neste trabalho), com autoria do fotógrafo Arménio Teixeira.

Todas as fotografias em que não está indicada fonte bibliográfica e apenas surge a indicação "(E. F.)" são da autoria de Eduardo Fernandes.

Fig. 1.	
Vista da marginal de Leça, com Piscina das Marés, de Álvaro Siza, foto do estado actual (E. F.).	1
Fig. 2	
Casa de Ofir, Fernando Távora, foto do estado actual (E. F.).	23
Fig. 3	
"Éléments et Théorie de L'Architecture", de J. Guadet, exemplar de Marques da Silva, presente na exposição do seu espólio, FAUP, 2006 (E.F.).	36
Fig.4	
Três obras de Marques da Silva no Porto, fotos do estado actual (E. F.):	38
a) "Armazéns Nascimento".	
b) Gare de S. Bento.	
c) Edifício "A Nacional".	
Fig. 5	
Obras no Porto, fotos do estado actual (E. F.):	40
a) "Palácio Atlântico", ARS.	
b) Edifício "Rialto", Rogério de Azevedo.	
c) "Palácio do Comércio", Maria José Marques da Silva e David Moreira da Silva.	
d) Garagem do jornal "Comércio do Porto", Rogério de Azevedo.	
e) Edifício do jornal "Comércio do Porto", Rogério de Azevedo.	
Fig. 6	
a) Hospital de Santo António, John Carr, foto do estado actual (E. F.).	46
b) "Palacete" de Jorge O'Neill, vista e pomenor da fachada (SINCERO, J., "Casa Portuguesa", pág. 207 e 210).	
c) Casa do Conde d'Amoso (RIBEIRO, I. <i>Raul Lino...</i> , pág. 88).	
d) casa do Engenheiro Ricardo Severo (RIBEIRO, I. <i>Raul Lino...</i> (pág. 90).	
Fig. 7	
a) Alçados da "Casa nº 8" do "Portugal dos Pequenitos" (VIEGAS, I. M.; VALE, I. H., <i>Jardim Portugal dos Pequenitos</i> , pág. 30-31)	50
b) "Casa da Estremadura" no "Portugal dos Pequenitos", foto do estado actual (E. F.).	
c) Ilustração de Raul Lino para "Casa na Estremadura" (<i>Casas portuguesas...</i> , p. n. n.)	
d) "Casa do Caramulo" no "Portugal dos Pequenitos", foto do estado actual (E. F.).	
e) Ilustração de Raul Lino para "Casa do Caramulo" (<i>Casas portuguesas...</i> , p. n. n.).	

Fig. 8	
Obras de Raul Lino, fotos do estado actual (E. F.).	52
a) Vivenda Pimenta, Coimbra, 1902.	
b) Governo Civil de Coimbra, 1928.	
c) Casa dos Patudos, em Alpiarça, 1904.	
Fig. 9	
Obras da "primeira geração moderna", fotos do estado actual (E. F.).	56
a) Instituto Superior Técnico, Pardal Monteiro	
b) Instituto Nacional de Estatística, Pardal Monteiro.	
c) Liceu de Coimbra, Carlos Ramos	
d) Casa da Moeda, Jorge Segurado e António Varela.	
e) Hotel Vitória, Cassiano Branco.	
f) Coliseu do Porto, Cassiano Branco.	
Fig. 10	
Obras em linguagem "Estado Novo", em Lisboa, fotos do estado actual (E. F.).	60
a) Praça do Areeiro, Cristino da Silva.	
b) Praça de Londres, Cassiano Branco.	
c) Faculdade de Letras de Lisboa, Pardal Monteiro.	
Fig. 11	
Cristino da Silva, estudo para "Um Grande Porto Comercial" (FERNANDES, J. M., <i>Luís Cristino da Silva...</i> , pág. 40).	63
Fig. 12	
a) "Colónia Balnear e de Férias", Lucínio Cruz (revista <i>rA</i> , pág. 23).	70
b) "Igreja das Antas", Fernando Tudela, foto do estado actual (E. F.)	
c) "Prédio", Fernando Silva (CDUA FAUP).	
d) "Assento de Lavoura", Castro Freire (revista <i>rA</i> , pág. 19).	
e) "Jardim-Escola", Manuel Montalvão (revista <i>rA</i> , pág. 22).	
f) "Escola", Amândio Amaral (CDUA FAUP).	
Fig. 13	
a) "Moradia em Cascais", Victor Palla (revista <i>rA</i> , pág. 14).	72
b) "Bairro Piscatório em Espinho", Sottomayor Negrão (CDUA FAUP).	
c) "Central Leiteira", Raul Leitão, alçado (CDUA FAUP).	
Fig. 14	
a) "Fábrica de tapetes para Vigo", Fernando Pereira de Matos, alçado (CDUA FAUP).	74
b) Bairro de casas geminadas, Manuel Laginha, perspectiva (CDUA FAUP).	
c) "Prédio de rendimento" no Porto, Amândio Marcelino, foto do estado actual (E. F.).	
Fig. 15	
a) "A Minha Casa", Delfim Amorim (revista <i>rA</i> , pág. 11).	76
b) "Pavilhão das Ilhas Adjacentes", Mário Bonito (revista <i>rA</i> , pág. 21).	
Fig. 16	
Palácio de Justiça de Évora, Carlos Ramos, fotos do estado actual (E. F.).	92
Fig. 17	
"O Problema da Casa Portuguesa", Semanário <i>ALÉO</i> (microfilme cedido pela Biblioteca Municipal do Porto).	100
Fig. 18	
Casa de Habitação, Mário de Oliveira, alçados (CDUA FAUP).	114
Fig. 19	
a) Fernando Távora, "Casa sobre o Mar": planta, alçado e perfis (revista <i>rA</i> , pág. 32).	122
b) Idem, perspectiva aquarelada por Nadir Afonso (ASOCIACIÓN PRIMEIRO ANDAR, coord., <i>Távora</i> , pág. 58).	
c) casa Kaufmann, Frank Lloyd Wright (PFEIFFER, B. B., <i>Frank Lloyd Wright</i> , pág. 118).	
d) Fernando Távora, "Casa sobre o Mar", folha 6 (CDUA FAUP).	
Fig. 20	
a) Bairro das Estacas, Formosinho Sanchez e Ruy d'Athouguia, fotos do estado actual (E. F.).	130
b) Bairro de Ramalde, Fernando Távora, fotos do estado actual (E. F.), vista geral, pormenor da fachada poente e pormenor da fachada nascente.	

Fig. 21		
	Grupo residencial dos armazenistas de mercearia, Fernando Távora, fotos do estado actual (E. F.).	133
	a) vista de conjunto (início da rua Aarão de Lacerda).	
	b) 2 grupos de 4 casas, com edifício de habitação colectiva ao fundo	
	c) grupo de 4 casas geminadas	
	d) edifício de habitação colectiva	
	e) vista de conjunto (meio da rua Aarão de Lacerda).	
Fig. 22		
	a) Mercado de Vila da Feira, Fernando Távora, fotos do estado actual (E. F.): vista do interior, utilização do azulejo e mobiliário fixo.	138
	b) Mercado da Ovar, Januário Godinho, fotos do estado actual (E. F.): vista do interior, cobertura invertida e utilização do azulejo.	
Fig. 23		
	Biblioteca do Instituto Nun'Álvares, Fernando Távora, fotos do interior, estado actual (E. F.).	141
Fig. 24		
	TÁVORA, Fernando, "Do Porto e do seu Espaço", suplemento de "Cultura e Arte" do Jornal <i>Comércio do Porto</i> , 26.1.1954, pág. 6 (E. F.).	146
Fig. 25		
	Quinta da Conceição, Fernando Távora, fotos do estado actual (E. F.): entrada do "pátio vermelho" e Pavilhão de Ténis.	154
Fig. 26		
	Imagens de espigueiro, relatório da "Zona 1" do "Inquérito" (SNA, <i>Arquitectura Popular em Portugal</i> , pág. 73).	159
Fig. 27		
	a) "Pequeno hotel de férias no alto Minho", José Moura, alçados (CDUA FAUP).	178
	b) Desenhos de Corbusier para a casa Errazuris, Celle-Saint-Cloud e Les Mathes (BOESIGER, W., <i>le Corbusier...</i> , pág. 70-71).	
	c) "Bloco de habitações em ala contínua", Albano Moura (CDUA FAUP).	
Fig. 28		
	"Escola primária", Manuel Ribeiro, alçados e planta (CDUA FAUP).	180
Fig. 29		
	a) "Habitação no Porto", Maria Augusta Guedes, perspectiva do interior (CDUA FAUP).	182
	b) "Parque infantil no Porto", Lino Vasconcelos, planta, perspectiva, alçados, corte e detalhes (CDUA FAUP).	
Fig. 30		
	a) "Unidade Residencial de Ramalde", trabalho escolar de Pádua Ramos e Ferreira dos Santos, fotos da maquete e plantas (ESBAP, <i>Boletim...</i> , n.º 2/3, pág. 15-17).	184
	b) "Habitações Unifamiliares", trabalho escolar de Luiz Cunha, Fernando Seara e Villares Braga, perspectiva, imagem de maquete e plantas (idem, pág. 17-18).	
Fig. 31		
	a) Moradia, Santos Costa, alçado e planta (revista <i>rA</i> , pág. 34).	186
	b) Moradia de José Cardoso, planta, corte e alçado (idem, pág. 35).	
	c) Moradia, José Carlos Loureiro, alçados, planta e corte (idem, pág. 33).	
Fig. 32		
	a) Moradia de Oliveira Martins, plantas e alçados (revista <i>rA</i> , pág. 13).	188
	b) Anúncio do Concurso "Eva do Natal" (jornal <i>Comércio do Porto</i> em 11.12.1955).	
	c) Moradia de Oliveira Martins, axonometria (revista <i>rA</i> , pág. 13) e foto do estado actual (E. F.).	
Fig. 33		
	a) Habitação na Serra da Estrela, Luís Baptista, perspectiva (CDUA FAUP).	190
	b) Posto rodoviário em Lagos, António Castro, perspectiva (CDUA FAUP).	
	b) Casa de férias na Serra dos Carvalhos de José Marques, plantas e corte (revista <i>rA</i> , pág. 30).	
	c) Casa de férias no Cabo do Mundo de Alfredo Braga, planta e alçados (CDUA FAUP).	
Fig. 34		
	a) Casa na praia de Francisco Melo, plantas e alçados (revista <i>rA</i> , pág. 31).	192
	b) "Habitação para industrial", Jorge Gigante, plantas e alçados (idem, pág. 37).	
	c) Quatro casas em Matosinhos, Álvaro Siza, fotos do estado actual (E. F.) e plantas (CIANCHETTA, A.; MOLTENI, E., <i>Álvaro Siza, Casas...</i> , pág. 24).	
Fig. 35		
	Casa de férias em Amorim, de Alfredo Matos, fotos do estado actual (E. F.), recentemente reformulado.	194
Fig. 36		
	Painéis 3 e 4 da participação portuguesa no CIAM X (GRUPO CIAM PORTO, "X Congresso CIAM").	198

Fig. 37	
a) Bairro do Toural em Bragança, de Viana de Lima, fotos do estado actual (E. F.).	200
b) Faculdade de Economia do Porto, Viana de Lima, fotos do estado actual (E. F.).	
Fig. 38	
Restaurante e Posto de Estrada de Seia, Fernando Távora, fotos do estado actual (E. F.).	207
Fig. 39	
a) Quatro casas de Matosinhos, Álvaro Siza, fotos do estado actual (E. F.).	209
b) Casa Carneiro de Melo, Álvaro Siza, fotos do estado actual (E. F.).	
c) Centro Paroquial de Matosinhos, Álvaro Siza, fotos do estado actual (E. F.).	
Fig. 40	
a) Casa de Chá, Álvaro Siza, fotos do estado actual (E. F.).	214
b) Piscina das Marés, Álvaro Siza, fotos do estado actual (E. F.).	
Fig. 41	
a) Cooperativa de Lordelo, Álvaro Siza, fotos do estado actual (E. F.).	216
b) Piscina da Quinta da Conceição, Álvaro Siza, fotos do estado actual (E. F.).	
Fig. 42	
Quinta da Conceição, Fernando Távora (com Álvaro Siza), fotos do estado actual (E. F.).	220
Fig. 43	
Bloco de Pereira Reis, Fernando Távora, fotos do estado actual (E. F.).	222
Fig. 44	
a) Conjunto habitacional "Luso", José Carlos Loureiro e Pádua Ramos, fotos do estado actual (E. F.).	224
b) Edifício "Parnaso", José Carlos Loureiro e Pádua Ramos, fotos do estado actual (E. F.).	
c) prédio em Coimbra, Vasco Cunha, fotos do estado actual, frente e traseiras (E. F.), desenho do alçado posterior (CDUA FAUP).	
Fig. 45	
Casas em Moledo, CODA de Álvaro Siza (revista <i>rA</i> , pág. 60).	228
Casa Alves Costa, Álvaro Siza, planta (CIANCHETTA, A.; MOLTENI, E., <i>Álvaro Siza</i> , pág. 45) e fotos do estado actual (E. F.).	
Fig. 46	
a) "Formas do Habitat Rural - Norte de Bragança, contribuições para a estrutura da Comunidade", Arnaldo Araújo, 1957 (revista <i>rA</i> , pág. 51-52).	235
b) "Ensaio de Recuperação de um Conjunto na Aldeia de Espinhosela - Contribuição Metodológica para Planos de Recuperação", José Joaquim Dias, 1963 (revista <i>rA</i> , pág. 71).	
Fig. 47	
"Recuperação de Aldeias - equipamento colectivo. Rio de Onor, Bragança", Sergio Fernandez, 1964, fotografado (E. F.) a partir de exemplar disponibilizado por Sergio Fernandez:	237
a) levantamento do existente, alçado e plantas.	
b) proposta para a "Casa do Povo", alçados.	
Fig. 48	
a) Casa Beires, foto da época da construção, planta do piso 1 (TRIGUEIROS, L., ed., <i>Álvaro Siza</i> , pág. 163) e fotos do estado actual (E. F.).	252
b) Casa Alves Santos, foto do estado actual (E. F.).	
c) Casas Alves Santos e Rocha Ribeiro, plantas do piso 0 (CIANCHETTA, A.; MOLTENI, E., <i>Álvaro Siza...</i> , pág. 56 e 29).	
Fig. 49	
a) Plantas da casa Carneiro de Melo e do projecto para a casa Júlio Gesta (CIANCHETTA, A.; MOLTENI, E., <i>Álvaro Siza...</i> , pág. 27 e 37).	254
b) Planta da casa Ferreira da Costa (idem, pág. 39) e foto do estado actual (E. F.).	
c) Plantas da casa Alves Costa e da casa Manuel Magalhães (idem, pág. 45 e 65).	
d) Casa Manuel Magalhães, fotos do estado actual (E. F.).	
Fig. 50	
a) Supermercado Domus, fotos do estado actual (E. F.).	256
b) Caxinas, Vila do Conde, fotos do estado actual (E. F.) e maqueta (TRIGUEIROS, L., ed., <i>Álvaro Siza, 1954-76</i> , pág. 208).	
c) Imagem de ilha do Porto (GUÀRDIA, M., et. al., <i>Atlas histórico de ciudades europeas</i> , pág. 141).	
d) bairro da Bouça, Porto, foto da construção e da maqueta (TRIGUEIROS, L., ed., <i>Álvaro Siza, 1954-76</i> , pág. 177).	
Fig. 51	
Vill'Alcina, Sergio Fernandez, foto do estado actual (E. F.).	263
Fig. 52	
"Habitação rural", Rolando Torgo, planta e alçados (revista <i>rA</i> , pág. 59).	276

Fig. 53	
"Habitação unifamiliar isolada", Célio Costa, cortes (CDUA FAUP).	278
Fig. 54	
a) Casa de férias em Amorim (recentemente reformulada), Alfredo Matos, fotos do estado actual (E. F.).	280
b) "Habitação", Joaquim José de Sousa, alçado e planta (CDUA FAUP).	
Fig. 55	
a) "Habitação" na Serra da Estrela, Luís Baptista, perspectiva (CDUA FAUP).	282
b) "Habitação" nos Açores, Manuel Medeiros, perspectiva (CDUA FAUP).	
c) "Habitação" no Mindelo, Ângelo Peres, fotos do estado actual (E. F.).	
d) "Moradia em Trás os Montes", Manuel Melo, fotos da maqueta (CDUA FAUP).	
Fig. 56	
Bloco de casas em ala contínua, Albano Moura, perspectiva (CDUA FAUP).	284
Fig. 57	
a) habitação unifamiliar, Manuel Sousa, perspectiva (CDUA FAUP).	286
b) habitação unifamiliar, Vasco Mendes, perspectiva (CDUA FAUP).	
c) habitação unifamiliar, Maria Oliveira, perspectiva (CDUA FAUP).	
d) habitação unifamiliar, Mário Azevedo, perspectiva (CDUA FAUP).	
e) habitação unifamiliar, José Pulido Valente, fotos do estado actual (E. F.), alçado e planta (revista rA, pág. 59).	
Fig. 58	
a) habitação unifamiliar, Maria Guedes, perspectiva do interior (CDUA FAUP)	288
b) habitação unifamiliar, João Camacho, foto do estado actual (E. F.).	
c) habitação unifamiliar, Joaquim Sampaio, fotos do estado actual (E. F.).	
d) "habitação", Jorge Baptista, perspectiva (CDUA FAUP).	
e) duas habitações geminadas, Joaquim Fazenda, fotos do estado actual (E. F.).	
Fig. 59	
a) casa de Ofir, Fernando Távora, fotos do estado actual (E. F.).	290
b) quatro casas de Matosinhos, Álvaro Siza, fotos do estado actual (E. F.).	
Fig. 60	
a) Cooperativa "O Lar Familiar", Mário Bonito, fotos do estado actual (E. F.).	292
b) Casas de Celestino de Castro nas ruas Santos Pousada e Amial, fotos do estado actual (E. F.).	
c) Casa Aristides Ribeiro, Viana de Lima, foto do estado actual (E. F.).	
d) Casa na rua Latino Coelho, Arménio Losa e Cassiano Barbosa, foto da fachada (FERNANDES, F.; CANNATÁ, M., <i>Guia da Arquitectura Moderna...</i>).	
Fig. 61.	
Bloco das Águas Livres, Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral, fotos do estado actual (E. F.).	294
Fig. 62	
a) Bloco de Costa Cabral, de Viana de Lima, edifício Parnaso e Conjunto habitacional do Luso, de José Carlos Loureiro, fotos do estado actual (E. F.).	296
b) Prédio de rendimento, Fernando Silva, alçado (CDUA FAUP).	
c) Prédio de rendimento para o Porto, Bruno Reis, perspectiva (CDUA FAUP).	
Fig. 63	
Prédio de rendimento de Amândio Marcelino, fotos do estado actual (E. F.) e alçado (revista rA, pág. 16).	298
Fig. 64	
a) Edifício Ouro, Mário Bonito, fotos do estado actual (E. F.).	300
b) Edifício de habitação colectiva no Porto, Pereira da Costa, planta, alçado (revista rA, pág. 39) e foto do estado actual (E. F.).	
c) Habitação colectiva, João Korrodi, planta e alçado (revista rA, pág. 40)	
d) Habitação colectiva, Alberto Rosmaninho planta de implantação e alçado (revista rA, pág. 40).	
Fig. 65	
a) Edifício Ouro, Mário Bonito, foto do piso recuado, plantas (revista J-A, n.º 205, Mar./Abr. 2002, pág. 68-69) e alçado (GONÇALVES, J. F., "Prédios de Rendimento", p. n. n.).	302
b) Unidade de habitação de Marselha, foto do estado actual (E. F.) e alçado (SBRIGLIO, J., "Le Corbusier....", pág. 118).	
Fig. 66	
a) Bloco de habitação, comércio e escritórios, Hermenegildo Pestana, fotos do estado actual (E. F.).	306
b) Edifício na rotunda da Boavista, Benjamim Carmo Azevedo e edifício na avenida da Boavista, Mário Borges de Araújo, fotos do estado actual (E. F.).	

Fig. 67	
a) Bloco residencial na rua Corte-Real, Adérito Barros, fotos do estado actual (E. F.).	308
b) Edifício no Porto, Rui Pimentel, foto do estado actual (E. F.).	
c) Edifício ISM, Barcelona, Coderch, foto e planta (FRAMPTON, K., <i>Modern Architecture...</i> , pág. 384).	
d) Vasco Cunha, prédio em Coimbra, alçado posterior (CDUA FAUP) e fotos do estado actual (E. F.).	
Fig. 68	
Conjunto habitacional para a Quarteira, Lopes da Costa (CDUA FAUP).	310
Fig. 69	
a) Conjunto habitacional do Luso, de José Carlos Loureiro e Pádua Ramos, vista aérea e planta da torre (FERNANDES, M. C., "Campo do Luso").	312
b) Torre Neue Varh, Alvar Aalto, foto e planta (LAHTI, L., "Alvar Aalto...", pág. 88-89).	
c) Torres dos Olivais, Teotónio Pereira e Nuno Portas, fotos do estado actual (E. F.).	
d) Bloco residencial no Porto, Luiz Praça, fotos do estado actual (E. F.).	
Fig. 70	
Imóvel de rendimento para a Cidade da Beira, Moçambique, José Moreira (CDUA FAUP).	314
Fig. 71	
a) Pousada de Bragança, José Carlos Loureiro e Pádua Ramos, fotos (revista <i>Arquitectura</i> nº 78, Maio 1963, pág. 13).	317
b) Hotel Vitória, Cassiano Branco e Hotel D. Henrique, José Carlos Loureiro e Pádua Ramos, fotos do estado actual (E. F.).	
c) Pousada de Santa Bárbara, Manuel Tainha, corte, alçado e foto (TAINHA, M., et. alt., <i>Manuel Tainha...</i> , pág. 46-47).	
d) Hotel do Mar, Conceição Silva, foto (SILVA, J. P. C., et. alt., <i>Francisco da Conceição Silva, arquitecto...</i> , pág. 40).	
Fig. 72	
a) "Colónia Balnear e de Férias", Lucínio Cruz, alçado (revista <i>rA</i> , pág. 23).	319
b) "Pousada", José Sequeira Braga, alçado (revista <i>rA</i> , pág. 23).	
c) Casa Les Mathes, Corbusier, alçado, planta (BOESIGER, W., <i>le Corbusier...</i> , pág. 71) e esquema construtivo (BENÉVOLO, L., <i>Storia dell'architettura moderna</i> , pág. 621).	
d) "Pequeno hotel de férias no Alto Minho", José Moura, alçados (CDUA FAUP).	
Fig. 73	
a) "Motel" para Viana do Castelo, José Pereira, perspectiva (CDUA FAUP).	322
b) Estalagem da via Norte, Bento Lousan, alçados (revista <i>rA</i> , pág. 67) e fotos do estado actual (E. F.).	
c) Hotel em Leiria, Carlos Almeida, fotos do estado actual (E. F.).	
Fig. 74	
a) "Bloco de aplicações múltiplas", João Matos, perspectiva (CDUA FAUP) e fotos do estado actual (E. F.).	324
b) António Moura, "Estalagem" (CDUA FAUP).	
Fig. 75	
a) "Casa-abrigo", Fernando Sousa, foto da maquete (CDUA FAUP).	326
b) "Estalagem", Fernando Sá Dantas, planta (revista <i>rA</i> , pág. 67)	
c) casa de Ofir, Távora, planta (TRIGUEIROS, L., ed., <i>Casa de Férias em Ofir</i> , p. n. n.).	
Fig. 76	
"Hotel Algar Sol", na praia do Carvoeiro, António Foyo, perspectiva (CDUA FAUP).	328
Fig. 77	
a) "Central Leiteira", Raul Leitão, alçado (CDUA FAUP).	332
b) "Fábrica de tapetes para Vigo", Fernando Pereira de Matos, alçado (CDUA FAUP).	
c) "Laboratório de especialidades farmacêuticas", António Baptista, alçado (revista <i>rA</i> , pág. 45).	
d) "Fábrica de malhas", Lúcio Miranda, alçado (revista <i>rA</i> , pág. 45).	
e) "Cortadoria Nacional de Pêlo", José Jacinto, perspectiva (CDUA FAUP).	
Fig. 78	
a) Fábrica de móveis em Fânzeres, Duílio da Silveira, corte e planta (revista <i>rA</i> , pág. 66).	334
b) Posto da União Eléctrica Portuguesa, Eduardo Iglésias, alçado (revista <i>rA</i> , pág. 45).	
Fig. 79	
a) Armazém de algodão em Matosinhos, Álvaro Siza, fotos do exterior e do interior (SALGADO, J., <i>Álvaro Siza em Matosinhos</i> , pág. 131).	338
b) Restaurante e Posto de Estrada de Seia, Fernando Távora, foto do estado actual (E. F.).	
c) Agência "Volkswagen" em Braga, Aníbal Soares, alçados (CDUA FAUP).	
d) Estação de Serviço com Oficina, Luís Ribeiro, corte (CDUA FAUP)	
e) Ampliação de garagem no Porto, Alfredo Matos Ferreira, foto do estado actual (E. F.).	

Fig. 80	
a) "Assento de Lavoura", Leonardo Castro Freire, planta e alçado (revista <i>rA</i> , pág. 19).	340
b) "Propriedade agrícola", Álvaro Bessa, alçados (CDUA FAUP).	
Fig. 81	
a) "Complexo Cooperativo", António Correia, perspectiva (CDUA FAUP).	342
b) "Grémio de lavoura", Duarte Castel-Branco, planta e alçado (revista <i>rA</i> , pág. 48) casas Jaoul, Corbusier, foto e corte (BOESIGER, W., <i>le Corbusier...</i> , pág. 107).	
c) "Complexo cooperativo na Granja de Mourão", José Forjaz, planta, alçado e axonometria (revista <i>rA</i> , pág. 68).	
Fig. 82	
a) Hospital de Bragança, Viana de Lima, foto do estado actual (E. F.).	344
b) "Asilo e posto anti-sifilítico para Trás os Montes", Altino Silva, alçado (CDUA FAUP).	
c) Hospital Regional de Tomar, Amâncio Guedes, perspectiva (CDUA FAUP).	
Fig. 83	
a) Casa de saúde para Lisboa, António Araújo, axonometria (CDUA FAUP).	346
b) Hospital de Bragança, Viana de Lima, foto do estado actual (E. F.).	
c) Pavilhão do Rádio, Carlos Ramos, foto do estado actual (E. F.).	
Fig. 84	
a) Escola na Guarda, Adães Bermudes, foto do estado actual (E. F.).	348
b) Escola no Porto, Alexandre de Sousa, foto do estado actual (E. F.).	
c) Escola na Figueira da Foz, Rogério de Azevedo, foto do estado actual (E. F.).	
d) Liceu de Coimbra, Carlos Ramos, foto do estado actual (E. F.).	
e) Pavilhão de Pintura e Escultura da ESBAP, Carlos Ramos, alçados e cortes (FAUP, "Desenho de Arquitectura...", pág. 53).	
f) Escola em Bragança, Viana de Lima, foto do estado actual (E. F.).	
g) Faculdade de Economia do Porto, Viana de Lima, foto do estado actual (E. F.).	
Fig. 85	
a) "Jardim-Escola", Manuel Montalvão, alçado (revista <i>rA</i> , pág. 22)	350
b) "Escola", Amândio Amaral, alçado (CDUA FAUP).	
c) Núcleo escolar, Helena Sant'Ana, alçados e perspectiva (CDUA FAUP).	
d) "Colégio-internato", Albino Mendo, alçado (revista <i>rA</i> , pág. 23)	
e) "Jardim-infantil", Maria Quintanilha, planta e perspectiva (revista <i>rA</i> , pág. 46).	
Fig. 86	
Escola Primária do Cedro, Fernando Távora, fotos do estado actual (E. F.).	352
Fig. 87	
a) "Escola de Iniciação de Arte", Noémia Coutinho, planta e corte (revista <i>rA</i> , pág. 65).	354
b) "Escola primária", Manuel Ribeiro, planta e alçados (CDUA FAUP).	
Fig. 88	
"Colégio de S. Miguel" em Fátima, Pedro Pinto, axonometria (CDUA FAUP).	356
Fig. 89	
a) Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Pardal Monteiro, foto do estado actual (E. F.).	358
b) Igreja de São João de Deus, António Lino, foto do estado actual (E. F.).	
c) Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas, foto do estado actual (E. F.).	
d) Igreja do Instituto Nun'Alvares, Fernando Távora, foto do estado actual (E. F.).	
e) Igreja de Águas de Penamacor, Nuno Teotónio Pereira, foto do estado actual (E. F.).	
f) Convento de Gondomar, Fernando Távora, foto do estado actual (E. F.).	
Fig. 90	
a) Igreja em Capareiros, Eduardo Monteiro, alçado (CDUA FAUP).	360
b) Igreja de Santo António das Antas, Fernando Tudela, fotos do estado actual, do exterior e do interior (E. F.).	
c) Capela de Ronchamp, Corbusier, fotos do estado actual, exterior e interior (E. F.).	
Fig. 91	
a) Santuário de Nossa Senhora da Piedade, Luís Cunha, alçado e planta (revista <i>rA</i> , pág. 49).	362
b) Centro Paroquial de Matosinhos, Álvaro Siza, fotos do estado actual (E. F.).	

Fig. 92	
a) Capela “em estaleiro de uma Hidro-eléctrica”, Manuel de Almeida, fotos (FERNANDES, F.; CANNATÁ, M., <i>Moderno Escondido...</i>).	364
b) Centro Católico em Vila Real, Mário Santos, perspectiva (CDUA FAUP).	
c) Unidade de promoção e integração social” no Padrão da Légua, Abrunhosa Brito, perspectivas; foto (E. F.) de exemplar do autor.	
Fig. 93	
Posto de Correios em Évora, Filipe Figueiredo, alçado, planta (revista <i>rA</i> , pág. 18) e fotos do estado actual (E. F.).	367
Fig. 94	
a) “Edifício de alojamento militar”, Waldemar Sá, alçados (CDUA FAUP).	369
b) Piscina da Granja, José Coutinho, alçados (CDUA FAUP) e fotos do existente.	
Fig. 95	
a) Matadouro para Santo Tirso, Serafim Santos, perspectiva (CDUA FAUP).	371
b) Museu Etnográfico no Porto, Alcino Soutinho, perfis e plantas (revista <i>rA</i> , pág. 44).	
c) Museu Arqueológico de Paços de Ferreira, Fernando Lanhas, planta e alçado (revista <i>rA</i> , pág. 74)	
d) Arquivo Histórico do Porto, Carlos Reis Camelo, alçado e planta (idem, pág. 43)	
e) Cinema para a Guarda, Manuel Magalhães, planta e alçado (idem, pág. 17).	
Fig. 96	
a) Mercado de Matosinhos, Fortunato Cabral (grupo ARS), fotos do estado actual (E. F.).	373
b) Mercado para o Peso da Régua, Fernando Girão, perspectiva (CDUA FAUP).	
c) Posto rodoviário para Lagos, António Castro, perspectiva (CDUA FAUP).	
Fig. 97	
a) Loja “Rampa”, Lisboa, Conceição Silva, fotos (SILVA, J. P. C., et. al., <i>Francisco da Conceição Silva...</i> , pág. 34).	386
b) “Hotel do Mar” de Sesimbra, Conceição Silva, foto (idem, pág. 40).	
c) “Hotel da Balaia”, Conceição Silva, foto (idem, pág. 75).	
Fig. 98	
Companhia de Seguros Tranquilidade, Porto, José Carlos Loureiro, fotos do estado actual (E. F.).	392
Fig. 99	
a) Casa de Ofir, de Fernando Távora, percurso até à entrada, fotos do estado actual (E. F.).	400
b) “Prototype d’habitation «binucléaire”, Marcel Breuer, axonometria e planta (<i>L’Architecture D’Aujourd’Hui</i> , Jun. 1948, pág. 3).	
c) Casa Geller, Long Island, EUA, Marcel Breuer, planta (DRILLER, J. <i>Breuer Houses</i> , pág. 148).	
d) “Uma habitação”, CODA de José Carlos Loureiro, alçados e planta (revista <i>rA</i> , pág. 33).	
Fig. 100	
Esquema comparativo (E. F.) das plantas da casa Geller, de Marcel Breuer (DRILLER, J. <i>Breuer Houses</i> , pág. 148) e da casa de Ofir, de Fernando Távora (TRIGUEIROS, L., ed. <i>Casa de Férias em Ofir</i> , p. n.n.).	402
Fig. 101	
a) Casa Alves Santos, cortes (CIANCHETTA, A.; MOLTENI, E., <i>Álvaro Siza...</i> , pág. 56).	406
b) Casa Alves Costa, cortes (CIANCHETTA, A.; MOLTENI, E., <i>Álvaro Siza...</i> , pág. 46).	
c) Casa Alcino Cardoso, corte e alçado (CIANCHETTA, A.; MOLTENI, E., <i>Álvaro Siza...</i> , pág. 73).	
d) Casa Manuel Magalhães, cortes (CIANCHETTA, A.; MOLTENI, E., <i>Álvaro Siza...</i> , pág. 65).	
Fig. 102	
Casa de Ofir, Fernando Távora, fotomontagem da planta de implantação (E. F., a partir dos desenhos publicados em TRIGUEIROS, L., ed., <i>Casa de Férias em Ofir</i> , p. n. n.), foto da entrada (TRIGUEIROS, L., ed., <i>Casa de Férias em Ofir</i> , p. n. n.) e fotos do estado actual (E. F.).	410
Fig. 103	
Casa Alves Costa, Álvaro Siza, planta (CIANCHETTA, A.; MOLTENI, E., <i>Álvaro Siza...</i> , pág. 45) e fotos do estado actual (E. F.).	411
Fig. 104	
a) Bloco residencial na Pasteleira, Pedro Ramalho e Sergio Fernandez, fotos do estado actual (E. F.).	416
b) Casa Marques Guedes, em Caminha, Alves Costa e Camilo Cortesão, fotos do estado actual (E. F.).	
Fig. 105	
Vill’Alcina, em Caminha, Sergio Fernandez, fotos do estado actual (E. F.).	418
Fig. 106	
Vill’Alcina, em Caminha, Sergio Fernandez, planta, cortes, alçados (TAVARES, A.; BANDEIRA, P., ed., <i>Só nós e Santa Tecla</i> , pág. 76) e fotos do estado actual (E. F.).	420
Fig. 107	
Bairro de Cabanas, SAAL Algarve, João Moitinho, fotos do estado actual (E. F.), plantas e alçados (BANDEIRINHA, J. A., <i>O Processo SAAL...</i> , pág. 342).	444

Fig. 108		
Bairro de Carcavelos, Matosinhos, SAAL Norte, Bento Lousan, fotos do estado actual (E. F.), planta e alçados (BANDEIRINHA, J. A., <i>O Processo SAAL...</i> , pág. 404).		446
Fig. 109		
Bairro da Cruz de Pau, Matosinhos, SAAL Norte, Maria Fernanda Seixas, fotos do estado actual (E. F.), planta e alçados (BANDEIRINHA, J. A., <i>O Processo SAAL...</i> , pág. 406).		448
Fig. 110		
Bairro de Massarelos, Porto, SAAL Norte, Fernandes de Sá, fotos do estado actual (E. F.), planta, corte e alçados (BANDEIRINHA, J. A., <i>O Processo SAAL...</i> , pág. 428).		450
Fig. 111		
a) "Ilha" do Porto (GUÁRDIA, M., et. al., <i>Atlas histórico de cidades europeas</i> , pág. 141)		452
b) Bairro da Bouça, Álvaro Siza, foto do estado actual (E. F.).		
c) Fábrica Sunila em Kotka, Finlândia, Alvar Aalto, foto e corte transversal (LAHTI, L., <i>Alvar Aalto</i> , pág. 39)		
d) Bairro da Bouça, Álvaro Siza, corte transversal (TRIGUEIROS, L., ed., <i>Álvaro Siza, 1954-76</i> , pág. 179).		
Fig. 112		
a) Projecto de 1973 do bairro FFH da Bouça, Álvaro Siza, corte, esquisso inicial e planta de implantação (FRAMPTON, K., "Álvaro Siza Complete Works", pág. 140).		453
b) Bairro SAAL da Bouça, Álvaro Siza, 1976, planta (TRIGUEIROS, L., ed., <i>Álvaro Siza, 1954-76</i> , pág. 179).		
c) Bairro SAAL da Bouça, foto da maquete e vista aérea dos blocos construídos em 1977 (TRIGUEIROS, L., ed., <i>Álvaro Siza, 1954-76</i> , pág. 179).		
Fig. 113		
Bairro da Sra. das Dores, S. Victor, Porto, SAAL Norte, Álvaro Siza, foto do estado actual (E. F.), fotos da época (TRIGUEIROS, L., ed., <i>Álvaro Siza, 1954-76</i> , pág. 184-185), axonometria, plantas, corte e alçados (BANDEIRINHA, J. A., <i>O Processo SAAL...</i> , pág. 434-435).		455
Fig. 114		
Bairro da Lapa, Porto, SAAL Norte, Matos Ferreira e Beatriz Madureira, foto da época (BORELLA, G., et. al., <i>La scuola di Porto</i> , pág. 27), fotos do estado actual (E. F.), plantas, cortes e alçados (BANDEIRINHA, J. A., <i>O Processo SAAL...</i> , pág. 422).		458
Fig. 115		
Bairro da Maceda-Acácio, Porto, SAAL Norte, Alcino Soutinho, fotos do estado actual (E. F.), implantação (BORELLA, G., <i>La Scuola di Porto</i> , pág. 20), plantas e alçados do bloco 1 (BANDEIRINHA, A., <i>O Processo SAAL...</i> , pág. 427).		460
Fig. 116		
Bairro de Francos, Porto, SAAL Norte, Rolando Torgo, fotos do estado actual (E. F.), implantação, plantas e alçados (BANDEIRINHA, J. A., <i>O Processo SAAL...</i> , pág. 420-421).		462
Fig. 117		
Bairro de Contumil, Porto, SAAL Norte, Célio Costa, fotos do estado actual (E. F.), planta de implantação, plantas e alçados de um bloco de T1 + T4 (BANDEIRINHA, J. A., <i>O Processo SAAL...</i> , pág. 419).		464
Fig. 118		
Bairro das Antas, Porto, SAAL Norte, Pedro Ramalho, fotos do estado actual (E. F.), axonometria, plantas e cortes (BORELLA, G., et. al., <i>La scuola di Porto</i> , pág. 22-23).		466
Fig. 119		
Bairro de Chaves de Oliveira, Porto, SAAL Norte, Manuel Leça, fotos do estado actual (E. F.) e alçados (ARQUIVO DISTRITAL DO PORTO, <i>Uma cidade em (r)evolução...</i>).		468
Fig. 120		
Bairro do Leal, Porto, SAAL Norte, Sergio Fernandez, fotos do estado actual (E. F.), plantas e alçados (BANDEIRINHA, J. A., <i>O Processo SAAL...</i> , pág. 425).		470
Fig. 121		
a) Projecto para Miragaia, Porto, SAAL Norte, Fernando Távora, fotos da envolvente, estado actual (E. F.), plantas e alçado (BANDEIRINHA, J. A., <i>O Processo SAAL...</i> , pág. 429).		472
b) Projecto para a Prelada, Porto, SAAL Norte, Fernando Távora, plantas, alçado (BANDEIRINHA, J. A., <i>O Processo SAAL...</i> , pág. 432) e fotos da envolvente, estado actual (E. F.).		
Fig. 122		
Janelas dos bairros do SAAL construídos na cidade do Porto, fotos do estado actual (E. F.):		478
a) Bairros das Antas, Contumil e Leal.		
b) Bairros da Maceda, Francos e Sra. das Dores.		
c) Bairros da Lapa, Massarelos, Chaves de Oliveira e Bouça.		

Fig. 123	
a) Empenas dos bairros do Leal, Chaves de Oliveira e Contumil, fotos do estado actual (E. F.).	480
b) Empenas dos bairros de Massarelos, Antas e Lapa, fotos do estado actual (E. F.).	
c) Empenas dos bairros de Maceda, Francos e Sra. das Dores, fotos do estado actual (E. F.).	
d) Bairro da Bouça, foto dos blocos construídos em 1977 (FRAMPTON, K., <i>Álvaro Siza...</i> , pág. 151-156) e foto do estado actual (E. F.).	
e) Casas na Weissenhofsiedlung, J. P. Oud (BARBIERI, U., <i>J. J. P. OUD</i> , pág. 122)	
f) Casas geminadas em Kotka, Finlândia, Alvar Aalto (LAHTI, L., <i>Alvar Aalto</i> , pág. 39).	
Fig. 124	
a) Bairro SAAL da Bouça, foto da maquete do projecto de 1976 (TRIGUEIROS, L., ed., <i>Álvaro Siza, 1954-76</i> , pág. 179).	485
b) Edifício <i>Bonjour Tristesse</i> , Berlim, Álvaro Siza (FRAMPTON, Kenneth, <i>Álvaro Siza</i> , pág. 199).	
c) Fachada de Adolf Loos na Michaelerplatz, Viena, (SARNITZ, August, <i>Adolf Loos</i> , pág. 39)	
d) Edifício "Mossehaus", Berlim, Erich Mendelsohn e Richard Neutra, reconstrução e ampliação do edifício sede do jornal <i>Berliner Tageblatt</i> (ZEVl, B., <i>Erich Mendelshon</i> , pág. 60-61).	
Fig. 125	
Urbanização da Malagueira, Évora, Álvaro Siza, fotos do estado actual (E. F.) e esboço de Siza (FRAMPTON, K., <i>Álvaro Siza</i> , pág. 165).	487
Fig. 126	
Bairro do Poço de Baixo, Ovar, SAAL Norte, Domingos Tavares, fotos do estado actual (E. F.), plantas e alçados (idem, pág. 401).	491
Fig. 127	
Bairro da praia de Cortegaça, Ovar, SAAL Norte, António Moura, fotos do estado actual (E. F.), plantas e alçados (BANDEIRINHA, J. A., <i>O Processo SAAL...</i> , pág. 400).	493
Fig. 128	
Bairro de Angeiras, Matosinhos, SAAL Norte, Adalberto Dias e António Dias, fotos do estado actual (E. F.), plantas e alçados (BANDEIRINHA, J. A., <i>O Processo SAAL...</i> , pág. 403).	495
Fig. 129	
a) Bairro SAAL em Canal Caveira, Manuel Tainha, fotos do estado actual (E. F.).	497
b) Plantas, corte e alçados do bairro SAAL em Grândola e axonometria do bairro SAAL em Canal Caveira (BANDEIRINHA, J. A., <i>O Processo SAAL...</i> , pág. 354 e 352).	
c) Bairro SAAL em Grândola, Manuel Tainha, fotos do estado actual (E. F.).	
Fig. 130	
Faculdade de Arquitectura do Porto, Álvaro Siza, vista da outra margem do rio Douro, foto do estado actual (E. F.).	501
Fig. 131	
Bairros SAAL no Porto, fotos do estado actual (E. F.):	510
a) Bairros das Antas e de Contumil.	
b) Bairros do Leal, Chaves de Oliveira e de Francos.	
c) Bairros da Bouça e da Lapa	
d) Bairros da Maceda e de S. Victor.	
Fig. 132	
Plano Integrado da Quinta da Senhora da Conceição, Guimarães, Pedro Ramalho, axonometria, planta, corte (RAMALHO, P. <i>Itinerário</i> , pág. 50) e fotos do estado actual (E. F.).	512
Fig. 133	
Conjunto habitacional das Lameiras, Famalicão, Noé Diniz, planta, cortes esquemáticos (revista <i>Arquitectura</i> nº 134, Jul. 79, pág. 33) e fotos do estado actual (E. F.).	514
Fig. 134	
a) Conjunto habitacional na freguesia da Senhora da Hora, Matosinhos, Noé Diniz, fotos do estado actual (E. F.).	516
b) Conjunto de blocos de habitação colectiva no Porto, João Araújo Resende e João Godinho, fotos do estado actual (E. F.).	
Fig. 135	
Conjunto de Habitação Económica de Massarelos, Francisco Barata e Manuel Fernandes de Sá, axonometria, cortes, alçados, planta (FAUP, <i>Páginas Brancas II</i> , pág.120-121) e fotos do estado actual (E. F.).	518
Fig. 136	
Cooperativa SACHE, em Aldoar, Manuel Correia Fernandes, implantação, cortes, plantas (FAUP, <i>Páginas Brancas II</i> , pág.65-66) e fotos do estado actual (E. F.).	520

Fig. 137		
Conjunto habitacional em Leça da Palmeira, cooperativa Cohemato, Jorge Gigante, Francisco Melo e Pedro Mendo, planta de implantação do plano geral (FAUP, Páginas Brancas pág. 120) e fotos do estado actual (E.F.).		522
Fig. 138		
Conjunto habitacional em Leça da Palmeira, cooperativa Cohemato, Jorge Gigante, Francisco Melo e Pedro Mendo, plantas e alçados do Bloco B (FAUP, Páginas Brancas pág. 121) e fotos do estado actual (E.F.).		524
Fig. 139		
Cooperativa "O Lar do Trabalhador", Leça da Palmeira, Rogério Cavaca e Cecília Cavaca, fotos do existente (E. F.), plantas e alçados das moradias geminadas e dos apartamentos triplex (revista <i>ArChitécti</i> , nº 11/12, Out./Nov./Dez. 91, pág. 56-59).		526
Fig. 140		
a) Álvaro Siza, recuperação no Barredo, Porto, alçados (FRAMPTON, K., <i>Álvaro Siza...</i> , pág. 157).		529
b) Álvaro Siza, recuperação dos Armazéns do Chiado, alçados, corte, planta (idem, pág. 434-435) e foto do estado actual (E. F.).		
Fig. 141		
a) Casa da Covilhã, Guimarães, Fernando Távora, foto do estado actual (E. F.).		531
b) Convento de Refóios, Ponte de Lima, Fernando Távora, foto do estado actual (E. F.).		
c) "Casa dos 24", Porto, Fernando Távora, foto do estado actual (E. F.).		
Fig. 142		
Câmara Municipal de Matosinhos, Alcino Soutinho:		535
a) Esquissos (<i>ArChitécti</i> nº 1, Fev. 1989, pág. 17).		
b) Implantação (versão inicial), alçado, corte e planta do piso 0 (OPUS INCERTUM, <i>Architectures à Porto</i> , pág. 113, 115-116).		
Fig. 143		
Câmara Municipal de Matosinhos, Alcino Soutinho, fotos do estado actual (E. F.).		537
Fig. 144		
Piscina Municipal de Matosinhos, Pedro Ramalho:		539
a) Corte, planta e fotos da época da construção (RAMALHO, P., <i>Itinerário</i> , pág. 71-72; FERNANDES, F.; CANNATÁ, M., <i>Guia da Arquitectura Moderna, Porto...</i> , pág. 196-197).		
b) Fotos do estado actual, depois de obras de recuperação e ampliação (E. F.).		
Fig. 145		
Mercado Municipal de Braga, Eduardo Souto Moura, esquissos, fotos da época da construção e axonometria (ESPOSITO, A., LEONI, G., <i>Eduardo Souto Moura</i> , pág. 63, 65 e 67).		542
Fig. 146		
Casa das Artes, Porto, Eduardo Souto Moura, axonometrias (FIGUEIRA, J., <i>et al, Porto 1901 / 2001...</i> , fascículo 27, p. n. n.) e fotos do estado actual (E. F.).		545
Fig. 147		
Central de Camionagem de Lamego, José Carlos Portugal, Carlos Prata, fotos do estado actual (E. F.), esboço axonométrico, plantas e alçados (OPUS INCERTUM, <i>Architectures à Porto</i> , pág. 234, 236).		547
Fig. 148		
a) Tribunal de Matosinhos, Pedro Ramalho, fotos do estado actual (E. F.).		550
b) Paços de Concelho de Águeda, Pedro Ramalho, fotos do estado actual (E. F.).		
Fig. 149		
a) Faculdade de Economia, Viana de Lima, alçado da primeira proposta (FIGUEIRA, J., <i>et al, Porto 1901 / 2001...</i> , fascículo 18, p. n. n.).		552
b) Faculdade de Economia, Viana de Lima, foto do existente (E. F.).		
c) Pólo da Asprela, Universidade do Porto, desenhos do plano de Luiz Cunha (revista <i>R-A</i> , nº 154, pág. 27 e 29).		
d) Residências de estudantes do Pólo da Asprela, Luiz Cunha, foto do existente (E. F.).		
e) Nuno Tasso de Sousa, Escola Superior de Educação do Porto, foto do existente (E. F.).		
Fig. 150		
Faculdade de Ciências do Desporto, Porto, Cristiano Moreira, fotos do existente (E. F.).		554
Fig. 151		
Faculdade de Medicina Dentária do Porto, José Quintão, Domingos Tavares e Lúcio Parente, Centro de Estudos da FAUP, fotos do existente (E. F.) e axonometria (FAUP, <i>Páginas Brancas II</i> , pág. 83).		556
Fig. 152		
Faculdade de Engenharia do Porto, Pedro Ramalho, fotos do existente (E. F.) e axonometria do conjunto (A.A.P./C.D.R.N., <i>Pedro Ramalho</i> , pág. 86).		558

Fig. 153	
Pavilhão Carlos Ramos, FAUP, Porto, Álvaro Siza, planta de implantação (OPUS INCERTUM, <i>Architectures à Porto</i> , pág. 135), planta do piso 1, alçados (OPUS INCERTUM, <i>Architectures à Porto</i> , pág. 137) e fotos do existente (E. F.).	562
Fig. 154	
FAUP, Porto, Álvaro Siza, fotos de três fases da construção (E. F.).	564
Fig. 155	
a) Convento de La Tourette, Corbusier (CRESTI, C., <i>Le Corbusier, tavole 21</i> , pág. 67).	566
b) FAUP, Porto, Álvaro Siza, primeiros esboços (VIEIRA, Á. S., <i>Álvaro Siza – Une question de mesure</i> , pág. 111).	
c) FAUP, Porto, fotos aéreas (FIGUEIRA, J., <i>et al, Porto 1901 / 2001...</i> , fascículo 29, p. n. n.).	
d) Fotos do edifício do escritório de Álvaro Siza: vista da margem Sul e do Largo de Santa Catarina (E. F.).	
Fig. 156	
FAUP, Álvaro Siza:	568
a) evolução do projecto, esboços (VIEIRA, Á. S., <i>Edifício da Faculdade de Arquitectura</i> , pág. 112-120).	
b) estudo preliminar, planta e alçado (WANG, W., "Álvaro Siza: Figures and Configurations...", pág 81).	
Fig. 157	
FAUP, Álvaro Siza:	570
a) alçados e cortes das torres H e G (revista <i>Croquis</i> , n.º 68/69, pág. 166). b) esquema geral (OPUS INCERTUM, <i>Architectures à Porto</i> , pág. 135).	
b) alçado geral (revista <i>Croquis</i> , n.º 68/69, pág. 156).	
c) perspectivas (FRAMPTON, K., <i>Álvaro Siza</i> , pág. 307).	
Fig. 158	
FAUP, Álvaro Siza, fotos de uma possível "Promenade Architectural" (E. F.).	573
Fig. 159	
a) campus de Otaniemi, Alvar Aalto, planta (LAHTI, L., <i>Alvar Aalto</i> , pág. 60).	579
b) FAUP, Álvaro Siza, planta (revista <i>Croquis</i> , n.º 68/69, pág. 166).	
c) casa Ozenfant, Paris, Corbusier (FRAMPTON, K., <i>Le Corbusier</i> , pág. 44)	
d) casa Tzara, Paris, Adolf Loos (SARNITZ, A., <i>Adolf Loos</i> pág. 60).	
e) "Grate-ciel" no bairro de Pessac, Bordeus, Corbusier, foto do estado actual (E. F.).	
f) FAUP, Álvaro Siza, foto do estado actual (E. F.).	
Fig. 160	
"Proposta cinzenta": esquema geral e adaptação para o ano lectivo de 1974/75 (<i>Proposta de Bases Gerais para a Estruturação do Curso de Arquitectura</i> , pág. 13).	592
Fig. 161	
"Proposta Amarela": esquema gráfico com "Exemplos de Coordenação Vertical" (ESBAP, <i>Bases Gerais da Estruturação do Curso de Arquitectura da Escola Superior de Belas Artes do Porto</i> , pág. 11).	596
Fig. 162	
"Mapa de Unidades de Coordenação, Matérias e Docentes" (<i>Relatório do Trabalho do Conselho Pedagógico e Científico...</i> , 1975, p. n. n.).	598
Fig. 163	
Quadro resumo do Plano de Estudos de 1976/77 (E. F., a partir de ESBAP, <i>II Encontro do curso de Arquitectura. Bases Gerais...</i>).	608
Fig. 164	
"ESBAP - 1ª secção - Arquitectura - proposta de estruturação e plano de estudos – gráfico" (ESBAP, <i>Proposta de Estruturação e Plano de Estudos 1977...</i> , pág. 4).	612
Fig. 165	
Quadro resumo do Plano de Estudos de 1977/78 (E. F., a partir de ESBAP, <i>III Encontro do curso de Arquitectura. Bases Gerais...</i>).	617
Fig. 166	
Quadros resumo do Plano de Estudos de 1978-79 (E. F., a partir de ESBAP, <i>Bases Gerais - Regime de Estudos. 1978-79...</i>) e do Plano de Estudos de 1979-80 (E. F., a partir de ESBAP, <i>Bases Gerais. Regime de estudos. 79-80...</i>).	620
Fig. 167	
Quadro resumo do Plano de Estudos de 1984-85 e da distribuição de serviço de 1985-86 (E. F. a partir de FAUP, <i>Guia da Faculdade 1984/85</i> , pág. 8-10 e FAUP, <i>Guia 1986</i> , pág. 35-36).	636
Fig. 168	
Quadro de evolução do Currículo do Curso de Arquitectura da ESBAP / FAUP entre 1975 e 1984 (E. F.)	638

Fig. 169		
	Desenhos de Fernando Távora, realizados nas aulas de Teoria Geral da Organização do Espaço nos dias 5 de Junho de 92, 12 de Março de 93, 21 de Maio de 93 e 4 de Junho de 93 (TÁVORA, F., <i>Teoria Geral da Organização do Espaço...</i>).	642
Fig. 170		
	Documento policopiado (sem título), alunos do segundo ano do curso de Arquitectura da FAUP (arquivo pessoal de Eduardo Fernandes).	646
Fig. 171		
	"Somos quase livres"; folheto de propaganda da campanha eleitoral da "lista i" para a eleição da Associação de Estudantes da FAUP, 4 Dez. 1987 (arquivo pessoal de Eduardo Fernandes).	648
Fig. 172		
	"Quase"; folheto de propaganda da campanha eleitoral da "lista i" para a eleição da Associação de Estudantes da FAUP, 4 Dez. 1987 (arquivo pessoal de Eduardo Fernandes).	649
Fig. 173		
	Quatro exemplos escolhidos entre os "27 trabalhos ancorados" (<i>Unidade 1</i> , pág. 35, 42, 47 e 53).	651
Fig. 174		
	"Ousar, Experimentar", texto da autoria de "dez indivíduos" do 4º e 5º ano da FAUP, Dezembro de 1988 (revista <i>Unidade 2</i> , pág. 58).	654
Fig. 175		
	Vista da marginal de Leça, com Piscina das Marés, de Álvaro Siza, foto do estado actual (E. F.).	753

Introdução

“Todo o homem cria formas, todo o homem organiza o espaço e se as formas são condicionadas pela circunstância, elas criam igualmente circunstância”.

(TÁVORA, F., *Da organização do espaço*, pág. 85)



Da janela da sala onde se escreveu grande parte destas páginas vê-se a Piscina das Marés.

Esta imagem de um objecto arquitectónico dissimulado na paisagem (mas que, ao mesmo tempo, a marca e organiza) acompanhou o processo de reflexão que, durante mais de cinco anos, foi sendo desenvolvido na elaboração desta dissertação, apelando a uma contínua referência às questões da relação com o contexto. É evidente que o projecto desta piscina é sensível ao sítio: respeita-o e quase desaparece nele; mas, ao mesmo tempo, reinterpreta o paredão da marginal e dramatiza a relação entre as duas cotas que ele separa (e a intervenção de Álvaro Siza une).

Também esta tese é indissociável do(s) seu(s) sítio(s): Leça da Palmeira, Matosinhos, Porto e Guimarães. Seria esta dissertação a mesma sem a visão quotidiana da referida piscina ou sem a visão frequente da casa de Chá, obtida a partir da marginal, a cujo processo de reformulação (nova intervenção de Siza em Leça, que une as duas anteriores) se pôde assistir quotidianamente, ao longo da sua lenta evolução? Seria esta dissertação diferente se os percursos habituais de quem a escreveu não motivassem a passagem frequente pela Quinta da Conceição e pela Câmara de Matosinhos? Ou se a actividade profissional do candidato, como investigador e docente, não o tivesse levado a frequentar o edifício desenhado por Álvaro Siza para a Faculdade de Arquitectura do Porto e as instalações da Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, projectadas por Fernando Távora?

Mas o contexto da Piscina das Marés é também o mar, em constante movimento.

No decorrer destes anos de trabalho, a sempre diferente imagem que se vê da referida janela motivou uma reflexão constante sobre o modo como também esta dissertação foi sendo condicionada pela evolução da percepção do seu contexto específico. Esta dissertação não teria certamente os mesmos conteúdos se não tivessem sido consultadas ou visitadas várias obras que influenciaram o seu desenvolvimento; o seu caminho poderia ter tomado diferentes direcções se tivessem sido abordados outros textos ou outras arquitecturas (que ficaram de fora do objecto de estudo).

Mas a primeira grande alteração da circunstância que afectou este trabalho (logo no seu início) foi também a mais marcante: esta dissertação teria sido bastante diferente se 3 de Setembro de 2005 não tivesse sido um dia triste para a arquitectura portuguesa.

Motivação inicial

Esta dissertação surge na sequência de uma vontade antiga de conhecer melhor a chamada “Escola do Porto”, sentida conscientemente desde Outubro de 1985, momento em que o candidato entrou pela primeira vez no edifício da Escola de Belas Artes do Porto. Esta vontade de compreender a *Escola* reflectiu-se primeiro em muitos dos trabalhos académicos realizados ao longo do seu curso de arquitectura,¹ depois no seu estágio de pré-profissionalização² e depois ainda (de forma intermitente) no seu percurso profissional.

O regresso à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, para a frequência do “2º Mestrado em Planeamento e Projecto do Ambiente Urbano” (FAUP/FEUP, 1995/1998), foi sentido como um *regresso à Escola*, onde se reencontram os mesmos ambientes e alguns dos antigos colegas e professores. Mas seria o início da carreira docente, como assistente convidado da FAUP na cadeira de “Métodos e Linguagens da Arquitectura Contemporânea” (no ano lectivo de 1999/2000) que teria, neste contexto, uma importância acrescida: mais do que um segundo *regresso à Escola*, proporciona uma inversão de papéis em relação às experiências do passado e a concretização de uma já antiga aspiração pessoal (para além de uma marcante experiência de contacto, na perspectiva do utilizador, com as novas instalações da faculdade).³

A regência da cadeira de Teoria I, do 2º ano do primeiro plano de estudos do Curso de Arquitectura do Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho (a partir do ano lectivo de 2000/2001), implicou a necessidade efectiva de estudar o tema “Escola do Porto”, uma vez que se entendeu que ele seria componente obrigatória do seu programa. Ao longo de cinco anos de docência desta cadeira (e quatro de docência de Teoria II, do mesmo plano curricular), o tema foi ganhando importância, passando de uma aula teórica (em 2000/2001) para quatro aulas (em 2004/2005) em que a temática da arquitectura portuguesa em geral (e da portuense em particular) era abordada na cadeira do 2º ano (a que se somavam ainda outras duas no 3º ano).

O primeiro texto sobre o tema, publicado no número 2 da revista *Laura*,⁴ surge como resultado do esforço de construção de matéria pedagógica para as referidas aulas e consolida o conjunto de objectivos, pressupostos e principais questões que estiveram na base da concepção do plano de doutoramento proposto no ano seguinte.

Mas a *escolha do Porto*, como tema de trabalho, teve como motivação principal a sempre presente vontade de *voltar à Escola...*

¹ Consideram-se especialmente dignos de referência, entre outros trabalhos realizados durante o curso que se aproximaram do tema “arquitECTURA portuguesa”, os realizados para as disciplinas de “História da Arquitectura II” com docência de Anni Ghunter Nonnel (no 3º ano, ano lectivo 1987/88) e de “História da Arquitectura Portuguesa II” com docência de Manuel Mendes e regência de Ricardo Figueiredo (no 5º ano, ano lectivo 1989/90).

² FERNANDES, E., *Reflexão...*, relatório final do seminário de pré-profissionalização apresentado em 1992; deste trabalho resultou também a colaboração na monografia NONELL, A. G. (et. al.), *O Mercado do Bolhão – Estudos e Documentos* (ver FERNANDES, E., “O Edifício do Bolhão”).

³ O curso do candidato tinha decorrido na ESBAP (nos 1º e 2º anos) e nas primeiras instalações a uso na rua do Gólgota (nos restantes), a casa da antiga Quinta da Póvoa, os seus anexos pré-existentes (as chamadas “cavalariças”) e o pavilhão Carlos Ramos; a construção das novas instalações estava a decorrer, ainda numa fase inicial. Seria também entre as *cavalariças* e a *casa cor-de-rosa* que decorreriam depois as aulas de Mestrado.

⁴ FERNANDES, E., “A Escala do Porto”.

Pressupostos e objectivos iniciais

Na altura da elaboração da proposta de plano de doutoramento que originou esta dissertação, não existiam trabalhos de Doutoramento (concluídos ou em curso) na área de Teoria e História da Arquitectura Portuguesa Contemporânea no Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho,⁵ lacuna que se pretendeu colmatar; parece-nos que esta é uma área cuja relevância é evidente, por ser em Portugal que vivemos e trabalhamos, mas também pela importância que tem sido dada à chamada “Escola do Porto” (tema específico deste trabalho) em Portugal e, sobretudo, fora do país. Assim, procurou-se com esta dissertação construir bases que permitam enquadrar outros estudos que posteriormente surjam neste contexto (que possam partilhar linhas de investigação e abrir novos caminhos).⁶

No início deste trabalho pretendia-se sobretudo contribuir para a clarificação de uma questão que consideramos fundamental na Arquitectura Portuguesa actual: o que é hoje a “Escola do Porto”?

Para isto, tornava-se evidente a necessidade de, em primeiro lugar, realizar uma abordagem histórica da evolução desta *ideia de Escola* procurando entender a construção da sua *identidade* desde o momento da sua emergência e ao longo de todo o seu desenvolvimento. Esta síntese implicava a reconstrução do seu percurso, partindo da necessária compreensão dos contributos que podemos considerar antecedentes, passando pela identificação do seu momento de génese, pelo reconhecimento das suas características iniciais e pelo acompanhamento da sua evolução. Só com este pano de fundo seria possível perceber como esta *identidade* se pode definir hoje e qual o seu papel no contexto actual da arquitectura portuguesa e internacional. Não se pretendia fazer uma história da chamada “Escola do Porto”, completa em todas as suas variáveis, mas parecia necessário que fosse assegurada a compreensão da evolução das ideias que estão associadas a esta definição, aceitando o modo como os seus agentes as procuraram transmitir, mas reflectindo criticamente sobre a sua articulação.

Importa clarificar desde já este conceito de “Escola”, quando aplicado à arquitectura, que se presta a alguma abrangência de interpretações e a frequentes aproximações a outros conceitos, como “Estilo”, “Tendência” e “Movimento”. A palavra *estilo*⁷ designa uma “maneira de fazer”, de âmbito abrangente, aparentemente dissociada de qualquer ideologia; já a significação da palavra *movimento*,⁸ pelo contrário,

⁵ Só em 2007 é que foi apresentado no DAA um segundo plano de Doutoramento nesta área, da autoria de Elisiário Miranda: *Liberdade e ortodoxia. Equipamentos colectivos de arquitectura moderna nas colónias portuguesas, 1926-1974*.

⁶ Esta linha de investigação esteve já na origem de uma Tese de Mestrado em Arquitectura realizada na Escola de Arquitectura da Universidade do Minho e orientada pelo candidato: GUIMARÃES, J. K., *Casa Cronológica. Estratégias para a permanência, continuidade e transformação de uma identidade*.

⁷ “*estilo*, [1] s. m. maneira especial ou característica de dizer, escrever, compor, pintar, esculpir, etc.; costume; pragmática; ponteiro com que se escrevia antigamente; (...)”; COSTA, J. A.; MELO, A. S., *Dicionário da Língua Portuguesa* (pág. 696).

⁸ “*movimento*, s. m. mudança de posição no espaço em função do tempo; acto de mover ou de se mover; circulação de veículos; mudança de lugar ou de posição; deslocação; evolução de ideias; agitação política; impulso interior; estímulo; alteração; animação; andamento musical; compras e vendas de uma casa comercial; marcha de tropas; (*filos. escolástica*) passagem da potência ao acto; mudança (...)”; idem, pág. 1138.

designa um conceito dinâmico (relacionado com *mudança, circulação, evolução, agitação* ou *estímulo*) associado ao mundo das ideias; por outro lado, enquanto *tendência*⁹ se define como um propósito de seguir em determinado sentido (sem encontrar oposição), a palavra *escola*¹⁰ remete para *método* e *estilo*, para além das significações associadas ao ensino.

No campo específico da Arquitectura, a palavra “*Estilo*” tanto pode definir um “traço identificador” como uma “individualidade do movimento do espírito, movimento e individualidade que são perceptíveis na escolha da palavra, da imagem e no processo de combinar sintagmaticamente as ordens imaginárias ou formais”; assim, define o “conjunto de formas ou modos estéticos” que caracterizam uma dada época ou o modo “pessoal e individualizante como um arquitecto (...) comunica a sua visão interior e disciplina a ordenação das formas e do espaço” ou ainda os “valores estéticos e qualidades harmónicas” que definem o carácter de qualquer obra.¹¹ Dada esta abrangência de significados da palavra “estilo” não é de estranhar que a sua aplicação generalizada em toda a historiografia da arquitectura ocidental se preste a alguns equívocos, pois tanto pode designar uma maneira de fazer característica de uma determinada época (como o estilo Românico) como uma variação temporal e/ou regional (como o Barroco Alemão), ou mesmo o modo de fazer de um determinado arquitecto (como o estilo Palladiano), patente na sua obra e/ou na de outros.

Estas variações são muitas vezes designadas por outros termos que permitem um maior rigor de linguagem, dada a sua significação específica, como *tendência, escola* e *movimento*. Assim, se na historiografia do século XX (a que mais interessa a esta dissertação), encontramos a expressão *Estilo* aplicado à Arte Nova e ao Art Decô, para além de também se falar em Estilo Moderno, Estilo Internacional, Estilo Brutalista ou Estilo Pós-Moderno, encontramos também incluídas nestes *estilos* diferentes *tendências*, como a Secessão Vienense, o Expressionismo Alemão ou o Neo-racionalismo italiano (também designado por “Tendenza”, apropriadamente), que frequentemente se designam também como *escola* ou *movimento*. Assim, dentro de um mesmo *estilo*, diferenciam-se grupos de obras e arquitectos que apresentam um qualquer denominador comum como, por exemplo, as escolas de Chicago,¹² Amesterdão e Paris, ou os movimentos Futurista, Esprit Nouveau ou Neoplasticista.

Por sua vez, a expressão *Escola* é definida como conjunto de “adeptos de um mestre ou de um sistema” e “concepção técnica, estética ou estilística”.¹³ Se a segunda parte da definição aproxima o termo da definição de estilo, a primeira parte permite extrair ilações distintivas: estamos a falar de um conjunto reduzido de indivíduos que tem em comum um conjunto de relações mestre-discípulo e/ou a partilha de um mesmo sistema, seja ele construtivo, metodológico, teórico ou linguístico. Esta é, no entanto uma definição próxima

⁹ “*tendência*, s. f. força que se dirige por si mesma quando não suporta força contrária, para um sentido determinado; (...) (*fig.*) inclinação; propensão; vocação; disposição; propósito”, *idem*, pág. 1601.

¹⁰ “*escola*, s. f. instituição social que tem o encargo de educar, segundo planos sistemáticos, os indivíduos nas diferentes idades da sua formação; casa ou estabelecimento onde se ministra o ensino; conjunto formado pelo professor e alunos; doutrina; sistema; aprendizagem; método; estilo (...)”, *idem*, pág. 660.

¹¹ RODRIGUES, M.; SOUSA, P.; BONIFÁCIO, H., *Vocabulário técnico e crítico de Arquitectura* (pág. 127).

¹² Curiosamente, existirá também mais tarde uma escola de Chicago na sociologia, com importantes contributos ao nível do estudo da cidade; ver COULON, Alain *L'École de Chicago*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

¹³ RODRIGUES, M.; SOUSA, P.; BONIFÁCIO, H., *Vocabulário técnico e crítico de Arquitectura* (pág. 122); nesta obra não se encontram definidos os termos *movimento* e *tendência*.

do conceito de *Movimento*. A principal distinção será a de que *Movimento*, como vimos, é um conceito dinâmico relacionado com o mundo das ideias; surge espontaneamente, agrupando um conjunto de personagens unido por teorias comuns, que surgem muitas vezes explicitadas sob a forma de “manifesto” logo na génese do grupo. Mas é precisamente esta vontade de divulgar e concretizar estas ideias que constitui a força vital do movimento que, conseqüentemente, perde razão de ser se as suas teorias se generalizam, concretizam ou se revelam irrelevantes para os próprios autores.

O Neoplasticismo é um bom exemplo desta necessidade de dinâmica (associada a uma ideia forte) que caracteriza um *movimento*: quando os seus defensores não conseguem manter um sentido evolutivo (na área da arquitectura), no seguimento das ideias expressas nos seus manifestos, porque estas parecem ter atingido o seu expoente máximo em obras já realizadas (como a casa Schroder),¹⁴ o movimento perde o seu papel de organismo catalisador e desaparece (no campo da arquitectura), tendo apenas continuidade no campo da pintura, na obra de Mondrian. Reconhecemos o mesmo percurso em vários movimentos desta época: o belicismo defendido pelo movimento Futurista perde a conotação heróica para ganhar um sentido trágico com a eclosão da primeira guerra mundial (e a morte de Saint’Elia), o que provoca a decadência do movimento; no Purismo, o abandono de Ozenfant da direcção de *L’Esprit Nouveau* leva ao fim da revista e do movimento que a fundou, no próprio ano da sua consagração, com o pavilhão na Exposição Internacional de Artes Decorativas de Paris (depois de 1925 ainda podemos falar de um Corbusier purista, mas já não de um movimento).¹⁵

Assim, podemos assim considerar que uma *escola* é diferente de um *movimento* porque não parte de uma identidade ideológica colectiva nem é motivada pela urgência da concretização de uma ideia de vanguarda; não é, necessariamente, um grupo de opinião organizado, do qual se sabe exactamente quem pertence e quando; não tem de estar associada a um manifesto, uma publicação ou a qualquer outro meio de divulgação, escrita ou visual, da actividade dos seus membros. Uma *escola* é geralmente um fenómeno conjuntural, uma resposta a um clima cultural, seja este um conjunto de necessidades práticas de uma sociedade ou de uma região (como em Chicago, depois do incêndio de 1871) ou um grupo de arquitectos que partilham ideias e preocupações e descobrem modos expressivos similares (como em Amesterdão,¹⁶ no início do século); o termo é usualmente utilizado para referir uma relação mestre/discípulos referenciada a uma ou mais figuras tutelares (Sullivan e Adler em Chicago, Berlage em Amesterdão, Mallet-Stevens em Paris).¹⁷

¹⁴ Casa Schroder, Gerrit Ritveld e Truus Schroder, 1924; sobre a autoria partilhada desta obra ver FRIEDMAN, A. T., “Not a Muse: The Client’s Role at the Ritveld Schroder House”.

¹⁵ Estas são leituras necessariamente simplistas (de temas que, por si só, dariam assunto para várias dissertações) baseadas nos textos “Antonio Sant’Elia e a Arquitectura Futurista, 1909-1914”, “De Stijl: evolução e dissolução do Neoplasticismo, 1917-31” e “Le Corbusier e o Esprit Nouveau, 1907-31” publicados em FRAMPTON, K., *História Crítica da Arquitectura Moderna* (pág. 95-102 e 171-192).

¹⁶ “Dalla prima metà degli anni Deci, ad Amsterdam, un gruppo di architetti, per analogia di committenza, di temi progettuali, di modalità di espressione, deide origine a un’analogia di risultati e temperamento progettuale (...)”; CASCIATO, M. (coord.), *La Scuola di Amsterdam* (pág. 8).

¹⁷ “L’École de Paris n’affirme pas l’existence d’un groupe d’architectes modernes constitué de façon volontaire mais l’existence dans une même ville de réalisations architecturales se référant toutes aux principes du mouvement moderne. Ces principes théorique et esthétique ont été interprétés de façon personnelle par chaque créateur, la création étant par essence l’art de la différence.” (DELORME, J.-C., *L’École de Paris...*, pág. 9, nota 4).

Contrariamente ao que uma leitura literal da expressão parece indicar, não tem também de estar associada a uma instituição de ensino: pressupõe uma transmissibilidade de conhecimento, associada a um processo de aprendizagem, mas este não tem de se concretizar por via oficial. No século XX são poucos os exemplos de escolas de arquitecturas que se podem considerar ligadas a uma *escola*; se a Bauhaus será o exemplo mais paradigmático, encontramos aí características que a aproximam mais das características de um *movimento* (e, depois, um *estilo*) do que de uma *escola*.

O tema desta dissertação relaciona-se directamente com a aplicação deste conceito de *escola* ao caso do Porto. O termo “Escola do Porto” implica uma *identidade* que procuramos sintetizar relacionando, a cada momento histórico, a pedagogia de uma instituição de ensino com as ideias e a prática arquitectónica dos seus professores e/ou antigos alunos, justificadas pelo contexto geográfico, político e cultural a que pertencem (e/ou onde actuam). A identificação do carácter unitário desta entidade colectiva, longe de ser um pressuposto distintivo da abordagem desta tese, é um consenso entre aqueles que se dedicam a estudar o tema numa perspectiva histórica; no entanto, se parece claro para todos que existiu uma “Escola do Porto”, não são consensuais nem o momento em que surge nem a sua sobrevivência actual (ou a data do seu eventual desaparecimento). Assim, partindo deste frágil consenso (formado por um conjunto de interpretações bastante distintas), interessava ao âmbito específico deste trabalho não só sistematizar o estudo da evolução do corpo comum desta definição, mas também identificar as linhas divergentes que foram, a cada momento, surgindo na sua interpretação. Apesar da diversidade de contributos identificáveis, acreditava-se que seria possível enunciar uma caracterização global da *identidade* a que se chama “Escola do Porto” com um grau elevado de consenso entre as várias interpretações encontradas, que seria válida até à década de 80. De igual modo, considerava-se que seria possível encontrar no discurso crítico contemporâneo contributos suficientes para questionar a adequação desta definição, que estaria já desactualizada nos anos 80 e 90.

Assumimos assim, como hipótese inicial de trabalho, que a *Escola* teria sofrido, durante a década de 80, uma mudança de escala que teria atravessado transversalmente a generalidade dos seus vectores constituintes e despoletado uma crise de crescimento sensível em todas as vertentes da sua definição.¹⁸ Assim, seria também objectivo desta dissertação perceber os mecanismos de alteração da especificidade da chamada “Escola do Porto” e inquirir sobre a consciência teórica desta nova identidade face ao seu registo escrito (ou à sua ausência); consequentemente, reflectir sobre o impacto desta nova realidade na formação dos seus estudantes e na metodologia de trabalho dos seus arquitectos, procurando a sua consequência nos projectos desenhados e nas obras construídas.

¹⁸ Este pressuposto surge na sequência da elaboração do texto “A Escala do Porto”, publicado na revista *Laura* # 2, que (como já referimos) constituiu o motor de arranque do projecto de Doutoramento que origina esta dissertação.

Este conjunto de pressupostos considerados (como dados adquiridos ou hipóteses a confirmar) no momento do início dos trabalhos, estão também associados à convicção (que justifica o título que escolhemos para esta dissertação) de que a identidade daquilo a que se chamou “Escola do Porto” seria o resultado de um percurso, direccionado por um conjunto de *escolhas* conscientes dos seus agentes, em que tão importante como o caminho escolhido é o caminho que se escolhe não percorrer.¹⁹

Acreditava-se que esta *escolha do Porto* seria sintetizável numa definição globalizante que reunisse os principais contributos que se encontram na bibliografia sobre o tema, que proporcionaria uma ideia “tradicional” de *Escola*, hoje desactualizada. Assim, esta dissertação teria como objectivo encontrar uma definição actualizada da(s) identidade(s) da chamada “Escola do Porto” (adequada ao conjunto de novas realidades hoje existentes) ou constatar a sua inexistência. Tentar-se-ia, simultaneamente, entender até que ponto é que esta(s) representa(m) também o resultado de um conjunto de *escolhas* conscientes dos seus agentes, na sequência de um processo de auto-crítica iniciado nos anos 80 ou se, pelo contrário, aparece(m) como resultado de um processo casuístico. Procurar-se-ia ainda perceber se esta(s) nova(s) *identidade(s) de Escola* apresentam um carácter distintivo no contexto da arquitectura nacional contemporânea: se hoje ainda se pode falar de *arquitectura da “Escola do Porto”* ou apenas de *arquitectura portuguesa*.

Evolução dos pressupostos e do âmbito temporal

Com o desenrolar dos trabalhos, a circunstância inicial foi-se alterando, porque a pesquisa e a escrita foram permitindo uma melhor leitura do contexto inicial e criando uma nova circunstância que, por sua vez, motivou a alteração de alguns pressupostos e obrigou a reformular alguns objectivos. Começou a tornar-se evidente que existia inicialmente uma deficiente avaliação do objecto de estudo, no que se refere à bibliografia: encontraram-se vários textos, publicados de modo disperso e não relacionado, que foram considerados precursores e definidores de uma ideia de *Escola* e não constavam da proposta bibliográfica inicial. Esta deficiente apreciação do objecto de estudo não se caracterizava apenas pelo desconhecimento de alguma da documentação existente, mas também pelo menosprezo da sua relevância. A constatação desta realidade obrigou necessariamente a um diferente tipo de abordagem, apoiada num maior número de fontes bibliográficas do que se previa no início dos trabalhos.

Mas, paradoxalmente, se a componente escrita do objecto de estudo foi subavaliada, quantitativamente, foi também sobreavaliada, qualitativamente. Os resultados de uma primeira abordagem global ficaram aquém da expectativa, no que diz respeito ao primeiro objectivo da dissertação: conseguir realizar uma *síntese histórica da evolução das ideias da Escola* a partir de um resumo da bibliografia de referência.

¹⁹ A síntese realizada pelo candidato na primeira parte do texto “«Escritica Pop», a revista *Unidade* e a crítica interna na Escola do Porto no final dos anos 80” (publicado em 2005 na revista *Laura* # 3) foi um contributo decisivo para a formação deste pressuposto.

A história da chamada “Escola do Porto” encontra-se realizada num conjunto de obras de referência,²⁰ tanto no que diz respeito à evolução da instituição de ensino como no que respeita ao percurso arquitectónico dos seus principais agentes; ao longo do trabalho, encontramos aí o necessário suporte para a particular leitura que fazemos da evolução das ideias que, a cada momento, explicam esse ensino e essa arquitectura (avaliada em função dos textos que encontramos, de forma dispersa, noutras fontes bibliográficas). No entanto, contrariamente à expectativa inicial, apercebemo-nos que subsiste (em alguns aspectos) a “situação paradoxal que envolve hoje a imagem da *Escola do Porto*, ao ser reconhecida pública e institucionalmente sem que se clarifique ou aprofunde, por inércia ou embaraço crítico, o suporte cultural e disciplinar que a determina.”²¹ Se foi este o ponto de partida para o “mapa crítico” de Jorge Figueira²² (que é, neste panorama, a referência mais completa), ele foi também o mote para esta dissertação, uma vez que encontramos ainda em aberto um conjunto de temas que consideramos essenciais à nossa abordagem específica.

Assim, o investimento na investigação documental foi superior ao que estava inicialmente previsto no Plano de Doutoramento para esta fase do trabalho, onde se pretendia contribuir para completar uma *história da ideia de Escola*, porque foi necessário trabalhar directamente a partir de múltiplas fontes documentais, complementando a informação que encontramos nas obras de síntese já publicadas.²³

Esta nova circunstância com que o trabalho se vê confrontado colocou em causa alguns dos seus pressupostos e obrigou a rever os objectivos iniciais desta dissertação, que podemos sintetizar na resposta a três questões:

- O que foi a chamada “Escola do Porto” até aos anos 80?
- O que mudou na *Escola* depois dos anos 80?
- Como é que esta nova *identidade* se relaciona hoje com o contexto nacional?

Durante este processo de questionamento metodológico foi-se tornando evidente não ser possível realizar, no âmbito do mesmo trabalho, uma revisão histórica do objecto de estudo com vista à compreensão da evolução da *ideia de Escola*, uma reflexão sobre a sua actualidade e ainda, em simultâneo, procurar

²⁰ Entendemos que a história da chamada “Escola do Porto”, de Carlos Ramos até aos anos 80, pode ser deduzida a partir de um vasto conjunto de textos, de que salientamos: BANDEIRINHA, J. A., *Quinas Vivas + O Processo SAAL...*; BARBOSA, C., *Organização dos Arquitectos Modernos...*; BORELLA, G. (et. alt.), *La scuola di Porto*; CARDOSO, A., *O Arquitecto José Marques da Silva*; COSTA, A. A., *Dissertação...* + “Oporto and the Young Architects...” + “Considerações sobre o ensino” + “Valores Permanentes da Arquitectura Portuguesa” + *Álvaro Siza* + “Mostrar o ensino da Arquitectura no Porto...” + “Legenda para um desenho de Nadir Afonso” + “À Memória Presente de Mestre Ramos” + “Arquitectura do Porto”; COSTA, A. A., (et. alt.), “SAAL/Norte, balanço de uma experiência”; FAUP, *Desenho de Arquitectura + Páginas Brancas I e II*; FERNANDES, M. C., *Esbap / Arquitectura Anos 60 e 70, Apontamentos*; FERNANDEZ, S., *Percurso...*; FIGUEIRA, J., *Escola do Porto: um mapa crítico*; FILGUEIRAS, O. L., “A Escola do Porto (1940/69)”; FRAMPTON, K., “Em busca de uma línea lacónica. Notas sobre la Escuela de Oporto”; MENDES, M., “«Escola» ou «generalismo» - ecleticismo ou tradição, uma opção inevitável” + “Atmosfera doméstica. Porto, uma «melancolia pré-trágica»” + “Ah, che ânsia umana di essere il fiume o la riva!”; MENDES, M., PORTAS, N., *Arquitectura portuguesa contemporânea, Anos sessenta/Anos oitenta*; PORTAS, N., “3 Obras de Siza Vieira” + “Fernando Távora: 12 anos de Actividade Profissional” + “Meia Dúzia de Questões sobre uma Certa Arquitectura, a Melhor, do Porto” + “Portugal: Contextual Interpretation and the Importation of Models” + “Sobre a Escola e a escola do Porto” + “An Inquiry into the Architecture of Porto”; RAMALHO, P., *Itinerário*; SANTOS, J. C. (org.) *Origens de uma Escola, subsídios documentais para a História do ensino de Belas-Artes na Cidade do Porto*; TAVARES, D., *Da Rua Formosa à Firmeza*; TÁVORA, F., “O Problema da Casa Portuguesa” + “Arquitectura e Urbanismo – a lição das constantes” + “A experiência do ensino e da arquitectura” + *Da organização do espaço*; VIEIRA, Á. S., “Alvar Aalto: Três facetas ao acaso” + “Oito pontos quase ao acaso” + Post-modernismo e arquitectura” + “(FAUP) no conforto do prestígio conquistado” + “A propósito da Arquitectura de Fernando Távora”.

²¹ Ver FIGUEIRA, J., *Escola do Porto: um mapa crítico* (pág. 18).

²² FIGUEIRA, J., *A forma de um dedo. Um mapa crítico da Escola do Porto*.

²³ Esta metodologia (sempre aconselhável num trabalho deste tipo) tornou a pesquisa consideravelmente mais lenta do que o inicialmente previsto, não só pela dificuldade de encontrar alguns dos documentos, mas também pelos obstáculos que muitas vezes se deparam na sua consulta e reprodução.

perceber como esta *identidade* se relaciona hoje com o contexto português. Quando se tornou claro que a nova circunstância, criada pelo próprio desenvolvimento do trabalho, conduzia a um maior investimento na resposta à primeira questão (que ultrapassava a abordagem encontrada na bibliografia de referência), foi necessário reequacionar as prioridades do trabalho.

Considerando que a abordagem à segunda pergunta implicava a resposta à primeira, do mesmo modo que a terceira implicava as duas anteriores, optou-se por balizar o trabalho em função de um necessário enquadramento histórico (com a maior abrangência possível, do ponto de vista temporal), que permitisse lançar as bases para uma subsequente pesquisa que enquadre o tema na contemporaneidade.

Assim, procurou-se definir um limite temporal adequado a enquadrar esta *história das ideias da Escola*, de modo a permitir responder claramente à primeira pergunta referida, abordar a segunda (ainda que de forma incompleta) e deixar a terceira em aberto para subseqüentes investigações. Se o estabelecimento de um limite inicial se afigurava fácil (a transição Marques da Silva – Carlos Ramos na direcção da EBAP, que marca o Curso de Arquitectura de Fernando Távora), a definição de um limite final revelou-se mais delicada. Se inicialmente se considerava que o trabalho se poderia estender até à contemporaneidade, uma primeira revisão do plano inicial (motivada pela já referida mudança de prioridades) apontava para o ano de 1985 para limite temporal final, por várias razões:

- A entrada do candidato no curso da FAUP, nesse ano, seria um argumento de ordem pessoal que parecia fazer sentido, porque a partir desta data existe uma diferente percepção da realidade em estudo (vivida e não apenas estudada).
- Esta é também a data de publicação da 2ª edição de *Modern architecture: a critical history* (Kenneth Frampton), onde surge o conceito de *Regionalismo Crítico*, que coloca a “Escola do Porto” numa taxonomia de âmbito global; mas a concepção simultânea dos projectos de Álvaro Siza para Ovar (casa Avelino Duarte) e Berlim (*Bonjour Tristesse*), nesta época (1980-84), põe em dúvida a actualidade do conceito de Frampton (quando aplicado à “Escola do Porto”), logo no momento da sua publicação.
- Surgem ainda nesta época mudanças radicais no contexto lectivo da FAUP que terão consequências no seu ensino: aumento do número de alunos, aumento do corpo docente e início do programa Erasmus.
- Por último, ainda em 1985, os projectos (também de Siza) para as novas instalações da FAUP marcam um momento em que a transição logística do curso de Arquitectura para o Pólo III da Universidade se começa a consolidar.

Face à necessidade de estabelecer uma fronteira que delimitasse claramente o âmbito do trabalho, o processo de transição ESBAP-FAUP afigurava-se-nos como um momento paradigmático: faria sentido optar

por estudar a história da *ideia de Escola* nas Belas Artes, deixando de fora a evolução dessa ideia na Universidade. No entanto, a constatação de que essa transição tinha decorrido num período relativamente longo (1985-1996), do ponto de vista logístico, colocava em questão a sua inclusão no âmbito do presente estudo. Dado que se foi tornando evidente, com o avanço da pesquisa, que o edifício da FAUP se pode considerar paradigmático em relação a praticamente todos os temas que vão sendo abordados no trabalho, a inclusão desta fase de transição (que coincide com a sua construção) tornou-se indispensável como remate desta dissertação.

Esta consideração de um limite temporal mais alargado permite-nos ainda abranger no objecto de estudo as Jornadas Pedagógicas organizadas pela AEFAUP em Novembro de 1995 (documento importante como testemunho da situação do ensino, na época) e as Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica de Jorge Figueira (*A forma de um dedo. Um mapa crítico da Escola do Porto*), realizadas em 1997 (que dão origem à posterior publicação de *Escola do Porto: um mapa crítico*). A análise desta última obra constitui o incontornável remate da *história da teoria da Escola* que procuramos realizar nesta dissertação, porque nela se resumem e reelaboram as principais questões identitárias relativas a este tema.

O âmbito temporal do estudo surge assim compreendido entre 1940 e 1997, embora no capítulo 1.1 seja necessário recuar um pouco em relação à primeira data, para contextualizar a entrada de Carlos Ramos na EBAP. Contrariamente à intenção inicial, este afastamento de cerca de uma década entre o final do período em estudo e o início dos trabalhos parece-nos agora necessário para garantir o indispensável distanciamento da análise.

Estrutura da dissertação: do esquema inicial à actual organização

“Considera-se que o processo de projectação não é analítico e linear (partindo da informação para a forma) e que, pelo contrário, envolve uma proposta de forma desde o primeiro contacto com uma realidade em transformação.”²⁴

Este discurso de Siza sobre o processo de projectação aplica-se à metodologia desta dissertação, que se aproximou bastante da abordagem que seria adoptada no desenvolvimento de um trabalho de projecto; não por uma intenção deliberada, mas por um processo progressivo e inconsciente (que só se foi tornando evidente no final do trabalho), cuja motivação se prende, decerto, com uma incontornável deformação profissional.

Referimos já que esta dissertação foi evoluindo em função da percepção das circunstâncias do contexto em que se ia movendo (cuja alteração resulta também da evolução do próprio trabalho de

²⁴ Extracto do programa das cadeiras de Construção I e II (leccionadas por Álvaro Siza Vieira), apresentado nas “Bases Gerais” de 1976-77.

investigação e escrita). Mas teve também uma ideia inicial de forma que, embora posta à prova por consideráveis alterações de conteúdo, resistiu até final: do início ao fim do trabalho manteve-se um mesmo título (*A Escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola*) e uma mesma divisão em três capítulos (“A Escrita do Porto”, “A Escala do Porto” e a “A Escolha do Porto”).

A manutenção do título nunca esteve em causa, durante todo o desenrolar do trabalho, porque a intenção foi sempre contribuir para a actualização do tema em estudo. Deixaremos para a Conclusão a explanação dos contributos que acreditamos trazer com esta dissertação para actualizar a identidade da chamada “Escola do Porto”.

Quanto à divisão em três capítulos, aquilo que começou por ser uma intuição sobre os três grandes grupos de questões que se poderiam levantar ao estudo do tema em causa (concretizado num jogo de palavras que nos pareceu feliz) foi também adquirindo diferentes significados com a evolução do trabalho, mas revelou-se suficientemente flexível para os enquadrar em diferentes entendimentos da sua estrutura.

Inicialmente, a intenção de abordagem dos três capítulos articulava temáticas distintas com diferentes aproximações metodológicas para um mesmo âmbito cronológico; cada um deles correspondia a uma diferente maneira de abordar o mesmo objecto de estudo:

- No primeiro – *A Escrita do Porto* – propúnhamos fazer uma abordagem cronológica, de modo a obter um retrato da evolução da *ideia de “Escola do Porto”*, que seria fiel ao modo como os seus agentes a procuram transmitir.
- No segundo – *A Escala do Porto* – propúnhamos fazer uma abordagem interpretativa do mesmo objecto de estudo, procurando encontrar a justificação para os seus *processos de mudança*, tanto na sua prática pedagógica como na sua prática arquitectónica.
- No terceiro – *A Escolha do Porto* – propúnhamos fazer uma releitura do conjunto de fenómenos analisados nos capítulos anteriores, de modo a demonstrar que o ensino da arquitectura do Porto e a sua relação com a arquitectura que se desenha (e o modo como ela se desenha) são fruto da *escolha consciente de um percurso*, procurando também perceber se as mudanças de escala sentidas a vários níveis constituem um processo de ruptura ou uma evolução natural (e inevitável, em muitos aspectos) e se essa mudança é também fruto de um conjunto de *escolhas conscientes dos seus agentes*.

Com o início do trabalho de escrita, constatou-se que seria bastante difícil separar estas temáticas em diferentes capítulos e que a sucessiva abordagem do mesmo arco temporal com três aproximações diferentes (metodológicas e temáticas) provocaria a repetição sistemática de múltiplos aspectos dos temas abordados. Assim, este esquema foi sendo transformado numa abordagem cronológica linear (que também orientava a pesquisa); surgiu uma segunda estrutura, que mantinha a divisão tripartida (e os mesmos títulos) mas

pressupunha uma abordagem diferente, articulando diferentes temáticas com metodologias distintas para períodos cronológicos sucessivos:

- No capítulo da *Escrita* previa-se uma recolha exaustiva de contributos bibliográficos, articulados de forma a conseguir compreender a evolução da ideia de *Escola* desde a sua génese até 1985; seria essencialmente uma abordagem historicista, de matriz cronológica.
- No capítulo da *Escala* pretendia-se realizar um testemunho da época em que o candidato frequentou o curso de Arquitectura da FAUP (1985-92); seria uma abordagem marcada por circunstâncias pessoais, especulando e estruturando a procura de informação auxiliar a partir da memória.
- No capítulo da *Escolha* pretendia-se realizar uma reflexão que sintetizasse os adquiridos dos capítulos anteriores e os confrontasse com a realidade presente; seria uma abordagem especulativa.

A já referida reformulação dos objectivos do estudo levou a reequacionar este esquema em função das novas metas. Mas manteve-se uma estrutura tripartida, organizada não só na articulação de sucessivos intervalos cronológicos mas também articulando três diferentes ênfases temáticas, cada uma delas apropriada ao período em estudo em cada capítulo; mantendo os títulos iniciais, mas interpretando de modo diferente o seu significado.

Assim, foi-se tornando claro que o essencial das questões que podemos associar à génese de uma ideia colectiva de *Escola* se encontra sobretudo nos anos em que decorre o Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa (1955-61), marcados por uma série de contributos fundamentais. Centrando o estudo nesta época, reconhecem-se os antecedentes que contribuem para esta circunstância e a sua evolução posterior. Chamamos “Escrita do Porto” a este período, que é indissociável da figura de Fernando Távora e das suas ideias, registadas em texto, em desenho e em obra. A palavra “escrita” é usada aqui com um sentido de registo de uma ideia emergente, não só em texto, mas também em desenho e em obra.

Se este processo de *escrita* se prolonga ao longo de todo o século XX, porque a *ideia de Escola* é muitas vezes *reescrita*, torna-se evidente que ele começa a coexistir com questões que se colocam na prática profissional, no confronto entre as intenções de projecto e o resultado construído, motivado pela relação entre programa, dimensão, linguagem, significado e contexto. Chamamos “Escala do Porto” a estas relações de proporção entre realidades distintas, que muitas vezes encontramos nos projectos da *Escola*. Se no início do trabalho acreditávamos que estas *questões de escala* se colocariam sobretudo durante os anos 80, hoje parece ser claro que surgem de forma decisiva em épocas bastante anteriores; encontramos-las ao longo de todo o período em estudo, nos trabalhos de CODA dos finalistas do curso da ESBAP, mas parecem ganhar importância na definição da identidade da *Escola* à medida que nos aproximamos da Revolução de 1974.

Finalmente, chamamos “Escolha do Porto” a uma nova circunstância em que a arquitectura da *Escola* se encontra, nos anos 80: a possibilidade de *escolher* o seu caminho em liberdade e, simultaneamente, *ser*

escolhida (seguida, admirada, divulgada, adoptada) por agentes exteriores. Se, nos anos 50 e 60, a obra de Távora é a resposta possível a um desejo de realizar uma Arquitectura Portuguesa Moderna, nos anos 60 e 70 a arquitectura de Siza surge como oposição a um contexto onde o mais fácil era defender a *recusa do desenho* e, no período pós-revolução, as obras do “SAAL Norte” surgem face a um conjunto de solicitações urgentes, num contexto que se vai tornando cada vez mais hostil. Pelo contrário, a partir dos anos 80 a *Escola* vê-se confrontada com uma multiplicidade de caminhos possíveis e com a possibilidade de escolher o seu rumo por convicções próprias (que resultam da experiência anterior), e não por reacção a imposições ou condicionantes circunstanciais. Este é de novo um processo de *escrita* (ou reescrita) onde subsistem questões paradigmáticas de *escala*, mas é também (e sobretudo) um processo de *escolha*.

Há, portanto, uma distinção entre o sentido da palavra *Escolha*, quando usado no título desta dissertação e no seu capítulo 3. Se a *Escola* é o resultado de um percurso, direccionado por um conjunto de *escolhas* conscientes dos seus agentes, ao longo de toda a sua história (o que justifica o título), nos anos 80 e 90 (que estudamos no capítulo 3), estas escolhas são menos influenciadas pela circunstância e coexistem com um outro fenómeno: a *Escola* é também *escolhida* (pela imprensa internacional e nacional, por outros arquitectos portugueses, pelo poder político).

Assim, na divisão tripartida que estrutura esta dissertação, a organização cronológica coexiste com uma organização temática; no entanto, estas duas linhas organizativas entrecrocaram-se e sobrepõem-se, perturbando-se mutuamente. A distinção temática não é exclusiva (nunca o poderia ser) porque aquilo a que chamamos *escrita*, *escala* e *escolha* está presente em cada um dos capítulos; o que se manifesta nos três subtítulos é aquela que nos parece ser a questão nuclear de cada época. Do mesmo modo, a divisão cronológica não é estanque; se a narrativa procura ser, em cada capítulo, o mais linear possível, na relação entre as três partes existem sobreposições temporais. Assim, a linha geral de evolução do trabalho, no seu todo, é uma sucessão de avanços e recuos que não deixa, no entanto, de ter subentendida uma intenção de progressão cronológica e um princípio de distinção temática.

Limitações e campos de pesquisa em aberto.

Tentamos, até aqui, explicitar as motivações, os pressupostos, os objectivos e a estrutura desta dissertação. Mas esta *Introdução* parece-nos ser também o lugar adequado para referir as principais limitações do trabalho desenvolvido, as questões mais importantes deixadas em aberto e os caminhos que parecem mais promissores para uma prossecução da pesquisa. Temos consciência de que em qualquer destas vertentes se contam inúmeros temas, pelo que a dificuldade da sua explanação está na escolha daqueles que parecem ser mais relevantes.

Consideramos que a principal limitação deste trabalho constitui, simultaneamente, uma das suas maiores qualidades: a restrição do seu âmbito a uma exclusiva abordagem das questões directamente relacionadas com o tema que escolhemos permitiu que essa abordagem fosse mais aprofundada mas deixou de fora a possibilidade de relação do estudo da *Escola* com outras realidades, dentro e fora de Portugal. De igual modo, a escolha de centrar o âmbito deste estudo no aprofundamento das questões relativas ao campo disciplinar estrito da arquitectura levou a menosprezar a sua relação com outras áreas do conhecimento: urbanismo/desenho urbano, estabilidade/construção, recuperação/restauro/preservação, sustentabilidade ambiental, artes plásticas, filosofia/estética, história, sociologia, etc. Acreditamos, no entanto, que em diferentes momentos desta dissertação nos aproximamos o suficiente de algumas destas outras áreas do conhecimento para permitir que, em subseqüentes pesquisas, outros investigadores possam partir da informação que aqui apresentamos para o desenvolvimento de trabalhos que abordem diferentes âmbitos disciplinares.

São também limitações deste trabalho o elevado número de questões deixadas em aberto, ou que não foram suficientemente aprofundadas, por não terem sido consideradas relevantes para o tema específico desta dissertação ou por manifesta falta de tempo e espaço. Procurando referir apenas as questões que nos parecem mais promissoras para uma prossecução desta linha de investigação, parece-nos importante salientar alguns temas:

- A vida e obra de muitos dos arquitectos que marcaram profundamente o ensino e/ou a arquitectura da cidade do Porto permanece muito pouco estudada (Rogério de Azevedo, Manuel Marques, Mário de Abreu, Januário Godinho, Mário Bonito, João Andersen, Arménio Losa, etc.).
- Está por fazer o estudo das respostas dos arquitectos da “primeira vaga” moderna às solicitações do Estado Novo em toda a sua complexidade, numa análise comparativa e aprofundada dos diferentes papéis dos diferentes intervenientes na implementação destas mudanças: distinguindo papéis activos e passivos, identificando os diferentes modelos de origem da anterior linguagem moderna e o modo como depois esta é abandonada, levando em conta a diferente representatividade da obra “modernista” de cada um face à realizada nas linguagens oficiais do Estado e a aparente convicção de cada autor numa e na outra das tendências (face ao seu discurso e ao seu desenho).
- Os Relatórios de Estágio, que substituem os CODA como prova final no Curso de Arquitectura da ESBAP (de acordo com a Reforma de 57), constituem uma fonte documental pouco estudada; não foram aqui abordados (excepto num caso pontual) porque não fornecem um tipo de informação homogénea e comparável aos trabalhos de CODA;²⁵ consideramos, no entanto, que podem revelar-se de grande interesse para trabalhos com outros objectivos.

²⁵ Com base na amostra consultada, parece-nos evidente que a variação de interpretações que os discentes fazem do relatório de estágio tem uma amplitude muito superior ao que acontecia com os CODA, na generalidade dos trabalhos.

- Do mesmo modo, permanecem por estudar os vários projectos não construídos, realizados no âmbito do “Processo SAAL” para a cidade do Porto (tal como para o resto do país); aliás, mesmo no que respeita a alguns dos projectos construídos, muito há ainda a fazer do ponto de vista da análise arquitectónica.
- Não encontramos, na vasta bibliografia consultada sobre a obra de Álvaro Siza e Fernando Távora, salientada a reciprocidade das suas influências mútuas no tempo em que o primeiro trabalha no ateliê do segundo. Iniciamos aqui, de forma pouco aprofundada, a abordagem deste tema, essencial para um melhor entendimento da evolução da *Escola* num período muito importante da sua história; acreditamos que o seu desenvolvimento implica um estudo exaustivo do espólio dos dois arquitectos, que justifica, só por si, outra dissertação.
- Ficou também fora do âmbito deste trabalho a caracterização da chamada “Escola do Porto” no século XXI, depois das várias mudanças de paradigma que encontramos no limite do nosso âmbito temporal; esta é talvez a linha de desenvolvimento que consideramos mais importante, e que procuraremos prosseguir em estudos posteriores.

Para finalizar esta súpula de questões deixadas em aberto neste trabalho, parece-nos inevitável referir que a Escola de Arquitectura da Universidade do Minho tem uma palavra a dizer, nesta *atualização de uma ideia de Escola*. Entendemos que, especificamente em Guimarães, este tema tem uma relevância evidente, porque a “Escola do Porto” foi aqui *escolhida* como influência primordial, quando se pretendeu criar uma licenciatura em Arquitectura: a sua comissão instaladora integrou vários professores da FAUP e o seu corpo docente foi (e é ainda) composto, maioritariamente, por arquitectos aí formados.

Também por isto chamamos *A Escolha do Porto* a esta dissertação. Entendemos que esta escolha passada obriga hoje a reflectir sobre a herança da *Escola*; não necessariamente para imitar a evolução do modelo, mas para possibilitar uma leitura transformadora das lições do seu legado que o adapte à nossa realidade, encontrando a especificidade da “Escola de Guimarães” neste processo de modernização e aculturação. Pretendeu-se assim, também, abrir caminho para uma abordagem (que não se enquadrou nos objectivos desta dissertação) da identidade da nossa *escola*.

Questões metodológicas.

Procuramos, desde o início dos trabalhos, seguir a metodologia proposta no Plano de Trabalhos para Candidatura a Doutoramento que apresentamos à Comissão Científica do DAA UM (aprovado em 2005).

O trabalho iniciou-se com a realização de um índice provisório (estrutura de trabalho que registava e organizava os pressupostos iniciais) e de uma bibliografia geral que tentava circunscrever o objecto de

estudo; iniciou-se seguidamente a análise sistemática da bibliografia,²⁶ sendo identificados os textos com interesse para o tema (para os quais se iniciou a elaboração de fichas de leitura) e os edifícios que poderiam constituir casos de estudo (que se pretendia documentar com fichas de registo); esta primeira estrutura de trabalho foi alvo de uma constante actualização (tal como a bibliografia) ao longo de toda a investigação, funcionando sempre como um instrumento que organizava a pesquisa.

Estabeleceu-se como *objecto de estudo* a produção teórica (registada por escrito) dos agentes da chamada “Escola do Porto” e a arquitectura construída (ou os projectos desenhados) pelos seus arquitectos. A vertente urbanística ficou propositadamente fora do âmbito deste trabalho, por se entender ser necessário limitar a sua abrangência temática; apesar de terem sido estudados alguns exemplos de obras de maior escala, a relação dos casos de estudo com o território foi sempre encarada no âmbito disciplinar restrito da arquitectura: abordando os princípios de desenho urbano (ou de relação com o meio rural), mas desconsiderando as questões relacionadas com o planeamento.

Consideraram-se como *agentes principais* (a abordar, tanto quanto possível, na globalidade da sua produção escrita) os professores e alunos da EBAP/ESBAP/FAUP e como *agentes secundários* (a abordar de forma selectiva, apenas quando considerados relevantes para os objectivos da dissertação) outros arquitectos, pensadores e artistas cuja obra possa ser entendida como uma clara influência dos agentes principais, e ainda os investigadores que desenvolveram trabalhos sobre as ideias, a arquitectura e os métodos de trabalho/ensino da chamada “Escola do Porto”.

O objecto de estudo foi constituído por dois tipos bem distintos de material: texto (registo escrito de ideias) e projecto/obra (encarado como registo desenhado/construído de ideias). Procurou-se que a abordagem da produção teórica dos *agentes principais* fosse exaustiva (sobretudo para a obra dos nomes mais representativos) considerando vários tipos de fontes bibliográficas,²⁷ enquanto os textos dos *agentes secundários* foram abordados de modo muito mais selectivo, em função do seu impacto ou da sua relevância para o tema. O caso de Álvaro Siza é paradigmático desta distinção metodológica: sendo um dos mais relevantes agentes da *Escola* todos os textos da sua autoria foram considerados componente obrigatória do objecto de estudo, enquanto a bibliografia existente sobre a sua obra da autoria de agentes secundários (demasiado vasta para poder ser abordada na íntegra neste trabalho) foi abordada selectivamente, porque o seu estudo sistemático não nos pareceu necessário para os objectivos desta dissertação. Assim, na vasta bibliografia sobre Siza procuramos apenas realçar os textos mais influentes na formação/evolução da identidade da *Escola*; pelo contrário, os discursos internos (produzidos por outros agentes principais) sobre a

²⁶ A pesquisa bibliográfica decorreu nas Bibliotecas Municipais do Porto e Matosinhos, nas Bibliotecas do Campus de Azurém da Universidade do Minho, das Faculdades de Arquitectura, Letras e Belas Artes da Universidade do Porto, na Cooperativa de Actividades Artísticas do Porto (“Árvore”) no Arquivo Distrital do Porto, no Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto e no Centro de Documentação Álvaro Siza; foi complementada com a aquisição de grande número de publicações, com diversas conversas informais com alguns dos agentes citados no trabalho e com diversas pesquisas na Internet (meio que se revelou pouco fértil em informação relevante sobre o tema).

²⁷ Provas Finais, Dissertações Académicas, livros, textos de ensaio, entrevistas publicadas, monografias, catálogos de exposições e textos de conferências, encontros ou colóquios.

sua obra foram objecto de uma abordagem que se pretendeu exaustiva porque foram considerados indicadores essenciais do modo como se concretiza a sua influência.

Tal como na abordagem da documentação escrita, a análise de obras e projectos de arquitectura partiu de um universo muito amplo de obras visitadas e/ou documentadas; mas, neste caso, a escolha dos casos de estudo foi muito selectiva: decorreu das necessidades da dissertação, justificadas sobretudo como reforço ou contraponto das ideias apresentadas pela produção teórica. Os exemplos escolhidos foram abordados com diferentes níveis de aprofundamento, em função da sua importância na confirmação (ou contestação) da teoria e do seu valor como exemplo de uma atitude. A quantidade de estudos já produzida sobre cada obra foi também critério de diferenciação: se o projecto assume já um valor teórico de referência a sua abordagem pode ser bastante abreviada (remetendo para o respectivo apoio bibliográfico), excepto quando esta apresenta especial interesse para o tema em causa ou quando lhe encontramos aspectos importantes ainda não referenciados na bibliografia consultada.

A informação foi registada numa base de dados realizada em suporte informático: foram realizadas fichas de leitura, fichas de registo de eventos (conferências, debates, provas públicas, etc...), fichas biográficas (sobre autores cuja obra parecia ser importante para o tema) e fichas bibliográficas (organizando grupos de textos a pesquisar). Na mesma base de dados, criaram-se fichas de registo relativas a obras visitadas; estas estão indexadas a um arquivo de imagens, onde se organizaram as fotografias relativas a todas as visitas efectuadas a obras consideradas relevantes para a dissertação.²⁸ Com o início da investigação realizada no Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura da FAUP (entre Outubro de 2007 e Dezembro de 2008) foi criado um novo tipo de ficha de registo, autónomo em relação aos anteriores, com a informação relativa aos CODA realizados na EBAP/ESBAP. Sobre a caracterização dos CODA arquivados no CDUA FAUP e as questões metodológicas da pesquisa realizada ver capítulo 2.1.1.

Paralelamente à abordagem do objecto de estudo, foi iniciada a realização de textos de síntese (relacionáveis com o índice provisório) com vista a registar conclusões parciais e a relacionar informação já recolhida; ao longo do trabalho, foram também produzidas abordagens parcelares subordinadas ao tema geral da tese com vista à sua apresentação pública ou à sua publicação:

- Para além das várias apresentações realizadas no âmbito do acompanhamento dos trabalhos de Doutoramento em curso no DAA UM,²⁹ podem ser consideradas no âmbito dos trabalhos de doutoramento as aulas teóricas realizadas durante a dispensa de serviço do candidato,³⁰ bem como as

²⁸ Este arquivo de imagem agrupa fotografias de todas as obras visitadas (de mais de 100 autores); para a maioria das obras não foi elaborada ficha de registo.

²⁹ Realizadas nas instalações do DAA UM, em Guimarães, em 10.2005, 11.2006, 7.2007, 12.2007 e 7.2008.

³⁰ Realizadas nos anos lectivos de 2005/06 (na cadeira de Teoria da Arquitectura I, a convite do regente, Prof. Arq. Jorge Correia), 2006/07 (Teoria da Arquitectura II e Teoria e História da Arquitectura Contemporânea I, a convite dos respectivos regentes, Arq. Ivo Oliveira e Prof. Arq. Vincenzo Rizo) e 2007/08 (Teoria da Arquitectura II, a convite do regente, Arq. Carlos Maia).

comunicações “Continuar a Lembrar Fernando Távora”³¹ e “To walk like an Egyptian: Five points on the subject of Architectural Research and the Digital World”.³²

- Para além dos já referidos artigos publicados na revista *Laura* (“A Escala do Porto” e “«Escrítica Pop»...”),³³ podem ser consideradas no âmbito dos trabalhos de doutoramento os textos “Continuar a lembrar Fernando Távora”,³⁴ “O Homem e a Terra, o Uso e a Identidade: para uma releitura de «O Problema da Casa Portuguesa»”³⁵ e “FAUP 1985-2008: Um Retrato Social”,³⁶ a recensão do livro *Arquitectura(s)...* (colectânea de textos de Nuno Portas)³⁷ e a publicação da já referida comunicação apresentada na International Conference on Architectural Research (“To walk like an Egyptian...”).³⁸

Opções normativas

Na organização e edição desta dissertação foram seguidas as normas para elaboração de Teses de Doutoramento da Universidade do Minho.³⁹

Na bibliografia, procuramos aplicar a norma portuguesa NP 405-1. Indica-se a edição original em primeiro lugar; em algumas obras (sobretudo nos casos em que a edição original é de difícil acesso) indicam-se as posteriores reedições (caso existam). Nos casos em que não seja indicada a edição consultada (“ed. cons.”), a pesquisa incidiu sobre a edição original.

Nas notas de fim de página (que tem numeração autónoma, quer nesta Introdução, quer em cada um dos subcapítulos principais, 1.1, 1.2, 1.3, 2.1, 2.2, 2.3, 3.1, 3.2 e 3.3), apenas se indica a referência bibliográfica completa quando a sua curta dimensão não justifica a apresentação abreviada ou nos casos pontuais de obras referidas no texto mas não consultadas (que não constam da bibliografia). Na generalidade, as obras referenciadas foram consultadas e constam da bibliografia, pelo que as referências surgem abreviadas, do seguinte modo: apelido do autor, inicial ou iniciais de outro(s) nome(s), nome da obra (abreviado, no caso de ser longo, com reticências), número de página(s); no caso de a obra ter vários autores, indica-se o primeiro e abrevia-se os restantes com a habitual expressão “(et. al.)”; no caso de textos com páginas não numeradas, é indicada a referência “(p. n. n.)”. Utilizam-se as usuais indicações “idem” ou “ibidem” no caso de referências consecutivas à mesma obra.

³¹ Realizada na homenagem a Fernando Távora que decorreu no Centro Cultural Vila Flor (Guimarães, 16.3.2007), organizada pela Câmara Municipal de Guimarães, pela Escola EB 2-3, pelo DAA UM e pelo Museu Alberto Sampaio.

³² Apresentada na International Conference on Architectural Research (EAAE/ARCC: *ARCHITECTURAL RESEARCH AND THE DIGITAL WORLD*, COPENHAGEN 25 June - 28 June 2008).

³³ Ver revistas *Laura* 2 (Jun. 2004) e *Laura* 3 (Out. 2005).

³⁴ Ver *Diário do Minho* (Nov. 2005).

³⁵ Realizado em 2006 para o número 4 da revista *Laura* (não publicado).

³⁶ Ver revista *Unidade* 7 (Dez. 2008).

³⁷ Ver revista *Murphy* 2 (Jul. 2007).

³⁸ Ver GELTING, A. K.; HARDER, E. (ed.), *Changes of paradigms in the basic understanding of Architectural Research* (2008).

³⁹ Conforme “Anexo 1” do Despacho Reitoral RT-32/2005 da Universidade do Minho.

Na referência aos trabalhos de CODA citados, abreviamos no texto o nome do autor (indicando o primeiro e último nome ou, nalguns casos, outros habitualmente utilizados na sua identificação) e remetemos para nota o nome completo, o número de ordem do arquivo (a numeração apresentada como “CODA x” corresponde à classificação do CDUA FAUP: “FAUP/ESBAP/CA/CODA/x”), a data de apresentação e, nos casos em que obtivemos imagens, o número da figura onde aparece reproduzido.

Na legenda das imagens, a proveniência indica-se entre parêntesis; as referências surgem abreviadas, como nas notas de fim de página, sendo a referência bibliográfica completa indicada na bibliografia. Todas as imagens com indicação “CDUA FAUP” são propriedade do Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura da FAUP (que nos concedeu autorização para a sua utilização neste trabalho), com autoria do fotógrafo Arménio Teixeira. Todas as fotografias em que não está indicada fonte bibliográfica e apenas surge a indicação “(E. F.)” são da autoria de Eduardo Fernandes.

Ao longo da dissertação, surgem em *itálico* algumas palavras-chave que pretendemos realçar.

As citações realizadas textualmente, a partir de fontes bibliográficas referenciadas em nota, surgem entre aspas (“texto citado”); no caso de citações de excertos de texto que incluem outras citações, são usados dois tipos de aspas diferentes (“texto citado «citação dentro da citação»”). Quando se repetem excertos de frases já citadas anteriormente, são geralmente incluídas em paráfrases e assinaladas em *itálico* (quando a citação anterior se encontra próxima, não se repete a indicação da fonte bibliográfica). Na Conclusão, adoptou-se como regra a não indicação das fontes bibliográficas das paráfrases, que retomam citações já referenciadas nos capítulos anteriores. As traduções realizadas a partir de textos não redigidos em português são também, geralmente, apresentadas como paráfrases e não são colocadas entre aspas, apenas referenciadas em nota (onde em muitos casos se inclui o texto na língua original); também nestes casos se destacam em *itálico* as traduções directas, de frases ou palavras-chave. Quando não é referenciada a fonte bibliográfica das traduções apresentadas, estas são da nossa autoria; optou-se por não traduzir as expressões e os excertos de textos que consideramos apresentarem valor acrescentado quando lidos no original (nestes casos, surgem entre aspas). No corpo de texto, apresentam-se também entre aspas algumas palavras que não são referenciadas a qualquer fonte bibliográfica específica, porque se consideram do domínio público. O exemplo mais frequente é “Escola do Porto”; importa salientar que quando usamos esta expressão nos referimos à sua utilização por outros. No título, como no restante texto, usamos a palavra *Escola* (com maiúscula e em *itálico*), para designar o nosso entendimento específico do tema: uma *metodologia cognitiva* associada a um *fenómeno de transmissibilidade*. Nesta dissertação a mesma palavra surge com mais dois significados diferentes: *escola* (em *itálico* mas sem maiúscula) no sentido genérico de “tendência” e *escola* (sem qualquer destaque) no sentido usual de “estabelecimento de ensino”.

Procuramos evitar utilizar o termo “escola” para designar especificamente o ensino de arquitectura no Porto (neste caso, usamos as designações EBAP, ESBAP ou FAUP).

1. A Escrita do Porto

“É impossível, - e por isso mesmo custoso - para os homens de hoje, poderem ainda ver o resultado dos seus trabalhos; (...) as gerações vindouras obterão as soluções que sonhamos e nas quais colaboramos, sem no entanto ter o prémio da sua realização completa.”

(TÁVORA, F., "O Problema da Casa Portuguesa", *ALÉO*, 10.11.1945)



Chamamos “Escrita do Porto” à génese e consolidação de uma primeira ideia de *Escola*, como entidade colectiva. A palavra “escrita” é usada aqui com o sentido de *registo de uma ideia emergente*, que reconhecemos primeiro em texto e, depois, também em desenho e em obra.

O essencial das questões que podemos associar à génese desta ideia de *Escola* é indissociável da figura de Fernando Távora e da sua obra, escrita, desenhada e construída. Ocorre sobretudo nos anos em que decorre o Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa, marcados por uma série de contributos fundamentais. Centrando o estudo nesta época, procuramos neste capítulo reconhecer os antecedentes que contribuem para esta circunstância e a sua evolução posterior.

No capítulo 1.1 analisamos os contributos essenciais de Marques da Silva e Carlos Ramos, como personagens antecessoras (e não fundadoras) de uma ideia de *Escola*.

No capítulo 1.2 acompanhamos a construção teórica que Távora realiza entre 1947 e 1955 (analisando em paralelo os seus textos e a sua obra desenhada e/ou construída) e chamamos a atenção para o período que decorre entre 1955 e 1961, pela quantidade de acontecimentos de grande importância para a definição das ideias de arquitectura e ensino da chamada “Escola do Porto”: “Inquérito”, “Reforma”, CIAM X, colaboração de Álvaro Siza com Fernando Távora, artigos de Nuno Portas na *Arquitectura*, construção da casa de Ofir e do pavilhão de ténis da Quinta da Conceição (Távora), projectos da Casa de Chá e da piscina da Quinta da Conceição (Siza).

Finalmente, no capítulo 1.3, procuramos perceber como é que o conjunto de ideias a que chamamos *Escrita do Porto*, que formam uma primeira *teoria da Escola* generalizada no interior e reconhecida no exterior, vai ser posto à prova nos tempos de crise pedagógica, social e política que decorrem entre a reforma de 57 e a revolução de 74.

1.1. Antecedentes: personagens, legados e desafios

Podemos resumir, num breve apontamento, a história da Escola de Arquitectura do Porto da sua origem até aos nossos dias, se entendermos o conceito como referido unicamente a uma instituição de ensino.

Em 1881 é criada a Escola de Belas Artes do Porto, como entidade autónoma da Academia Portuense de Belas Artes,¹ onde desde 1834 (primeiro no edifício desenhado por Carlos Amarante para a Real Academia da Marinha e Colégio dos Meninos Órfãos, e depois no antigo Convento de Santo António do Porto, em S. Lázaro) se realiza o ensino da Arquitectura² na cidade, continuando uma tradição de ensino público iniciada na “Aula Pública de Debuxo e Desenho” realizada no Seminário dos Meninos Órfãos do Porto (desde 17 de Fevereiro de 1780);³ mas teremos de situar as origens da tradição de formação sistemática de arquitectos na cidade em 1758, com o estabelecimento da Junta de Obras Públicas no Porto.⁴

A Arquitectura, como curso independente, surge na Escola de Belas Artes do Porto com a reforma de 1911;⁵ o seu ensino é depois reformulado em 1918 (Dec. n.º 5053, de 30 de Novembro) e 1931 (Dec. n.º 19760, de 20 de Maio) e elevado à categoria de Superior em 1950 (Dec. n.º 2043, de 10 de Julho), com o início de mais um processo de reforma que só estará concluído em 1957 (Dec. n.º 41362, de 14 de Novembro). O curso de Arquitectura ganha total autonomia em relação aos cursos de Pintura e Escultura em 1967, quando da aprovação do “regime experimental”. Finalmente, o Decreto-lei 498-F/79 (de 21 de

¹ Entidade autónoma, mas justaposta, como refere Cardoso: “É bem explícita nos Estatutos que regem as Academias de Lisboa e Porto a distinção entre a Academia e a Escola propriamente dita, no seio, no entanto, de uma mesma instituição (...). A justaposição entre a Academia e a Escola, no caso portuense, é quase perfeita e total.” (CARDOSO, A., *O Arquitecto José Marques da Silva...*, pág. 17-18).

² O Decreto de Manoel da Silva Passos de 3 de Dezembro de 1836 nomeia Joaquim da Costa Lima Júnior como “Lente d’Arquitectura Civil”, que, dois anos depois, descreve o ensino realizado na referida Aula: “Sete Alunos voluntários frequentarão a Aula desde o dia da sua abertura, até ao último dia – allem de outras muitas pessoas que sem se matricularem ouvirão as preleções e trabalharão simplesmente como curiosos ou amadores. Estudarão as Ordens Gregas, e Romanas – a sua justa aplicação – Copiarão constantemente produções classicas neste sentido – estudarão Arithmética – Geometria elementar, e pratica – noções de óptica – e fiserão algumas digressões ao Campo, aonde se exercitarão na solução dos principaes problemas trigonométricos.” (idem, pág. 721).

³ A pedido da Junta da Administração da Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro, a Rainha D. Maria cria a referida aula com o Decreto de 27 de Novembro de 1779, onde nomeia António Fernandes Jacomo “para primeiro Lente da dita Aula, esperando das boas informações que delle tenho, desempenhará as suas obrigações no que lhe for determinado pela referida Junta”; ver SANTOS, J. C. (org.) *Origens de uma Escola...* (pág. 17-18), onde também se pode ler o discurso proferido por Francisco Vieira Júnior (chamado Vieira Portuense) na abertura solene da Aula de Desenho da Academia de Desenho e Pintura da cidade do Porto, em 14 de Junho de 1802: “O estabelecimento de huma Academia de Pintura e Desenho será certamente para Portugal hum dos passos mais agigantados no caminho da sua civilização, prosperidade, e adiantamento literário.” O novo Lente da referida Aula afirma ainda que pretende “...guiar os principiantes até que cheguem à sublimidade de qualquer das Artes, a que se quizerem applicar, tendo uma Collecção de Obras as mais completas, e especiaes em Geometria, Perspectiva, e Architectura (...) em que vós, amados Collegas, podereis estudar, e satisfazer às justas intenções do Príncipe Regente nosso Senhor, e aos fervorosos desejos que tenho de instruir-vos” (idem, pág. 26-30).

⁴ “onde se integraria também, uma espécie de atelier urbano – Sala do Risco – que, à semelhança do congénere lisboeta, aliaria à prática arquitectónica a formação de novos arquitectos”; ver FERRÃO, Bernardo, “Tratadística, Ensino e Arquitectura em Portugal...” (pág. 18), onde também se refere que, neste contexto, a criação da Aula de Desenho e Debuxo constitui uma “forte contribuição para a necessária clarificação pedagógica” (pág. 19).

⁵ Ver “Projecto de Reforma da Academia Portuense de Belas-Artes”, de 8.1.1908, onde se estabelece que “A Escola de Bellas Artes do Porto é destinada ao ensino do desenho, da architectura, da pintura e da esculptura” (Artigo 13º) e onde está descrita a estrutura curricular do “curso d’Architectura” (Artigo 29º). Publicado em CARDOSO, A., *O Arquitecto José Marques da Silva...* (pág. 760-764).

Dezembro de 1979) cria a Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto e na sequência do processo de transição subsequente, a 1ª Secção da ESBAP é extinta em 31 de Outubro de 1987.

Mais difícil, porque mais subjectivo, é definir a génese da entidade colectiva a que normalmente se chama “Escola do Porto”, cuja identidade ultrapassa a instituição de ensino embora seja inseparável desta. Sendo discutível a definição de um momento fundador, este surge-nos como uma evidência, pelo que, apesar de esta constatação não ser essencial para as intenções deste trabalho, parece ser digna de registo: acreditamos que a publicação do texto “O Problema da Casa Portuguesa”, de Fernando Távora, marca o nascimento da *Escola* tal como ela pode ser reconhecida durante todo o âmbito temporal abrangido nesta dissertação.

A definição desta génese no momento referido não será consensual, porque antes desse momento já vários personagens tinham dado contributos importantes para a definição desta identidade; estes, no entanto, surgem-nos como antecedentes essenciais para a sua formação, mas nunca suficientemente completos em todas as vertentes que virão a caracterizar esta ideia de Escola. Entre estes vários antecedentes salientamos dois, cuja influência se destaca em relação aos demais: Marques da Silva e Carlos Ramos.

1.1.1. Marques da Silva, o “elementarismo” e a tradição da “Escola-Ateliê”

A importância de Marques da Silva, como personagem ligada aos destinos da Escola de Belas Artes do Porto é incontornável: professor da cadeira de Arquitectura desde 1906⁶ até 1939, ano em que jubila por atingir a idade limite de 70 anos, Director da Escola de Belas Artes do Porto entre 1913 e 1918⁷, e novamente entre 1929 e 1939⁸, fica ligado a duas reformas do seu ensino (com papel importante na implementação da Reforma de 1911, está ligado à elaboração e aplicação da Reforma de 1931).

A extensão do seu contributo para a formação da identidade daquilo a que hoje chamamos “Escola do Porto” será mais discutível; apesar de encontrarmos testemunhos suficientes para podermos acreditar, como António Cardoso, que por Marques da Silva “passa, na longa duração, o fio condutor do que de mais persistente reclamamos para o território de uma “escola portuense”, esta tem sido esquecida ou desprezada na maior parte dos textos de referência, onde encontramos “cesura nas palavras, ou, às vezes, o silêncio.”⁹

Nuno Portas faz equivaler a acção de Marques da Silva no Porto à de Luís Monteiro em Lisboa, referindo que “em ambos, enquanto docentes, terão prevalecido os métodos academizantes sobre os impulsos inovadores...”.¹⁰ Sergio Fernandez também não referencia Marques da Silva no seu *Percurso*: Marques da Silva estará (presumivelmente) incluído no grupo dos “estrangeirados de formação académica” a

⁶ Em Dezembro de 1906 substitui interinamente, como convidado, o regente da Cadeira de Arquitectura da Academia Portuense, Silva Sardinha, falecido em Novembro desse ano. Faz provas de concurso para professor desta Cadeira, sendo aprovado por unanimidade; Correia da Silva, concorrente preterido, protesta alegando que Marques da Silva era já, à data, arquitecto da Câmara Municipal, dos Caminhos de Ferro, das obras da Bolsa, Professor do Instituto Industrial e Comercial do Porto e “um dos arquitectos mais procurados n'esta cidade”. Marques da Silva é provido no lugar de professor proprietário da Cadeira de Arquitectura Civil, em 26 de Julho de 1907 (idem, pág. 161).

⁷ Marques da Silva substitui Marques de Oliveira como Director da Escola de Belas-Artes do Porto em 17 de Março de 1913; reeleito em 1916 e substituído, após demissão, por Antero de Figueiredo (interinamente) em 1918; Cardoso salienta que a sua eleição em 1913 é “o impulso decisivo para a reorganização do ensino na Escola Portuense” segundo a reforma de 1911 (idem, pág. 172-177).

⁸ Primeiro como director interino, substituindo António Cameiro por nomeação deste (ausente no Rio de Janeiro) em 1929; em 1931, participa como Director da Escola (apesar da sua nomeação oficial ser posterior) nos trabalhos da Reforma do Ensino das Artes Plásticas (idem, pág. 191-193).

⁹ “pela exigência, pelo rigor, pelo prazer do desenho, pelo sentido da plasticidade, por Marques da Silva passa, na longa duração, o fio condutor do que de mais persistente reclamamos para o território de uma «escola portuense», porque na curta duração ficam, de facto, os parênteses, necessários, ainda, como a cesura nas palavras, ou, às vezes, o silêncio.” (idem, pág. 599).

¹⁰ PORTAS, N., “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal...” (pág. 690).

quem se dedica um curto parágrafo.¹¹ É também sintomático deste menosprezo que o número 0 da revista *RA* seja completamente dedicado ao “tempo do Mestre Carlos Ramos na ESBAP”, como se a “Escola do Porto” tivesse sido fundada em 1940. Encontramos o mesmo silêncio sobre este passado da *Escola* na *Dissertação...* de Alves Costa, que opta por iniciar o seu discurso com o congresso de 1948; o mesmo autor refere, mais tarde (“Considerações sobre o ensino da arquitectura”), a existência de uma “cadeia” que relaciona Carlos Ramos com Marques da Silva, de que Rogério de Azevedo e Manuel Marques seriam “elos”, mas esta só é admitida como resultado do “campo de debate que Carlos Ramos criou”.¹² Já em “À Memória Presente de Mestre Ramos”, Alves Costa reconhece que foi “com Marques da Silva que se avançou na profissão e na escola” (“já no seu caso interligadas, no aprofundamento tecnológico, no rigor da construção, na racionalidade compositiva”) e que com ele “se exploram novos programas”.¹³ Mais recentemente, Jorge Figueira dá maior importância ao legado de Marques da Silva, referindo a “matriz *beaux-artiana* da sua formação” que lhe permite o “contacto com os novos materiais e a conformação de uma sensibilidade *racional* que irá influenciar a geração de Arménio Losa e Januário Godinho” e apresentando-o como um “personagem de outro tempo, é certo, mas não propriamente inibidor de um tempo novo” que “ensina com *racionalidade*, integrando a construção e não só os valores formais”.¹⁴

Vale a pena reflectir sobre estes silêncios. Se é talvez excessivo afirmar que “para as gerações que frequentam a Escola entre 40 e 70, Marques da Silva não existiu”,¹⁵ não é difícil acreditar que “a gramática do professor não serve, mesmo como base de partida, para os mais atentos dos alunos que da escola saem, a partir de 30 (...) porque permite a ambiguidade e o compromisso”, mesmo se esta formava na Escola e no ateliê os estudantes no “culto da Arquitectura como profissão, no entusiasmo pelos seus antigos instrumentos, acreditando o Desenho como possibilidade de descoberta e transfiguração do espaço.”¹⁶

Cardoso aponta esta importância do Desenho no ensino de Marques da Silva como a principal herança do seu ensino; fala na exigência, no rigor, no prazer do desenho, no sentido da plasticidade e salienta a atenção dada à planta (como parte predominante e geradora do projecto) qualidades que sobressaem nos trabalhos dos seus alunos logo desde o início da sua actividade como docente da Cadeira de Arquitectura Civil.¹⁷ Encontramos várias referências a esta filosofia de projecto no discurso do próprio Mestre: “No estudo da planta há a aplicação de toda a Arte e o conhecimento profundo do assunto a tratar, a fim de que ela

¹¹ FERNANDEZ, S., *Percurso...* (pág. 12).

¹² COSTA, A., “Considerações sobre o ensino da arquitectura” (pág. 8).

¹³ COSTA, A., “À memória presente de Mestre Ramos” (pág. 102).

¹⁴ FIGUEIRA, J., “Escola do Porto...” (pág. 26-27).

¹⁵ Beatriz Madureira em CARDOSO A., *Marques da Silva. Arquitecto...* (pág. 25-27); a mesma autora acrescenta ainda: “Nenhum sinal da sua passagem, do seu ensino, da sua obra. Vitória natural de uns, incredulidade e desgosto de outros. E agravos, de parte a parte.”

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Logo na sessão solene da “16ª Exposição dos trabalhos escolares”, em 1907, Leopoldo Mourão (Inspector da Academia) refere como Marques da Silva “em poucos meses (...) mostrou bem o que vale o saber que transmitiu aos seus discípulos e a aptidão deveras notável que revelou para o professorado.” Mourão refere a qualidade dos desenhos, acrescentando que os “alunos de arquitectura (...) dizem eloquentemente nos trabalhos (...) expostos como em tão pouco tempo se entrou n’um caminho diferente do até [então] seguido” (CARDOSO, A., *O Arquitecto José Marques da Silva...*, pág. 161-162).

corresponda, na sua aplicação, às necessidades a que tem de satisfazer”.¹⁸ Moreira da Silva também refere que “Marques da Silva gostava de dizer que a planta é tudo, e que uma boa planta dá sempre uma boa fachada” mas acrescenta que “era por demais evidente que mesmo para a filosofia do seu tempo e Marques da Silva sabia-o melhor do que ninguém a boa fachada não era conseguida só através da planta, mas também mediante a adequada riqueza dos motivos decorativos e dos pormenores de execução que ele, aliás, requintadamente e no mais alto grau cultivava.”¹⁹

Estas características são o produto directo da sua formação Parisiense, onde se afirmou como artista do lápis, e já não do cinzel.²⁰ A frequência do "ateliê livre" (externo às Beaux-Arts) de Victor Laloux, onde Marques da Silva começou por ser "négre" (aluno mais novo que ajuda um colega mais velho na preparação do concurso para o "Grand Prix") de Lemaesquier, é fundamental neste período de formação: em Paris, a educação arquitectónica dos estudantes não se fazia na “École”, mas nos "ateliês"; aí decorria todo o trabalho de preparação dos Concursos de Arquitectura, que constituíam os principais referentes de avaliação.²¹ A aprendizagem do desenho (da exigência, do rigor e do prazer) faz-se assim com a orientação do “Patron” Laloux²² e os conselhos dos colegas mais velhos.

Mas este é, no entanto, um desenho que não tem “o papel de indicar o que vai ser”, tem sobretudo o papel de “expressar o desejo de como devia ser”. O seu rigor esgota-se assim na sua primorosa execução (pois do projecto à sua realização, “há o abismo”) e “parece cumprir em si a função da arquitectura”,²³ mas pode tornar-se enganador para o próprio arquitecto como artista que, apenas pelo desenho, sente uma realização pessoal que o distrai das necessárias preocupações com o projecto ou com a obra realizada.²⁴ Assim, se a filosofia do primado da planta no projecto e o rigor, a exigência e o prazer do desenho são, ainda nos nossos dias, alicerces do ensino da arquitectura na *Escola*, este desenho de raiz “Beaux-Arts” não constitui herança para o ensino no Porto a partir de 40, quando se inicia a procura de uma actuação oposta.²⁵

A aprendizagem de um desenho que transmite a “evidência táctil dos objectos, das imagens como

¹⁸ Marques da Silva, citado por Maria José Marques da Silva em CARDOSO A., *Marques da Silva. Arquitecto...* (pág. 29).

¹⁹ Ver CARDOSO A., *Marques da Silva. Arquitecto...* (pág. 32).

²⁰ “Comecei por ser artista de cinzel, continuei artista do lápis...”, é uma frase atribuída a Marques da Silva; nascido em 1869, filho de um pedreiro, passou a juventude entre a oficina do pai, na praça Carlos Alberto e o Liceu da Ordem da Trindade, onde estudava; quando, entre 1882 e 1888, estuda na Academia Portuense de Belas Artes, não frequenta apenas a cadeira de Arquitectura Civil (de que era professor José Sardinha), mas também a de Desenho Histórico (de que era professor João Marques da Silva Oliveira) e a de Escultura (de que era professor António Soares dos Reis). Em 1888, conclui os seus estudos na Academia Portuense de Belas-Artes e concorre a “pensionista de estado em países estrangeiros na classe de Arquitectura”, tendo a concorrência de Adães Bermudes (que ganha o concurso) e Júlio César Pizarro (da Academia de Belas Artes de Lisboa). Assim, quando Marques da Silva parte para Paris, em 1889, é com a “bolsa” do seu pai... (sobre a formação de Marques da Silva em Portugal e Paris ver CARDOSO, A., *O Arquitecto José Marques da Silva...*, pág. 11-88).

²¹ É aí que a destreza de Marques da Silva começa a revelar-se, ultrapassando os 6 pontos necessários para ser admitido como aluno de “primeira classe” até 1903 (consegue 7).

²² De quem Godefroy recorda “a precisão dos conselhos e o seu poder de adaptação às tendências e aptidões de cada um e ainda da sua exatidão” (ver CARDOSO, A., *O Arquitecto José Marques da Silva...*, pág. 44).

²³ VIEIRA, J., “Seis ‘casos’ ...” (pág. 10); Joaquim Vieira refere-se a desenhos de José Sardinha, Thomaz Soller, Ventura Terra, Marques da Silva, Teixeira Lopes e Correia da Silva no capítulo “II – O desenho do ‘mais que se vê’”.

²⁴ Este não é, no entanto, um problema que vá afectar Marques da Silva na sua futura e extensa obra construída, cuja qualidade arquitectónica é indiscutivelmente coerente com a dos seus excelentes desenhos, se entendida nas condicionantes da sua época e formação...

²⁵ Ver VIEIRA, J., “Seis ‘casos’ ...” (pág. 11-12); no capítulo “V – O desenho do que se vai ver”, Joaquim Vieira refere-se a desenhos de Carlos Ramos, José Carlos Loureiro, Fernando Tudela e Duarte Castel-Branco, afirmando que “o desenho como código da objectividade (...) parece perder relação íntima com o autor e preocupar-se, acima de tudo em reforçar a capacidade e a facilidade de comunicação”; depois, no capítulo “VI – O desenho da razão e do espírito”, analisa o trabalho de Arménio Losa, Vieira da Costa, Delfim Amorim, João Andresen, Mário Bonito, Fernando Távora e Rui Pimentel, afirmando que “o desenho é um exercício de abstracção (...) é portador de sinais, códigos, formulários que pretendem animar a comunicação”.

objectos”,²⁶ é um componente importante da tradição do ensino “Beaux-Arts”²⁷ no princípio do século, mas esta não se pode reduzir apenas a este aspecto. A doutrina de Julien Guadet (1834-1908), professor de Teoria da Arquitectura na “École des Beaux-Arts” de Paris desde a morte de Guillaume em 1894 (e, portanto, responsável pela elaboração dos programas dos Concursos de Arquitectura²⁸ durante o período em que Marques da Silva estudou em Paris)²⁹ é nesta época igualmente importante no ensino, sendo apontado por vários autores como forte influência na evolução da arquitectura Europeia no início do século.

Kenneth Frampton refere que “foi com o ensino de Guadet na École des Beaux-Arts e com a sua influência sobre os seus discípulos Auguste Perret e Tony Garnier que os princípios da composição “elementarista” clássica passaram aos arquitectos pioneiros do século XX”.³⁰

Também Reyner Banham enfatiza a importância do ensino de Guadet e do livro *Élèments et Théorie de L'architecture*, dedicando-lhe o capítulo “The Academic tradition and the concept of elementary composition” do seu *Theory and design in the first machine age*; classifica-o como funcional, científico e anti-estilístico, afirmando-o como influência para a obra da generalidade dos arquitectos do movimento moderno, nas primeiras décadas do século XX. No entanto, Banham discorda de Colin Rowe quando este afirma que “Guadet concebia uma arquitectura da forma pura” (porque considera que esta ideia de “forma pura” é desmentida pelas ilustrações de *Élèments et Théorie de L'architecture* e pela sua escassa obra como arquitecto) embora concorde que o seu discurso favorece a aparição dessa forma pura nas obras de outros.³¹

Pela sua influência na arquitectura portuguesa, vale a pena alongarmo-nos um pouco sobre as características do chamado “elementarismo”, referindo sucintamente o que esta doutrina acrescenta em relação aos tradicionais axiomas do ensino “Beaux-Arts”.

Em meados do século XIX Charles Garnier (n. 1825) é a principal referência do “Neo-barroco” francês; a elaboração do projecto para o novo edifício da Ópera de Paris, elaborado no ateliê de Garnier entre 1862 e 1875 (bem como a sua posterior construção), marcou o imaginário da École des Beaux-Arts: a “agence” de Garnier foi um dos maiores e mais activos centros de produção de modelos arquitectónicos do século XIX, e dela saíram alguns dos nomes que mais se celebrizaram no final do século. Julien Guadet é um dos seus discípulos e no seu *Élèments et Théorie de L'architecture*, não põe em causa a tradição herdada do período neo-barroco:

- composição axial, simétrica, no desenho do edifício ou do espaço urbano, usando o monumento ou edifício de prestígio como elemento ordenador do desenho, que gera ou remata alinhamentos (o que é

²⁶ Idem, pág. 9.

²⁷ Sobre a “École des Beaux-Arts” de Paris e a evolução do seu ensino ver DREXLER, A., *The Architecture of the École des Beaux-Arts* e MIDDLETON, R., *The Beaux-Arts and nineteenth century French architecture*; no âmbito do estágio de pré-profissionalização do curso de arquitectura da FAUP, tivemos oportunidade de abordar esse tema: ver FERNANDES, E., “O Edifício do Bolhão”.

²⁸ “Com Guadet, como professor de Teoria, parece haver uma atenção a novas realidades, (...) são sobretudo eliminados temas anacrónicos [nos Concursos de Arquitectura], é prestada atenção à bibliografia respeitante ao tema dado, a redacção dos programas permite verificar uma melhor formulação teórica e pedagógica”; CARDOSO, A., *O Arquitecto José Marques da Silva...* (pág. 68).

²⁹ Marques da Silva inicia os seus estudos em Paris em 1889 e obtém o Diploma de Arquitecto em 10 de Dezembro de 1896 (sendo a partir do mês seguinte membro da “Société des Architectes Diplômés par le Gouvernement”).

³⁰ FRAMPTON, K., *Modern Architecture...* (pág. 11 da ed. cons.); Frampton refere também (idem, pág. 190) a “abordagem elementarista” (absorvida via Perret e Garnier) de Corbusier nos seus primeiros projectos de grande escala, os concursos dos edifícios da Liga das Nações, de 1927 e do Palácio dos Sovietes, de 1931.

³¹ BANHAM, R., *Theory and design in the first machine age* (pág. 32 da ed. cons.); Banham refere-se ao texto de Rowe publicado no *Art Bulletin* (New York, 1953).

bem visível nas cidades europeias que tiveram um período de expansão e/ou de reordenação no século XIX);

- conceptualização do programa numa ideia base global que materialize o edifício de modo a torná-lo legível como um todo arquitectónico único;
- interpretação desse mesmo programa em cada um dos seus elementos de modo a que cada um deles comunique a função que alberga;
- hierarquização desses elementos pelo arquitecto, de modo a poder enfatizar para o exterior aquele que considera de maior importância: o “partido” do edifício;
- obrigatoriedade de considerar uma “marcha graciosa” para a junção das partes do edifício, um percurso legível que ordene e hierarquize os espaços e permita ao visitante aperceber-se facilmente por onde ir, para chegar onde pretende.³²

Com uma filosofia menos rígida e mais permissiva, Guadet não contraria estes axiomas do seu mestre Garnier,³³ mas também não os assume na totalidade; mais preocupado com as questões programáticas e construtivas, omite os temas relativos ao “catálogo de estilos” e minimiza o tratamento da composição arquitectónica: aborda este tema num único capítulo (entre oito, no segundo dos cinco volumes que compõe a obra), onde defende a liberdade individual do aluno (ou arquitecto) para escolher o estilo que mais se adequa às exigências do edifício que projecta ou mesmo ao seu gosto pessoal, partindo do pressuposto de que estão subentendidos os valores básicos e tradicionais da composição “Beaux-Arts”.

O desenho é muito afirmativo, nesta época, na composição simétrica e poliaxial em planta, mas Guadet apresenta reservas a esta postura: criticando a atitude tradicional de encarar a simetria como um valor absoluto (classifica-a como “du non-sens”), defende que a composição do edifício, dentro da uma planta axial, deve ser pensada em função dos materiais e dos programas e incide, sobretudo, sobre a composição dos seus elementos (muros, aberturas, abóbadas, tectos, quartos, vestíbulos, saídas, escadas, etc...), isto é, sobre a maneira de uni-los.³⁴

A leitura do livro “Elements et Theorie de l’Architecture” é suficientemente esclarecedora da doutrina que transmitia aos seus alunos: o seu ensino incidia sobretudo sobre os *elementos* da arquitectura (com maior ênfase nos seus aspectos funcionais e construtivos), deixando as soluções de composição de conjunto à capacidade inventiva dos estudantes.³⁵

³² O célebre conceito Purista conhecido como “Promenade Architecturale” poderá também ter aqui um dos seus antecedentes; apesar de Le Corbusier apontar outras origens, relacionadas com a sua viagem ao Oriente (nomeadamente a visita à Acrópole; ver JENCKS, C., *Le Corbusier...*, pág. 136), esta ideia de “marcha graciosa” poderá ter sido uma das influências subliminares da doutrina “Beaux-Arts” nas ideias do arquitecto Suíço.

³³ Guadet foi também discípulo de Henri Labrouste, autor da Biblioteca Nacional de Paris (1858-68) obra muitas vezes citada como precursora do movimento moderno, pelo uso “funcionalista” do ferro nas áreas técnicas; talvez este contraponto da sua formação ajude a perceber a sua preocupação com os materiais e os programas, em detrimento dos estilos...

³⁴ Para Banham, este é um conceito presente no desenho do movimento moderno: os elementos estruturais e funcionais mais pequenos (“elementos da arquitectura”) unem-se para obter volumes funcionais (“elementos da composição”) que se reúnem para obter edifícios (*Theory and design...*, pág. 34 da ed. cons.).

³⁵ “Mais qu’est-ce que composer? C’est mettre ensemble, souder et combiner les parties d’un tout. A leur tour, ces parties, ce sont les éléments de la composition; (...). Or, ces éléments ont leur lois: lois très larges, très libérales, et pas plus ici que pour les éléments de l’architecture, je ne vous édicterai un code ni des formules: au contraire, je vous montrerai toujours la liberté du choix, la variété des solutions possibles; (...). Car la belle et bonne composition ne doit être ni le bel assemblage d’éléments qui seraient sans valeur par eux-mêmes, ni l’assemblage sans raison ni beauté d’éléments de haute valeur par eux-mêmes.” (GUADET, J., *Élément et Théorie de L’architecture*, II vol., pág. 15).

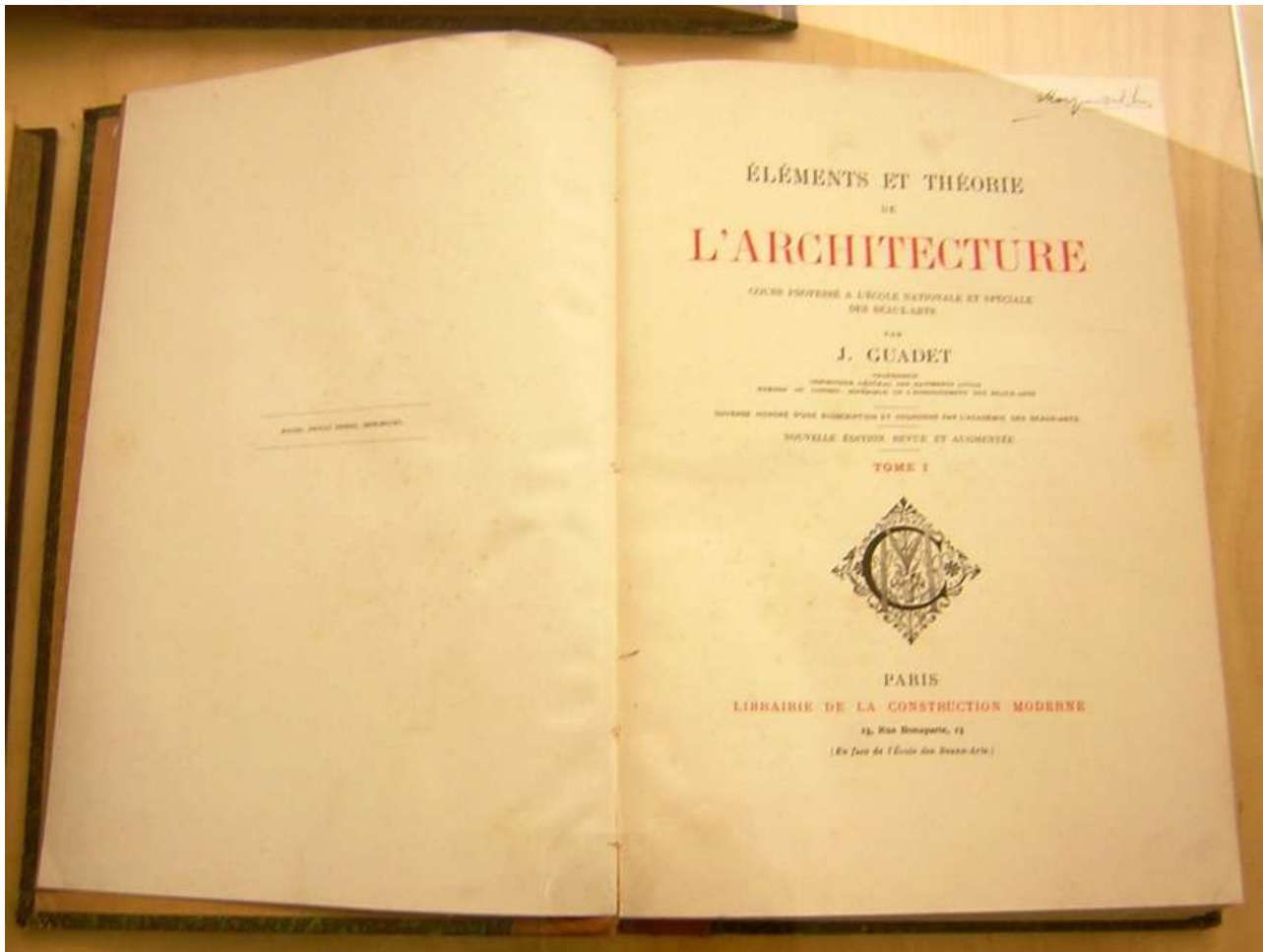


Fig. 3 "Éléments et Théorie de L'Architecture", de J. Guadet, exemplar de Marques da Silva, presente na exposição do seu espólio, FAUP, 2006 (E.F.).

Guadet alertava para a necessidade de um profundo conhecimento e uma cultura arquitectónica abrangente, pontuada pela experiência, para que a inspiração do arquitecto possa ser fecunda.³⁶ Assim, defendia a análise atenta dos edifícios mais importantes, tanto históricos como contemporâneos, de modo a que cada aluno constitua o seu próprio património, o seu inventário mental de elementos de arquitectura, que usaria livremente, de acordo com o seu gosto e imaginação. No entanto, ao citar exemplos do passado, chamava a atenção para a sua desadequação como modelo formal para edifícios de nova funções ou tipologias; afirmava que a história deve ser compreendida, não imitada: para a arquitectura actual interessam os princípios, não os monumentos...

Para Guadet, qualquer edifício deve expressar as suas intenções de composição, o “partido” do edifício, patente nas opções tipológicas e na interpretação programática do arquitecto; esta regra é bem expressa no capítulo que dedica às fachadas, onde fica bem claro o papel secundário destas em relação às plantas e aos cortes.³⁷ No entanto, o estilo do edifício é claramente assumido como secundário em relação à sua composição, como nada mais do que uma *epiderme* que apenas depende do gosto do arquitecto:

“J’ai cherché à montrer que leur composition doit être un souci très sérieux de l’artiste, et que cette composition est à peu près indépendante du style de l’édifice. Sur une façade judicieusement composée dans ses masses et ses proportions générales, vous mettrez tel habillement que vous voudrez; ce pourra être de l’antique, du moresque, du gothique, du moderne, peu importe: cela, c’est l’épiderme qui peut être charmant si l’ossature est bien composée et bien proportionnée, et c’est à quoi d’abord il faut penser.”³⁸

Esta atitude libertária, de desconsideração do ornamento, que contraria as proibições e o exclusivismo estilístico dos anteriores períodos do ensino na “École”, forma uma “espécie de ecletismo em negativo”,³⁹ que abre as portas à depuração (se bem que o termo “moderne” aqui usado não tenha ainda a conotação que hoje lhe atribuímos). Guadet enfatiza ainda a necessidade de honestidade, de Verdade:

“Eh bien l’architecte est lui aussi l’honnête homme, habile à bien construire: et je ne parle pas ici de la simple probité, ni de la délicatesse: je parle de l’honnêteté dans l’art, de la conscience, du dévouement. Cette honnêteté-là, la grande, la vraie, (...) elle a un autre nom encore, celui que j’aime à vous répéter comme l’idéal de vous études, la Vérité!”⁴⁰

³⁶ “C’est pour *les éléments* de cette composition que l’expérience est précieuse; c’est là que la connaissance est indispensable, car elle implique la comparaison, le choix, et s’il plaît à Dieu le progrès. Et ce sont ces éléments que nous allons passer en revue dans les leçons qui s’ouvrent aujourd’hui. La *composition* donc échappe à ce cours; d’ailleurs la composition ne s’enseigne pas. Elle est astreinte évidemment à des principes, -nous en avons parlé déjà- et sur ces principes je pense bien que toute le monde est d’accord; mais quant au parti, à la trouvaille, au bonheur d’aujourd’hui réparant la stérilité d’hier, tout cela est une action mystérieuse de l’intelligence, et tel est bien en effet le caractère des arts: l’inspiration. Bien téméraire qui prétendrait l’enseigner!

Mais, je vous l’ai dit et je ne saurais trop de répéter, l’inspiration ne peut exister et ne peut être féconde que si elle est servie par le savoir (...) et c’est à cela que ce cours peut et doit servir; son résultat, s’il en obtient, doit se résumer en un mot: *connaître*.” (Idem, pág. 15-16)

³⁷ “Je me serais trop mal fait comprendre si vous pouviez croire qu’une façade s’étudie en elle-même et par elle-même. En général, une façade est une résultante, et c’est le plan surtout qui en déterminera les proportions de longueurs et de largeurs, de distances entre axes, de saillies et de retraites des corps de bâtiment les uns par rapport aux autres; c’est la coupe, ou ce sont les coupes qui détermineront les proportions verticales, les hauteurs d’étages et de toitures (...) Je vous l’ai dit déjà: composer c’est prévoir: jamais cela n’est plus vrai qu’a propos des façades. Elles résultent du plan, mais malheur à l’architecte qui en établissant son plan n’a pas su prévoir ses façades, et qui peut-être s’est interdit de pouvoir les étudier comme son goût exigerait. Les façades sont implicitement contenues dans le plan et la coupe: ou mieux, tout cela ne fait qu’un, tout cela doit être embrassé par la pensée de l’artiste, dès le début, et sans que jamais il doive perdre de vue cette unité de conception qui sera la condition d’une belle œuvre” (Idem, *Additions*, pág. 501-514).

³⁸ Idem, pág. 557-558.

³⁹ Ver BANHAM, R., *Theory and design...* (pág. 32).

⁴⁰ GUADET, J., *Éléments et Théorie de L’architecture*, II vol. (pág. 18).



Fig. 4 Três obras de Marques da Silva no Porto, fotos do estado actual (E. F.):
a) "Armazéns Nascimento".
b) Gare de S. Bento. | c) Edifício "A Nacional".

Os arquitectos portugueses que frequentaram o curso de Arquitectura da “Ecole des Beaux-Arts”, na viragem do século,⁴¹ adquiriram uma formação essencialmente marcada pelas ideias, gostos e conceitos (por vezes contraditórios) destes dois homens: Charles Garnier pelo impacto (ainda marcante, apesar de já bastante esbatido) da sua obra definidora de um estilo arquitectónico e Guadet pela importância do seu ensino académico, compilado em *Élèments et Théorie de L'architecture*.

É essa formação que, adaptada à personalidade de cada um, será transmitida aos seus alunos e discípulos, tanto pela doutrina lectiva como pelo método de projecto praticado nos ateliês como ainda pelo exemplo prático (perene, visível e visitável) das suas obras construídas. As obras de Marques da Silva no Porto, marcadas por esta formação parisiense (adaptada ao gosto e realidades do meio portuense) irão marcar a imagem da cidade; disto são exemplos possíveis a Gare de S. Bento (1896-1903), o Teatro S. João (1909), os liceus Alexandre Herculano (1914) e Rodrigues de Freitas (1918), os Armazéns Nascimento (1914), o palácio Conde de Vizela (1920) e as suas intervenções na Avenida dos Aliados: os projectos para a “zona IV” e os edifícios “A Nacional” (1919) e “Pinto Leite” (1922).⁴² Estes são edifícios que reflectem esse modelo “Beaux-Arts”, exemplos de uma influência que é ao mesmo tempo formal, teórica e conceptual.

Mas para além da sua obra, os reflexos da actividade académica de Marques da Silva marcam a arquitectura portuense da primeira metade do século XX, através da obra dos seus “discípulos”;⁴³ nas obras de muitos destes, sobretudo nos mais velhos, é claramente visível a mesma atitude de projecto que se encontra nas obras do mestre: uma intenção de valorização cenográfica da cidade e uma composição tendencialmente axial e simétrica (mas atenta à topografia e à envolvente) dos volumes dos edifícios. Esta herança “Beaux-Arts”, bem notória no desenho da generalidade dos edifícios da Avenida dos Aliados,⁴⁴ mostra-se até muito tarde na obra de vários autores, independentemente das diferentes opções de linguagem da “epiderme”.

⁴¹ José Sardinha, José Luís Monteiro e José António Gaspar são pensionistas do estado em Paris no concurso de 1867, em que é preterido Tomás Soller (que, no entanto, consegue um subsídio da Academia para nove meses de estudos), Ventura Terra é bolseiro a partir de 1886, Adães Bermudes (que tal como Terra foi colega de Marques da Silva no curso de Arquitectura Civil da Academia Portuense de Belas Artes) ganha o concurso de 1888 (a que também concorre Marques da Silva); também são referidos estudos nas “Beaux-Arts” de Paris nas biografias de José Teixeira Lopes, Correia da Silva, Manuel Marques e David Moreira da Silva, publicadas em FAUP, *Desenho de Arquitectura...*; Vasco Vieira da Costa (1911-1982), bolseiro do governo francês em 1946, pertence já a uma geração que não procura em Paris uma formação “Beaux-Arts” (trabalha no ateliê de Corbusier).

⁴² Sobre a participação de Marques da Silva e outros no desenho da Avenida dos Aliados ver “A Avenida da Cidade” em CARDOSO, A., *O Arquitecto José Marques da Silva...* (pág. 234-265).

⁴³ Antigos alunos, colaboradores e/ou colegas no ensino da arquitectura na ESBAP (alguns deles, como Manuel Marques e Rogério de Azevedo, passaram por estas três situações), muitos são os que se apresentam como discípulos de Marques da Silva, na exposição conjunta realizada na ESBAP em sua homenagem, em 1953: Agostinho Ferreira de Almeida, Agostinho Rica Gonçalves, Alfredo Leal Machado, Júlio Teixeira Lopes, António Cândido de Brito, Soares Carneiro Júnior, Arménio Losa, Cassiano Barbosa, Grupo “ARS” (Fernando da Cunha Leão, Fortunato Cabral e Morais Soares), Artur de Oliveira Júnior, Bernardino Bastos Favião, Bruno Alves dos Reis, Henriques da Silva Neves, Celestino Pereira Leite, Maria José Marques da Silva, David Moreira da Silva, Raúl da Silva Martins, Manuel da Silva Júnior, Ernesto Korrodi, Fernandes de Sá, Santos Ferreira, Francisco Silva Granja, Homero Ferreira Dias, Januário Godinho, Jerónimo Ferreira Reis, José Sequeira Braga, José Fernandes da Silva, José Moura da Costa, Júlio José de Brito, Manuel Marques, Mário Abreu, Ricardo Spratley e Rogério de Azevedo (ver ESBAP, *Marques da Silva, Catálogo...* pág. 23-37).

⁴⁴ Desde a data do primeiro projecto para a avenida (em 1914) até à construção do edifício da Câmara Municipal (iniciada em 1920), muitos arquitectos contribuíram, em maior ou menor grau, para a sua imagem “elementarista”, patente na cuidada composição volumétrica da sua simetria axial e no ecletismo patente nas várias escolhas de “epiderme” dos seus edifícios; a unidade do conjunto não elimina a independência dos seus elementos de composição (os vários edifícios) e deixa o edifício da Câmara, no remate de toda a composição, assumir o “partido” da representatividade municipal.



Fig. 5 Obras no Porto, fotos do estado actual (E. F.):
a) "Palácio Atlântico", ARS. | b) Edifício "Rialto", Rogério de Azevedo.
c) "Palácio do Comércio", Maria José Marques da Silva e David Moreira da Silva.
d) Garagem do jornal "Comércio do Porto", Rogério de Azevedo. | e) Edifício do jornal "Comércio do Porto", Rogério de Azevedo.

Já na década de 40, os edifícios construídos de ambos os lados da Praça de D. João I, o Palácio Atlântico (1946-50) projectado pelo grupo “ARS” (Fernando da Cunha Leão, Fortunato Cabral e Moraes Soares) e o edifício Rialto (1942), de Rogério de Azevedo e Baltazar de Castro, mostram uma linguagem depurada, mas monumental e simétrica em relação ao eixo Norte-Sul da nova praça.

Essa atitude também se encontra no quarteirão do Palácio do Comércio (1941), na rua Sá da Bandeira, onde Maria José Marques da Silva e David Moreira da Silva apresentam um desenho ainda marcado pelo “Art-Déco”, influência Parisiense muito marcante nesta geração, sobretudo a partir da Exposição de 1925.⁴⁵

O carácter profundamente eclético é uma característica das gerações formadas na EBAP antes de 40, visível na aparente facilidade com que estes arquitectos mudam de linguagem, não deixando nunca de ser “elementaristas” no que a doutrina de Guadet tem de progressivo. Rogério de Azevedo, diplomado em 1926 (e docente do curso de arquitectura das Belas-Artes entre 1940 e 1968), é um exemplo extremado deste percurso sinuoso: projecta edifícios de influência “Beaux-Arts”, como o do jornal “Comércio do Porto” (1930), ao mesmo tempo que adere à linguagem depurada dos primeiros modernos, visível no desenho da Garagem do mesmo jornal (concluída quase simultaneamente)⁴⁶ e vai posteriormente desenhar edifícios ao gosto do Estado Novo, como o seu projecto para o Campo 24 de Agosto, no Porto, “concebido segundo critérios de monumentalidade, não faltando os arcos, as torres encimadas por telhados piramidais ou a simetria na alternância das varandas e das janelas”.⁴⁷

Este carácter eclético, “sem à priori moralistas sobre a qualidade do cliente, dos seus programas e dos seus gostos”⁴⁸ ou a aparente falta de convicção na superioridade da proposta moderna face ao “cerco cultural” do Estado Novo, que envolve “nomes prestigiados da arquitectura portuguesa num infeliz compromisso de linguagem que será expressiva marca dos ideais bafientos do regime”,⁴⁹ distingue claramente as gerações formadas na Escola do Porto antes e depois de 40, com Marques da Silva ou com Carlos Ramos e estará certamente associado à já referida subvalorização da herança de Marques da Silva que encontramos nas obras de referência sobre a identidade da “Escola do Porto”.

Há, no entanto, um aspecto que é de realçar nesta herança, que está para além da importância da sua obra, da sua formação “elementarista” ou da sua actividade pedagógica como docente e director da Escola de

⁴⁵ A “Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais”, que se realiza em Paris em 1925, foi uma mostra cujo conteúdo arquitectónico (pavilhões de Perret, Mallet-Stevens, Melnikov, Corbusier, etc...) teve forte repercussão em toda a Europa; a sua influência na arquitectura portuguesa é inegável, e poderá ajudar a explicar o aparecimento das obras da chamada “primeira geração moderna” a partir de 1925; mas, como vimos, nos anos quarenta é ainda possível encontrar no Porto edifícios com linguagem “Art-Déco”.

⁴⁶ Projectada numa altura em que Januário Godinho estagiava no escritório de Rogério de Azevedo, como faz questão de realçar Nuno Portas em “Januário Godinho” (FAUP, *Desenho de Arquitectura...*, pág. 74); na nota biográfica de Azevedo (idem, pág. 54-55), Teresa Fonseca refere que esta Garagem “Comércio do Porto” terá sido “o princípio e o fim do desejo criativo do autor, no domínio da Arquitectura. (...) Depois dela, se tornou ofício ou vício de sobrevivência, de mãos que fizeram bem e ensinaram a fazer”. Nas entrelinhas destes textos é possível ler uma ideia, não assumida por ninguém (pelo menos por escrito): a presença do jovem estagiário no ateliê terá tido influência na arquitectura claramente vanguardista desta obra, atípica no percurso do seu autor...

⁴⁷ Ver FERNANDEZ, S., *Percurso* (pág. 40-41).

⁴⁸ Ver COSTA, A., “João Queiroz” em FAUP, *Desenho de Arquitectura...* (pág. 48); Alves Costa refere o arquitecto João Queiroz (n. 1892) como exemplo desta atitude: “quando procurado por um cliente declarava-se capaz de projectar em manuelino, romano-bizantino, em português ou moderno” e acrescentava “você vai mais bem servido é com o português” (ibidem); sobre João Queiroz ver também COSTA, A., “Bem diferente de Lino foi João Marcelino Queiroz”.

⁴⁹ Ver Henrique Carvalho, na sua nota biográfica sobre Arménio Losa, que aponta como um dos poucos que nesta época difícil, não “sucumbirá no cerco cultural” (ver FAUP, *Desenho de Arquitectura*, pág. 66).

Belas Artes do Porto e que se relaciona com a génese da ideia de “escola-ateliê”, característica fundamental da identidade da “Escola do Porto”. O “ateliê-escola” é uma característica indissociável das “Beaux-Arts” de Paris, cuja importância na formação dos futuros arquitectos é relevada por todos os que estudam o seu método de ensino. Marques da Silva conhece esta realidade no ateliê de Laloux, e transporta-a mais tarde para o seu escritório na praça do Marquês, onde os seus discípulos podiam adquirir uma formação complementar, personalizada, contrastante com a sua impessoal formação académica.

Arménio Losa (que, em estudante, também trabalhou no ateliê de Marques da Silva) recorda os seus tempos de aluno⁵⁰ da Escola, quando a Arquitectura era leccionada por um único professor e numa única sala, “onde os alunos de *todos os anos* eram encurralados” e “só dali saíam com o canudo (...) ou para assistir a algumas aulas teóricas ou práticas” o que obrigava “os novatos a ver o que faziam os mais velhos, aprendendo com eles”.⁵¹ Marques da Silva entrava naquela sala ao fim da tarde (os alunos estariam lá desde as primeiras horas da manhã) e, durante alguns minutos, apreciava os trabalhos expostos nas pranchetas (cópias de estampas dos alunos do primeiro ano, projectos de arquitectura dos mais velhos), e corrigia os desenhos, “sem contemplações, deixando marcas que por vezes não se conseguiam mais apagar”, o que motivava a fuga de todos aqueles que (avisados da eminente chegada do mestre pela cumplicidade de um contínuo) não queriam ver o fruto do seu trabalho “sujo e rabiscado”, deixando apenas na sala os “que não receavam o lápis ou o mau génio” de Marques da Silva.

Mas Losa lembra também o dia em que, questionado por “um aluno menos acomodado ou talvez mais confiante nos próprios méritos”,⁵² o Mestre começou a explicar claramente “o que não estaria de acordo com os objectivos propostos”. A partir desse dia, a maior parte dos alunos, em vez de fugir da sala, “juntavam-se atentamente em volta do Mestre de todas as vezes que se detinha junto de um trabalho”, seguiam-no “de lugar em lugar” e “juntavam-se a escutar o que ele tinha a dizer”; motivado por este sucesso, “Marques da Silva começou a aparecer mais cedo”, e a mostrar uma outra faceta: “por vezes, coisa nunca vista, puxava por um dos bancos que estava à mão e punha-se a contar histórias... a propósito.”

Estava criada a “escola-ateliê”...

⁵⁰ Arménio Losa estuda na ESBAP desde 1925; em 1926 opta pela Arquitectura em detrimento do curso de Pintura iniciado no ano anterior, e em 1932 forma-se com 17 valores (ibidem).

⁵¹ Ver texto publicado em CARDOSO, A., *Marques da Silva. Arquitecto 1869/1947...* (pág. 33-34).

⁵² Ibidem; o “atrevido” não é identificado no texto, mas parece provável que se trate do próprio Arménio Losa...

1.1.2. Carlos Ramos e a modernização do ensino

A importância do papel de Carlos Ramos (1897-1969) na modernização do ensino da Escola de Belas Artes do Porto é indiscutível e está claramente salientada em vários estudos que se debruçam sobre a história da instituição e/ou sobre a vida e obra do personagem.⁵³ Parece ser consensual que a actividade de Carlos Ramos, primeiro como docente, depois como director,⁵⁴ lhe confere um papel fundamental na evolução do ensino da arquitectura no Porto depois de 1940. Como já referimos no capítulo 1.1.1, é evidente em alguns dos textos consultados a vontade de atribuir a Carlos Ramos um papel fundador, como se não existisse qualquer ligação entre o ensino actual e a herança de Marques da Silva; e se, para muitos, a “Escola do Porto” nasce em 1940, com a sua entrada na docência da 4ª cadeira da EBAP, para alguns a sua saída, em 1967, representou também o fim de uma certa “Escola”, a que ele fundou...⁵⁵

Assim, mais do que reafirmar aqui a sua importância, torna-se necessário justificar o porquê da não consideração de Carlos Ramos como personagem fundador na génese da ideia de *Escola*, mas apenas como um dos antecedentes essenciais para a formação desta ideia inicial.

Antes de mais, relembremos a distinção apresentada nesta dissertação entre “Escola de Arquitectura do Porto” como *instituição de ensino* e “Escola do Porto” como *ideia de arquitectura* (que relaciona um estabelecimento de ensino com as ideias e a prática arquitectónica de um grupo de arquitectos).

⁵³ Ver: PORTAS, N., “Carlos Ramos ...”, FILGUEIRAS, O. L., “A Escola do Porto...”, revista *rA* (nº 0), COSTA, A. A., *Dissertação...*, COSTA, A. A., “À Memória Presente de Mestre Ramos” e FIGUEIRA, J., *Escola do Porto: um mapa crítico*.

⁵⁴ Carlos Ramos é professor da 4ª cadeira (“Arquitectura”) da Escola de Belas Artes do Porto a partir de 1940, sendo a partir de 1944 contratado como Professor Interino; em 1946 assume as funções de professor da 15ª cadeira (Urbanologia) na Escola de Belas Artes de Lisboa, o que o leva a interromper a docência no Porto em 1947; regressa em 1948, movido por constantes apelos de alunos e docentes (dos quais se destaca a petição de discentes subscrita em 17.1.1947) e mantém a docência da 4ª cadeira até 1957, ocupando-se a partir daí (e até ao seu Jubileu, em 1969) apenas com funções de gestão (é director da ESBAP a partir de 1952); ver FILGUEIRAS, O. L., “A Escola do Porto...” (p. n. n.).

⁵⁵ Octávio Lixa Filgueiras afirma que, quando em 1969 falecia Carlos Ramos, “o que restava da «sua» Escola desaparecia também com ele!” (idem).

No que diz respeito ao campo restrito do ensino, consideramos que a acção de Carlos Ramos é indiscutivelmente importante pela sua acção modernizadora de uma tradição de ensino herdada de Marques da Silva, que actualiza e dinamiza, num processo progressivo (mais em continuidade que em ruptura) e sem perder (antes reforçando) uma tradição de desenho e rigor que encontrou na EBAP.

Esta tradição, lentamente formada desde os tempos da “Aula Pública de Debuxo e Desenho” (através do trabalho de António Jacomo, Vieira Portuense, Costa Lima Júnior e Silva Sardinha, entre muitos), terá continuidade até aos nossos dias através do trabalho de muitos mais. Mas, nos pressupostos da abordagem temática específica desta dissertação, quando pensamos nas origens de uma *ideia de arquitectura* (que se reflecte, para além do ensino, na obra e nas ideias de todo um conjunto de arquitectos) a que nos habituamos a chamar “Escola do Porto”, o papel de Carlos Ramos, se bem que indiscutivelmente importante, não pode ainda ser considerado como fundador.

As razões para esta distinção prendem-se sobretudo com a maneira como aborda aquela que virá a ser a questão fundamental da génese da ideia da escola: a modernização do conceito de identidade nacional associado à nossa arquitectura. Se tanto no ensino como na arquitectura de Ramos, encontramos subjacente a consciência do dilema - “modernismo ou nacionalismo” - que se apresenta à arquitectura portuguesa dos anos 30 e 40, as limitações da sua formação não lhe permitem, como veremos, encontrar o caminho para uma resposta.

Para entender toda a extensão deste dilema e perceber o modo como a questão se apresenta aos arquitectos desta geração é necessário rever um pouco da história da relação entre nacionalismo e arquitectura em Portugal.

1.1.2.1. O nacionalismo na arquitectura, a “campanha da casa portuguesa” e Raul Lino.

Em Portugal, a questão nacionalista ultrapassa claramente o campo da arquitectura, onde aliás surge como reflexo de uma preocupação nacional que já vem do século XIX (mas será ainda um tema central da cultura portuguesa ao longo de toda a primeira metade do século XX).⁵⁶

O território português viveu, ao longo de séculos de história, a circunstância de ser um país pequeno e periférico, mas marcado pelo encontro de culturas de diversos povos;⁵⁷ esta tradição secular de cruzamento de culturas adquire novos contornos no final do século XIX, face ao fenómeno crescente da emigração: os emigrantes portugueses (regressados depois de um período de estudo ou trabalho no estrangeiro) trazem

⁵⁶ Sobre o nacionalismo romântico e a génese da campanha da “casa portuguesa” ver RIBEIRO, I., *Raul Lino...*, COSTA, A., “A Problemática, a polémica e as Propostas da Casa Portuguesa” e COSTA, A. “Bem diferente de Lino...”.

⁵⁷ Por via da história da ocupação do território ainda antes da formação da nacionalidade (Romanos, Suevos, Visigodos, Mouros), depois em consequência da expansão marítima (pelo contacto com civilizações avançadas e distantes, como as da Índia e da China), depois ainda devido a períodos de domínio estrangeiro, político (o reinado dos Filipes e as invasões francesas) ou comercial (os Ingleses e o comércio do vinho do Porto).

consigno influências da cultura dos países onde viveram, o que entra em confronto com as emergentes preocupações de estabilização (ou idealização) de uma identidade nacional.

A emergência de ideias nacionalistas em Portugal pode ser relacionada com o romantismo, na emergência de uma atenção à cultura popular⁵⁸ e à história.⁵⁹ Mas é sobretudo quando, em 1890, o “Ultimatum” Inglês⁶⁰ humilha e traumatiza a nação, que a já existente corrente nacionalista sofre um forte incremento, fazendo esquecer a reacção ao romantismo protagonizada pela “geração de 70”.⁶¹

Neste contexto de fim de século, a influência estrangeira na Arquitectura Portuguesa é muito forte; os bolseiros de Paris introduzem modelos historicistas e ecléticos, assimilados numa sólida formação “Beaux-Arts” e, no caso do Porto, deve também referir-se como modelo erudito a já anterior influência do chamado “neo-palladianismo” Inglês, herança de homens como John Carr (autor do projecto do hospital de Santo António no Porto, obra de grande impacto na cidade)⁶² e John Whitehead.⁶³

Mas era também por causa de outros emigrantes, que traziam no seu regresso à pátria imagens arquitectónicas assimiladas de forma bastante menos erudita e vontade de as aplicar nas casas que construíam, que a crítica à influência estrangeira se faz sentir com crescente intensidade, no princípio do século. João Sincero é um dos muitos que critica a degradação e descaracterização do gosto nacional, a má qualidade da arquitectura e a importação de modelos arquitectónicos do exterior, utilizados em detrimento dos valores de uma pretensa arquitectura nacional:

“E’ assim que nós vemos ahi pela capital e arredores amostras, mais ou menos fiéis, da fortaleza medieval, do *château* e do simples *castel* francez, do *cottage* escossez, do *chalet* suisso, etc. (...) Outra circunstância ainda tem concorrido para desnaturar a desnacionalizar a nossa architectura moderna, - a demasiada permanência (...) dos nossos pensionistas em França, d’onde, naturalmente, veem fazer entre nós architectura franceza”⁶⁴

⁵⁸ Patente nos três volumes do “Romanceiro” (1843-51, Almeida Garret) e nas “Lendas e Narrativas” (1851, Alexandre Herculano).

⁵⁹ Patente nos quatro tomos da “História de Portugal” (1846-53) e em “Portugaliae Monumenta Historica” (1866), obras de Alexandre Herculano.

⁶⁰ O “Ultimatum” Inglês consistiu “numa nota entregue ao ministro dos Negócios Estrangeiros português pelo embaixador da Inglaterra em Lisboa exigindo que Portugal ordenasse imediatamente a retirada de uma expedição militar que atacara alguns indígenas protegidos pelos Ingleses na África Oriental”. A cedência do governo português, apesar da convicção de que o “território africano em que o confronto se dera pertencia a Portugal”, levou a uma indignação geral, de ministros e população (que apedrejou as janelas da casa do ministro dos Negócios Estrangeiros), cuja consequência mais imediata foi a demissão do governo. Este conjunto de acontecimentos criou, a partir de 1890, em Portugal, um renascer do fervor nacionalista que se prolongaria no século XX (RAMOS, R., “O Ultimato de 1890”, pág. 37-39).

⁶¹ A geração realista de Antero de Quental, Eça de Queiroz, Ramalho Ortigão, Oliveira Martins e Teófilo Braga. “Romântico”, “realista”, “nacionalista”, “internacionalista” são, no entanto, classificações necessariamente simplistas: como refere Alves Costa, “o nacionalismo de Herculano está mais próximo do internacionalismo de Antero ou Oliveira Martins de quem foi amigo, do que do internacionalismo de Teófilo que detestava.” (COSTA, A. “A Problemática, a Polémica e as Propostas da Casa Portuguesa”, pág. 63).

⁶² John Carr of York (1723 – 1807); a sua influência esgota-se nesta obra (única deste arquitecto entre nós) até porque Carr nunca esteve em Portugal...

⁶³ John Whitehead (1726-1802), comerciante, cônsul Inglês na cidade do Porto; são-lhe atribuídos os projectos da Rua de S. João, da Praça da Ribeira e da Feitoria Inglesa.

⁶⁴ SINCERO, J. “Casa Portuguesa...” (pág. 211).

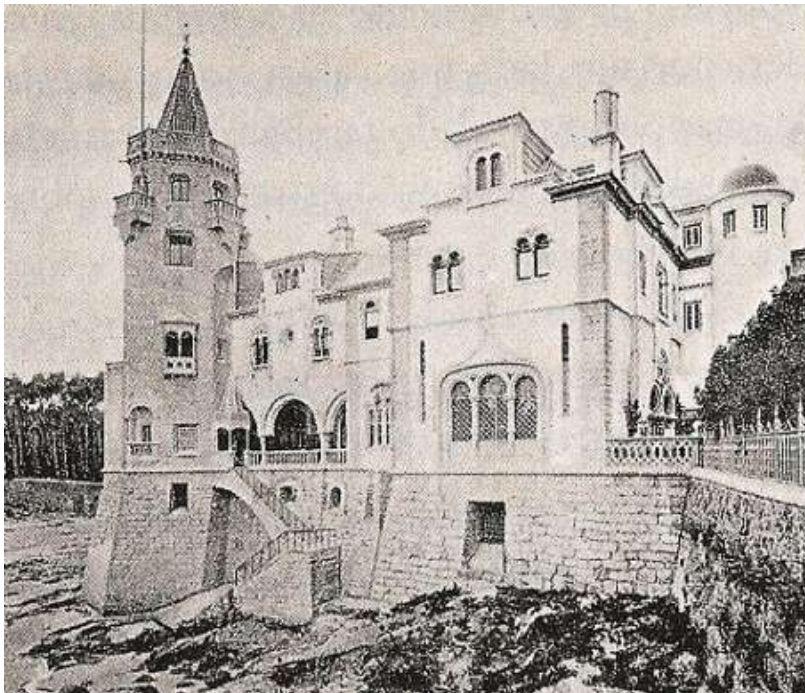


Fig. 6 a) Hospital de Santo António, John Carr, foto do estado actual (E. F.).
 b) "Palacete" de Jorge O'Neill, vista e pormenor da fachada (SINCERO, J., "Casa Portuguesa", pág. 207 e 210).
 c) Casa do Conde d'Amoso (RIBEIRO, I. *Raul Lino...*, pág. 88) | d) casa do Engenheiro Ricardo Severo (RIBEIRO, I. *Raul Lino...* (pág. 90).

A par das críticas, surgem as primeiras obras apontadas como exemplos a seguir, na procura de uma “Arquitectura Nacional”: a casa construída em 1894 pelo Conde d’Arnos e o “Palacete” de Jorge O’Neill (desenhada pelo pintor Francisco Vilaça, em 1900), ambas em Cascais,⁶⁵ a casa que Raul Lino projecta, também para O’Neill, em 1902,⁶⁶ e a casa que o Engenheiro Ricardo Severo constrói no Porto, para habitação própria (1904). Relativamente a esta última, as contradições do discurso de Rocha Peixoto (estudioso da questão do nacionalismo da arquitectura portuguesa) são exemplares da atitude equívoca que está na origem da chamada “campanha da casa portuguesa”: apesar de se pronunciar “pela negação da existência de uma casa [portuguesa] com características próprias”, elogia ao mesmo tempo a arquitectura da casa de Ricardo Severo, “construída por adição de elementos de várias épocas ou regiões”; por outras palavras: “Se não existe um tipo de casa portuguesa, fabrica-se!”⁶⁷

Face às duas posições opostas que coexistem, no início do século, sobre a possibilidade de definição de uma “casa portuguesa”,⁶⁸ a obra de Raul Lino (escrita, desenhada e construída) acaba por ser determinante, sendo a principal causa do prolongar desta utopia para lá da sua possível defesa como posição cientificamente aceitável, quando até o próprio Raul Lino era já bastante crítico da generalidade dos resultados desta campanha.⁶⁹

Para que a obra de Raul Lino não seja confundida com a “mascarada arquitectónica”, que o próprio critica, devemos distinguir, na sua personalidade, o arquitecto, o teórico (doutrinador e crítico) e o homem “com papel influente no contexto social e político que determinou as arquitecturas da primeira metade deste século no País”. Se alguns, “seduzidos pelo interesse do autor, terão subestimado as contradições do doutrinador e desconhecido a influência do actor”,⁷⁰ também é verdade que é este último aspecto da sua personalidade o mais eticamente criticável e a principal causa da imagem negativa com que ainda hoje o seu nome é conotado.

Raul Lino foi Membro Fundador da Academia Nacional de Belas-Artes (1932), de que foi Vice-Presidente (1947) e Presidente (1967); foi também Vice Presidente e Presidente da Academia Nacional de

⁶⁵ Sincero (idem, pág. 213) refere ser o Conde de Arnoso o “primeiro (...) a protestar contra o deboche de chalett-mania, que envergonha as nossas praias aristocráticas (...) com a sua casinha de Cascaes”, e classifica o “palácio do sr. O’Neill em Cascaes (...) a obra mais valiosa de quantas (...) se tem construído em Portugal nos últimos trinta annos” (idem, pág. 215). Também Ramalho Ortigão se refere com elogios à primeira destas obras: “temos de ir a Cascais ver o tipo, único, da habitação dos condes de Arnoso, tão saudavelmente semelhante à casa de nossos avôs” (ORTIGÃO, R., “O Culto da Arte em Portugal”, pág. 132 da ed. cons.).

⁶⁶ Ver RIBEIRO, I., *Raul Lino...* (pág. 89-93).

⁶⁷ COSTA, A. “A Problemática, a Polémica e as Propostas da Casa Portuguesa” (pág. 69).

⁶⁸ A favor estiveram inicialmente Fialho de Almeida, Rafael de Bordalo Pinheiro, D. José Pessanha, Veiga Simões, Teixeira de Carvalho e Ribeiro Artur; contra a possibilidade de definir o tipo da “casa portuguesa” estiveram, “aqueles que se fundamentaram menos no sentimentalismo poético do nacionalismo dominante, antes manifestando um exigente sentido científico de objectividade na investigação – os críticos Abel Botelho, Rocha Peixoto e depois Joaquim de Vasconcelos que (...) admitem a total impossibilidade de criar uma fórmula ou padrão para a “casa portuguesa”, já que o original desse modelo não era um tipo único de habitação, mas uma multiplicidade regional irreduzível a uma unicidade tipológica ou gramatical.” Ver RIBEIRO, I., *Raul Lino...* (pág. 93-94).

⁶⁹ No seu “Vicissitudes da Casa Portuguesa nos últimos cinquenta anos” Raul Lino faz a história da “Campanha da Casa Portuguesa” e critica os seus resultados: “a casa portuguesa não é, como muita gente supõe, qualquer edificação guarnecida de beirais de telha encanudada, que ostenta uma espécie de alpendre, painéis de azulejo e um lampião pendente de um braço de ferro mais ou menos floreado (...) A “Casa Portuguesa” passou, a pouco e pouco, a ser uma convenção criada pelos amadores (...) Ao antigo carnaval babélico, sucedia outra mascarada arquitectónica, menos variada porque agora há só um disfarce preferido – é a casa «à antiga portuguesa» (...)” (LINO, R., *Casas Portuguesas...*, pág. 109 e 112 da ed. cons.).

⁷⁰ Ver PORTAS, N., “Raul Lino...” (pág. 277).

Belas-Artes e ainda Membro da Comissão Municipal.⁷¹ Nos vários papéis de prestígio que desempenha a sua acção destacou-se pela censura das ideias (expressas em projecto) que lhe eram contrárias⁷² em defesa da sua própria doutrina (que informava as linguagens oficiais do regime), que os arquitectos da época são obrigados a praticar (com maior ou menor adesão) se querem ter encomendas públicas e se querem ver os seus projectos privados aprovados pelas autarquias. Talvez por isso são tão raros os que, como Nuno Portas, confessam admiração pela sua coerência (“por se ter lançado na arquitectura defendendo e combatendo ideias. O que não tem sido muito frequente entre nós...”)⁷³ ou por ter sido o único arquitecto português com preocupações teóricas na primeira metade do século XX, com extensa obra publicada.⁷⁴

Raul Lino é, antes de mais, um crítico do modernismo; para ele, a arquitectura moderna seria destituída de nobreza e a casa moderna seria “mal-educada” e destituída de estilo.⁷⁵ Mas mesmo esta sua convicção apresenta ambiguidades. Concede que o “estilo moderno” também tem qualidades: porque não é “desprovido de beleza”, porque “não se lhe pode negar útil influência na evolução natural e lógica da arquitectura” e porque “participa da lisura da máquina – talvez pela importância que na vida moderna os meios mecânicos de transporte têm assumido”.

Não deixa de acrescentar, no entanto, que “é uma arquitectura que apresenta ao mesmo tempo um carácter sanatorial – devido, por certo, ao culto da higiene na actualidade”, um “estilo abstinente, quanto à fantasia, - de acordo com a imperiosidade das leis económicas”; assim, este “estilo (que “não conhece distinções entre nações – por causa de conhecidas tendências internacionalistas no campo da política social”) é “nítido, acerado e frio, de carácter científico e inindividual”.⁷⁶ Estas críticas (que serão frequentes vinte anos depois, no movimento de reacção ao internacionalismo) não impedem que Lino aceite o “moderno *acéfalo*, com suas paredes sem cimalha, suas colunas sem capitel, seus pórticos sem coroaamento”, afirmando (com alguma ironia) que não estaria “isento de romantismo” (o “romantismo da máquina”), rematando com um magnânime: “Tudo está certo, desde que seja tratado pelo talento.”⁷⁷

Sobre este tema, é bastante interessante o relato que realiza de um encontro com Lúcio Costa, onde afirma como “enorme benefício” a “crua nudez” da arquitectura moderna, “que veio pôr fim ao romantismo serôdio, à complicação de um dessorado arqueologismo”. Ressalvando que, se a “deusa” se despiu, é necessário que se vista de novo “com vestes que lhe confirmem a expressão própria de uma sociedade que não há-de ficar eternamente a cuidar só do corpo”, acrescenta que está de acordo com o seu “esclarecido

⁷¹ Ver “Biografia...” em PIMENTEL, D. L. [et. al.], *Raul Lino...*

⁷² José Augusto França refere que Lino exerceu “severa censura contra projectos modernizantes submetidos à Comissão Municipal, de que fez longamente parte, desde 1935” (*A Arte em Portugal no Século XX...*, pág. 226).

⁷³ PORTAS, N., “Raul Lino...” (pág. 287).

⁷⁴ Entre 1918 (data da publicação dos seus primeiros escritos) e 1974 (ano da sua morte), Raul Lino publica 5 livros (*A Nossa Casa - Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*, em 1918, *A Casa Portuguesa*, em 1929, *Casas Portuguesas - Alguns apontamentos sobre o arquitectar das casas simples*, em 1933, *Auriverde Jornada - Recordações de uma viagem ao Brasil*, em 1937 e *Os Paços Reais de Sintra*, em 1948), sete ensaios, dezassete artigos em revistas e mais de cento e oitenta artigos em jornais (quase todos no *Diário de Notícias*, onde colabora assiduamente desde 1942); ver bibliografia completa em RIBEIRO, I. (*Raul Lino...*, pág. 195-200).

⁷⁵ Ver RIBEIRO, I., *Raul Lino...* (pág. 155-156).

⁷⁶ Ver LINO R., *Auriverde Jornada...* (pág. 216).

⁷⁷ LINO, R., *Casas Portuguesas...* (pág. 79 da ed. cons.).

colega” brasileiro em relação “aos aspectos sociais da vida”, na necessidade de dar atenção ao “conforto das classes desprovidas de bens pecuniários”; a sua discordância residia apenas em relação ao condicionamento da técnica e da vida moderna à máquina.⁷⁸ Reconhece também que esta arquitectura, “toda ela clareza, lisura, higiene, desejo de luz, modelo de eficiência” serve admiravelmente para “enquadrar a vida errante, efémera, materialista, desportiva, da actual geração” e que o “homem moderno sente-se bem nesta moldura que se quadra perfeitamente com a sua vida febril de movimento”.

Mas se admite esta adequação, não se reconhece no seu carácter: estas constatações servem sobretudo para se interrogar se “não conservamos também muita coisa que já antes existia e que é das esferas do espírito, da alma ou do coração”.⁷⁹

Os escritos de Raul Lino são sobretudo lembrados pela sua componente doutrinária, que visava “estabelecer o que considera serem as constantes essenciais da «casa portuguesa», a partir de uma análise das características da arquitectura doméstica em Portugal, ao longo da história”; para isso, “Lino privilegia o segundo quartel do século XVII como um momento determinante na fixação do que seria o paradigma da casa portuguesa. Este teria surgido “dentro de um estilo barroco dominante, apesar das variações geográficas significativas: de espírito mais exuberante e extravagante no Norte; mais sóbrio e académico no Sul”.⁸⁰ Para Lino, foi nessa época que “se fixou o tipo médio da casa portuguesa no seu aspecto mais expandido, e que, com algumas mínimas variações, se manteve até aos nossos dias”.⁸¹ Esta seria “uma casa banal, mesmo rudimentar”, com planta rectangular, “divisões regulares” (“algumas até sem janela”) e exterior com “sobriedade de linhas”. A arquitectura portuguesa teria “um fraco sentido das proporções” e existiria “uma tendência dominante para tudo conceber em superfície, em detrimento do jogo de volumes”.⁸²

Lino refere ainda a importância da arquitectura pombalina e a “profunda decadência na arquitectura doméstica” que se manifesta a partir do segundo terço do século XIX em Portugal, pela sua aculturação e pela má qualidade das obras daqueles que procuram fazer uma arquitectura nacionalista.⁸³ Paradoxalmente, muitos destes serão influenciados pelas ilustrações que o próprio Raul Lino publica; estes seus “projectos-tipo” terão sido certamente mais eficazes (como modelo para outros projectistas) que os seus textos (demasiado abstractos e generalistas para funcionarem como influência directa) ou mesmo que os projectos da sua obra construída (porque estes são uma resposta a situações concretas de encomenda e sítio, necessariamente mais complexa e mais difícil de apropriar e adaptar a outros contextos).

⁷⁸ LINO, R., *Auriverde Jornada...* (pág. 90-98).

⁷⁹ Idem, pág. 219-222.

⁸⁰ Ver RIBEIRO, I., *Raul Lino...* (pág. 98-99).

⁸¹ Ibidem, citando Raul Lino.

⁸² Idem (pág. 99-100).

⁸³ Idem, citando Raul Lino (pág. 98-99).

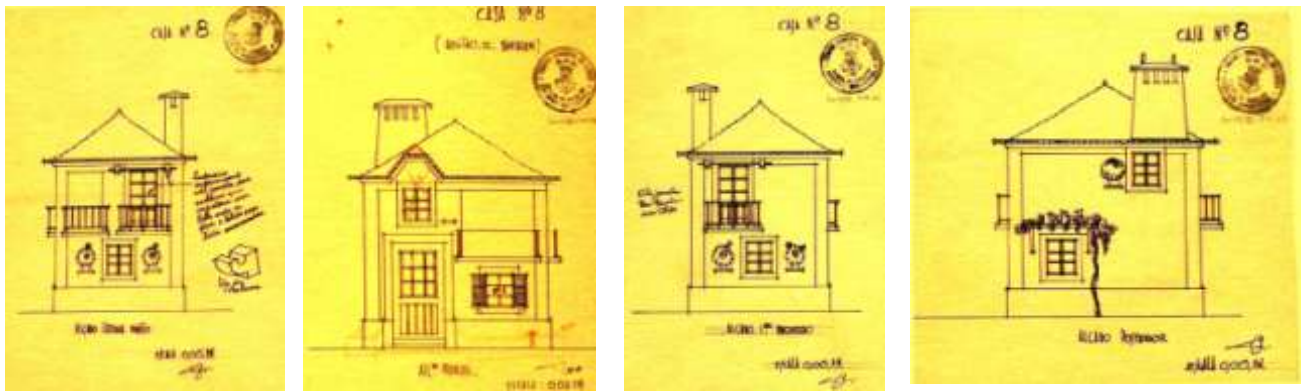


Fig. 7 a) Alçados da "Casa nº 8" do "Portugal dos Pequenitos" (VIEGAS, I. M.; VALE, I. H., *Jardim Portugal dos Pequenitos*, pág. 30-31)
 b) "Casa da Estremadura" no "Portugal dos Pequenitos", foto do estado actual (E. F.) | c) Ilustração de Raul Lino para "Casa na Estremadura" (*Casas portuguesas.....*, p. n. n.)
 d) "Casa do Caramulo" no "Portugal dos Pequenitos", foto do estado actual (E. F.) | e) Ilustração de Raul Lino para "Casa do Caramulo" (*Casas portuguesas.....*, p. n. n.)

As ilustrações publicadas em *Casas portuguesas...* são um bom exemplo desta faceta da sua actividade doutrinária. A sua influência está de tal modo presente na época que quando Cassiano Branco projecta as suas “casas regionais” (que vão também constituir forte veículo de influência no imaginário de várias gerações) para o “Portugal dos Pequenitos” (1940-62) é ao “receituário de Lino” que vai procurar os seus modelos: “com citações directas alguns deles, com adaptações e colagens mais rebuscadas os outros”.⁸⁴

A produção teórica de Raul Lino tem sido geralmente subestimada, porque tende a ser reduzida à sua relação com a “campanha da casa portuguesa”, quer na sua faceta de crítica à arquitectura moderna, quer na sua doutrina arquitectónicas, proposta pela escrita e, sobretudo, pelo desenho. Será talvez por esta razão que a sua obra teórica é frequentemente depreciada em confronto com a sua actividade de arquitecto.⁸⁵

Assim, parece-nos relevante referir aqui a faceta menos dogmática dos seus escritos, em que apresenta uma filosofia de projecto (também ela doutrinária, mas sem promover a criação de modelos formais) que encontramos subjacente à sua obra construída e ausente na obra dos seus seguidores (o que explica as críticas constantes, de outro modo incompreensíveis, de Lino aos outros praticantes do “estilo português”).⁸⁶

Se podemos encontrar na sua obra uma visão particular da arquitectura doméstica, já definida como heideggeriana,⁸⁷ ecológica,⁸⁸ pósmoderna⁸⁹ ou mesmo moderna⁹⁰, esta será também (e sobretudo) uma primeira tentativa (falhada) de encontrar uma aproximação ao método “não autoconsciente” da arquitectura popular, de descobrir a “qualidade sem nome” que caracteriza o seu “modo intemporal de construir”,⁹¹ sem deixar de ter como principal preocupação o conforto e a racionalidade de meios.

⁸⁴ Ver BANDEIRINHA, J., *Quinas Vivas* (pág. 54).

⁸⁵ A actividade de Raul Lino como arquitecto tem vindo a ser reapreciada positivamente, desde a polémica Exposição de 1970 (ver PIMENTEL, D. L. [et. al.], *Raul Lino...*) e, sobretudo, depois da sua morte em 1974. Hoje, se a qualidade da sua obra construída é reconhecida de modo quase consensual, a sua obra teórica continua, no entanto, a provocar alguma perplexidade: “Ao percorrer uma obra de Raul Lino, ou mesmo ao observar as proporções duma perspectiva saída da sua pena, emerge sempre este estranho sentimento que impele à tentação das perguntas - como foi possível passar-lhe pela cabeça promover a multiplicação desta harmonia, fora do contexto específico? (...) porque diabo se terá posto a escrever?” (BANDEIRINHA, J., *Quinas Vivas*, pág. 78).

⁸⁶ Citamos já (ver nota 69) o seu texto de 1945, “Vicissitudes da Casa Portuguesa ...”, mas em 1933 (*Casas Portuguesas...*) Lino já critica o “carnavalesco carambeque” da arquitectura da época, onde “uma das máscaras favoritas agora é a «à antiga portuguesa»”, com a sua profusão de palas “em frontão curvo e chapado de azulejo”, beirais em “quantas portas e janelas houver” e com cantos revirados “à mourisca”, e “um par de arcos de ferradura no meio da fachada” (pág. 69, ed. cons.); ver também “Ainda as Casas Portuguesas” (1941).

⁸⁷ “Raul Lino tem do objecto casa a visão heideggeriana de refúgio existencial do homem, condição determinante da sua segurança material e espiritual.” (RIBEIRO, I., *Raul Lino*, pág. 143).

⁸⁸ Se bem que “a noção de ecologia se define nele, sobretudo, através de impressões sensíveis e de romântica vinculação à Natureza” (PORTAS, N., “Raul Lino...”, pág. 283); Pedro Vieira de Almeida também afirma que “é importantíssimo para a leitura da obra de Raul Lino que o seu programa fosse estruturado em bases ecológicas e não em bases formalistas.” (ALMEIDA, P. V., “Raul Lino, arquitecto moderno”, pág. 128).

⁸⁹ Em “Portugal: Contextual Interpretation and the Importation of Models” (pág. 41), Nuno Portas defende como “the first Post-Modernism (late 30s-40s)” o “Portuguese style of the *Estado Novo*” o que faz de Raul Lino o primeiro teórico do pós-modernismo Português... Pelo que já foi dito, parece-nos no entanto incontornável a classificação da “campanha da casa portuguesa” como um fenómeno pré-moderno e não pós-moderno: as ideias que lhe dão origem transitam do século XIX, são muito anteriores ao primeiro modernismo da arquitectura portuguesa, nos anos 20 e 30...

⁹⁰ Esta classificação, com intenção “duplamente polémica” (tanto para o próprio Lino como para os seus detractores) de Pedro Vieira de Almeida, é talvez a mais discutível (e discutida) das várias visões da obra de Raul Lino, como aliás pretendia o seu autor... Está-lhe subentendida uma “distinção entre *moderno* e *modernista*”, e uma intenção de “analisar o que na sua obra pode ser lido em termos de modernidade crítica, (...) o que na sua obra permanece de problemática *vital para a arquitectura e para o arquitecto modernos*” (“Raul Lino, arquitecto moderno”, pág. 117-118); para uma abordagem mais recente do mesmo autor sobre este tema, ver o texto publicado em 2000 (“Raul Lino”, pág. 36-37). Michel Toussaint também encontra “princípios (...) surpreendentemente modernos” no “método de projecto que é apresentado” em *Casas Portuguesas* (ver “A Propósito de *Casas Portuguesas*”, pág. 17).

⁹¹ Sobre os conceitos de “unselfconscious method”, “quality without a name” e “timeless way of building” ver produção teórica de Christopher Alexander, nomeadamente *Notes on the synthesis of Form*, *A Pattern Language* e *The Timeless way of Building*. Na origem destes escritos de Lino parecem estar conceitos e intenções semelhantes às que Christopher Alexander expressará, algumas décadas mais tarde (embora não se encontrem em “Casas Portuguesas” as mesmas preocupações científicas, nem o mesmo tipo de propostas metodológicas).



Fig. 8 Obras de Raul Lino, fotos do estado actual (E. F.).
a) Vivenda Pimenta, Coimbra, 1902. | b) Governo Civil de Coimbra, 1928.
c) Casa dos Patudos, em Alpiarça, 1904.

Os textos de Raul Lino apresentam uma preocupação de construir um discurso alicerçado no bom senso, de que o melhor exemplo talvez seja o texto de “Casas Portuguesas” (considerado o “mais famoso e influente” livro do seu autor);⁹² se, por um lado, é “de todos os escritos de Lino o que se pode tornar de mais perigosa leitura”, porque “os exemplos dados podem ser tomados como modelos a imitar, ou como regras de um formulário”,⁹³ por outro é aquele que se nos apresenta como mais interessante, pelo conteúdo teórico dos seus três capítulos.

No primeiro, “Economia”, Lino introduz questões do método de projecto, assumindo como prioridade a boa resposta a uma necessidade, em que só depois da abordagem do programa, da escolha do terreno, da composição da planta⁹⁴ e do respeito pelos limites orçamentais é que se pode começar a considerar o aspecto exterior (em que destaca a forma geral da cobertura).

No segundo, “Entre a Economia e a Beleza”, refere as qualidades construtivas da casa (a “solidez”, o “isolamento”, o “ar”, a “luz” e a “comodidade”), referindo primeiro os seus *elementos* (entrada, paredes, portas, cobertura, canalização, chaminé, janela, alpendre, lareira, cozinha, sanitários) e depois o seu “Carácter”, que é a qualidade (que, para Lino, tem nome)⁹⁵ que distingue a obra de arquitectura da construção (que “só interessa pelos seus fins utilitários, materiais”) e que sintetiza as virtudes “que transformam a casa, de instrumento inerte que é, em outro que vibre, palpite, que interesse e atraia”. Estas virtudes, que podem resultar “de qualquer feliz acaso ou obter-se pelo jeito pessoal de quem elabora o projecto e dirige a construção”,⁹⁶ seriam a “Naturalidade”, a “Verdade”, a “Harmonia”, o “Amor” (“sentimento absolutamente indispensável em quem procura a perfeição no seu trabalho – quer seja o arquitecto que projecta a casa, quer seja o artista que executa a decoração ou que promova os acabamentos” e que está também na “ternura do gesto com que o artifice afaga a obra que traz entre mãos”) e o “Conforto”;⁹⁷

Finalmente, no terceiro, Lino trata a última das “virtudes”, aquela “para a qual todas as outras tendem”: a “Beleza”. Caracteriza-a pela proporção, pela qualidade dos materiais e pelo bom gosto,⁹⁸ qualidades que encontra na “boa casinha portuguesa”, relacionada com o “conjunto da paisagem à qual se liga com toda a naturalidade”. Considera que estas construções populares pareciam “dotadas de uma espécie de bom-senso que as impedia de tomar atitudes agressivas, na forma ou na cor”;⁹⁹ *bom gosto* e *bom senso* são assim os

⁹² FERNANDES, J., “Raul Lino – da «Arte Nova» Portuguesa às *Casas Portuguesas*” (pág. 21).

⁹³ Pedro Vieira de Almeida, a propósito da 6ª edição desta obra, em ALMEIDA, Pedro Vieira [et. al.], *Raul Lino – 3 depoimentos em 1993* (pág. 10).

⁹⁴ “as casas são projectadas a partir do interior, isto é – de dentro para fora, sendo os aspectos externos dependentes principalmente das disposições da planta”; LINO, R., *Casas portuguesas...* (pág. 12, ed. 1992).

⁹⁵ O “carácter” é uma qualidade que, no discurso de Lino, tem a mesma importância que a “quality without a name” tem em Alexander: “There is a central quality which is the root criterion of life and spirit in a man, a town, a building, or a wilderness. This quality is objective and precise, but it cannot be named” (ALEXANDER, C., *The Timeless way of Building*, pág. xi).

⁹⁶ LINO, R., *Casas portuguesas...* (pág. 47-48, ed. cons.).

⁹⁷ Idem, pág. 54-55; para Lino, “a comodidade fala à inteligência e o conforto provoca a imaginação”.

⁹⁸ Idem, pág. 67; Lino ressalva, no entanto, que o bom gosto é “das coisas mais difíceis de nós definirmos”.

⁹⁹ Idem, pág. 72-73.

pilares fundamentais de uma arquitectura que exprime ordem e harmonia (“tal como nas relações humanas, como condição do bem e do belo, na arquitectura”) e se apresenta com “boas maneiras”.¹⁰⁰

Parece evidente que este discurso que enfatiza o primado da planta, o cumprimento do programa, a boa construção e a comodidade da obra (pensadas em função dos seus elementos) tem pontos de contacto com a doutrina “elementarista” que abordamos no capítulo anterior, trazida para Portugal pelos arquitectos “estrangeirados” que Lino tanto critica; mas este é só o primeiro de um conjunto de equívocos que encontramos na sua obra:

- a ideia de procurar uma identidade da arquitectura portuguesa com base numa leitura do passado, apesar de admitir que “as casas de hoje não podem nem devem ser idênticas às de há cem anos”;¹⁰¹
- o erro de procurar que essa identidade assente numa teoria unificadora, quando os seus próprios desenhos (ricos em variações regionais) sugerem a impossibilidade da existência de uma única “casa portuguesa”;
- a incongruência de criticar os seus seguidores (“como se de avós escorreitos tivessem nascido netos idiotas”),¹⁰² sem perceber (ou fingindo não reparar) que estes não faziam mais do que tentar seguir a sua doutrina (muitas vezes copiando os modelos que o próprio Lino criara);
- a incoerência de atacar as influências externas dos arquitectos modernos ao mesmo tempo que elogia a Arquitectura Alemã e Italiana da época¹⁰³ (modelos fortíssimos e nada próximos da tradição portuguesa).

A estes equívocos temos de somar a circunstância de procurar uma teoria da arquitectura nacional a partir de um conjunto de influências adquiridas no estrangeiro: Raul Lino (1879-1974) nasce em Lisboa, filho de um negociante de materiais de construção; desde os dez anos estuda num colégio em Inglaterra, até aos 14, quando vai para uma Escola de Artes e Ofícios na Alemanha, “para fazer um curso de Arquitectura”; aí, trabalha no ateliê do arq. Albrecht Haupt (quando este escrevia o segundo volume da sua tese sobre o Renascimento em Portugal) cujas ideias sobre a arquitectura portuguesa o marcaram profundamente: “A ele (prof. A. Haupt) devo o grande amor que passei a nutrir pela minha terra”;¹⁰⁴ são também referidas por Irene Ribeiro e Maurizio Vogliazzo as semelhanças entre as ideias expressas por Raul Lino em 1918 (*A Nossa Casa...*) e as de Herman Muthesius, publicadas no livro “*Das Englische Haus*” em 1904.¹⁰⁵ Regressa a Lisboa em 1897, com 18 anos de idade (“o que explica que não tenha podido beneficiar da completa formação ou

¹⁰⁰ RIBEIRO, I., *Raul Lino...*, pág. 153-156; também Pedro Vieira de Almeida refere que Raul Lino fala “ao seu público em termos de proporções e boas maneiras” (“Raul Lino, arquitecto moderno”, pág. 130), referindo a possibilidade de esta temática recorrente na sua obra ser uma influência do livro de Trystan Edwards, *The Good and Bad Manners in the Architecture*, publicado em Londres, em 1924, e que Lino virá a citar em artigos publicados no *Diário de Notícias* (em 1950) e no *Diário do Norte* (em 1952).

¹⁰¹ LINO, R., *Casas portuguesas...* (pág. 73, ed. 1992).

¹⁰² COSTA, A., “Bem diferente de Lino...” (pág. 43).

¹⁰³ Raul Lino, citado por Irene Ribeiro (*Raul Lino...*, pág. 192): “...devo dizer que o que tenho visto da arquitectura do III Reich é verdadeiramente uma manifestação cultural com todo o significado que se lhe possa atribuir, é a expressão plástica, perfeita, completa, que nasce de uma definição criadora e que reflecte o momento histórico a que serve de moldura.” Encontramos um discurso semelhante sobre a arquitectura Italiana de Mussolini em “*Ainda as casas portuguesas*”.

¹⁰⁴ Raul Lino, citado em PIMENTEL, D. L., “Biografia” (pág. 8).

¹⁰⁵ Ver RIBEIRO, I., *Raul Lino...* (pág. 190 e 193/194) e VOGLIAZZO, M., “*Due Ipotesi Minoritarie...*”.

académica ou politécnica”¹⁰⁶ e inicia a sua actividade de projectista sem possuir qualquer diploma de arquitecto (este apenas lhe foi concedido em 1926). A sua formação em Inglaterra e na Alemanha¹⁰⁷ proporciona-lhe uma leitura distorcida da realidade portuguesa (uma visão desinformada e deslumbrada, típica do turista) quando com ela toma contacto, nos numerosos passeios pelo país (nomeadamente no Alentejo e na serra de Sintra) que realiza após o seu regresso a Portugal.

1.1.2.2. O Estado Novo e a “primeira geração moderna” da arquitectura portuguesa.

Raul Lino é um personagem complexo e contraditório, que marca a história da arquitectura portuguesa na primeira metade do século XX por boas e más razões. No entanto, se nos abstrairmos do conjunto de equívocos que caracteriza o seu discurso, encontramos na sua escrita um conjunto de valores que definem uma ideia de abordagem das questões do projecto que tem evidentes semelhanças com aquilo que alguns arquitectos da chamada “Escola do Porto” virão mais tarde a defender. Este exercício de abstracção sobre a obra escrita de Raul Lino é hoje possível, graças ao distanciamento histórico existente, mas não deixa de ser difícil de concretizar porque é sobretudo pela recusa da modernidade e pela doutrina formal que são recordados os anos de maior e mais consequente acção política do Estado Novo sobre a arquitectura (e, neste contexto, a acção do próprio Raul Lino é fundamental, como vimos). É esta vertente mais doutrinária das ideias de Raul Lino que acaba por prevalecer e tornar-se a ideologia dominante da arquitectura do Estado Novo após o “equívoco recíproco” em que Estado e os arquitectos da chamada “primeira geração moderna” portuguesa se encontraram face ao significado da arquitectura moderna, “desconhecendo ou subestimando” os fundamentos “civis ou sociais do Movimento Moderno”.¹⁰⁸

Durante um curto período, António Ferro defendia a indispensabilidade de uma “política de espírito” (que considerava ser tão necessária “ao progresso duma nação como o desenvolvimento das suas ciências, das suas obras públicas, da sua agricultura”); no seu artigo de 1932 (“Política do Espírito”), Ferro defendia para Portugal uma política de “desenvolvimento premeditado, consciente, da Arte e da Literatura”, numa aproximação das ideias de vanguarda ao Estado Novo, que justificava com o exemplo de Mussolini que, com a criação da Academia Italiana, incentivou a “criação espiritual da Itália Nova” dando uma “armadura intelectual e espiritual” ao Fascismo (refere Pirandello, Ojetti, Bontempelli, Malaparte e Marinetti). Mas logo em 1935, na conferência que realiza na sede do Secretariado da Propaganda Nacional durante a *Festa dos Prémios Literários*, Ferro viria a contrariar as interpretações vanguardistas que a sua proposta tinha sofrido:

¹⁰⁶ PORTAS, N., “Raul Lino...” (pág. 279).

¹⁰⁷ Na sua formação é também importante uma viagem de um mês que realiza a Marrocos, em 1902, “país desconhecido que parecia recuado pelo menos três séculos no tempo” esta viagem “exerceu seguramente uma influência se não directa no exercício da minha profissão, pelo menos (...) no desenvolvimento do meu espírito”. Raul Lino, citado em PIMENTEL, D. L., “Biografia” (pág. 9-10).

¹⁰⁸ FERNANDEZ, S., *Percurso...* (pág. 25).



Fig. 9 Obras da "primeira geração moderna", fotos do estado actual (E. F.).
 a) Instituto Superior Técnico, Paredal Monteiro | b) Instituto Nacional de Estatística, Paredal Monteiro.
 c) Liceu de Coimbra, Carlos Ramos | d) Casa da Moeda, Jorge Segurado e António Varela.
 e) Hotel Vitória, Cassiano Branco. | f) Coliseu do Porto, Cassiano Branco.

“Pena que nesse artigo já velho não tivéssemos tido tempo nem espaço para definir claramente o que entendemos dentro de uma expressão naturalmente ambígua e vastíssima. (...) Política do Espírito, por exemplo, neste momento que atravessamos, não só em Portugal como no Mundo, é estabelecer e organizar o combate contra tudo o que suja o espírito, fazer o necessário para evitar certas pinturas *viciosas* do vício que prejudicam a beleza, a felicidade da beleza, como certos crimes e taras ofendem a humanidade, a felicidade do homem.”¹⁰⁹

Foram estas hesitações e equívocos que permitiram a Duarte Pacheco (Ministro das Obras Públicas e Presidente da Câmara de Lisboa) criar condições para o aparecimento de um “efémero modernismo”,¹¹⁰ aceitando e encorajando propostas com “inovação técnica, estruturas arrojadas, expressão estética identificada com a verdade dos materiais ou da função”,¹¹¹ no entanto, as obras que daí resultaram eram, na maioria, ainda marcadas pela formação académica dos seus autores, de raiz “Beaux-Arts”, colhida directamente em Paris ou transmitida através do ensino dos Mestres José Luís Monteiro (em Lisboa) e Marques da Silva (no Porto); se o segundo mostrava, como vimos, alguma abertura a experiências novas e uma relação professor-aluno que vai sendo progressivamente mais próxima, o primeiro representava um ensino de cunho mais ortodoxo e impessoal, de que é testemunho Cristino da Silva: “o contacto do aluno com o professor era muito raro: ele passava muito lentamente pela carteira ou pelo estirador do aluno, e dirigia-lhe meia dúzia de palavras. Não nos ensinava, era mais um corpo presente, prestígio do professor que vinha, que olhava. E nós estávamos sempre ansiosos por um conselho...”.¹¹²

A generalidade das obras surgidas a partir de 1925 (na primeira vaga do modernismo arquitectónico português), como o Capitólio (Cristino da Silva, 1925-29/31), o Pavilhão de Rádio do Instituto de Oncologia (Carlos Ramos, 1927/33) e o Instituto Superior Técnico (Pardal Monteiro, 1927/36) têm composição de raiz clássica, simétrica e poliaxial, que encontraremos também em obras da década de trinta, como o cinema Éden¹¹³ (Cassiano Branco, 1930/37), o Instituto Nacional de Estatística (Pardal Monteiro, 1931/35), a Casa da Moeda (Jorge Segurado e António Varela, 1932/41) e os liceus de Lisboa (Jorge Segurado, 1932), Coimbra (Carlos Ramos, 1930-36) e Beja (Cristino da Silva, 1930-34).¹¹⁴

Fogem a esta regra a garagem do Comércio do Porto (Rogério de Azevedo, 1929/32, já referida como edifício excepcional, mesmo dentro da obra deste autor), o hotel Vitória e o Coliseu do Porto (de Cassiano Branco) e a “Bolsa do Peixe de Massarelos” (de Januário Godinho). Todos estes projectos terão as origens do seu carácter vanguardista numa percepção intuitiva da liberdade proporcionada pelo uso de novos

¹⁰⁹ Ver FERRO, A., “Política do Espírito” e FERRO, A., “A Outra Política do Espírito”.

¹¹⁰ Ver capítulo “O Efémero Modernismo” em PORTAS, N., “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal...” (pág. 705-729).

¹¹¹ FERNANDEZ, S., *Percurso...* (pág. 19).

¹¹² Ver “Entrevista” (publicada na revista *Arquitectura*, nº 119, Jan-Fev de 1971) em FERNANDES, J., *Luis Cristino da Silva...* (pág. 160).

¹¹³ As notáveis qualidades apontadas por Portas (“A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal...”, pág. 716) a esta obra, pela sua espacialidade interna e pelo “modo como o espaço interpreta o *movimento* de muita gente”, são conseguidas com a introdução de uma ligeira assimetria na organização da escadaria, elemento excepcional num projecto que apresenta um predomínio da simetria em planta (necessariamente adaptada à forma assimétrica do lote) e uma composição perfeitamente simétrica no alçado principal (em qualquer dos quatro projectos realizados). Sobre a autoria dos desenhos finais (que não nos parece relevante abordar aqui) ver também Portas (ibidem).

¹¹⁴ Dada a diversidade de referências cronológicas encontradas, optou-se por referir as datas indicadas nos *Mapas de Arquitectura* (editados pela Ordem dos Arquitectos) de Lisboa, Porto e Coimbra.

materiais de construção,¹¹⁵ face a novos programas (Cinemas, Garagens etc...) ou novas possibilidades de articulação dos elementos de programas já conhecidos (Institutos, Liceus, etc...). Assim, se estas obras denotam uma “ruptura na linguagem figurativa” e “um novo gosto depurado”, isso não representa “um fundamento metodológico rigoroso da criação”,¹¹⁶ mas apenas uma nova sensibilidade plástica; esta é motivação suficiente para uma mudança de linguagem, que é maior ou menor em função da diferente capacidade de cada um de absorver os ecos das recentes evoluções da arquitectura europeia, e da forma como se dá esta absorção. Assim, parece-nos exagerado afirmar que este é “um momento em que se repercute neste país, e quase sem atraso, um movimento de vanguarda internacional, entendido em algumas das suas motivações profundas e não apenas epidérmicas ou de moda”, embora concordemos que esta repercussão não poderia ser completa, uma vez que se não fundamentava na teoria nem no ensino oficial.¹¹⁷

Este é um fenómeno bem característico da história da arquitectura portuguesa: a absorção de um conjunto de modelos externos sem preocupação com a sua fundamentação teórica.

Mas, neste caso, os efeitos da influência (que teve a originalidade de ser mais rápida que o habitual na história do nosso país) dão-se de modos diferentes em cada um dos seus protagonistas que, embora pertencendo à mesma geração,¹¹⁸ têm formações e percursos bastante diversos.¹¹⁹ Por isso, a tentação de generalizar o discurso sobre a improvável transição da linguagem moderna para os ditames do Estado Novo (mudança de linguagem a que a generalidade dos arquitectos da chamada “primeira geração” do moderno português se submeteu, nos anos 40) leva a uma generalização que nem sempre será justa para todos os intervenientes: inflexão ou conversão, traição, recuo ou retrocesso, demissão, colaboração, identificação ou simples abandono,¹²⁰ são muitas as maneiras de ler e interpretar aquele que é, sem dúvida, um fenómeno peculiar, mas muito heterogéneo.

Para compreender o dilema que se põe aos arquitectos nesta época importa compreender a dimensão da máquina de propaganda que António Oliveira Salazar vai montar, progressivamente, a partir de 1928 (ano

¹¹⁵ É exemplificativa deste entendimento deficitário do significado do movimento moderno a opinião que Cristino da Silva expressa já em 1971: para ele, a arquitectura moderna apareceu “apenas por isto: por causa dos materiais! É que, na história da Arte (...) a arquitectura aparece com características determinadas, a dada altura, porque aparecem materiais novos ou maneiras diferentes de construir. (...) as primeiras manifestações da arquitectura de betão armado foram exactamente as estruturas. (...) Uma vez que o material era muito caro, na altura, porque exigia cofragens dispendiosíssimas, ferros, etc., (...) começou a aparecer uma expressão completamente nova (...) começou a sentir-se a necessidade de simplificar, principalmente pela despesa, porque o betão armado era tão caro que absorvia os orçamentos todos e não ficava dinheiro nenhum para o resto.” Ver “Entrevista” em FERNANDES, J., *Luís Cristino da Silva...* (p. 163).

¹¹⁶ PORTAS, N., “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal...” (pág. 710).

¹¹⁷ Idem, pág. 708.

¹¹⁸ Cristino da Silva nasce em 1896, Pardal Monteiro, Cassiano Branco e Carlos Ramos em 1897, Rogério de Azevedo e Jorge Segurado em 1898 (ver PEDREIRINHO, J., *Dicionário dos Arquitectos...*).

¹¹⁹ Pardal Monteiro (n. 1897) é arquitecto pela EBAL em 1919 (foi aluno de José Luís Monteiro). Cassiano Branco (n. 1897) matricula-se no Curso Geral de Desenho da EBAL em 1912 e abandona-o em 1914, passando a frequentar o Ensino Técnico-Industrial, que termina em 1919; em 1920 regressa à EBAL, conclui o Curso de Arquitectura em 1926 e obtém o diploma em 1932. Rogério de Azevedo (n. 1898) faz o curso de Arquitectura da antiga Academia de Belas Artes do Porto, (1912-17) “voltando a repeti-lo depois da reforma do ensino, até 1922”. Jorge Segurado (n. 1898) diploma-se pela EBAL em 1924. António Varela (n. 1902) diploma-se pela EBAP em 1924. Ver: CALDAS, J. V., *Porfírio Pardal Monteiro...*; FERREIRA, R. H. (et. alt.) *Cassiano Branco*, FONSECA, T., “Rogério de Azevedo” em FAUP, *Desenho de Arquitectura...* (pág. 54-55) e PEDREIRINHO, J., *Dicionário dos Arquitectos...*

¹²⁰ Nuno Portas (“A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal...”, pág. 720) fala da “inflexão dos arquitectos modernistas”, para acrescentar: “mais propriamente, na minha hipótese, da sua conversão”; José Bandeirinha (*Quinas Vivas*, pág. 23) afirma que “Traição, recuo, retrocesso, reconversão, são palavras que têm vindo a caracterizar a mudança de rumo das linguagens arquitectónicas, que teve lugar no final dos anos trinta”; Alexandre Alves Costa salienta a acção pedagógica pessoal de Ramos “em anos de total demissão (...) dos seus companheiros da primeira geração moderna, demissão a que ele próprio não é alheio na sua actividade profissional” (“A Memória Presente de Mestre Ramos”, pág. 104); Sergio Fernandez (*Percursos*, pág. 28) refere que “o Estado chama os profissionais de maior prestígio e estes colaboram sem grandes problemas (...). O abandono da linguagem moderna corresponderá à identificação de alguns com os valores da ideologia dominante.”

em que toma posse como Ministro das Finanças), num processo de crescente dimensão e influência que atinge visibilidade nacional logo após a sua ascensão a Primeiro-ministro, em 1932. Se, desde o primeiro momento, Salazar¹²¹ procura impor uma filosofia assente em lemas como “orgulhosamente nós” (mais tarde transformada em “orgulhosamente sós”) e “pobre mas honrado”, reforçados pelos “valores da moral e dos bons costumes” (“Deus”, “Pátria”, “Autoridade”, “Família” e “Trabalho”), vai depois desenvolvendo os mecanismos necessários para os impor a todos os sectores da sociedade: criando um completo isolamento em relação ao exterior, complementado por uma ideia (ficcional) da “realidade” portuguesa, que começa a ser imposta a partir de 1933 pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) de António Ferro, a todos os níveis.¹²²

No campo da cultura, o SPN controlava a mais “respeitável” (os “salões de pintura”, os prémios literários, as exposições coloniais e os pavilhões nas exposições internacionais, com a Grande Exposição do Mundo Português de 1940 como momento culminante deste “espectáculo político-cultural”) mas também a popular: “as «marchas populares» e os «desfiles históricos» de Leitão de Barros, as comédias filmatográficas despreocupadas e despreocupantes ou o «teatro para o povo» do SPN”.¹²³

Esta narrativa, plena de personagens e valores pretensamente nacionais e tradicionais, chega ainda hoje até nós através do cinema e da arquitectura desta época, como duas faces diferentes de uma mesma ficção.

Na arquitectura, torna-se evidente que a política cultural nacionalista de António Ferro vai buscar raízes nos textos de Raul Lino sobre a arquitectura portuguesa do século XVII, em edifícios como, por exemplo, os da praça do Areeiro¹²⁴ (Cristino da Silva, 1940), que apresentam uma intenção de ficcionar uma imagem de arquitectura nacional, criadora de modelos do novo prédio “à portuguesa” (que é “igualzinho ao espanhol ou ao italiano”, como os “que sairão dos ateliers de Pardal Monteiro, Veloso, R. Camelo, Jacobetty Rosa”);¹²⁵ noutra escala, serão os já referidos desenhos que Lino publica no livro “Casas Portuguesas”, em 1933 (que Cassiano Branco vai “concretizar”, a partir de 1940, no “Portugal dos Pequenitos”),¹²⁶ que constituirão o modelo da arquitectura doméstica.

¹²¹ “sei muito bem o que quero e para onde vou” diria, profeticamente, na sua tomada de posse em 1928; ver RODOLFO, J., *Luís Cristino da Silva...* (pág. 59).

¹²² “começa pelo mais simples, na sala de aula, passa pela organização dos tempos livres, informa a assistência à família, a acção corporativa rural, piscatória ou industrial e o enquadramento miliciano da juventude”; a mensagem passava através de organismos tutelares “directa ou indirectamente subordinados ao Estado: sindicatos nacionais, casas do povo, casas dos pescadores, Mocidade Portuguesa (MP), Organização das Mães para a Educação Nacional, Federação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT), etc”; tinha ainda o seu impacto reforçado por acções pontuais de propaganda sectorial, como “boletins, paradas, confraternizações, excursões, missas, acampamentos, congressos, comícios, bodo aos pobres, etc”. ROSAS, F. em MATTOSO, J. (dir.), *História de Portugal* (7º volume, pág. 292/293).

¹²³ Idem, pág. 293.

¹²⁴ Nuno Teotónio Pereira define esta obra como “modelo fundador da pretensamente nacional arquitectura do Estado Novo”, em “Cristino, Mestre de uma geração rebelde” (pág. 139).

¹²⁵ PORTAS, N., “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal...” (pág. 720). Ana Vaz Milheiro (em “III.3. entre o «português suave» e o modernismo”, pág. 42), refere também que este é um “modelo importado da Alemanha ou da Itália, países que viveram processos idênticos de projecção da identidade nacional a partir da sistematização da história da arquitectura e da sequente redução dos seus caracteres a um género tipificado assente em elementos simplificados.”

¹²⁶ “se Cassiano Branco a vem a desenhar e a sistematizar por encomenda, é, na verdade, Raul Lino o seu ideólogo, o mentor teórico desta visão estilizada, por vezes aflitivamente taxinómica, da arquitectura popular”; BANDEIRINHA, J., *Quinas Vivas* (pág. 58).



Fig. 10 Obras em linguagem "Estado Novo", em Lisboa, fotos do estado actual (E. F.).
a) Praça do Areeiro, Cristiano da Silva.
b) Praça de Londres, Cassiano Branco.
c) Reitoria e Faculdade de Letras de Lisboa, Pardal Monteiro.

No cinema, filmes como “Aldeia da Roupa Branca” (realizado por Chianca de Garcia em 1938) ou “O Pátio das Cantigas” (Francisco Ribeiro, 1942) mostram uma evidente intenção de ficcionar um uso do espaço português (numa concepção alargada do verbo “usar”, que se confunde com o “viver”), rural e urbano, doméstico, público e semipúblico: se o primeiro nos dá um retrato do mundo rural português tipificado, “pobre mas feliz”, com um povo e uma arquitectura engalanados com as suas melhores roupagens “características”, o segundo transporta para um bairro “típico” Lisboeta esta vivência de aldeia, um quotidiano que se desenrola num espaço encerrado em si mesmo (o que se reflecte nas relações pessoais). Em todos estes filmes se apresenta um país pobre (e atrasado) e um povo feliz nessa pobreza, distraído com as suas tradições, as suas festas dos Santos Populares (que juntam o folclore e a religião), o seu fado e o seu futebol.¹²⁷

Esta apresentação ficcional de um povo, da sua identidade e do modo como ele usa o seu espaço (apelando às virtudes da ruralidade e da tradição), tem uma mensagem subjacente (doutrinária, no que diz respeito à arquitectura, caricatural e por vezes irónica, no caso do cinema) de rejeição da modernidade nos seus múltiplos aspectos; a imagem assume grande importância nestes processos de comunicação: num país com 75% de analfabetos, cinema e arquitectura tem um papel fundamental na intenção de ensinar a “saber o que é ser português”.¹²⁸

Esta ligação entre arquitectura e cinema começa a tornar-se evidente logo em 1933 (curiosamente, o ano em que foi criado o SPN), quando estreia “A Canção de Lisboa”¹²⁹ (o filme que inventa um “estilo português” para o cinema) com argumento e realização de um arquitecto: José Cottinelli Telmo, que vai ser, em 1940, “Arquitecto Chefe” da já referida Grande Exposição do Mundo Português, “o grande “show” do regime (...) o grande espectáculo da restauração cultural”,¹³⁰ onde foram chamados a participar todos os arquitectos da primeira vaga do modernismo português, que respondeu “ao que consta, com entusiasmo (em vez de submissão ou vergonha, como se chegou a fazer crer)”.¹³¹

Para compreender esta resposta positiva dos arquitectos da “primeira vaga” moderna às solicitações do Estado Novo em toda a sua complexidade seria necessária uma análise comparativa e aprofundada do papel de cada um dos diferentes intervenientes na implementação destas mudanças (distinguindo papeis activos e passivos) quer no modo como, num primeiro momento, assimilam uma linguagem moderna (identificando diferentes modelos de origem) quer no modo como depois a abandonam. Este estudo deveria ainda levar em conta a diferente representatividade da obra “modernista” de cada um face à realizada nas linguagens oficiais do estado (distinguindo as verdadeiras “conversões” dos desvios pontuais em percursos mais ou menos coerentes) e a aparente convicção de cada autor numa e na outra das tendências (face ao seu discurso e ao próprio modo como as diferentes linguagens são aplicadas no desenho e na construção). Este é um estudo

¹²⁷ Menos visível mas também presente no cinema da época: veja-se “O Leão da Estrela”, realizado por Arthur Duarte em 1947.

¹²⁸ Ver BANDEIRINHA, J., *Quinas Vivas* (pág. 67-68).

¹²⁹ “A Canção de Lisboa” foi o primeiro filme sonoro realizado em Portugal e é um filme precursor para o cinema português dos anos 30 e 40.

¹³⁰ PORTAS, Nuno, “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal...” (pág. 719).

¹³¹ *Ibidem*.

que no nosso entender está por fazer,¹³² mas não se enquadra nos objectivos desta dissertação, excepto no que diz respeito à relação que este fenómeno tem com o ensino da arquitectura em Portugal e, conseqüentemente, com o aparecimento de uma ideia de *Escola* no Porto. Assim, interessa-nos apenas abordar aqui os percursos paralelos dos personagens que vieram a desempenhar um papel relevante na redefinição da pedagogia nos cursos de Arquitectura em Portugal, nesta época: Carlos Ramos, no Porto e Cristino da Silva, em Lisboa.

1.1.2.3. Cristino da Silva, Carlos Ramos e o ensino da arquitectura nos anos 40.

Cristino da Silva¹³³ frequenta, desde 1910, a Aula de Desenho Geral da Academia de Belas Artes de Lisboa e o Curso Preparatório de Arquitectura Civil da Escola de Belas Artes de Lisboa.

Já na 3ª classe do Curso Especial, Cristino reencontra o antigo vizinho e amigo de infância, Cottinelli Telmo e conhece Carlos Ramos (ingressaram ambos na 1ª classe do Curso Especial em 1915, sem frequência do curso preparatório, tal como Paulino Montez).¹³⁴

Cristino conclui o curso de arquitectura da EBAL em 1919; nesse ano, consegue uma bolsa no âmbito do Legado Valmor como “pensionista de Arte na Classe de Arquitectura” e parte para Paris, onde estagia no ateliê de Victor Laloux¹³⁵ (1920-1923); viaja pela Bélgica e Alemanha (1922), passa seis meses em Roma e viaja pelo sul de Itália (1923), após o que volta a Paris para trabalhar no ateliê de Léon Azéma (1924). A influência da formação “Beaux-Arts” de Cristino da Silva vai ser evidente na sua obra: “Cristino sabe monumentalizar o espaço. Usa para isso as regras de composição clássico-barrocas, que definiram o ensino da escola parisiense ao longo do século XIX (e da sua congénere em Lisboa), e que nos anos 20 (quando ali estudou) estavam ainda presentes na metodologia daquele sistema de ensino”: um “sistema de eixos, paralelos e perpendiculares, determina e desenvolve as diferentes partes da sua composição espacial”.¹³⁶

¹³² Falta uma obra de síntese, que relacione (e verifique) toda a informação dispersa nos numerosos textos já realizados neste campo, entre os quais se pode salientar (para além das obras já citadas neste capítulo) o contributo de autores como Nuno Portas (“Pioneiros de Uma Renovação”), José Augusto França (*A Arte em Portugal no Séc. XX*), José Manuel Fernandes (“Para o Estudo da Arquitectura Modernista em Portugal”, *Português Suave – Arquitecturas do Estado Novo e Arquitectura Modernista em Portugal*) e José Fernando Gonçalves (“Ser ou Não Ser Moderno...”); para além destes títulos mais generalistas, que tentam uma visão global mas pouco aprofundada, são inúmeros os textos publicados em monografias de arquitectos da época (ou catálogos de exposições sobre a sua obra) que apresentam informação mais detalhada sobre uma única personagem, e que muitas vezes, são contraditórios entre si: ver, por exemplo, as diferentes leituras que fazem Fernando Gomes da Silva (em “Cassiano Branco, um dos pioneiros da Arquitectura moderna em Portugal”, “Cassiano Branco e a sua Arquitectura” e “Cassiano Branco 1898/1970, L’Exception et la Règle”) e José António Bandeira (em *Quinas Vivas*) sobre o modo como a influência dos ditames do “Estado Novo” se concretiza na obra de Cassiano Branco.

¹³³ Sobre a formação e a obra de Cristino da Silva ver FERNANDES, J. M., *Luís Cristino da Silva...* e RODOLFO, J. S., *Luís Cristino da Silva...*

¹³⁴ Nesse ano, frequentavam as cinco classes do curso dezoito alunos: para além dos referidos, é de salientar a presença de Pardal Monteiro na 2ª classe do Curso Especial e de Jorge Segurado na 2ª classe do Curso Preparatório; Cassiano Branco, expulso da EBAL em 1914, só voltaria a frequentar o Curso Especial em 1920 (RODOLFO, J. S., *Luís Cristino da Silva...*, pág. 33-34).

¹³⁵ “eu frequentei Paris em 1923. (...) em contacto com os grandes nomes dessa época. (...) Laloux (...) Marresquier, que hoje é o decano dos arquitectos franceses. Ao fim de três anos e meio transitei para Itália, onde estive um ano, estudando então sem contacto com mestres mas em ligação permanente com a Academia de França. Ali fiz reconstituições arqueológicas, viajei muito por toda a Itália (...). [em Paris] entre centena e meia de alunos de um dos «ateliers» - ao todo eram quinze, portanto cerca de dois mil alunos - senti-me um pigmeu, um zé-ninguém, pois não tinha nenhuma experiência de trabalho: em Lisboa, cheguei a fazer um projecto por ano. (...) Bom, entretanto começava a esboçar-se a corrente da arte moderna. Ainda não se falava em Corbusier, nessa altura (...)” Cristino da Silva, “Entrevista” em FERNANDES, J. M. (coord.), *Luís Cristino da Silva...* (pág. 157 a 161).

¹³⁶ “Luís Cristino da Silva, a obra: enquadramento e síntese” em FERNANDES, J. M., *Luís Cristino da Silva...* (pág. 41).

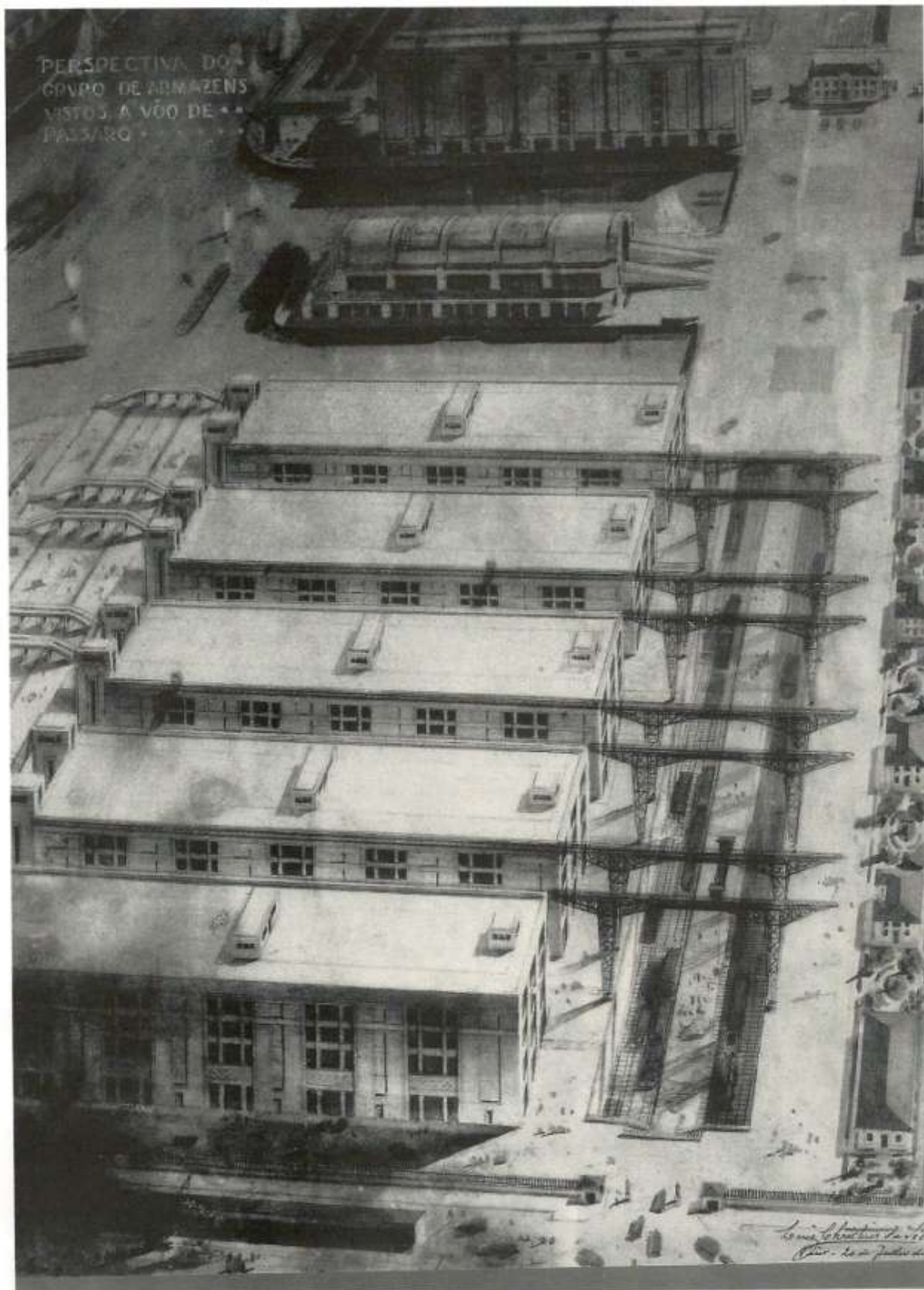


Fig. 11 Cristino da Silva, estudo para "Um Grande Porto Comercial" (FERNANDES, J. M., *Luis Cristino da Silva...*, pág. 40).

Este é um período em que, nas Beaux-Arts de Paris, as linguagens ecléticas da arquitectura clássica davam lugar, progressivamente, (graças à abertura da doutrina elementarista) a um desenho “Art-Déco” mais depurado, que simplificava e geometrizava o desenho decorativo, ou mesmo “às radicais aventuras dos autores modernistas que, da Holanda à Alemanha e à França, propagavam a total visão funcionalista e racionalista, da forma e do volume «puros», sem qualquer efeito decorativo”. Alguns dos desenhos que Cristino realiza em Paris são já resultado desta evolução; ver, por exemplo, “a série de estudos para uma doca, seus armazéns e a bolsa marítima de «Um Grande Porto Comercial»”,¹³⁷ realizados entre Junho e Julho de 1921.

Carlos Ramos¹³⁸ frequenta a EBAL entre 1915 e 1921 (obtendo o diploma em 1926); durante o curso, trabalha com Raul Lino durante dois curtos períodos (em 1916 e em 1921), colabora no ateliê de Ventura Terra (em 1919) e trabalha como professor do Ensino Liceal (1919-22); desenvolve paralelamente intensa actividade cultural (participa na fundação da revista “Sphinx”, em 1916 e da “Lusitânia Films”, em 1918) e viaja por Espanha (1918), França e Bélgica (1920).

Em 1924, Carlos Ramos e Cristino da Silva (entretanto regressado de Paris) trabalham juntos no ateliê da Rua dos Remédios¹³⁹ (com Tertuliano de Lacerda Marques, proprietário do edifício), formando uma equipa que quer realizar obras “nacionais modernizadas”.¹⁴⁰ Dessa parceria resultariam algumas obras realizadas em conjunto, como os Hospitais da Misericórdia de Arraiolos e de Vila Franca de Xira, uma habitação na rua Santos Dumont¹⁴¹ e a casa de Albino Santos, em S. Vicente (Cabo Verde). Esta última surge publicada na *Arquitectura Portuguesa* sob o título “Arquitectura Portuguesa Moderna”; o texto refere que (ao contrário dos seus novos sócios) Tertuliano Marques “é bem conhecido já pela sua assídua e valiosa colaboração”, de que se destacam os seus trabalhos de “arquitectura tradicionalista nacional”, o estilo “de sua especial predileção”.¹⁴² Esta casa em S. Vicente é um dos primeiros projectos de inspiração moderna publicados numa revista que mostrava uma clara ideologia tradicionalista.¹⁴³ Em 1927, Carlos Ramos substitui Cristino da Silva, como arquitecto do Instituto de Oncologia de Lisboa (Cristino era projectista do I. P. O. desde 1925).¹⁴⁴

¹³⁷ Ibidem; José Manuel Fernandes refere a “expressão «pré-funcionalista», à Tony Garnier” destes desenhos, acrescentando: “Neste último conjunto, grandioso e diversificado, a perspectiva aérea das docas, a «voo de pássaro», apresentando uma estrutura e um modo de concepção, remete para vários outros olhares globais que encontraremos na obra profissional do Mestre”.

¹³⁸ Carlos João Chambers Ramos nasce no Porto em 1897, filho de um Oficial do Estado-Maior (que ensinou no Colégio Militar e na Faculdade de Letras de Lisboa e foi professor do Príncipe D. Luís Filipe) e com ascendência inglesa por parte do avô materno; em 1900 a família muda-se para Lisboa; Ramos vai frequentar o Colégio Académico em 1909, mudando dois anos depois para o Liceu Passos Manuel (onde, em 1914, conhece Ventura Terra, que o aconselha a estudar Arquitectura), de onde transita directamente para a 1ª classe do Curso Especial de Arquitectura da EBAL, em 1915. Sobre a vida e obra de Carlos Ramos ver FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, *Carlos Ramos...*

¹³⁹ Por lá passaram, como colaboradores, Jorge Segurado, Adelino Nunes, Francisco Keil do Amaral e Almada Negreiros (que se tornaria amigo de Carlos Ramos, a ponto de viver em sua casa em 1927 e, de novo, em 1932), entre outros...

¹⁴⁰ Ver RODOLFO, J. S., *Luís Cristino da Silva...* (pág. 68).

¹⁴¹ Estas obras serão expostas no I Salão de Outono da S. N. B. A., que já no ano anterior tinha exposto trabalhos de Cristino da Silva, realizados em Paris; no número nº 1, do ano XVIII (Jan. 1925) da *Arquitectura Portuguesa* indica-se ainda o projecto de um túmulo no cemitério dos prazeres, “em estilo grego”.

¹⁴² “Arquitectura Portuguesa Moderna”, revista *Arquitectura Portuguesa...* (ano XVIII, nº 1, Jan. 1925, pág. 1-2).

¹⁴³ José-Augusto França refere que os edifícios aí reproduzidos eram classificados em três categorias: “«Tradicional português», «português moderno» e «nacional modernizado»”, e acrescenta que se incluíam na primeira destas categorias “99% das construções seleccionadas nas suas páginas...”; FRANÇA, J. A., *A Arte em Portugal no Século XX* (pág. 119).

¹⁴⁴ Ver FERNANDES, J. (coord.), *Luís Cristino da Silva...* (pág. 17); desconhecemos a causa desta substituição, que poderá ser relevante no entendimento do posterior relacionamento pessoal entre os dois arquitectos.

Depois desta curta experiência de colaboração, os caminhos de Ramos e Cristino vão cruzar-se de novo em 1933, quando Cristino ganha o concurso para professor da 4ª Cadeira (“Arquitectura”) da Escola de Belas Artes de Lisboa¹⁴⁵ (aberto por jubilação de José Luís Monteiro) a que concorre também Carlos Ramos (que tal como Cassiano Branco e Paulino Montês, é preterido pelo júri).¹⁴⁶ Ramos, por sua vez, vai ocupar o lugar de professor da 4ª cadeira da Escola de Belas Artes do Porto a partir de 1940, cargo que abandona por um curto período, quando assume as funções de professor da 15ª cadeira (Urbanologia) na Escola de Belas Artes de Lisboa (entre 1946 e 1947, curiosamente a altura em que o seu filho Carlos Manuel Ramos aí conclui o curso de arquitectura), onde reencontra Cristino, como professor da 4ª Cadeira e director da EBAL. Seriam as divergências de foro pedagógico existentes entre Ramos e o corpo directivo¹⁴⁷ que o levariam a encurtar a sua experiência na EBAL e permitiriam o seu posterior regresso à docência da EBAP, situação bastante menos confortável do ponto de vista financeiro e logístico, para quem mantém um escritório activo em Lisboa.¹⁴⁸

As divergências entre as ideias pedagógicas de Cristino e Ramos são fáceis de compreender.

Na EBAL, em 1933, Cristino “herda” uma 4ª Cadeira marcada pelo magistério de José Luís Monteiro, tipicamente “beauxartiano”.¹⁴⁹ Bastante crítico da pedagogia do seu antigo Mestre (“Mestre Monteiro era um excelente homem, muito digno, mas não tinha nenhuma qualidade pedagógica”),¹⁵⁰ desde logo tentou marcar o seu estilo: sucessivas gerações de arquitectos¹⁵¹ ainda recordam a sua forte personalidade, a sua figura e a sua acção pedagógica. Carlos Antero Ferreira recorda-o “alto, magro, de cabelo grisalho e logo branco, vestindo um constante sobretudo de pêlo de camelo, caminhando com passo largo e seguro, dependurada da mão direita uma pequena e finíssima pasta, que parecia trazer sempre vazia”; refere que era vigoroso, temperamental e “irreduzível nas apreciações que fazia dos trabalhos dos seus alunos”, comentando “com secas pancadas dos nós dos dedos nas pranchetas, os nossos desacertos e desatinos”; era “veemente nas críticas que nos dirigia, sustentadas por uma inabalável teoria de princípios e de conceitos, que forjara ou fizera sua.”¹⁵² Nuno Teotónio Pereira descreve Cristino como alto, impulsivo e voluntarioso, recordando que “a sua passagem pelos estiradores no velho Convento de São Francisco constituía o momento crucial em que o «partido» adoptado por cada um dos estudantes podia ser paternalmente acalentado ou chumbado sem remissão.”¹⁵³

¹⁴⁵ Cristino da Silva será professor principal de Arquitectura até 1966 (ano em que jubila), sendo também director da EBAL durante alguns anos.

¹⁴⁶ Ver relato das provas em CARDOSO, A., *O Arquitecto José Marques da Silva...* (pág. 204-205).

¹⁴⁷ Octávio Lixa Filgueiras refere que Ramos encontra na EBAL um ambiente hostil à sua abertura pedagógica, porque num “meio onde as pressões e restrições dominavam em pleno, as pontes de diálogo encontravam-se desde logo comprometidas”, em contraste com o “ambiente de simpatia e trabalho que afinal era o seu”, que deixara na EBAP; ver FILGUEIRAS, O. L., “A Escola do Porto...” (p. n. n.).

¹⁴⁸ “Era duríssimo o esforço que se impunha, obrigado à permanência no Porto, nos dias úteis de cada semana. A «navette» Lisboa-Porto-Lisboa fazia-a de comboio – mais tarde passou a ser o mais fiel passageiro da TAP -, dizendo-se, que mantinha reservado um compartimento de 1ª classe, para poder trabalhar sossegado durante as viagens. Isso tudo, além dos custos da estada. Claro que os magros proventos de «professor» não lhe davam para os gastos!” (idem).

¹⁴⁹ Ver CALDAS, J. V., “O prédio e a moradia na obra de Cristino da Silva” (pág. 105).

¹⁵⁰ Cristino da Silva em “Entrevista” (publicada na revista *Arquitectura*, nº 119, Jan-Fev de 1971) em FERNANDES, J., *Luís Cristino da Silva...* (pág. 160).

¹⁵¹ Nuno Teotónio Pereira refere “Manuel Tainha, Coutinho Raposo, Victor Palla, Carlos Manuel Ramos, Costa Martins, Blasco Gonçalves, Alzina de Menezes, Garizo do Carmo e mais alguns outros...” como fazendo parte de uma “geração rebelde” (a que o próprio Teotónio também pertence) de alunos de Cristino. Ver PEREIRA, N. T., “Cristino, Mestre de uma geração rebelde” (pág. 139).

¹⁵² FERREIRA, C. A., “Mestre Cristino” (pág. 146).

¹⁵³ PEREIRA, N. T., “Cristino, Mestre de uma geração rebelde” (pág. 139).

O novo estilo de docência não implicava uma modernização do ensino. Nuno Teotónio Pereira¹⁵⁴ descreve o ensino de Cristino como “fortemente influenciado pelas Beaux-Arts da Escola de Paris” acrescentando que “o seu sentido da arquitectura era indissociável da chamada «grande composição»” e que, por isso, “ignorava os pequenos programas”. Recordando alguns dos trabalhos escolares que realizou (“o arranjo monumental do grande espaço ajardinado à ilharga do Palácio de São Bento (...) e um gigantesco observatório astronómico”) Teotónio Pereira conclui que “a grande dimensão dos programas apelava à monumentalidade e à grandiloquência, atributos que Mestre Cristino considerava serem o apanágio da verdadeira arquitectura. Adequação às necessidades, aspectos de funcionalidade ou conforto, concepção dos espaços interiores, técnicas de construção - tudo isto ficava de fora ou era visto de raspão. Por isso ficávamos com a sensação de que a arquitectura se resumia ao jogo de volumes e à composição das fachadas. A arquitectura exigia rasgo e este só se podia revelar com a grande escala.”¹⁵⁵

Esta situação, já dramática para o ensino Lisboa nos anos 30 (numa altura em que, no Porto, Marques da Silva já tinha um entendimento menos cenográfico do projecto de arquitectura, como vimos no capítulo 1.1.1), viria a agravar-se na década seguinte: enquanto Carlos Ramos começava a implementar no Porto uma serena revolução, Cristino da Silva, completamente dominado pela ideologia oficial do regime,¹⁵⁶ esquecia o seu passado de arquitecto “moderno”¹⁵⁷ e procurava impor aos estudantes os novos modelos da arquitectura fascista que chegavam de Itália e da Alemanha.¹⁵⁸

É inegável que as gerações que estudam em Lisboa nas décadas de 30 e 40 são afectadas por esta formação, até porque, mesmo os mais rebeldes, como recorda Teotónio Pereira, dispunham “de poucos instrumentos para suportar os nossos anseios e argumentar com o Mestre. Por causa da guerra, as revistas de arquitectura escasseavam.”¹⁵⁹ Depois de 1945, com o desenlace da guerra, “Mestre Cristino foi perdendo as suas certezas”¹⁶⁰ e, depois de 1948, mostra-se “sensível às críticas que uma nova geração de arquitectos - por certo muitos deles seus alunos - tinham feito à prática corrente da arquitectura e do urbanismo em

¹⁵⁴ Nuno Teotónio Pereira (n. 1922) frequenta a EBAP entre 1939 (estágio de admissão) e 1949 (conclusão do curso de Arquitectura), tendo como colegas, entre outros, Carlos Ramos (filho); vai colaborar com Carlos Ramos (pai) entre 1940 e 1943. (ver Ana Tostões (coord.), “Arquitectura e Cidadania...”.

¹⁵⁵ PEREIRA, N. T., “Cristino, Mestre de uma geração rebelde” (pág. 139).

¹⁵⁶ O início da entusiástica adesão de Cristino da Silva aos “estilos” da Arquitectura do Estado Novo pode situar-se no ano de 1938, data do início dos projectos da praça do Areeiro e do Pavilhão de Honra e de Lisboa da Exposição do Mundo Português (ver RODOLFO, J. S., *Luís Cristino da Silva*, capítulo 3); mas já em 1927, no texto “O Regionalismo e a Arquitectura” (*Arquitectura*, nº 5, Maio de 1927), escrito em plena fase “moderna”, Cristino se mostra em sintonia com as preocupações de Raul Lino (contra a “invasão formidável de duvidosos e ridículos ‘chalets’ suíços, importados através de catálogos anunciadores de chocolates”) apesar de se mostrar crítico das suas propostas desenhadas: “Não se pode dividir o país em zonas e fazer projectos ao acaso para a zona de alvenaria, de granito ou de tijolo, (...). Ao arquitecto compete ir ao local, tirar fotografias ou apontamentos do terreno e suas vizinhanças e, então, realizar o projecto de harmonia com os elementos colhidos”.

¹⁵⁷ Nas Belas Artes de Lisboa, a partir de 1939, “a produção portuguesa da vanguarda modernista dos anos 30 era desdenhosamente ignorada (...) apesar de muitos destes exemplares terem sido publicados na revista *Arquitectos*, do Sindicato Nacional de Arquitectos dirigido por Cottinelli Telmo. Talvez porque todos estes autores já tinham nessa altura atraído a causa e estavam a produzir as mascaradas que o regime desejava e, quando necessário, impunha.” (PEREIRA, N. T., “Cristino, Mestre de uma geração rebelde”, pág. 140).

¹⁵⁸ “No Outono de 1941 as posições extremaram-se na Escola quando o governo nazi trouxe a Lisboa uma vistosa exposição (...), designada na versão germânica do catálogo por «Nova Arquitectura Alemã», era traduzida em português por «Moderna Arquitectura Alemã». Podia não ser inocente esta discrepância: (...) a expressão «moderna» exercia um fascínio sobre as novas gerações, e curiosamente, uma das revistas mais procuradas era a *Moderne Bauformen*, suspensa pelos nazis (...) o cicerone de Speer em Lisboa foi, nem mais nem menos, do que Cristino da Silva, talvez pela razão de a mulher deste ser alemã e assim falar a língua (...). Segundo nos relatou na aula, ao passarem pelo Terreiro do Paço, o arquitecto de Hitler mostrou-se deslumbrado, tendo exclamado: «Agora, na Alemanha, vamos também fazer coisas assim». O Mestre ficou fascinado com a exposição. Olhando desdenhosamente para o estirador de um de nós, proclamou que o que teimávamos em fazer pertencia já ao passado e que a arquitectura do futuro seria a que Speer tinha vindo mostrar.” (idem, pág. 140-141).

¹⁵⁹ Nuno Teotónio Pereira (idem, pág. 139) acrescenta a este propósito que “Alguns, mais afortunados, podiam encontrá-las nos ateliers onde trabalhavam, como era o meu caso com Carlos Ramos. As revistas americanas, que ainda iam chegando cá, não nos interessavam, dominadas pelo estilo academizante (...). Salvava-se a *Werk*, que se vendia (...) na Avenida da Liberdade, porque a Suíça se mantivera neutra e continuava a construir imune ao contágio dos vizinhos.”

¹⁶⁰ Idem, pág. 141; Teotónio acrescenta: “deixando de bradar que andávamos por caminhos errados”.

Portugal, no recente Congresso Nacional de Arquitectura”; essas críticas eram-lhe também dirigidas, “pelo papel preponderante que Cristino tivera (e ainda tinha) no ensino da arquitectura” e “pela importância que as suas inúmeras obras, privadas e oficiais, assumiam”.¹⁶¹

No Porto, pelo contrário, o papel de Carlos Ramos será essencial no processo de abertura que se desenvolve na Escola de Belas Artes, permitindo o aparecimento de uma verdadeira consciência moderna, que se torna evidente nas primeiras gerações formadas após a sua entrada na Escola e que permitirá o aparecimento de uma “terceira via” para o dilema “arquitetura moderna ou tradição”, como veremos seguidamente.

A sua imagem e personalidade parecem ser inesquecíveis para aqueles que com ele privaram. Távora refere que Carlos Ramos tinha um “corpo delicado [que] rematava por forte e expressiva cabeça” onde os “olhos, vivíssimos, revelavam ao mesmo tempo capacidade de ironizar e uma extrema simpatia”; recorda as suas conversas, “com tranquilidade e sempre a propósito” tendo “para cada um e para cada situação” a “palavra necessária”.¹⁶² Artur Nobre de Gusmão refere que “Mestre Carlos Ramos tinha um gosto verdadeiramente educado e que transparecia sempre nos seus actos, nas suas palavras, na sua capacidade de relacionamento e de entendimento dos outros. A sua costela inglesa desempenhou, por certo, um papel de relevo na sua formação. Foi homem de cultura e de sensibilidade requintada, ao mesmo tempo que homem de acção, o que nem sempre se encontra junto.”¹⁶³ Octávio Lixa Filgueiras recorda como os seus “toques de excepção ligavam bem à maneira como se vestia e apresentava, ao modo como *conduzia* uma conversa, à displicente forma de se comportar com superioridade, num misto de marialvismo cortesão lisboeta e daquela espécie de janotismo portuense representado com a maior genuinidade pela «Ramalhal» figura e, condimentado por uma certa irreverência 'blasée' despaisada de um Eça.”¹⁶⁴ Mas é Alexandre Alves Costa que o relembra de modo mais comovente: “Na nossa memória mantêm-se indelével a recordação do brilho dos seus olhos, sinal transparente da finura e elevada inteligência do Amigo e do Mestre.”¹⁶⁵

Mas será a sua acção pedagógica que se irá revelar absolutamente determinante na modernização do ensino que com ele se inicia. No ano da sua entrada na EBAP, Ramos encontra um corpo docente pequeno, com apenas 10 elementos, dos quais apenas seis têm formação em Belas Artes: dois Pintores (Acácio Lino e Joaquim Lopes), um Escultor (Pinto do Couto) e três Arquitectos (Manuel Marques - responsável pelas

¹⁶¹ Ver José Manuel Fernandes, “Luís Cristino da Silva, a obra...” (pág. 80). Ainda sobre este “regresso ao moderno” de Cristino, Fernandes acrescenta que “é interessante ver como Cristino ensaia, depois de 1948, no conjunto da CUF, a urbanização em blocos isolados de habitação colectiva (embora sem uso dos corbusianos pilotis); e até, ver como utiliza, num dos conjuntos-tipo, o sistema das galerias em andares de acesso horizontal para vários fogos - a «temida» galeria colectiva, ex-libris da arquitectura moderna de habitação social - de que este projecto deve constituir, de resto, dos primeiros ensaios em Portugal.” É possível confirmar esta tardia aproximação de Cristino aos ideais da Carta da Atenas no Plano de Nova Oeiras, que “acompanha continuamente entre 1953 e 1974” (idem, pág. 82).

¹⁶² TÁVORA, F., “Evocando Carlos Ramos” (pág. 75).

¹⁶³ Artur Nobre de Gusmão em FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, *Carlos Ramos, exposição retrospectiva da sua obra* (p. n. n.).

¹⁶⁴ FILGUEIRAS, O. L., “A Escola do Porto...” (p. n. n.).

¹⁶⁵ COSTA, A. A., “À Memória Presente de Mestre Ramos” (pág. 93).

cadeiras de “Ornamentação”, “Estilização” e “Composição Ornamental”, Rogério de Azevedo¹⁶⁶ - responsável pelas cadeiras de “Desenho Arquitectónico” e “Construção e Salubridade das Edificações” e Júlio de Brito - responsável pelas cadeiras de “Geometria Descritiva”).¹⁶⁷ Vai leccionar uma 4ª Cadeira (Arquitectura) que se encontra fragilizada, porque desde a saída de Marques da Silva “andava como que pendurada de assistências de ocasião (...) desconjuntando um *sistema* cujo nexo residia no poder quase discricionário dum «patron» de marcante personalidade”.¹⁶⁸

Encontra um Curso de Arquitectura estruturado à imagem da Escola de Belas-Artes de Paris: “«Curso Especial» de quatro anos com disciplinas teóricas, teórico-práticas e práticas, preenchendo o horário normal diário de 6 horas, incluindo sábados, em regime de presença obrigatória (...) classificações por notas, em cada cadeira (três períodos escolares + exame final só na 1ª época); e «Curso Superior» subordinado ao sistema de «concursos de emulação» (quatro por ano para Arquitectura - Grande Composição; dois para Arquitectura - Esboceto; e um respectivamente, para Construção, Arqueologia Artística e Composição Decorativa), com as notas convertidas em pontos que, em cada cadeira teriam de atingir determinada soma. (...) Depois de obtidas as pontuações obrigatórias, seguia-se um período de estágio, de pelo menos dois anos, e só depois é que se podia requerer (...) a prova do Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto, na qual o candidato tinha de apresentar um projecto (...) completo, tal como se fosse para construir (...) e defendê-lo em sessão pública, perante um Júri presidido pelo director da Escola e tendo como arguentes, dois professores.”¹⁶⁹

Esta conjuntura justifica a necessidade de uma mudança estrutural que Ramos não pode realizar de imediato; assim, a modernização do curso começa por um acréscimo de rigor na avaliação (que se traduz, no final desse primeiro ano de acção lectiva, numa “hecatombe” avaliativa que, contra o que seria de esperar, é bem aceite pelos alunos, em alternativa a um “fatal retrocesso aos níveis da mediocridade local”) e uma diferente praxis pedagógica, que retomava e reforçava, com o seu cunho pessoal (“galinha com os pintos à volta”, na expressão do próprio),¹⁷⁰ o paradigma da “escola-ateliê” iniciada nos últimos anos de Marques da Silva (e interrompida com o seu afastamento). Mas era sobretudo a atitude face ao discente¹⁷¹ que era diferente com Ramos: era dada ao aluno “máxima liberdade com a máxima responsabilidade”,¹⁷² o que implicava que este era livre de tomar as suas opções, desde que as conseguisse defender com “argumentação capaz”; assim, a originalidade da sua acção pedagógica era a de procurar não reduzir as aulas à transmissão de “meras fórmulas e métodos sistemáticos”, antes estimular a expressão clara dos

¹⁶⁶ Alexandre Alves Costa refere Rogério de Azevedo e Manuel Marques “respeitados mestres, mais pelas obras que tinham realizado do que pelo seu céptico e vazio discurso pedagógico” que, pela sua “presença, já passiva”, são “elos de uma cadeia” que liga a “escola de Marques da Silva” às novas realidades pedagógicas. (idem, pág. 105).

¹⁶⁷ Ver FILGUEIRAS, O. L., “A Escola do Porto...” (p. n. n.); os restantes quatro elementos do corpo docente são o Dr. Miguel de Mendonça Monteiro, o Dr. Aarão de Lacerda, e os Engenheiros Rogério Barroca e Júlio Brito.

¹⁶⁸ Idem.

¹⁶⁹ Idem.

¹⁷⁰ “Em vez de percorrer, um a um, o lugar de cada aluno, o ‘mestre’ chegava, e no trabalho onde ele assentasse aí decorria uma parte da - ou a aula toda -, com os alunos agrupados em torno” (idem).

¹⁷¹ “foi um homem de uma grande finura de trato com os estudantes, provavelmente mais aberto e mais permissivo (...) de espírito mais democrático” (COSTA, A., “À Memória Presente de Mestre Ramos”, pág. 103).

¹⁷² TÁVORA, F., “Evocando Carlos Ramos” (pág. 75).

pontos de vista e das escolhas de cada um, num campo de livre discussão que “extravasava o tempo e os locais da Escola”; assim, “as orientações e caminhos” dadas aos alunos “já não eram os da composição de fachada de uma Arquitectura monumental, (...) excepção feita daqueles que (...) grudavam os seus passos à receita do «pombalino» estatuído como padrão pelos místicos do regime”¹⁷³ e cujo trabalho seria também aceite e avaliado segundo as regras próprias do “estilo”.

Este período inicial de docência de Ramos (entre Outubro de 1940 e Janeiro de 1946) culmina no ano lectivo de 1945-46, ano em que foi acrescentada aos cursos de Belas Artes uma 16ª Cadeira: Urbanologia. Carlos Ramos convida o professor madrileno D. José da Fonseca Y Llamedo, para titular da cadeira e propõe a contratação de Arménio Losa para assistente. O “impedimento formal, por parte da polícia política”¹⁷⁴ da contratação de Losa é um sério indício das dificuldades a enfrentar para conseguir uma renovação do curso, e poderá ser uma das motivações de Ramos na decisão de aceitar o posto de professor de Urbanologia proposto na Escola de Lisboa. Assim, em Janeiro de 1946, a regência das 4ª e 16ª cadeiras passam para David Moreira da Silva,¹⁷⁵ tendo como assistente José de Brito e Cunha (na 16ª).

No mês de Abril seguinte Carlos Ramos deixa oficialmente a Escola de Belas Artes do Porto.

1.1.2.4. Reflexos do ensino da EBAP nos CODA dos anos 40

A consulta dos CODA (“Concurso Para Obtenção do Diploma de Arquitecto”) realizados nos anos 40¹⁷⁶ pelos discentes que fizeram o seu curso (total ou parcialmente) neste período inicial de docência de Ramos (como único professor das cadeiras de Arquitectura) revela-se esclarecedora da liberdade e abertura às várias linguagens e aos vários modos de entender as questões do tradicionalismo e da contemporaneidade que caracterizava o ensino da EBAP.

Encontramos, no entanto, ao longo dos anos 40, uma evolução.

Sobretudo nos projectos apresentados na primeira metade da década (mas não só), encontramos um “reportório de elementos catalogados do passado”, símbolos ou sinais do tradicionalismo “em citação significativa”;¹⁷⁷ um pouco em contraste com algum carácter “elementarista” que encontramos nas plantas da generalidade dos trabalhos (onde se detecta sobretudo a influência “Beaux-Arts”, apreendida via Marques da Silva e Rogério de Azevedo), podemos considerar três grupos de diferentes linguagens, aplicadas nos alçados:

¹⁷³ FILGUEIRAS, O. L., “A Escola do Porto...” (p. n. n.).

¹⁷⁴ Ver nota biográfica de Arménio Losa, por Henrique Carvalho, em FAUP, *Desenho de Arquitectura* (pág. 66).

¹⁷⁵ David Moreira da Silva (1909), arquitecto pela EBAP (1921-1932), bolseiro em Paris (1933-1939), diplomado pela “École des Beaux-Arts” (1939), docente na EBAP deste Janeiro de 1946, é um dos discípulos mais directos de Marques da Silva (foi sucessivamente, aluno, colaborador e genro do “Mestre”); ver nota biográfica de Domingos Tavares em FAUP, *Desenho de Arquitectura* (pág. 70-73).

¹⁷⁶ Sobre a caracterização dos CODA arquivados no CDUA FAUP, como objecto de estudo, e as questões metodológicas da pesquisa realizada ver capítulo 2.1.1.

¹⁷⁷ Manuel Botelho, “Os anos 40: A ética da estética e a estética da ética”, revista *rA* (pág. 9).

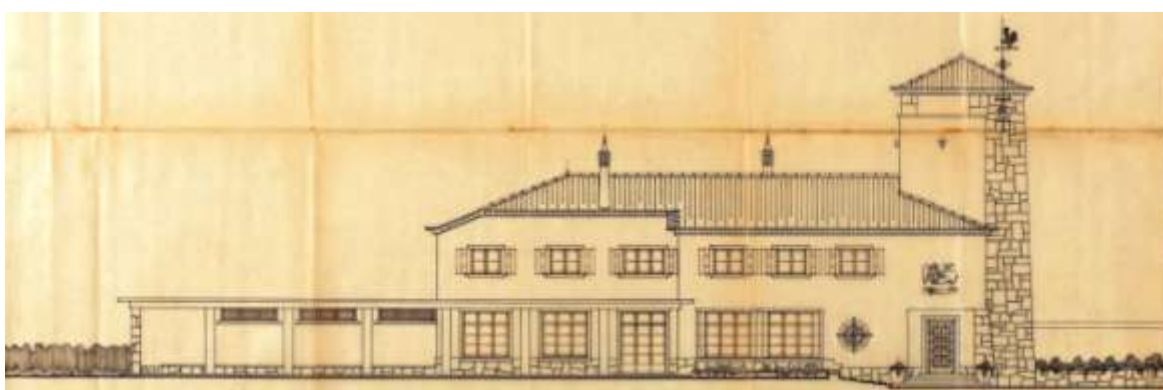
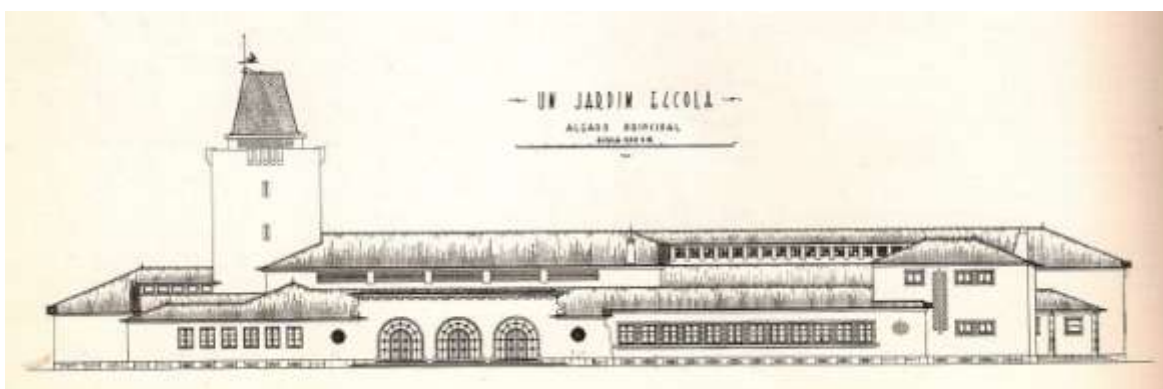
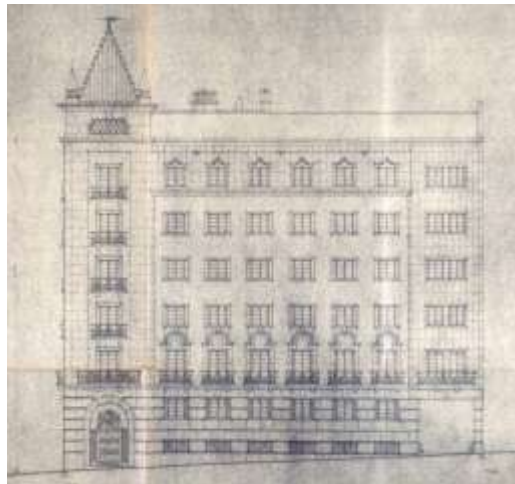
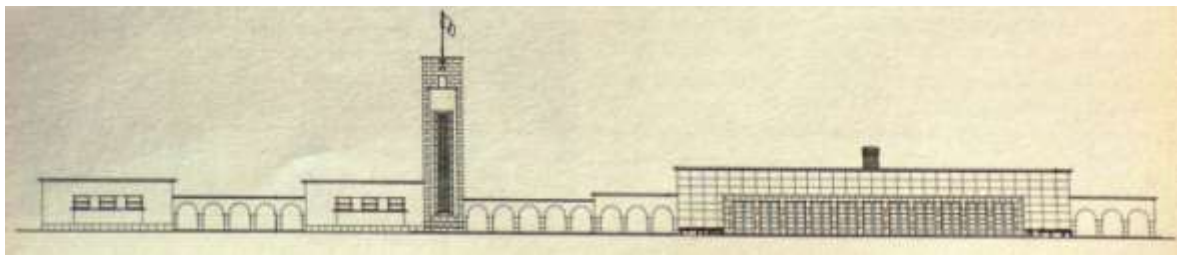


Fig. 12 a) "Colônia Balnear e de Férias", Lucínio Cruz (revista *rA*, pág. 23).
 b) "Igreja das Antas", Fernando Tudela, foto do estado actual (E. F.) | c) "prédio" de Fernando Silva (CDUA FAUP).
 d) "Assento de Lavoura", Castro Freire (revista *rA*, pág. 19).
 e) "Jardim-Escola", Manuel Montalvão (revista *rA*, pág. 22).
 f) "Escola", Amândio Amaral (CDUA FAUP).

- o desenho “Monumental Fascista”, de influência Ítalo/Germânica, de que são exemplos os alçados da “Colónia Balnear e de Férias” de Lucínio Cruz¹⁷⁸ (1941) e a “Igreja de Santo António das Antas” de Fernando Tudela¹⁷⁹ (1946), que na Memória Descritiva declara assumir um “partido arquitectónico moderno”;
- um desenho a que chamaremos “Nacionalista Urbano” (cuja principal referência será a praça do Areeiro), de que são exemplos os alçados do “Hotel à beira-mar” (Maio de 1942) de Francisco Granja¹⁸⁰ e do “prédio de rendimentos” de Fernando da Silva¹⁸¹ (1943);
- o desenho “regionalista” com influência de Raul Lino, de que são exemplos os alçados do “reformatório” (1943) de Amoroso Lopes,¹⁸² do “Assento de Lavoura” (1943) de Castro Freire,¹⁸³ da “Cadeia Comarcã” (1943) de Américo Xavier,¹⁸⁴ da “Delegação Aduaneira do Alto Minho” (Dezembro de 1944) de Fernando Mesquita,¹⁸⁵ do “Jardim-Escola” (1945) de Manuel Montalvão¹⁸⁶ ou ainda da “Escola” (Maio de 1947) de Amândio Amaral,¹⁸⁷ onde se pode ver todo o repertório formal da casa portuguesa levado quase à caricatura (cata-vento com galo de perfil, no topo da torre, janelas com portadas de madeira com as tábuas desenhadas, muros de pedra de aparelho rústico, potes de barro com elementos vegetais de ambos os lados da entrada, etc...).

A partir de 1944, no entanto, começamos a encontrar alguns sinais de mudança: um progressivo abandono das linguagens de influência Fascista ou Nacionalista e uma maior coerência no uso da linguagem “regionalista”, que agora se refere menos aos desenhos-modelo criados por Raul Lino e mais à sua arquitectura, resultando daqui projectos com maior coerência entre a forma orgânica das plantas e o carácter tradicionalista dos alçados, como na “habitação” de Fabrício Rodrigues¹⁸⁸ (1944) e na “Pousada da Senhora da Serra” de Agostinho de Almeida¹⁸⁹ (1945). Mas, paralelamente, começam a surgir sinais pontuais de uma vontade de actualização de linguagens:

- trabalhos onde a linguagem “casa portuguesa” é aplicada em projectos que, com outro desenho de alçados, se diriam “modernistas”, pela concepção em planta (e pelo próprio grafismo da mesma), como a “moradia no campo” de Fernando Peres¹⁹⁰ (1945) e a “casa de abrigo para clube de golfe” de Jerónimo Reis¹⁹¹ (Abril de 1945);

¹⁷⁸ Lucínio Guia da Cruz, CODA 11, entregue em 10 de Janeiro de 1941; ver fig. 12.

¹⁷⁹ Fernando de Sousa Oliveira Mendes Nápoles Tudela, CODA 54, entregue em Maio de 1946; ver fig. 12.

¹⁸⁰ Francisco Fernandes da Silva Granja, CODA 22, entregue em Maio de 1942.

¹⁸¹ Fernando da Silva, CODA 30, entregue em 30 de Março de 1943; ver fig. 12.

¹⁸² Luiz Alberto Amoroso Valga Lopes, CODA 17, entregue em 30 de Março de 1943.

¹⁸³ Leonardo Reis Castro Freire, CODA 27, entregue em Maio de 1943; ver fig. 12.

¹⁸⁴ Luis Américo Xavier, CODA 31, entregue em 31 de Dezembro de 1943.

¹⁸⁵ Fernando Botelho de Mesquita, CODA 33, entregue em Dezembro de 1944.

¹⁸⁶ Manuel Lopes de Montalvão, CODA 44, entregue em 31 de Dezembro de 1945; ver fig. 12.

¹⁸⁷ Amândio Vaz Pinto do Amaral, CODA 56, entregue em 31 de Maio de 1947; ver fig. 12.

¹⁸⁸ Manuel Fabrício Rodrigues, CODA 36, entregue em 31 de Maio de 1944.

¹⁸⁹ Agostinho Ferreira d'Almeida, CODA 38, entregue em 31 de Dezembro de 1945.

¹⁹⁰ Fernando Peres, CODA 45, entregue em 30 de Maio de 1945.

¹⁹¹ Jerónimo Reis, CODA 46, entregue em 30 de Abril de 1945.

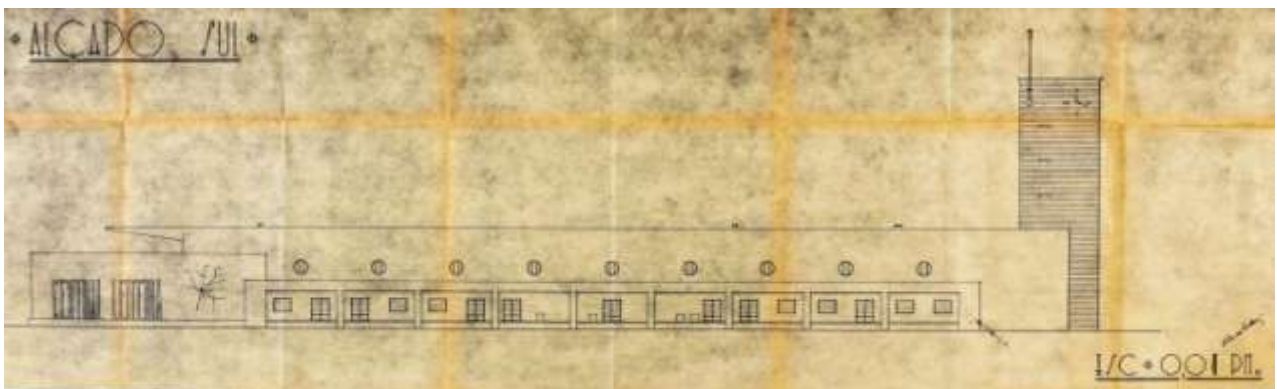
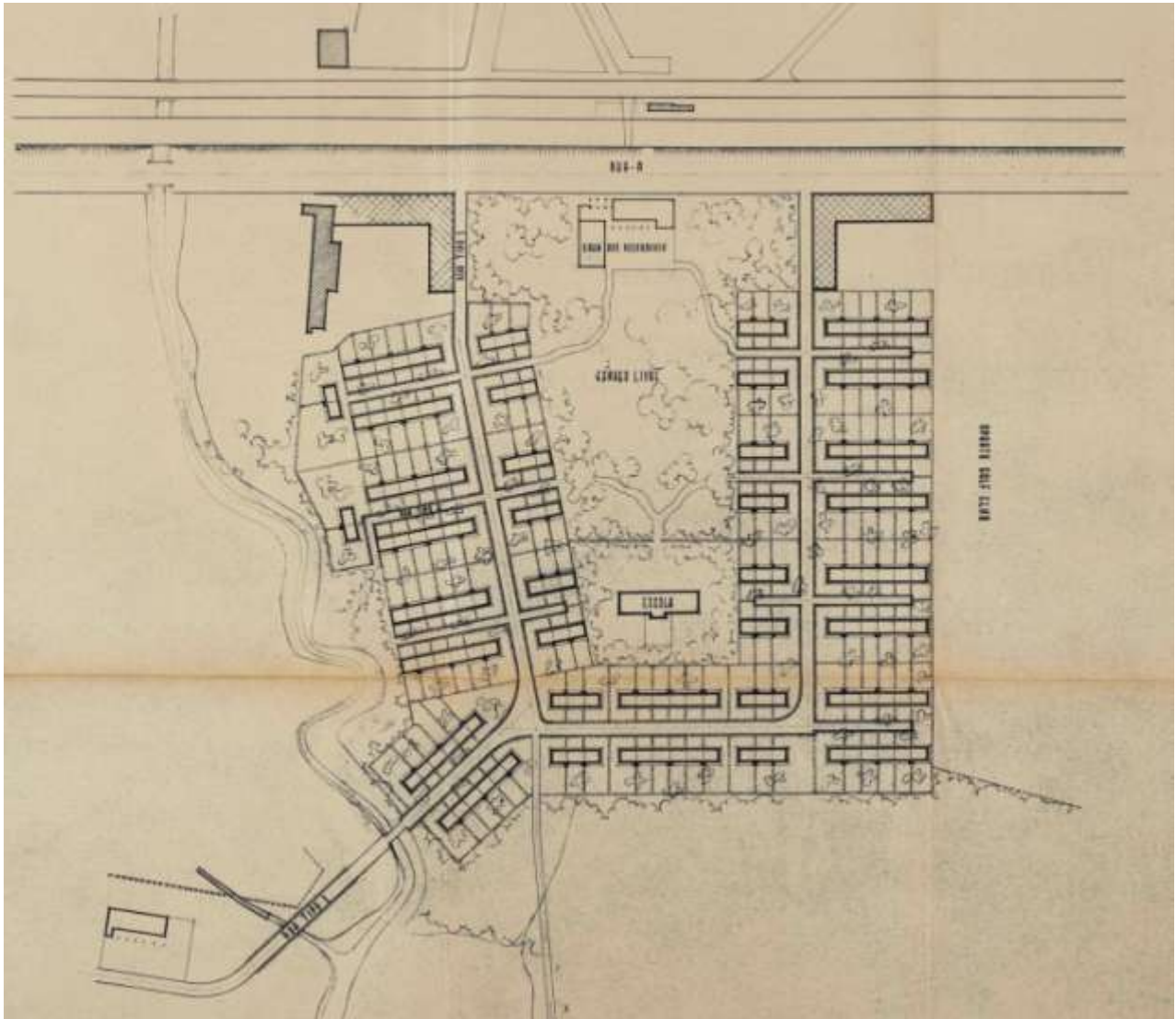
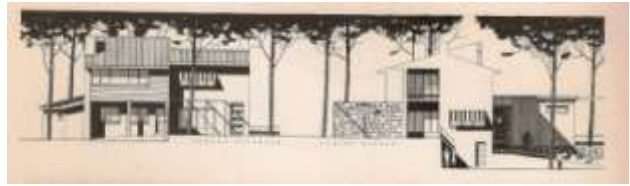


Fig. 13 a) "Moradia em Cascais", Victor Palla (revista *ra*, pág. 14).
 b) "Bairro Piscatório em Espinho", Sottomayor Negrão (CDUA FAUP).
 c) "Central Leiteira", Raul Leitão, alçado (CDUA FAUP).

- trabalhos em que uma planta de desenho moderno corresponde a um desenho depurado de alçado, que já não é “casa portuguesa” (nem sequer “Português Suave”)¹⁹² mas também não é claramente modernista, como o “edifício de habitação unifamiliar” de José Abreu Júnior¹⁹³ (1946) e o “prédio de rendimento” de Fernando Barbosa.¹⁹⁴ (1947);
- trabalhos onde encontramos uma linguagem híbrida, que tenta fazer a síntese entre umas mal assimiladas raízes da arquitectura popular portuguesa e uma linguagem vanguardista que cada vez mais vai fascinando os discentes (apesar da dificuldade em conseguir informação),¹⁹⁵ como os projectos de Cruz Lima¹⁹⁶ (1945), João Andresen¹⁹⁷ (1947), Ruy Athouguia¹⁹⁸ (1947) e Victor Palla¹⁹⁹ (1947) para programas de habitação unifamiliar.
- Assim, é apenas em Dezembro de 1944 que encontramos a primeira influência (muito ténue) dos princípios da Carta de Atenas:²⁰⁰ no desenho da implantação do “Bairro Piscatório em Espinho” que Sottomayor Negrão²⁰¹ apresenta no seu CODA, as casas geminadas em banda são organizadas segunda a mesma orientação solar (ou simétrica), porque o desenho das novas ruas procura este paralelismo; embora as casas sejam construídas paralelamente às vias e em lotes individualizados (tipologia e linguagem lembram os Bairros de Casas Económicas do Estado Novo), a organização do conjunto (em planta) sugere a influência do CIAM IV. Do mesmo modo (já em 1947) a invulgar implantação do “bairro de pescadores” de Raúl Chorão Ramalho²⁰² parece querer seguir a Carta de Atenas, embora em alçado o desenho seja “Português Suave” (lembrando os B. C. E. do Porto).

Em Maio de 1945 surgem os primeiros desenhos claramente modernos, tanto em planta como nos alçados e na concepção volumétrica e estrutural (cobertura suportada por vigas “Virandel”): a “Central Leiteira” de Raul Leitão.²⁰³ No final do mesmo ano, Manuel Magalhães²⁰⁴ apresenta um “cinema” com aparente influência dos alçados de Cassiano Branco para o cinema Eden.

¹⁹² Chama-se (ironicamente) “Português Suave” a um tipo de arquitectura baseada na doutrina “casa portuguesa” mas que apresenta uma aplicação menos exuberante do seu repertório formal, normalmente por necessidade de contenção de custos.

¹⁹³ José Marques Abreu Júnior, CODA 48, entregue em Maio de 1946.

¹⁹⁴ Fernando Barbosa, CODA 59, entregue em 30 de Maio de 1947.

¹⁹⁵ “com a Biblioteca da Escola encerrada (e já há muito desactualizada), com a rarefacção de publicações técnicas em resultado do período de guerra, a quebra de informação disponível tornava-se um dos obstáculos mais visíveis a uma preparação mínima necessária dos candidatos a Arquitectos de então” e os que possuíam “qualquer das edições «históricas» de L. C. fechavam-nas ciosamente a sete chaves” (FILGUEIRAS, O. L., “A Escola do Porto...”, p. n. n.). Nuno Portas (citando um “companheiro” de Ramos, não identificado) também refere a importância do acesso à informação nesta época, salientando que os alunos de Ramos seriam privilegiados porque ele “era o que trazia as revistas estrangeiras para a aula e conhecia ‘isso’ da Bauhaus” (PORTAS, N., “Carlos Ramos...”, pág. 272 da ed. cons.).

¹⁹⁶ J. Cruz Lima, CODA 42, entregue em 29 de Dezembro de 1945.

¹⁹⁷ João Andresen, CODA 57, entregue em 31 de Dezembro de 1947.

¹⁹⁸ Ruy Jervis d’Athouguia, CODA 58, entregue em 31 de Dezembro de 1947.

¹⁹⁹ Victor Palla e Carmo, CODA 62, entregue em Dezembro de 1947; ver fig. 13.

²⁰⁰ A chamada “Carta de Atenas é um texto publicado em 1941 (com redacção de Le Corbusier), que reúne as conclusões do CIAM IV (do qual não resultou nenhum documento oficial), realizado a bordo de um navio, em viagem de Marselha a Atenas, em 1933 (BENÉVOLO, L., *Historia de la arquitectura moderna*, pág. 555). Foi publicada entre 1942 e 1944 uma versão portuguesa na revista *Técnica* (da Associação de Estudantes do IST), em artigos intitulados “A Arquitectura e a Engenharia na Construção” e “As Necessidades Colectivas e a Engenharia”, com tradução de Teotónio Pereira e Costa Martins; surge depois outra tradução, de Celestino de Castro e de Francisco Castro Rodrigues, publicada na revista *Arquitectura* no final dos anos 40, em doze números: começando no nº 20 (Fev. de 1948) e acabando no nº 32 (Ago./Set. de 1949).

²⁰¹ Carlos Manuel Sottomayor Negrão, CODA 34, entregue em Dezembro de 1944; ver fig. 13.

²⁰² Raúl Chorão Ramalho, CODA 74, entregue em 31 de Dezembro de 1947.

²⁰³ Raul Pinto da Fonseca Leitão, CODA 41, entregue em 31 Maio de 1945; ver fig. 13.

²⁰⁴ Manuel Paulo Ferreira de Lima Teixeira de Magalhães, CODA 43, entregue em 31 Dezembro de 1945.

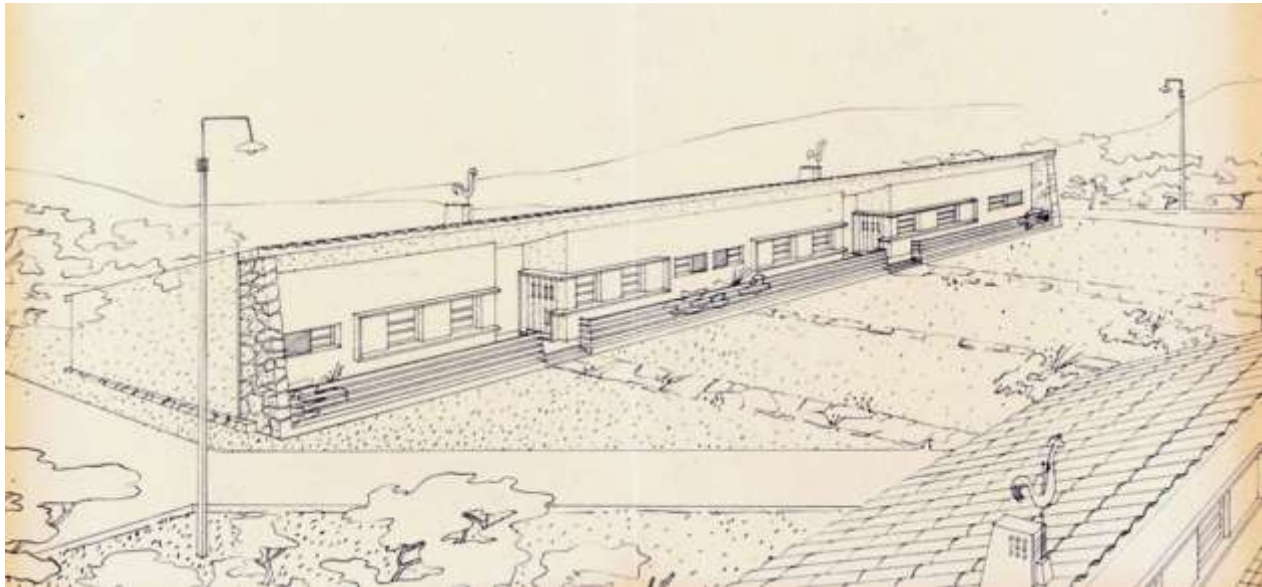
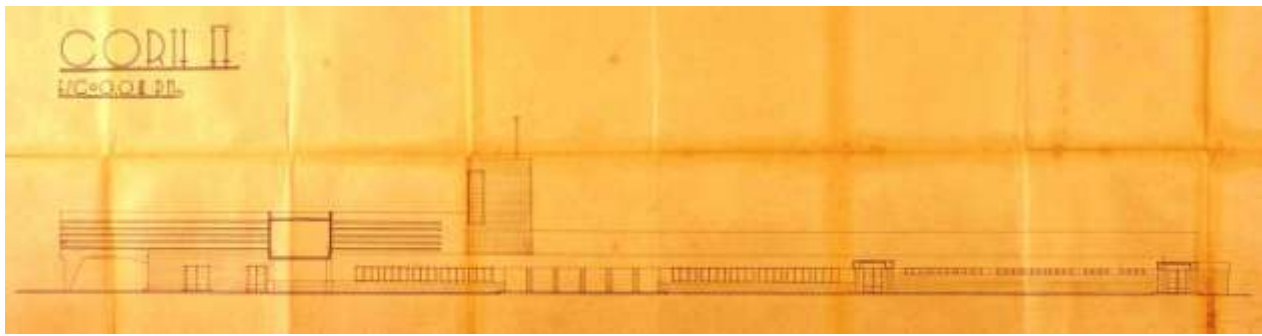


Fig. 14 a) "Fábrica de tapetes para Vigo", Fernando Pereira de Matos, alçado (CDUA FAUP).
 b) Bairro de casas geminadas, Manuel Laginha, perspectiva (CDUA FAUP).
 c) "Prédio de rendimento" no Porto, Amândio Marcelino, foto do estado actual (E. F.).

Também com influência de Cassiano (agora da volumetria do Coliseu do Porto) encontramos, dois anos depois, o cinema de Carlos Henrique Neves²⁰⁵. Em 1946, o projecto da “Fábrica de tapetes para Vigo” de Fernando Matos²⁰⁶ aparenta alguma influência holandesa (W. M. Dudok) na composição dos volumes.

No ano seguinte, é de realçar a planta funcional e os alçados de desenho moderno (com janelas corridas, varandas que criam um ritmo de variação cheio/vazio e pedra rústica no R/C) do bloco de habitação de Ricardo Costa,²⁰⁷ bem como os desenhos do bairro de casas geminadas de Manuel Laginha,²⁰⁸ que aliam a influência da tradição com recursos modernos de desenho (cobertura de uma só água, horizontalidade marcada na fachada, desenho de portadas, chaminé) e ainda o desenho depurado e dinâmico do “prédio de rendimento” que Amândio Marcelino²⁰⁹ desenha para o Porto (ainda existente, no cruzamento da rua da Torrinha com a rua da Boa Hora).

Estes sinais de modernidade são, no entanto, as únicas excepções (num universo de 74 trabalhos de CODA apresentados antes de 1948 que se encontram arquivados no CDUA FAUP) à já referida regra geral: linguagem de influência Estado Novo (“Monumental Fascista”, “Nacionalista Urbano” ou “casa portuguesa”) ou um desenho híbrido, procurando uma actualização das raízes da arquitectura popular portuguesa.

Paradigmático do dilema que se coloca aos arquitectos portugueses nos anos 40 é o CODA de Delfim Amorim²¹⁰ (“A Minha Casa”, 1947) que apresenta dois projectos (com linguagens diferentes) para o mesmo programa, que “exemplificam o carácter de ‘elemento tipificante’ que os materiais de construção escolhidos são capazes de, por si só, constituir”²¹¹ e mostram também a sua indecisão entre um desenho “moderno”, mas de raiz vernacular (solução A) e uma linguagem nascida da aplicação literal dos “cinco pontos da nova arquitectura” de Corbusier²¹² (solução B).

Delfim Amorim afirma pretender “insistir na posição do Arquitecto perante os materiais de construção e sua bagagem técnica”. Para isso, propõe “duas interpretações do mesmo problema, visando o objectivo de colher dos dois trabalhos duas obras de arquitectura moderna”, porque considera que “qualquer que seja o material à disposição do Arquitecto, ele pode realizar uma obra de arquitectura de hoje”.

Descreve a “solução A” como “mais próxima da construção vulgarizada entre nós” afirmando que foi “estudada de forma a tirar partido estético dos seus elementos componentes, por um critério sensato e não por mera especulação romântica ou tradicional dos materiais empregados.”

²⁰⁵ Carlos Henrique da Silva Neves, CODA 71, entregue em 31 Maio de 1947.

²⁰⁶ Fernando Alberto Pereira de Matos, CODA 49, entregue em 31 Maio de 1946; ver fig. 14.

²⁰⁷ Ricardo Lemos Gil da Costa, CODA 65, entregue em 31 Maio de 1947. Na memória descritiva, refere-se a “estrutura de cimento armado” e a intenção de imprimir “um carácter verdadeiramente moderno que surge da aplicação e emprego judicioso desse material”.

²⁰⁸ Manuel Maria Cristovão Laginha, CODA 66, entregue em 11 de Julho de 1947; ver fig. 14.

²⁰⁹ Amândio Marcelino, CODA 68, entregue em 31 de Dezembro de 1947; ver fig. 14.

Na memória descritiva, Marcelino refere: “Pretendi que os alçados traduzissem o partido adoptado nas plantas”.

²¹⁰ Delfim Amorim, CODA entregue em 1947. Não se encontra arquivado do CDUA FAUP mas está parcialmente publicado na revista *rA* (pág. 11); ver fig. 15.

²¹¹ BOTELHO, M., “Os anos 40: A ética da estética...” (pág. 9).

²¹² “Les 5 Points d’une Architecture Nouvelle” são um enunciado formal e tipológico, publicado em 1926, apresentado em cinco elementos (os “pilotis”, o “plan libre”, a “façade libre”, a “fenêtre en longueur” e os “toits jardins”) com que Corbusier ilustra as possibilidades estéticas e construtivas do uso do betão armado (tendo como base o esquema “DOM-INO”, desenvolvido a partir de 1914 com o Eng. Max du Bois), que podemos encontrar aplicado nas “vilas” de Corbusier nos anos 20.

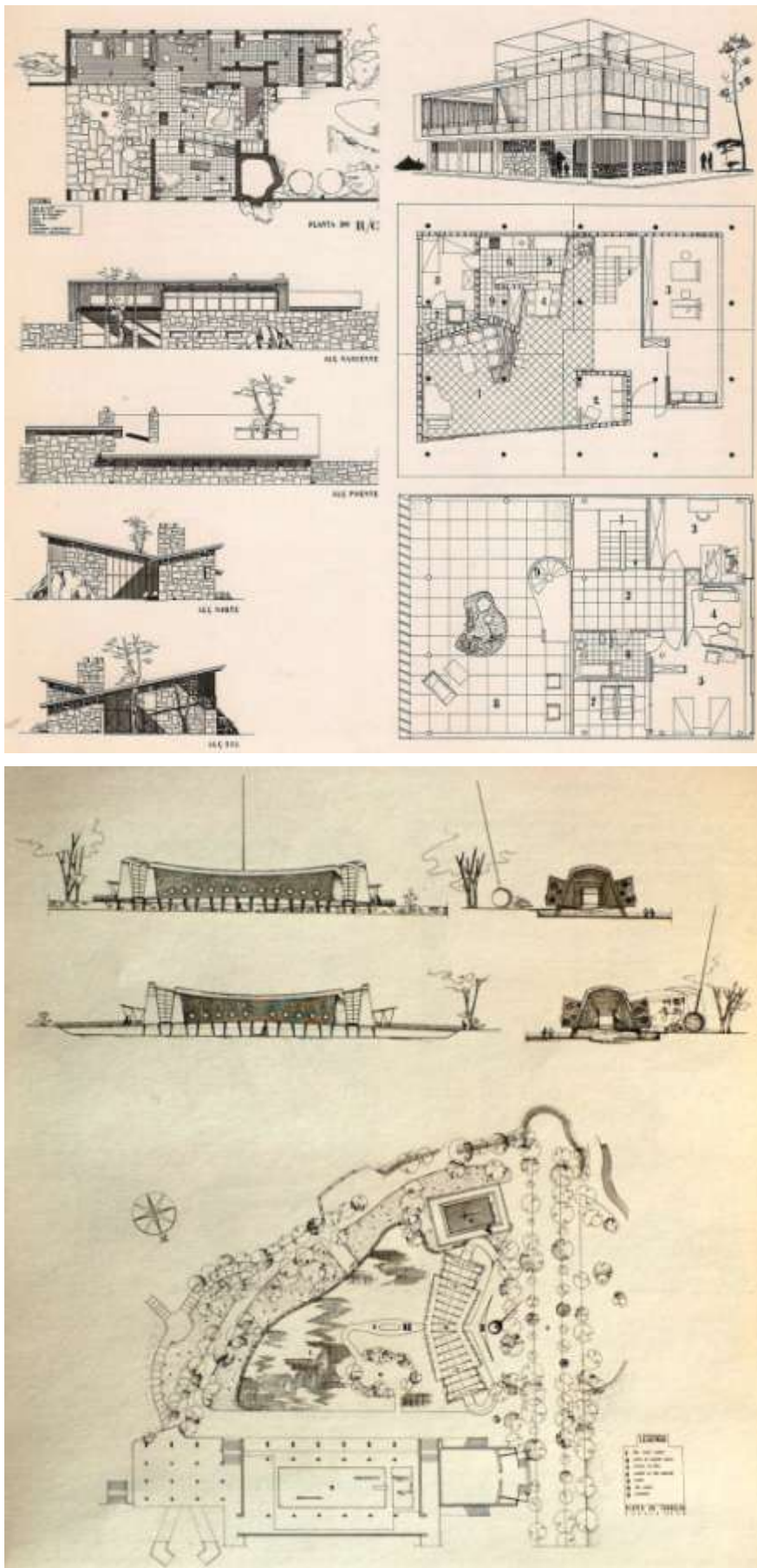


Fig. 15 a) "A Minha Casa", Delfim Amorim (revista *rA*, pág. 11).
 b) "Pavilhão das Ilhas Adjacentes", Mário Bonito (revista *rA*, pág. 21).

Pelo contrário, a “solução B” (que considera nunca ter sido edificada no nosso país), corresponde “ao domínio do cimento armado, francamente capaz de satisfazer melhor as necessidades e anseios do homem de hoje.”²¹³

Esta dupla resposta (caso único, nos CODA analisados) é paradigmática da incapacidade (patente em outros trabalhos) de conciliar o respeito pela tradição e o anseio pela vanguarda. Excepção a esta regra é o projecto de Mário Bonito²¹⁴ para o “Pavilhão das Ilhas Adjacentes”, (1948), que consegue, com materiais de construção tradicionais,²¹⁵ um discurso moderno e a reprodução (consciente ou inconsciente) das formas de um modelo corbusiano mais actualizado: embora nunca o assuma no discurso escrito, Mário Bonito parece querer construir em madeira uma forma inspirada na casca de betão que podemos encontrar no ginásio que Corbusier desenha na cobertura do Bloco de Marselha (projectado em 1945, construído entre 1947-52 e muito divulgado nas revistas da época).²¹⁶

Em contraste com um texto muito cauteloso, o desenho mostra uma vontade (um pouco ingénua) de fundir atitudes aparentemente antagónicas: é curiosa (e inesperada) a forma como o volume se solta do chão (elevado sobre “pilotis”) ao mesmo tempo que “se torce” (de forma orgânica) procurando um maior impacto visual do edifício e uma melhor relação com os acessos e a envolvente natural...

Assim, a partir de meados dos anos 40, começa-se a notar o aparecimento de um grupo de arquitectos (formados na EBAP nos primeiros anos em que Ramos lecciona) que, se não teve uma formação moderna, teve condições (informação e liberdade) para a procurar. Efectivamente, é notória a diferença entre as características da geração do próprio Carlos Ramos,²¹⁷ e a dos seus discípulos que se apresentam no “1º Congresso Nacional de Arquitectura”, em 1948, como convictos e irreductíveis defensores dos ideais da Arquitectura Moderna. Essa diferença encontra-se essencialmente na convicção das suas ideias e na coerência da sua obra, mais do que numa capacidade crítica face aos modelos teóricos importados, que se a primeira geração não pode mostrar, por ignorância, a segunda não consegue ter, por excesso de entusiasmo...

²¹³ Delfim Amorim, extracto da Memória Descritiva de “A Minha Casa” (revista rA, pág. 11).

²¹⁴ Mário Ferreira Bonito, CODA 61, entregue em 31 de Dezembro de 1947; ver fig. 15.

²¹⁵ Na memória descritiva, Mário Bonito justifica a escolha do material: “Por razões económicas (...) o material mais aconselhado seria a madeira; fácil aplicação, fácil demolição, matéria económica e bela em si mesma”; refere também a previsão de elementos standatizados (por oposição a um “sistemas de difíceis e inseguras assemblagens”) e explica o conceito de estrutura (em que “a ossatura que está para o edifício como o esqueleto para o animal e que foi nossa intenção não esconder”); reforça ainda esta ideia, citando Perret na sua célebre máxima: “Aquele que dissimular uma parte qualquer da armação, priva-se do único, legítimo e mais belo ornamento da arquitectura”.

²¹⁶ Não é surpresa que Mário Bonito estivesse atento a esta obra de Le Corbusier, que viria também a ser um modelo reconhecível no seu bloco de apartamentos da rua Fernandes Tomás (Edifício Ouro, 1946-52).

²¹⁷ Carlos Ramos admite as lacunas de formação da geração a que pertence (“as ideias e teorias modernas eram por nós mal conhecidas, não se podia dizer que tivéssemos grandes convicções sobre o que fazíamos”) e justifica as oscilações de linguagem dos seus protagonistas (“a verdade também é que não tínhamos outro trabalho, sabíamos que os projectos seriam rejeitados ou emendados se não fossem conformes à «expressão nacional»; e depois, começava a preocupar-nos o património cultural da arquitectura portuguesa...”); Carlos Ramos, citado em PORTAS, N., “Carlos Ramos...” (pág. 274-275 da ed. cons.).

1.1.2.5. A “segunda vaga” do modernismo português e o Congresso de 48.

Em 1945 festejou-se, um pouco por toda a Europa, o final de um período negro e ameaçador.

Em Portugal, onde os efeitos da guerra foram menos dramáticos mas não deixaram de se fazer sentir,²¹⁸ o Estado Novo assiste apreensivo, no disfarce da sua cautelosa “neutralidade”, ao desaparecimento dos regimes (de Hitler e Mussolini) que, na última década, se tinham tornado os seus referentes políticos e de onde vinham os seus modelos arquitectónicos externos; Salazar e Franco, isolados na Península Ibérica, são agora os únicos defensores de um “Estilo Internacional Fascista” que ainda há poucos anos dominava toda a Europa Ocidental...

Esse é o momento em que se começa a sentir uma mudança de paradigma, precocemente despoletada pela morte de Duarte Pacheco (em 1943) e de que a alteração de nome do SPN para “Secretariado Nacional de Informação” (em 1944) era já um sinal significativo; esta inflexão vai ser apontada claramente em 1945 no livro “Linha de Rumo”, do engenheiro Ferreira Dias, que marca o início de uma época em que a “prioridade ao fomento das infra-estruturas industriais vai-se sobrepondo, embora de um modo hesitante e timorato, ao grande teatro de louvor ao poder do Estado Novo”.²¹⁹ Em resposta a um clima de contestação crescente, Salazar é “obrigado a operações de cosmética com a adopção, meramente formal, de alguns figurinos democráticos” e um “abrandamento temporário da censura à imprensa”.²²⁰

Na relação entre Estado e arquitectos, este processo teria uma dupla consequência: “por um lado um maior esclarecimento político e uma maior informação por parte dos profissionais, e por parte do Governo uma tentativa (aliás conseguida) de reforço de poder”; como corolário de tudo isto, torna-se evidente, a partir de 45, que “a colaboração prestada ao Estado Novo não pode mais ser ingénua ou tomada como tal”.²²¹

Não será por acaso que este é também o momento em surgem as primeiras gerações de arquitectos formadas com consciência moderna, em resultado da abertura que ia surgindo no ensino (graças a Carlos Ramos, no Porto, e apesar de Cristino da Silva, em Lisboa), que se agrupam em associações que aspiram a promover a arquitectura moderna: as I. C. A. T. (Iniciativas Culturais Arte e Técnica) em Lisboa, em 1946 e a O. D. A. M. (Organização Dos Arquitectos Modernos) no Porto, em 1947. Serão estes os protagonistas do “1º Congresso Nacional de Arquitectura” de 1948,²²² primeiro grande confronto público entre os que defendiam a estagnação e os que aspiravam à mudança. Encontramos, no muito que se escreveu já sobre o Congresso

²¹⁸ Lixa Filgueiras recorda: “Naquele tempo de guerra em que aguentávamos (...) toda a espécie de carências (incluindo as alimentares) era exótico ver-se pendurada numa das velhas portas do 1º andar da ala nascente do «palacete Braguinha» - ala onde se situavam as aulas de Arquitectura - a folha dactilografada com a «definição» vitruviana do Arquitecto. Para quem tinha de andar a pé, à chuva, comer o pão negro de farinha misturada com terra, trabalhar ali, naquelas salas gélidas e húmidas, em «mesas de cozinha», com as gavetas a servirem de base às pranchetas de desenho, e as sujas lâmpadas de parcimoniosas «velas», penduradas dos tectos por velhos «fios» enegrecidos, aquele cerimonioso remate do «nem deve ser hóspede na música», obrigava tanto a um sorriso de gozo quanto a uma súbita angústia” (FILGUEIRAS, O. L., “A Escola do Porto...”, p. n. n.).

²¹⁹ BANDEIRINHA, J. A., *Quinas Vivas*, (pág. 121-122); aí se refere também que Ferreira Dias, no seu livro *Linha de Rumo* condenara vivamente a glorificação da “aldeia mais portuguesa” e as suas consequentes conotações retrógradadas (pág. 134).

²²⁰ PEREIRA, N. T. “Que fazer com estes 50 anos?” (pág. 36).

²²¹ Pedro Vieira de Almeida, “Carlos Ramos...” (p. n. n.).

²²² O “1º Congresso Nacional de Arquitectura”, iniciado em 28 de Maio de 1948, foi promovido pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos e presidido por José Cottinelli Telmo, membro de uma comissão executiva que também incluía Paulo Cunha, Faria da Costa, Pardal Monteiro e Miguel Jacobetty. As teses, que respondem aos dois temas estruturantes (“A Arquitectura no Plano Nacional” e “O Problema Português da Habitação”) estão publicadas em SINDICATO NACIONAL DOS ARQUITECTOS, *1º Congresso Nacional de Arquitectura...* e TOSTÕES, A. (coord.), *1º Congresso Nacional de Arquitectura...*

de 48, leituras divergentes sobre o seu significado: se para alguns este é “o momento em que uma identidade profissional foi afirmada pelos arquitectos em função da sua responsabilidade pública e social”,²²³ uma “autêntica manifestação de resistência, marco de um novo período da arquitectura moderna em Portugal”,²²⁴ onde se verificou “uma generalizada contestação dos valores nacionais tal como os entendem os governantes” e se pôs a nu “a realidade das condições de alojamento de uma ampla camada de população”,²²⁵ para outros foi uma “manifestação profissional cheia de mal-entendidos e de meias palavras que no entanto permitiu apresentar ao Governo uma imagem de unidade”,²²⁶ que significou “a grande cisão entre a classe profissional e o governo”, evidenciou “o mal-estar então já evidente e claramente assumido”, funcionou “como esconjuro e colectivo ritual de purificação” e a que “foi e tem sido atribuído um papel exagerado na evolução da arquitectura moderna em Portugal.”²²⁷ Não é, no entanto, objectivo desta dissertação abordar esta problemática fora do âmbito da sua importância como espelho de uma maior consciência teórica da nova geração formada nos anos 40, no Porto e em Lisboa.²²⁸

Encontramos o exemplo mais claro da ideologia oficial do regime no discurso do presidente do Congresso, Cottinelli Telmo²²⁹ que, face a um entendimento que pretende estabelecer “errada e desnecessariamente” que a “Arquitectura de hoje está dividida em duas feições: a *nacionalista* e a *internacionalista*” (sinónimo de «comunista», para Cottinelli), defende uma outra “nova” arquitectura, a de Mussolini, que “se lança em soluções novas que, demolidos os símbolos e as legendas, mantém a recordação inconfundível de uma época e de uma civilização”.²³⁰ Em reforço desta posição surgem os que criticam quem admite influências da arquitectura moderna: “em vez de se preocuparem a imitar os Wrights, os Corbusiers, etc., deveriam antes tentar estudar uma arquitectura portuguesa, procurando estilizar os nossos elementos construtivos tradicionais e adaptá-los às necessidades estéticas actuais, de forma a que a tradição pudesse conjugar, com o presente, ritmos de nova beleza.”²³¹

Há, no entanto, também neste discurso oficial uma nota de crítica em relação aos resultados da campanha da “casa portuguesa”: Cottinelli afirma, perante o silêncio (e o “altivo desinteresse”) de Raul Lino²³²

²²³ BRANDÃO, P. “O desejo e a realidade” (pág. 18).

²²⁴ COSTA, A. A., *Dissertação...* (pág. 21).

²²⁵ FERNANDEZ, S., *Percurso...* (pág. 63-64).

²²⁶ PORTAS, N., “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal...” (pág. 733).

²²⁷ ALMEIDA, P. V. A., “Carlos Ramos...” (p. n. n.).

²²⁸ Sobre outros temas relacionados com o congresso, ver também TOSTÕES, A. (coord.), *1º Congresso Nacional de Arquitectura...*, BARBOSA, C., *Organização dos Arquitectos Modernos...*, BANDEIRINHA, J., *Quinas Vivas*, TOSTÕES, A., *Os Verdes Anos...*, bem como os textos de Teotónio Pereira, Ana Tostões, Ana Vaz Milheiro, Sérgio Gomes, Palma de Melo e Matos Veloso publicados no *Jornal Arquitectos* nº 186 (Ordem dos Arquitectos, Set. 1998).

²²⁹ José Ângelo Cottinelli Telmo, nascido em 1897 e, como vimos, vizinho e amigo de infância de Cristino da Silva (depois seriam colegas na EBAL, onde se forma em 1920), era nesta altura um dos personagens incontornáveis da arquitectura do Estado Novo, tendo sido o arquitecto-chefe da Exposição do Mundo Português em 1940, autor (com Cristino) do projecto para a Cidade Universitária de Coimbra (1934-42, projecto; 1943-75, construção) e argumentista e realizador do filme “A Canção de Lisboa” (que, em 1933, inventa um “estilo português” para o cinema).

²³⁰ Ver “Arquitectura Nacional – Arquitectura Internacional” (tese de Cottinelli Telmo) em SNA, *1º Congresso Nacional de Arquitectura...* (pág. 63-64).

²³¹ Ver “A Arquitectura no Plano Nacional”, tese de Mário de Oliveira (idem, pág. 27), diplomado no ano anterior (pela EBAP), cujo conservadorismo aparece como excepção entre os arquitectos das novas gerações...

²³² José-Augusto França refere que se compreende “o seu altivo desinteresse de homem de outro tempo e de outros valores” (*A Arte em Portugal...*, pág. 439); Cottinelli, na sua já citada tese, faz uma discreta homenagem a Raul Lino quando refere que numa “época em que a construção estava entregue a pedreiros e curiosos surgiu um Arquitecto a protestar (...) contra o mau gosto e ausência de sabor que alguns portugueses de torna-viagem punham na casa de habitação. Foi uma atitude digna do maior louvor” (pág. 62).

(também presente no Congresso), que o “pináculo, o frontão e o beirado não podem continuar a constituir índices de uma Arquitectura nacional, nem podemos manter-nos indiferentes à evolução dos outros”.²³³ O que está em causa já não é, portanto, a defesa de um isolamento, mas antes a proposta de abertura a um determinado tipo de influência exterior (nomeadamente a Italiana) em detrimento de outro tipo, a do “funcionalismo seco, inexpressivo, olvidando por completo toda a beleza nascida das qualidades formais.”²³⁴

Mais próximo das posições renovadoras estavam Pardal Monteiro e Jorge Segurado, únicos representantes da “primeira geração moderna”.²³⁵ Na tese “A tradição na Arquitectura”, apresentada ao primeiro tema, Pardal Monteiro apresenta um discurso moderado mas crítico em relação à doutrina vigente, e refere as “construções de arquitectura falseada” que se fizeram noutros tempos (como a Estação do Rossio ou o Palácio-Hotel do Buçaco), próprias de um “carnaval da Arquitectura”, como causas da reacção que se lhes seguiu, que motivou duas “concepções diametralmente opostas do culto da tradição”: os que “buscavam a verdade” e os procuravam o “compromisso com as concepções vindas da cultura romântica”. Rematando um discurso claramente mais próximo da defesa da primeira “concepção” referida, conclui que não é bom “o serviço que os Arquitectos prestam à Nação quando, ao construírem por processos modernos, com materiais novos (...) aplicam às suas concepções, como uma máscara, uma expressão plástica colhida doutros estilos”.²³⁶ Também Jorge Segurado, na sua tese “A solução vertical na habitação colectiva e os aposentamentos”²³⁷ (apresentada ao segundo tema do Congresso), se mostrou próximo das posições críticas ao discurso oficial do regime, quando apela à construção de edifícios de habitação colectiva “em partido vertical” e à racionalidade da sua implantação, com vista à sua boa orientação solar.

Mas as posições mais contundentes, do lado dos inconformados com a situação, foram sem dúvida as apresentadas pela já referida nova geração de arquitectos (cuja primeira referência é a pedagogia de Carlos Ramos, tanto para os formados na EBAP, como para os colaboradores do seu “ateliê”, em Lisboa), dinamizada por quatro colegas mais velhos (Keil do Amaral,²³⁸ Arménio Losa,²³⁹ Januário Godinho²⁴⁰ e Viana de Lima²⁴¹).

²³³ Ver “Arquitectura Nacional – Arquitectura Internacional” em SNA, *1º Congresso Nacional de Arquitectura...* (pág. 63).

²³⁴ Mário de Oliveira, na sua tese já citada (idem, pág. 27).

²³⁵ Perante o silêncio de Cristino da Silva, Pardal Monteiro, Cottinelli Telmo e Carlos Ramos “animaram os debates” (FRANÇA, J. A. *A Arte em Portugal...*, pág. 439); Cassiano Branco e Rogério de Azevedo não se encontram entre os 210 nomes da lista de participantes (publicada em SNA, *1º Congresso Nacional de Arquitectura...*, pág. XVII a XXI).

²³⁶ Idem, pág. 33-41. Contrariamente à interpretação de Bandeirinha, (*Quinas Vivas*, pág. 125), que cita a frase final “reconduzindo a Arquitectura à sua verdadeira tradição” como um indício de ambiguidade do discurso de Pardal Monteiro, não nos parece que esta constitua uma defesa das teses nacionalistas, quando lida no contexto do resto da intervenção.

²³⁷ Idem, pág. 229-235.

²³⁸ Francisco Caetano Keil do Amaral (Lisboa, 1910) frequenta a EBAL, mas pede anulação da matrícula por discordar do ensino obsoleto da época. Porque o que pretendia era aprender, nas suas próprias palavras, “Arquitectura lógica, racional, que não a do Sr. Bermudes”, Keil vai trabalhar com Carlos Ramos onde é “instruído na necessidade de ser moderno” (ver biografia de Keil do Amaral por Irlsalva Moita em TOSTÕES, A., coord., *Keil do Amaral...*, pág. 27-36).

Keil é apontado como o dinamizador do grupo ICAT e como figura tutelar dos seus membros, indissociável de todas as movimentações geradas a partir da sua fundação, “que culminarão institucionalmente com a sua eleição como presidente do Sindicato em Março de 1948 [a dois meses do Congresso] e que na prática o transformarão no mentor, involuntário ou não, na referência profissional e ética da nova geração que se definia no final dos anos 40” (TOSTÕES, A., *Os Verdes Anos...*, pág. 27).

²³⁹ Arménio Taveira Losa (Braga, 1908) ingressa na EBAP em 1925 (no Curso de Pintura, optando pelo de Arquitectura no ano seguinte) onde se forma em 1932; aluno de Marques da Silva na EBAP e depois também seu colaborador, projecta já antes do Congresso obras de referência na arquitectura modernista portuguesa, de que se destacam o edifício do Pinheiro Manso (1935) e o bloco da Carvalhosa (1945) ambas com Cassiano Barbosa; Henrique Carvalho refere a sua lucidez política e o seu progressismo, que o levam a não sucumbir no “cerco cultural” do regime e o impedem de ocupar o lugar de assistente na EBAP proposto por Ramos

O grupo ODAM forma-se no Porto em 1947, e reúne 34 arquitectos (ou estudantes de Arquitectura)²⁴² que têm como objectivo “divulgar os princípios em que deve assentar a Arquitectura Moderna, procurando afirmar, através da própria obra dos seus componentes, como deve ser formada a consciência profissional e como criar o necessário entendimento entre os arquitectos e os demais técnicos e artistas.” Afirma a intenção de divulgar a Arquitectura Moderna (“através de exposições, conferências, publicações, etc”), de contribuir “para a valorização do indivíduo e da sociedade portuguesa, estimular os técnicos e os leigos, arquitectos formados ou em formação, engenheiros e construtores, no sentido de um eficiente e efectivo labor em prol do progresso do País” e obstar “a que o amadorismo agressivo, perigoso e desonesto, alastre e lance a Arquitectura no caos”.²⁴³

Se o seu aparecimento, em 47, foi motivado pela “possibilidade de intervenção concertada do Congresso do ano seguinte”²⁴⁴ ou, pelo contrário, se esta intervenção (e este esforço de concertação) foi simples consequência da convergência de vontades e de ideias dos seus membros, e da vontade de divulgar publicamente essas ideias (que seria assim a motivação inicial da formação do grupo), não parece hoje ser uma questão de resposta segura; mas, independentemente da sua participação no Congresso ser (ou não) causa da sua formação, parece ser consensual que é o conjunto das teses dos membros dos grupos ODAM e ICAT²⁴⁵ que marca o inesperado tom revolucionário com que a iniciativa decorre, ao abrigo da “máscara democrática” que o Estado usava desde 45.²⁴⁶ No conjunto das teses (23 apresentadas ao primeiro tema, 9 ao segundo), as que virão a revelar-se mais marcantes são sobretudo as comunicações de Viana de Lima, Lobão Vital, Matos Veloso, Arménio Losa, Oliveira Martins, Mário Bonito (ODAM), Keil do Amaral, Miguel Jacobetty Rosa, João Simões, Palma de Melo, Conceição Silva, Celestino de Castro, Huertas Lobo, Castro

em 1945 (ver nota biográfica em FAUP, *Desenho de Arquitectura*, pág. 64-67); por outro lado, Sergio Fernandez refere a sua participação na “renovação da zona da Sé, projecto referenciado às ideias de Muzio e executado por Arménio Losa, quando funcionário da Câmara” (*Percorso*, pág. 31).

²⁴⁰ Januário Godinho de Almeida (Ovar, 1910) ingressa na EBAP em 1925 e termina o curso em 1930, tendo obtido diploma de arquitecto em 1941, com o CODA “Hotel do Parque – Vidago”. Estagia com Rogério de Azevedo, a partir de 1932, participando nos projectos da garagem do Comércio e das Pousadas de Serém e do Marão (que “marcam uma transição da linguagem modernista para a atitude regionalista”); na sua obra posterior abundam os projectos de encomenda oficial (Tribunais, Mercados, etc...) onde sempre revelou mestria “na articulação dos volumes e no rigor construtivo”; noutras obras, de menor escala, a “sensibilidade ao local e à tradição” serão apreciadas, mais tarde, pelos “arquitectos mais novos que a partir dos anos 50 iniciam a crítica ao «estilo internacional»” (ver nota biográfica de Nuno Portas em FAUP, *Desenho de Arquitectura*, pág. 74).

²⁴¹ Alfredo Evangelista Viana de Lima (Espouende, 1913) ingressa na EBAP em 1929 e obtém o diploma de arquitecto em 1941, com o CODA “Biblioteca-Arquivo para o Ensino Universitário”; após a conclusão da parte escolar do curso e antes do diploma, trabalha sob a direcção de Rogério de Azevedo na Secção de Monumentos Nacionais do Ministério das Obras Públicas. A data do Congresso tem já construída a casa Honório Lima (1939, já demolida) que foi um dos primeiros e mais evidentes exemplos da aplicação da doutrina dos “cinco pontos da nova arquitectura” de Corbusier na Arquitectura Portuguesa (ver nota biográfica de Sergio Fernandez em FAUP, *Desenho de Arquitectura*, pág. 80-83).

²⁴² Os nomes dos componentes da O. D. A. M. referidos em BARBOSA, C. (coord.), *ODAM...* (p. 21) são: Acácio Couto Jorge; Adalberto Dias; Agostinho Ricca; Alfredo Ângelo de Magalhães; Alfredo Viana de Lima; António Matos Veloso; António Lobão Vital; António Corte Real; António Neves; Arménio Losa; Anselmo Gomes Teixeira; Artur Andrade; Cassiano Barbosa; Delfim Fernandes Amorim; Eduardo R. Matos; Eugénio Alves de Sousa; Fernando Campos; Fernando Eurico; Fernando Lanhas; Fernando Limpo de Faria; Fernando Távora; Fernando Tudela; João C. Segurado; João José Tinoco; João de Melo Breyner Andresen; Joaquim Marques Araújo; José Carlos Loureiro; José Borrego; Luís José Oliveira Martins; Luís Praça; Mário Bonito; Octávio Lixa Filgueiras; Ricardo Gil da Costa; Rui Pimentel; mas Ana Tostões refere “40 arquitectos” como componentes do ODAM (*Os Verdes Anos...*, pág. 30).

²⁴³ Ver “Objectivos do O. D. A. M., 1947” em BARBOSA, C. (coord.), *ODAM...* (pág. 19); o eloquente nome escolhido pelo grupo (“Organização Dos Arquitectos Modernos”) não deixava dúvidas dos seus objectivos, até por ser uma evidente referência aos CIAM (“Congrès Internationaux d’Architecture Moderne”).

²⁴⁴ Ver TOSTÕES, A. (*Os Verdes Anos...*, pág. 29); Bandeirinha parece ser da mesma opinião: “Prevenindo uma estratégia de intervenção no Congresso, os profissionais mais dinâmicos desta segunda geração (...) associam-se em estruturas organizativas (...) cujos propósitos, cautelosamente confessados, propunham a divulgação da arquitectura moderna, mas cuja eficácia real se revelou na motivação para a referida estratégia.” (*Quinas Vivas*, pág. 124-125).

²⁴⁵ As Iniciativas Culturais Arte e Técnica surgiram em Lisboa em 1946; o grupo “era constituído por cerca de trinta arquitectos: Keil do Amaral, Faria da Costa, João Simões, Jacobetty Rosa, Raul Tojal, Adelino Nunes e da nova geração Celestino de Castro, Alberto José Pessoa, Hermâni Gandra, Chorão Ramalho, Pires Martins, Victor Palla, Bento de Almeida, Manuel Barreira, Palma de Melo, Conceição Silva, Castro Rodrigues, Herculano Neves, Manuel Lajinha, Manuel Raposo, Couto Martins, Huertas Lobo...” (conforme depoimento do arq. Chorão Ramalho).” TOSTÕES, A., *Os Verdes Anos...*, (nota 21, pág. 208).

²⁴⁶ PEREIRA, N. T. “Que fazer com estes 50 anos?” (pág. 36); Teotónio Pereira realça a “garantia dada pelo governo ao presidente do Congresso Cottinelli Telmo, de que as comunicações não seriam censuradas” e o facto de participarem “tirocinantes”, como “circunstâncias decisivas” para o “terramoto” que o “Congresso de 48 representa para a profissão. A surpresa da comissão executiva do Congresso face às posições defendidas na maioria das teses está implícita na já muito citada metáfora do “cavalo de Tróia”, de Nuno Portas (“A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal...”, pág. 734).

Rodrigues e Herculano Neves (ICAT) bem como a dos jovens tirocinantes Costa Martins e Nuno Teotónio Pereira.²⁴⁷

O impacto das ideias defendidas nestas teses torna-se evidente na própria redacção dos relatos das sessões de trabalho. No primeiro tema, abordado no dia 31 de Maio, o relator (Inácio Peres Fernandes) regista “a quase unanimidade com que os arquitectos portugueses consideram nocivas quaisquer imposições de estilos ou feições tradicionais aos seus trabalhos”²⁴⁸ e o seu apelo também quase unânime à reforma do ensino. No segundo, abordado no dia 2 de Junho, o relator (Sérgio de Andrade Gomes) refere que “foi largamente debatida a adopção dos princípios estabelecidos na «Carta de Atenas»” ressaltando-se que a sua aplicação seria dependente “do acordo com as realidades nacionais”, e se reafirma a condenação de “certo regionalismo formal” e da “cópia (...) das formas arquitectónicas do passado, que privam a arquitectura de hoje da sua dignidade e da sua expressão adequada, à época actual, e aos materiais empregados”.²⁴⁹ Estas conclusões repetem-se, embora de forma menos acentuada, na redacção das “Conclusões e Votos do Congresso” onde, apesar dos esforços notórios por atenuar o impacto das conclusões mais polémicas,²⁵⁰ não deixa de se defender que “aos autores dos projectos não seja imposta pelos Organismos Oficiais qualquer subordinação a estilos arquitectónicos” e que “o «portuguesismo» da obra de Arquitectura não continue a impor-se através da imitação de elementos do passado”, antes se fomente “a aplicação de novas técnicas” e “novos ideais estéticos”.

A maioria das teses apresentadas ao Congresso tem em comum, como ponto de partida, um diagnóstico lúcido (e por isso mesmo dramático) das realidades do país, no que diz respeito à indústria, às infra-estruturas urbanas, à habitação das classes menos favorecidas, ao ensino da arquitectura, às condições de trabalhos dos arquitectos e, de uma maneira geral, à incapacidade que a arquitectura e o urbanismo portugueses mostravam, para dar resposta a esta situação.

É evidente a convergência dos discursos neste diagnóstico, sobretudo no que diz respeito ao segundo tema do Congresso, “O Problema Português da Habitação”; este era um “grave problema que assolava o país — de uma tal gravidade que à própria organização oficial do Congresso foi impossível escamoteá-lo”.²⁵¹ Mas é também evidente uma unanimidade (que não é evidenciada nos “Votos e Conclusões”) nas direcções apontadas pelos membros dos grupos ODAM e ICAT para a sua resolução: a aplicação em Portugal das teorias Urbanísticas defendidas pelos CIAM,²⁵² pelo grupo Ascoral²⁵³ e por Corbusier,²⁵⁴ expressas na Carta de Atenas e noutros escritos...

²⁴⁷ Teotónio Pereira não era membro das ICAT, mas mais tarde formará o M. R. A. R. (Movimento de Renovação da Arte Religiosa).

²⁴⁸ Ver SNA, *1º Congresso Nacional de Arquitectura...* (pág. XXXVI-XXXVII).

²⁴⁹ Idem, pág. XLII.

²⁵⁰ “Significativo é, ainda, o facto de que, na acta das conclusões deste segundo tema, como de resto já em certa medida na do primeiro, são desprezadas as contradições que as várias comunicações traduzem e, a despeito do inequívoco ambiente geral do Congresso, são valorizadas as fracas oposições ao louvor do Estilo Internacional.” (BANDEIRINHA, J. A., *Quinas Vivas*, p. 131-132).

²⁵¹ BANDEIRINHA, J. A., *Quinas Vivas* (pág. 129).

²⁵² “Congrès Internationaux d’Architecture Moderne”; entre 1928 e 1956 realizaram-se 10 encontros, em 8 países diferentes: Suíça (CIAM I: La Sarraz, 1928), Alemanha (CIAM II: Frankfurt, 1929), Bélgica (CIAM III: Bruxelas, 1930), Grécia (CIAM IV: Atenas, 1933), França (CIAM V: Paris, 1937 e CIAM IX: Aix-en-Provence,

O assumir destas referências, também presente no discurso dos arquitectos de Lisboa, é mais marcado nos membros da ODAM, e ganha contornos quase obsessivos nalgumas das suas teses. Os extractos que se apresentam seguidamente de algumas das teses dos arquitectos do Porto, procuram apenas demonstrar a importância destas ideias na sua consciência teórica, correndo o risco de subestimar o essencial do discurso para enfatizar as referências:

- António Matos Veloso inclui várias citações de Corbusier nas suas duas comunicações; na primeira, “Os regulamentos da construção urbana e a sua repercussão nas soluções modernas”,²⁵⁵ conclui pedindo novos regulamentos, que tenham em conta “novos materiais, novas técnicas e consequentes novas ideias estéticas” e a garantia daquilo “que mais necessário se torna à existência do homem: espaço, verdura, luz.” Na sua segunda comunicação, “Habitação Rural e Urbanismo”,²⁵⁶ começa por afirmar aquilo que é um consenso no Congresso – “OS HOMENS ESTÃO MAL ALOJADOS” – e exemplifica esta constatação com as precárias condições das “ilhas” do Porto (citando o Eng. Paul Stéphankevitch e o Prof. Almeida Garret); denuncia também as condições de vida da população rural, para concluir (depois de referir as conclusões da Carta de Atenas) que cabe aos “Arquitectos a missão de chamar a atenção do Governo, para o estado em que se encontram actualmente as habitações da população rural sem a menor condição de habitabilidade.”
- Em “Arquitectura e Urbanismo”,²⁵⁷ Arménio Losa refere as “quatro funções do Urbanismo” (“teoria ainda não aceite oficialmente em Portugal”) como oposição à “rua-corredor”, que “continua a servir de guia aos novos traçados” e propõe “construção de grande altura” para “solucionar muitos outros problemas que afligem as nossas cidades: circulação, segurança, economia, rendimento do trabalho, etc.” Na sua segunda comunicação, “A Arquitectura e as novas fábricas”,²⁵⁸ inicia o texto citando o grupo ASCORAL, concluindo que deverão “ser analisados os novos conceitos do Urbanismo e estudadas as possibilidades da sua aplicação ao País, especialmente a teoria da Cidade Linear Industrial” e também que a “teoria da Fábrica Verde deverá ser analisada e estudadas as possibilidades de aplicação às realizações futuras.” Em “Industria e Construção”²⁵⁹ (terceira comunicação) faz também o elogio “da Máquina e dos meios industriais de produção”, num texto optimista, que afirma que “os preconceitos e condicionamentos actuais desaparecerão” e toda “a obra de Arquitectura poderá usar os recursos prodigiosos da máquina”.

1953), Inglaterra (CIAM VI: Bridgwater, 1947 e CIAM VIII: Hoddesdon), Itália (CIAM VII: Bérgamo, 1949) e na antiga Jugoslávia, actual Croácia (CIAM X: Dubrovnik, 1956). A reunião de Otterlo (Holanda, 1959), onde se constata a falência da procura de uma metodologia comum, culmina na dissolução do grupo que a promoveu e no abandono definitivo da sigla CIAM (BENÉVOLO, L., *Historia de la arquitectura moderna*, pág. 942). Esta última, no entanto, já não é considerada por alguns autores; Kenneth Frampton, por exemplo, classifica taxativamente a reunião de Dubrovnik como o “último encontro dos CIAM” (*História crítica da Arquitectura Moderna*, pág. 330 da ed. cons.).

²⁵³ O ASCORAL (Association des Constructeurs pour la Rénovation Architecturale) foi formado em Paris por Corbusier, que assume a presidência de um grupo que integra N. Bezard, J. Commelin, Condouin, J. Dayre, H. Dubreuil, Leyrits, Hannings, Aujames e De Looze; dos trabalhos desta equipa resulta a publicação do livro *Les Trois Établissements Humains*.

²⁵⁴ Para além dos já citados textos, podem referir-se *Urbanisme* (1925), *La Ville Radieuse* (1933), *Quand les Cathédrales étaient blanches* (1937) e *Des canons, des munitions ? Merci ! Des logis...S.V.P.* (1938), entre outros...

²⁵⁵ SNA, *1º Congresso Nacional de Arquitectura...* (pág. 107-110).

²⁵⁶ Idem (pág. 189-196).

²⁵⁷ Idem (pág. 125-126).

²⁵⁸ Idem (pág. 127-135).

²⁵⁹ Idem (pág. 263-266).

Ao acrescentar “a Habitação, essa não poderá dispensá-los” fica a um curto passo de afirmar a casa como “máquina de habitar”...

- Em “A Arquitectura de hoje e as suas relações com o urbanismo”²⁶⁰ Oliveira Martins cita o grupo ASCORAL, os livros “Manière de penser l’urbanisme” e “Os três estabelecimentos humanos”, excertos da Carta de Atenas e outros textos de Le Corbusier (a que acrescenta ainda uma referência aos “cinco pontos da nova arquitectura”). Nas conclusões, afirma que a “Arquitectura Moderna, sendo uma arquitectura de dominante social, não pode ser faustosa: será simples, sóbria, mas acessível e tão bela quanto foram as obras-primas das épocas passadas” e que as “realidades da vida presente exigem uma Arquitectura de massas populares”. Em “De alguns factores que intervêm na limitação do desenvolvimento progressivo da arquitectura e do urbanismo”²⁶¹ (segunda comunicação) refere os CIAM e cita novamente Corbusier; nas conclusões, recomenda o estudo das correntes modernas de Arquitectura e Urbanismo para “lutar contra o estado actual de ignorância da opinião pública”.
- Em “A casa, o homem e a arquitectura”,²⁶² António Lobão Vital começa por constatar a emergência de um “Novo Humanismo”, que cria “condições para que sejam erguidas as CATEDRAIS DOS TEMPOS MODERNOS.” Entre citações da Carta de Atenas e de Corbusier, constata também que as cidades actuais não correspondem às necessidades e aos interesses do homem moderno (e da sua habitação), que passa a sistematizar, dividindo-as em funções constantes do homem (alojamento, alimentação, desporto, recreação moral e circulação) e funções temporais (formação moral e física, trabalho e repouso), para concluir que a “Habitação do Homem é o local onde o Homem come e dorme (alojamento) onde o Homem trabalha (fábrica, oficina, escritório, etc.) e onde cultiva o espírito ou pratica desporto”; nas conclusões, reivindica ainda as “catedrais dos Tempos Modernos”: alojamento são para todos, fábricas “verdes”, locais de desporto, e equipamentos vários...

Depois desta curta síntese das teses de quatro dos membros da ODAM presentes ao Congresso valerá a pena desenvolver um pouco mais a análise das comunicações dos restantes dois, que se nos apresentam como mais interessantes, tanto pelo seu conteúdo como pela futura relevância profissional e pedagógica dos seus autores (que foram ambos docentes da EBAP): se a tese de Viana de Lima, um dos mais velhos do grupo (completa 35 anos em 1948), constitui o exemplo mais extremado desta absorção das referências corbusianas (como, aliás, já era evidente na sua arquitectura, nomeadamente na já referida casa “Honório Lima”), transformadas em discurso próprio, as teses de Mário Bonito²⁶³ (um dos mais jovens, que completara 27 anos em Março desse ano), apesar de constituírem também exemplos de apropriação do discurso de

²⁶⁰ Idem, pág. 156-173.

²⁶¹ Idem, pág. 174-179.

²⁶² Idem, pág. 197-214.

²⁶³ Mário Bonito (Porto, 1921) ingressa na EBAL em 1936 e obtém o diploma de arquitecto em 1948; entre o final da parte escolar do Curso e a candidatura ao diploma estagia dois anos com Januário Godinho; ver nota biográfica de Alexandre Alves Costa em FAUP, *Desenho de Arquitectura* (pág. 96-99).

Corbusier (na forma e no conteúdo), mostram uma maior capacidade para se adaptar ao contexto do Congresso.

A tese “O problema português da habitação”,²⁶⁴ de Viana de Lima, é um excelente exemplo do tom geral da participação dos ODAM no Congresso: começa por propor a criação de uma nova habitação para a “segunda Civilização Maquinista, onde se facilite o repouso” e “onde haja intimidade, simplicidade, beleza”, afirmando que as cidades, vilas e aldeias devem ser “equipadas de forma a que o povo possa (...) cultivar racionalmente o espírito e o corpo”, porque “os elementos precisos e essenciais da Arquitectura e do Urbanismo” são “Habitação, Trabalho, Cultura do espírito e do corpo”; defende o “ar puro”, o “desporto junto das casas”, a “cultura espiritual e física”, a “organização de unidades de saúde” e de “instituições para adolescentes”, de modo a formar “um quadro sólido e gerador de saúde”.

Depois de afirmar que os “povos vivem sem alojamento digno da nossa época, onde o ar, a luz, o sol, as árvores e o silêncio nunca entraram”, cita textos do CIAM de 1937 e parafraseia Corbusier (embora não o cite): “Cumpre-nos, portanto, corrigir os erros do academismo (...) tomando-se como exemplo os paquetes, os aviões e os automóveis, onde os ornamentos foram substituídos pela pureza e a lógica da função.”²⁶⁵ Afirma em seguida que o “espírito colectivista e cooperativista deve ser adoptado na construção dos novos Bairros, para que todos possam desta maneira usufruir as vantagens de um perfeito equipamento moderno” e que “para construir racionalmente casas, é mister substituir o sistema de construção individual, (...) pelo sistema da habitação em altura”, que considera ser “a única forma de dar aos homens alegria e optimismo, e às cidades, vilas e aldeia, a forma radiosa proposta pela «Carta de Atenas».”

É com este optimismo que Lima aborda as questões da promoção de habitação: propõe que o Estado aproveite as vantagens da moderna técnica, para desenvolver uma política de habitação não lucrativa (e de concorrência ao lucro) e apela ao controlo da iniciativa particular “que deve ser incitada à construção, mas em bases orientadas dentro de um plano previamente estabelecido pelo Governo, de forma a não permitir a especulação”.

Aborda em seguida as opções de projecto, afirmando a necessidade de considerar a melhor orientação solar e adequação ao terreno, e de aproveitar as possibilidades do progresso industrial, os elementos standard (deixando claro que não defende “a edificação de casas em série”, mas sim a estandardização de elementos: “pavimentos, tectos, portas, janelas, equipamentos interiores, etc.”); fala em “dividir correctamente o tempo em *Trabalho, Recreio e Repouso*” e nos conceitos de “*Centro Habitacional* (cidade jardim vertical)”, “*Unity Center*” e “*Unité d’Habitation*”; propõe que imaginemos um “bloco em altura que desse abrigo a 1000 pessoas” e fosse “concebido sob os princípios da *Cidade Radiosa*”, de que seguidamente descreve o funcionamento: com separação peões–automóveis, deixando o solo livre em parques; com cinema, biblioteca,

²⁶⁴ SNA, *1º Congresso Nacional de Arquitectura...* (pág. 215-222).

²⁶⁵ Nesta passagem é evidente a influência de *Vers une Architecture* (Corbusier): ver as três partes (“1. Os Transatlânticos”, “2. Os Aviões”, “3. Os Automóveis”) do capítulo “Olhos que não Vêem...”.

e equipamentos vários, centro de saúde, lojas e serviços comuns nos andares, cobertura com jardim e solário; onde “cada membro da família disporia da sua célula”.

Conclui desejando “que deste Congresso resulte não só uma melhor compreensão das tarefas que nos cabem, mas também a adopção destes princípios por parte das autoridades”, de forma a beneficiar “a nossa massa populacional no seu valor físico e espiritual”, concretizando um “grande passo em frente na senda de uma autêntica e viril civilização.” Finalmente, remata as suas conclusões com esta recomendação: “Que não só nas edificações urbanas e rurais, mas também nos planos de urbanização de todos os centros populacionais, sejam seguidos e adoptados os princípios orientadores expressos e definidos na CARTA DE ATENAS.”

Este tipo de discurso,²⁶⁶ onde a lucidez do diagnóstico não é acompanhada em realismo pelos caminhos propostos, é exemplificativo da posição da generalidade do grupo ODAM face aos temas do Congresso: contrapor ao discurso oficial, fechado, que é o da defesa de uma “identidade nacional” ficcionada (nos escritos de Lino e nas obras de Cristino, Cottinelly e outros), um outro discurso fechado, dogmático e doutrinário que é o da defesa da aplicação de regras urbanísticas e arquitectónicas de pendor “universalista”; o resultado não podia deixar de ser uma conversa de surdos em que uns gritam “nacional” e outros gritam “internacional”.²⁶⁷

Assim, a sensação de vitória no Congresso para as teses dos grupos ICAT e ODAM resulta da (inesperada) oportunidade de expressão livre das suas convicções²⁶⁸ e da constatação da força do número, da juventude e da capacidade de organização dos “rebeldes” e não da demonstração da justeza das suas teses ou da viabilidade de aplicação das suas soluções, como se tornaria evidente anos mais tarde. É inegável que o Congresso acentuou a “irresistível” defesa do internacionalismo na arquitectura portuguesa, “com reflexos nos ambientes de trabalho e de ensino, administração pública, gabinetes de arquitectura e escolas”, em que os Mestres da primeira geração moderna (que dez anos antes se tinham “docilmente rendido ao «portuguesismo»”), agora “contestados por jovens diplomados e estudantes”, iniciavam uma segunda inflexão estilística para alinhar novamente com “as posições de vanguarda que se impunham em todo o mundo”.²⁶⁹ No entanto, é importante ressaltar que o processo de contestação do estilo “casa portuguesa” estava já em curso há muito e que Maio de 1948 representa apenas o momento de maior visibilidade (sentido por todos como ponto de não retorno) de uma tendência de mudança que era inevitável

²⁶⁶ Que, para Bandeirinha, representa “a grande contradição deste Congresso — a adopção imediata e apaixonada das teorias dos CIAM face à gritante inexistência de uma prática urbanística inovadora e continuada” (pág. 133).

²⁶⁷ Já em 1939, no Jornal “O Diabo” (29 de Abril, pág. 5 e 8), Mário Dionísio fala sobre a polémica entre tradicionalistas e modernos referindo o “aspecto grotesco de dois grupos que se defrontam não discutindo mas berrando vivas e abaxios”; Dionísio estará bem mais próximo dos segundos, criticando os primeiros: “são aqueles que falam da lição do passado, e que estão sempre prontos a justificar o romantismo perante o Classicismo, o Realismo perante o Romantismo, etc., que se colocam, perante a Arte Moderna, na mais fechada atitude de incompreensão”.

²⁶⁸ “Nunca tínhamos tido oportunidade de falar em arquitectura, de maneira que dissemos tudo o que considerávamos importante, de uma maneira caótica, mas cheia de vida e de intenções generosas”, refere mais tarde Keil do Amaral; “acreditávamos que havia um mundo novo em gestão, mais belo e equitativo e que tínhamos um papel importante a desempenhar nele: uma função social” ver “Entrevista a Keil do Amaral”, *Arquitectura*, Lisboa, 3ª série, nº 125, Agosto de 1972.

²⁶⁹ PEREIRA, T. “Que fazer com estes 50 anos?” (pág. 36).

(embora este fosse provavelmente um processo mais lento, se o Congresso não se tivesse realizado ou tivesse decorrido de outra forma).

Neste contexto, as teses de Mário Bonito apresentam um esforço de comunicação e uma tentativa de diálogo “com o outro lado” que se deve destacar. Na sua segunda tese (“Tarefas do arquitecto”),²⁷⁰ usando as mesmas ideias e referências dos seus colegas da ODAM, faz também a apologia do “bloco de habitação” mas de um ponto de vista original (no contexto das teses deste Congresso) e mais próximo da sensibilidade de todos os intervenientes: o ponto de vista da criança, que “também sofre os reflexos dos caracteres específicos da civilização maquinista”. Chama a atenção para o que de “antipedagógico e desumano está contido nos bairros insalubres, na sua desordem urbana, na falta de higiene das habitações, na ausência de ar, de luz, de sol, de espaços verdes” e afirma que, na “criança que vive colectivamente”, se apura “o sentido da colaboração”; cita profusamente o Dr. Pierre Winter (CIAM V) para justificar a consideração da criança como “elemento essencial na elaboração dos programas” e refere a importância das opções urbanísticas para a segurança das crianças: “O perigo mortal das ruas terá que ser combatido. A estridência dos claxons, dos motores e da febre dinâmica dos aglomerados deve ser eliminada”. Em conclusão, defende que o “arquitecto não deve ignorar que a criança existe (...) e deve portanto agir, dando-lhe o que de mais quente, profundo e elevado arde no seu temperamento de artista.”

Mas é sobretudo na sua primeira tese, “Regionalismo e tradição”,²⁷¹ que Mário Bonito se destaca dos demais componentes da ODAM: em primeiro lugar, porque encara de frente a questão essencial que está em causa naquele Congresso (a oposição entre uma ideia de regionalismo encarada como tradição e uma ideia de modernidade encarada como ruptura), em segundo lugar porque não se limita a escolher um lado da questão (o que poderia facilmente fazer, refugiando-se apenas na argumentação, herdada dos CIAM, que apresenta) mas procura, apesar do tom de manifesto, apontar um caminho de diálogo.

Começando por referir que o tema é um dos muitos “pontos de interesse latente” do primeiro dos temas estruturantes do Congresso “A ARQUITECTURA NO PLANO NACIONAL”, faz uma sucinta deambulação pelas “LIÇÕES DA HISTÓRIA” para definir “TRADIÇÃO” como “LEGADO DO PASSADO AO PRESENTE e não SOBREVIVÊNCIA DO PASSADO, nunca IMITAÇÃO dos estilos do Passado.” Seguidamente cita o CIAM I para apelar à inovação, afirmando que “só as leis da gravidade, a jornada das vinte e quatro horas, as estações do ano” são imutáveis: “as leis da Natureza... e nem todas!” Descreve depois, a propósito de Lisboa, o anacronismo de uma cidade onde automóveis e peões do século XX se movimentam no cenário apertado da Baixa Pombalina, e onde, nas novas áreas de crescimento, a “velha palavra HARMONIA parece ter sido riscada da linguagem dos Arquitectos” porque “a sobrevivência do passado destrói a *harmonia do viver*”, o que reforça com novas citações dos CIAM e Corbusier. Em seguida, faz a apologia do “pulsar febril

²⁷⁰ SNA, 1º Congresso Nacional de Arquitectura... (pág. 136-146).

²⁷¹ Idem, pág. 42-53.

do coração da máquina” para questionar a “ilusão de que a personalidade da máquina não existe? Ilusão que, afinal, só cria a DESARMONIA?”

Se até aqui estamos na presença de um discurso que não se distingue muito das restantes teses do grupo ODAM (a não ser pela sua forma, mais próxima do manifesto), a partir daqui assistimos a uma aproximação à questão essencial. Partindo de uma definição muito concreta de regionalismo (“As oscilações do clima nas diferentes posições geográficas, as actividades económicas de cada região, definem a natureza dos temas e condicionam os meios de construção”), ressalva que os “USOS, os COSTUMES, os REGULAMENTOS, a MODA, impõe ao REGIONALISMO directrizes transitórias (...) condições transitórias” e considera que o “bom-senso contraria hoje a percepção dos processos construtivos e das formas que outrora o bom senso aconselhou”. Em seguida, apelando para a procura das condições primordiais do discurso corbusiano (“sol e luz, escala humana, pureza construtiva, plástica e estática”), acrescenta-lhes uma significativa “integração no lugar”, que irá defender, partindo do princípio que os “materiais distribuídos através das quatro vias a uma velocidade que varia entre 70 e 500 quilómetros à hora (outrora 5 km/hora) dão ao REGIONALISMO um novo significado” e apresenta uma segunda definição (mais operativa) do conceito: “Satisfazer o permanente (orografia, clima, actividade económica) com o transitório (as formas resultantes dos temas e dos meios de construção)” porque, se a “técnica criou elementos estandarizados na construção”, a sua “aplicação no local far-se-á em boa harmonia com a orografia e o clima, ou com o meio, o ambiente e a paisagem.”

Se esta ideia de integração no lugar reuniria certamente consenso entre os restantes membros da ODAM (como se verá na sua obra futura), a sua inclusão no discurso está ausente no grupo do Porto, se exceptuarmos esta tese de Mário Bonito: o que dá a esta comunicação uma importância acrescida, demonstrando uma tentativa de mostrar que haverá uma terceira via, de conciliação possível entre uma actualização de linguagens de pendor internacionalista e uma atenção às realidades dos sítios de pendor regionalista.

Claro que isso implica uma revisão dos “conceitos de REGIONALISMO e TRADIÇÃO” que “tem vivido na dependência de um critério DEFORMADO, ROTINEIRO e UNILATERAL”, como Mário Bonito faz questão de frisar no final da sua intervenção; critério que fez das cidades “amalgamas de construções ridiculamente imponentes” e dos aglomerados mais pequenos “armários vivos de um folclorismo improvisado”.

O tom panfletário de Mário Bonito tem levado a que não seja considerado no seu discurso este apontar de uma terceira via para o dilema da arquitectura portuguesa dos anos 40 (modernismo versus nacionalismo);²⁷² algumas leituras já realizadas sobre o Congresso tem realçado sobretudo o carácter

²⁷² José António Bandeirinha refere apenas que “Mário Bonito e Celestino de Castro não se coíbem de seguida de manifestar ao Congresso que estavam dispostos a lutar arduamente pela coerência de fazer moderno”, acrescentando que é “mais veemente o primeiro, corbusiano até no modo literário” (*Quinas Vivas*, pág. 126), enquanto Sergio Fernandez classifica esta comunicação como “cult e muito radical” referindo que “depois de afirmar que os processos construtivos e as formas do passado (...) deverão remeter-se para os museus, passado a ser substituídos pelos «métodos técnicos estandarizados», defende que urge corrigir os conceitos de tradição e regionalismo e aplicar as novas tácticas e as novas formas” (*Percurso...*, pág. 62).

excepcional da tese de Teotónio Pereira e Costa Martins²⁷³ (onde esta ideia de terceira via está ausente), como o único discurso das novas gerações que destoa do “apologético coro da adaptação directa das teorias dos CIAM e da Carta de Atenas à situação nacional” e esboça uma “crítica à ortodoxia moderna que dominou o Congresso”.²⁷⁴

1.1.2.6. A “Escola de Carlos Ramos”

Parece ser indiscutível que “Carlos Ramos fez uma Escola”²⁷⁵ nas Belas Artes do Porto: uma Escola que se caracterizou por um grande espírito de abertura, que responsabilizava os discentes pelas suas opções de projecto e potenciava o seu melhor desenvolvimento. Ramos “amava abrir caminhos, mais do que indicar caminhos”;²⁷⁶ pela sua própria personalidade, pelas suas convicções pessoais, “opunha-se à adopção de qualquer ortodoxia - a mais «moderna» que ela fosse - à institucionalização de um sistema doutrinário, ou duma filosofia que enveredasse pela vertente mais natural de qualquer feição «iniciática».”²⁷⁷

Fernando Távora recorda as várias linguagens que usou em trabalhos escolares realizados sob a sua orientação: “uma fonte (...) em *clássico*, um vestíbulo (...) em *germânico*, um museu (...) em *português antigo*, um casino em *moderno*, um palácio (...) em *italino*, [sic] um lugar santo em *lecorbusiano*”. Acrescenta que Ramos criava, junto dos seus alunos, um “clima de certa libertação formal, aliado à sua consequente responsabilização” e ressalva que esta libertação era um princípio de pedagogia: “os temas da variedade na unidade e do nacional no internacional, como o do moderno *versus* o clássico, eram preocupações permanentes no espírito do Mestre.”²⁷⁸

Esta abertura pedagógica justifica a diversidade de linguagens dos CODA (já analisados) realizados nos anos 40, onde encontramos trabalhos de cariz nacionalista em alguns discentes (como o jardim escola de Manuel Montalvão, de 1946) a decorrer em simultâneo com projectos de influência corbusiana ou “indecisos” entre um moderno mais “regional” e a linguagem “internacional” (indecisão bem patente nos dois projectos que Delfim Amorim apresenta no seu CODA de 1947).

Assim se explica também (em conjunto com outros factores já referidos, relativos ao “espírito da época” do pós-guerra) a emergência de um discurso radical nos membros do ODAM, em paralelo com o apontar do caminho de uma aproximação regionalista (com bases realistas) ao movimento moderno (que se reconhece,

²⁷³ Teotónio Pereira e Costa Martins defendem que a habitação em altura é urgente, mas não para a habitação da “classe proletária (...) que não corresponde aos requisitos que uma grande aglomeração de fogos na mesma unidade exige” e apoiam esta ideia em considerações sobre as “características sociológicas” desta classe; esta é, sem dúvida, uma abordagem original e de uma grande lucidez, que sobressai no contexto do Congresso, e aponta precocemente a causa do insucesso de muitos dos bairros sociais construídos em Portugal na segunda metade do século (ver “Habitação Económica e Reajustamento Social” em SNA, 1º Congresso Nacional de Arquitectura..., pág. 243-249).

²⁷⁴ Ver BANDEIRINHA, J., *Quinas Vivas* (pág. 131); Ana Tostões também realça este carácter de excepção: “A serenidade e um lúcido sentido das realidades farão de Teotónio Pereira (Lisboa, 1922) a excepção do grupo mais jovem, apontando para um já diferente sentido de transformação” (*Verdes Anos*, pág. 35).

²⁷⁵ Ver texto de Artur Nobre de Gusmão em FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, *Carlos Ramos, exposição retrospectiva da sua obra* (p. n. n.); Gusmão acrescenta: “não fez apenas uma Escola, deu impulso fundamental para a transformação das longínquas Academias (...) deu à Escola outro modo de ser e de estar, batendo-se pela sua concepção de unidade das três artes mas batendo-se, por igual, pela sorte do ensino artístico em Portugal inteiro.”

²⁷⁶ TÁVORA, F., “Evocando Carlos Ramos” (pág. 75).

²⁷⁷ FILGUEIRAS, O. L., “A Escola do Porto...” (p. n. n.).

²⁷⁸ TÁVORA, F., “Evocando Carlos Ramos” (pág. 75); sobre o primeiro estudo do Casino, Távora recorda que quando, “timidamente”, lhe referiu que “queria fazer um projecto *moderno*”, a resposta de Ramos foi «Muito bem, muito bem, e porque não?».

como vimos, na tese que Mário Bonito apresenta ao Congresso). Aliás, os membros do ODAM são os primeiros a reconhecer que beneficiaram do espaço de liberdade que Ramos lhes concedeu na EBAP: na sessão de encerramento da sua 1ª Exposição,²⁷⁹ é o próprio Mário Bonito que afirma que ninguém melhor que “o Professor Carlos Ramos” poderia ser conferente naquela cerimónia, “não só porque (...) tenha posto todo o empenho, competência, labor e compreensão ao serviço da Arquitectura (...) mas também porque grande percentagem dos expositores, neste certame, são seus antigos alunos”.²⁸⁰

No discurso escrito de Ramos encontramos logo em 1933 (na sua Prova de Concurso para o lugar de Professor da 4ª Cadeira de Escola de Belas-Artes de Lisboa)²⁸¹ a abordagem ao tema da procura de uma “solução nacional” na arquitectura:

“Se a educação estética de meia dúzia de gerações sucessivas fôr feita com cuidado, bom senso e um grande sentido de equilíbrio, ainda que tãda a tendência seja de «simplificação» a palavra *utilitarismo*, em arte, deixará certamente de ter o significado depreciativo que ora lhe atribuem, para traduzir um poder de síntese que só o estudo internacional do problema proposto e o conhecimento profundo da maneira como em tempos êle se procurou resolver, pode imprimir-lhe. Modernismo não é outra coisa.

Só então será possível procurar a solução nacional.

Para isso é indispensável:

1.º – Ser-se português.

2.º – Não ignorar que Portugal será compreendido entre 42.º e 9' – 36.º e 57' de latitude norte, 6.º e 10' – 9.º e 30' de longitude Greenwich.

3.º – Ter a certeza de que só Portugal está compreendido dentro daqueles limites e que só é português aquele que continuamente depende das condições naturais por eles impostas. Nacionalismo não é outra coisa.

Por outras palavras:

MODERNISMO é o estado de consciência proveniente do conhecimento exacto da hora em que uma pessoa viu a luz do dia.

NACIONALISMO é o estado de consciência proveniente do conhecimento exacto do *lugar* onde uma pessoa veio a este mundo.”

Este é um enunciado que, embora incipiente no apontar de uma solução operativa, mostra claramente uma lúcida percepção das questões em causa; mas a sua obra construída contradiz esta clareza de ideias, porque também Ramos (como, de uma forma ou de outra, todos os da sua geração) se situa de forma ambígua face ao conflito entre as imposições arquitectónicas do Regime e a vontade de fazer moderno.

A generalidade dos autores definem a sua obra de cariz moderno como mais seca e funcionalista do que a dos seus colegas, sendo o Pavilhão do Rádio, (1927/33) um “projecto onde essa *secura* vai ser quase

²⁷⁹ Realizada no Salão de Festas do Ateneu Comercial do Porto em 1951.

²⁸⁰ Ver discurso de encerramento em BARBOSA, C. (coord.), *ODAM...* (pág. 148).

²⁸¹ Realizada em 24 de Agosto de 1933 e, dois anos mais tarde, publicado em *Sudoeste* (ver RAMOS, C., “Arquitectura, um palácio...”).

paradigmática”, um exemplo da “contenção do sentido volumétrico”, e da “aspereza de um particular entendimento da linguagem modernista”, que são “características da obra de Ramos”²⁸² dos anos 30.

Mas logo em 1934, no concurso de projectos para o Rossio, Ramos evita assumir frontalmente as ideias expressas no texto do ano anterior e apresenta três soluções: “uma «pombalina», outra «pombalina actualizada» e uma terceira «modernista»”, o que é bem significativo “da falta de firmeza das opções formais do momento” e da falta de “uma apertada malha de entendimento teórico”...²⁸³

É verdade que, apesar de se definir a si próprio como “moderno”, Ramos “inúmeras vezes adoptou uma linguagem a que se chamaria «tradicionalista», no sentido incerto em que o termo se usava na época, por uma certa falta de convicção formal, e uma evidente lucidez nos próprios limites para elaborar uma proposta alternativa nesse campo.”²⁸⁴ Exemplo paradigmático desta falta de convicção são também os projectos que Ramos realiza (a partir de 1939) em “estilo português” para o conjunto de edifícios da Leprosaria Nacional Rovisco Pais (construídos em Cantanhede, entre 1940 e 47) ou o monumental Palácio da Justiça de Évora (1945-63).

Esta aparente falta de convicção formal, pode justificar-se pela componente elementarista da sua formação, adquirida na EBAL ou via Ventura Terra (bolseiro em Paris em 1886), com quem, recorde-se, Ramos colaborou nos seus tempos de estudante. O primado da planta, onde se assumem as opções tipológicas e a interpretação programática de cada obra, uma certa desconsideração das fachadas, assumidas como um resultado (uma *epiderme* do edifício), são conceitos que estão associados à já referida “atitude libertária” desta doutrina e ao seu “ecletismo em negativo”. Reconhecemos em Ramos também a filosofia permissiva de Guadet (“je ne vous édicterai un code ni des formules: au contraire, je vous montrerai toujours la liberté du choix, la variété des solutions possibles”)²⁸⁵ e as suas preocupações com o programa e com a construção (que se consideram independentes do “estilo”).

Porque Ramos “ficou sempre a dever-nos o livro que (...) só ele poderia ter escrito”,²⁸⁶ pouco mais se conhece das suas ideias do que as memórias dos que o conheceram e a documentação oficial (relatórios, palestras, textos publicado nos catálogos das Exposições Magnas, etc...) que produziu ao serviço das Belas Artes do Porto, sobretudo no seu papel de director, a partir de 1952.

²⁸² ALMEIDA, P. V., “Carlos Ramos - Uma Estratégia de Intervenção” (p. n. n.). Para Sergio Fernandez, esta obra e a do Instituto Superior Técnico, de Pardal Monteiro, são projectos inéditos, “ao confirmar uma linguagem onde o funcional prevalece sobre o estético” (*Percurso*, pág. 18). Nuno Portas refere que este é um “programa inédito” que “encaminhava cliente e autor para um domínio do funcional sobre o artístico”, acrescentando que, comparando a sua obra com a de Rogério de Azevedo e Cristiano da Silva, “Ramos é o mais «seco» dos três – preocupa-se sobretudo com as «plantas» e os «cortes» e as «fachadas» seriam o que resultasse” (“A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal...”, pág. 709).

²⁸³ ALMEIDA, P. V., “Carlos Ramos - Uma Estratégia de Intervenção” (p. n. n.).

²⁸⁴ *Idem*.

²⁸⁵ GUADET, J., *Éléments et Théorie de L'architecture*. (II vol., pág. 15).

²⁸⁶ PORTAS, N., “Carlos Ramos...” (pág. 272).



Fig. 16 Palácio de Justiça de Évora, Carlos Ramos, fotos do estado actual (E. F.).

No mais divulgado deste conjunto de escritos, “Fídias baixou à terra”²⁸⁷ (texto de uma palestra realizada já em 1950), Ramos mostra uma adesão inequívoca ao trabalho dos CIAM, encarado na sequência de um percurso evolutivo da história da arquitectura ocidental: Antiguidade Clássica, Idade Média, Renascença, Barroco... e Movimento Moderno. Esta adesão final ao internacionalismo (resultado do clima de vitória sentido após o “Congresso”) vem rematar o conjunto de hesitações do seu percurso que, no entanto, não parecem constituir em Ramos o resultado de qualquer cedência, mas antes de uma honesta indecisão sobre o rumo correcto a seguir: não era um homem capaz de “uma adesão efémera a modas superficiais” e sentiria, melhor do que ninguém, nesta época, que a polémica que se gerara em Portugal entre “tradicionalistas” e “modernos” era “artificiosa e quase completamente enganada de parte a parte”.²⁸⁸ Entendendo os argumentos dos dois lados da questão e percebendo a necessidade (e a urgência) de encontrar uma resposta que poderia “vir a conduzir a uma verdadeira e de todos desejada união das vertentes nacional e internacional”,²⁸⁹ não foi capaz de encontrar esse rumo (que, depois, progressivamente, iria reconhecer e encorajar na obra dos seus discípulos).

Mas, quando Carlos Ramos escreve “Fídias baixou à terra”, esse caminho estava já encontrado.

Tinha sido corajosamente anunciado em 1945 (três anos antes do “Congresso”), por um seu jovem aluno: chamava-se Fernando Luís Cardoso Meneses de Tavares e Távora e tinha, na altura, 22 anos...

²⁸⁷ Publicado na revista *rA* (pág. 82-86).

²⁸⁸ ALMEIDA, P. V., “Carlos Ramos - Uma Estratégia de Intervenção” (p. n. n.). Pedro Vieira de Almeida acrescenta que “nem os «modernos» - os autênticos e com real qualidade - tinham as posições que as hostes afectas ao tradicionalismo lhe atribuíam, nem os «tradicionalistas» - os verdadeiros e de real qualidade - defendiam os valores que os «modernos» supunham que eles defenderem” [sic].

²⁸⁹ *Idem*.

1.2. A construção de uma ideia de Escola.

Um dos principais pressupostos desta dissertação assenta na convicção de que a ideia de “Escola do Porto”, como expressão de uma identidade colectiva que relaciona a pedagogia de uma instituição de ensino com as ideias e a prática arquitectónica dos seus professores e/ou antigos alunos, nasce em 10 de Novembro de 1945, com a publicação do texto “O Problema da Casa Portuguesa” de Fernando Távora no Semanário *ALÉO*.¹

Este é um primeiro contributo teórico relevante para uma ideia de arquitectura que será plural e abrangente: mais do que defender uma arquitectura simultaneamente portuguesa e contemporânea, Távora aponta um caminho, defendendo uma *metodologia cognitiva* (uma *maneira de pensar*) que define uma prática futura e propõe um trabalho de construção teórica que não se esgotará numa geração.

Este enunciado teórico será desenvolvido nos textos que Távora publica regularmente, a partir de 45. As suas ideias verão a sua plena concretização prática (em desenho, e depois em obra) surgir a partir de 1953 (data do início do projecto do mercado de Vila da Feira), ganhando verdadeiro estatuto de *Escola* a partir de 1955, com o início dos trabalhos do Inquérito e a divulgação de obras “modelo” como a casa de Ofir, o pavilhão de Tênis da Quinta da Conceição e a escola do Cedro. Nesta altura, este deixa de ser o percurso solitário de um autor para se tornar a *identidade* de um grupo alargado de arquitectos e estudantes.

¹ O Semanário *ALÉO* é um boletim das edições Gama (dirigido por Fernando Amaro), publicado entre 1941 e 47.

1.2.1. “O Problema da Casa Portuguesa” como momento fundador.

Consideramos a publicação de “O Problema da Casa Portuguesa” como momento fundador de uma ideia de *Escola* porque entendemos este texto como o enunciado de uma *metodologia cognitiva* que inicia o processo de formação da sua identidade colectiva. Esta não é apenas a defesa de uma ideia de arquitectura, mas antes uma proposta de construção de uma teoria aplicada a este campo disciplinar, mas de alcance mais vasto do que a sua área restrita; é também a procura de um consenso, uma “terceira via”, como o próprio Távora lhe chamará mais tarde,² alicerçada na vontade de encontrar uma alternativa às “duas falsas saídas” que dividiam os arquitectos portugueses (“cenografia nacionalista” ou “estilo internacional”),³ numa unificação daquilo que de mais positivo se poderia reter de cada uma. Esta é uma abordagem ao mesmo tempo crítica e conciliadora de ambas as tendências, que Carlos Ramos procurou mas não foi capaz de encontrar.

A acção pedagógica de Ramos está, no entanto, bem patente neste texto, que apresenta uma maneira de olhar para a arquitectura sem preocupações estilísticas ou opções apriorísticas com a imagem, mas tendo sobretudo uma preocupação funcional, num sentido alargado do termo: defende uma arquitectura para as necessidades sociais e económicas do Homem de hoje, realizada nas condições da Terra, alicerçada não só no uso mas também na identidade. Mas, ao procurar o “carácter nacional” nas condições regionais (contexto sócio-económico, clima, luminosidade, materiais, etc.), Távora dá o passo que o demarca definitivamente do discurso nacionalista do Estado Novo, antecipando aquela que seria a conclusão principal do Inquérito à Arquitectura Popular: “Portugal (...) carece de unidade em matéria de Arquitectura. Não existe, de todo, uma «Arquitectura Portuguesa» ou uma «casa portuguesa».”⁴

² “Eu proponha uma terceira via que, embora radicada na realidade portuguesa, excluía o folclórico. Na minha opinião as outras duas [as vias nacionalista e internacionalista] pecavam por formalismo, o que não resolvia nada.” (TÁVORA, F., “As raízes e os frutos”, pág. 12).

³ TOSTÕES, A., “III.2. Congresso de 48 e ruptura moderna” (pág. 40).

⁴ Ver “Introdução” em SNA, *Arquitectura Popular em Portugal* (pág. 2 da ed. cons.).

O Problema da Casa Portuguesa

VERIFICOU-SE nos fins do século XIX e princípios do século XX que a arquitectura portuguesa estava perdendo o que hoje se denomina por *carácter*. Este aspecto degradante que entre nós se manifestou era um reflexo do que se passava à hora nesse período tremendo, intrínseco e demolidor, ao mesmo tempo que construtivo e criador de algumas soluções que hoje aproveitamos e o futuro certamente consagrará. O problema era grave e os movimentos de reacção a esse espírito foram, dum modo quasi geral, bastante curtos em duração e pouco profundos em intensidade. Entre nós e no campo que especialmente nos interessa — o da habitação — o problema julgou-se resolvido por um estudo muito superficial da nossa arquitectura antiga e, na prática, pelo emprego sem medo de algumas formas dessa mesma arquitectura. Resultou da louvável intenção uma triste realidade. A casa portuguesa filha desse movimento não introduziu em Portugal qualquer coisa de novo e em qualquer sentido; enquanto lá fora se lançavam as bases da arquitectura moderna nós restringimos as nossas actividades, procurando criar uma arte independente e de carácter nacional, mas de todo incompatível com o pensar, sentir e viver do mundo que nasce. Era, pode dizer-se, uma arquitectura de arqueólogos e nunca uma arquitectura de architectos.

Os grandes problemas — certamente mais por culpa da época do que dos homens — não foram estudados e sem eles, como era de prever, as soluções não surgiram. Um estilo nasce do povo e da terra com a naturalidade dum flor, e pouco e terra escondem-se presenças no estilo que criaram em muitas gerações. Que sentido poderá ter, pois, a vontade de criar uma geração um *estilo português* sem, para tanto, proceder a estudos integrais das nossas necessidades e das nossas condições?

Falsa Arquitectura
Estabeleceu-se (é o termo) que a nossa habitação tradicional era caracterizada por um determinado número de motivos decorativos que começaram a aplicar-se, esquecendo o elemento principal de que a *Arquitectura não serve os notáveis* mas estes, pelo contrario, lhe estão submetidos. Daquelles apriorismo errado nasceram habitações que não representam mais do que um catálogo de elementos decorativos tirados das velhas casas dos séculos XVI e XVIII, e outros até estranhos à nossa arquitectura civil.

Esqueceram — e esqueceram ainda — os architectos autores dessas casas, com o seu prestígio nacionalista artistico que as formas tradicionais de toda a arte de edificar não representam capricho decorativo ou manifestação bárbara. De início — e aí com o seu verdadeiro sentido — as formas architectonicas resultam das condições impostas ao material pela função que é obrigado a desempenhar. Daí que na verdadeira arquitectura tudo tenha uma razão e a presença e a forma de qualquer elemento possam justificar-se pelo serviço, digamos, que esse presta no conjunto da edificação. Numa palavra: a forma depende da função e forma sem função não pode justificar-se. Existe nas «casas portuguesas» — e podemos affirmá-lo sem receio — uma *mentira architectonica*, que caracteriza os maus períodos ou os maus artistas e, como mentira que é, todos os maus homens. Se teoricamente não há sociedade que proíba a mentira sem homem que a não condene e parodoxal e significativo que esteja a protegê-la uma arquitectura que é falsa, que não corresponde a *verdade portuguesa* e quer, como tal deveria banir-se inteiramente, do mesmo modo que se procura eliminar da sociedade todo o elemento que, por mentiroso e falso, lhe é prejudicial. Há uma ética na Arquitectura e se o Homem é a unidade da sua raça, devem exigir-se a ela as mesmas qualidades que todos exigimos do verdadeiro Homem.

flinindo-se mutuamente e condicionando toda a arquitectura que dentro da *verdade portuguesa* pretende fazer-se: o Homem e a Terra. O problema da nossa habitação, o cumprimento do desejo de *casas para todos*, só poderá realizar-se depois de estudos serios, conscienciosos e orientados destes dois elementos. Há que estudar as condições sociais e económicas do Homem português e as condições e possibilidades da Terra portuguesa (clima, luminosidade, materiais, etc.); aquilo em que directamente possam interessar a arquitectura. Este é o trabalho principal a fazer para a resolução do problema-base: *casas portuguesas para todos os portugueses*.
b) O estudo da casa portuguesa (erudita e popular), ou chamemos-lhe antes da construção em Portugal, não está feito; alguns archeólogos lançaram e escreveram já sobre as nossas casas mas do que conhecemos nenhum deu sentido actual ao seu estudo, tornando-o elemento colaborante da nova arquitectura; além dessa outra ausência se verifica: a da relação da nossa arquitectura antiga e popular com todas as condições que a criaram e desenvolveram, sejam elas condições da Terra, sejam elas condições da Terra. A casa popular feneceu — e grandes lições porque ela é a mais verdadeira, a mais funcional e a menos fantasiosa. Hoje ela estuda-se pelo seu pitoresco e estiliza-se em exposições: não é deste modo que se penetrará no âmago da questão, assim como nada se consegue aconselhando os novos architectos a que se «inspirem» nas casas antigas.

Se hoje temos individualidade e estudar a arquitectura estrangeira nenhum mal nos causará; se a não temos então está-lhe ter a pretensão de falar em *Arquitectura Portuguesa*. Não é justo nem legítimo que nos fuchemos numa ignorância procurada às obras dos grandes architectos estrangeiros ou aos materiais novos que tantos problemas nossos poderão resolver quando racionalmente aplicados.
c) Creemos bem que de tudo o que seria necessário dizer muito pouco ficou dito. É nossa intenção, aliás, e sem facciosismo, um problema que não se resolve e em que todos falamos problema não só de carácter estético mas sobretudo de carácter social. Os portugueses querem habitações e pensam esse desejo os novos architectos não podem manterem esse estado de passividade cômoda mas inútil e em todo contínuo.
Será leviano pensar-se — foi esse um dos erros dos criadores da «casa portuguesa» — que as novas casas surgidas em poucos anos e todos os problemas se há-de resolver em brevíssimo. É impossível — por isso mesmo custoso — pedir a homens de hoje poderem ainda ver o resultado dos seus trabalhos; porém as grandes obras e as grandes realidades pertencem não a indivíduos isolados mas a uma comunidade constituída por todos os passados, presentes e futuros e dentro deste espírito fomos nós mesmos contentes em saber que as gerações vindouras obteriam as soluções que nos damos nas quais colaboramos, sem embargo ter o prêmio da realização completa.

ALGUMAS IDÉIAS à cerca do corporativismo português

(Continuação da pág. 7)
consciência nem se estranhe a economia numa situação adversa, continua sendo ainda hoje a melhor forma de combate ao capitalismo desenfreado, e ao liberalismo atômico que tão nefastas forças a economia da Nação e lançaram na mais profunda miséria as classes trabalhadoras. O movimento das cooperativas não se pode e por validamente ao corporativismo. Há que distinguir as cooperativas de consumo e as cooperativas de produção. As primeiras são perfeitas e totalmente compatíveis com o desenvolvimento total do corporativismo associacionista. Representam até, se querermos, o corporativismo aplicado ao consumidor. São portanto perfeitamente administradas, mas tem que ser essencialmente livres e espontâneas, pois os novos aderentes podem bem que as cooperativas representem uma fortíssima limitação à liberdade individual. As cooperativas de produção, como o reconhece o próprio Ullrich Gide, fructuaram na pratica em degenerarem em puras sociedades anónimas capitalistas. E portanto se simplesmente mecânica de livre jogo da cooperação entre o capital e o trabalho, a sua formação e administração, não cremos não ter na realidade da sua generaliza-

ção, como afirmamos que esta representaria apenas o regresso a uma das piores formas do capitalismo — a do *antigo anarquismo*.
Verifica-se sobretudo uma total desorientação ideológica nos aderentes do Corporativismo. Enquanto uns pedem a abolição pura e simples dos estratos da liberdade do Corporativismo por se ter mostrado deficiente na organização das forças produtivas e no estabelecimento de uma planificação económica. Atacam os promotores por estarem em desacordo com as mais modernas verificações da ciência e da História moderna e com a orientação social do mundo inteiro. E os segundos por levarem a uma subjugação da liberdade, da dignidade e da actividade criadora do homem por um estatismo avoracador e tirânico. Defendem a auto-organização e a auto-planificação da economia. E para isso sustentam ser o Corporativismo a melhor forma de harmonizar as forças da Economia Livre e da Economia Dirigida, ao mesmo tempo que contém em si os melhores faculdades de libertação e de prosperidade das classes proletárias.

Para uma Arquitectura integral
Falamos acima de estudos integrais das nossas necessidades e das nossas condições que nos levariam, pouco a pouco, a soluções verdadeiras e em muitas coisas diferentes das que apresentam as chamadas «casas portuguesas». Hoje se alguma coisa tentam os architectos novos, quasi toda a sua actividade e infundada porque assenta mais numa intuição do que numa análise do que é necessário fazer-se. Tudo há que relatar — começando pelo principio. Muitas vezes se diz: os architectos portugueses copiam a obra dos estrangeiros, mas nunca se diz que aos mesmos architectos se não forneciam ainda as possibilidades de criarem soluções próprias. Para o trabalho a fazer é necessária a colaboração de todos os elementos especializados do País; a multidão de problemas que se apresentam e a pouca cultura da maior parte dos nossos architectos, obrigam, como é natural, a que seja pedida a colaboração de muitos para que o resultado fosse, tanto quanto possível, satisfactor a todos. Na sua multiplicidade os estudos que se impõem poderão talvez agrupar-se em três

ordens: a) Do meio português; b) Da arquitectura portuguesa; c) Da arquitectura moderna no mundo.
a) No estudo do meio português devemos atender a dois elementos fundamentais, in-

Fig. 17 "O Problema da Casa Portuguesa", Semanário ALEO (microfilme cedido pela Biblioteca Municipal do Porto).

Em breve:
A Guerra d'África em 1895
2.ª Edição
com Prefácio de AFOSSO LOPES VIEIRA
um estudo de PAIVA GOUCEIRO e 11 cartas inéditas do mais alto interesse
Dom Miguel Infante
por ARTUR HERCHEU
versão portuguesa de D. João d'Almeida (Lavrado) em prefácio de João Amiel
Para Além da Personalidade
por C. S. LEWIS
da Universidade de Oxford
versão portuguesa do Prof. Gonçalves Rodrigues da Universidade de Coimbra

Mais do que definir uma posição pessoal, Távora aponta um caminho para o colectivo; será precisamente por este aspecto que devemos considerar este texto como o primeiro realmente relevante para a construção teórica da *Escola*: se alguns dos textos já citados⁵ de Carlos Ramos apresentam uma lúcida percepção das questões em causa (sobretudo o de 1933), estes não apontam uma solução operativa e generalizável, como aliás se torna evidente na sua obra construída, ambígua face ao conflito entre as imposições arquitectónicas do Regime e o desejo de modernidade.

1.2.1.1 Organização e Conteúdos.

“O Problema da Casa Portuguesa” está claramente estruturado em dois momentos: um primeiro de *diagnóstico* e um segundo que constitui uma *proposta metodológica de actuação*.

Na primeira parte do texto (sem subtítulo), que funciona como introdução, Távora apresenta uma síntese crítica das circunstâncias que levaram ao aparecimento da “Campanha da Casa Portuguesa”, explicando os equívocos que se encontram na sua génese e assumindo-se desde logo como crítico desta maneira de encarar o nacionalismo na arquitectura.⁶ Assim, se o texto se chama “O Problema da Casa Portuguesa”, torna-se desde logo evidente que o “problema” a que se refere é, precisamente, este conceito ficcionado de “Casa Portuguesa”.

Esta introdução remata com uma frase notável, que dá o mote para a sua argumentação seguinte: “Um estilo nasce do povo e da terra com a naturalidade duma flor, e povo e terra encontram-se presentes no estilo que criaram em muitas gerações. Que sentido poderá ter, pois, a vontade de criar numa geração um estilo português sem, para tanto, proceder a estudos integrais das nossas necessidades e das nossas condições?”

Távora continua a expor o “problema” na segunda parte do texto, intitulada “FALSA ARQUITECTURA”: o deficiente entendimento e caracterização do carácter nacional, por redução a um conjunto de motivos decorativos que se aplicam acriticamente (baseados na arquitectura tradicional e em monumentos dos séculos XVII e XVIII), que leva a uma arquitectura que não se relaciona com as *condições impostas ao material pela função*,⁷ pelo que constitui *uma mentira arquitectónica* que, paradoxalmente, é protegida quando

⁵ Ver capítulo 1.1.2 desta dissertação.

⁶ “Verificou-se nos fins do séc. XIX e princípios do nosso que a arquitectura portuguesa estava perdendo o que hoje se denomina por *carácter*. Este aspecto decadente que entre nós se manifestou era um reflexo do que se passava lá fora nesse período tremendo, indeciso e demolidor ao mesmo tempo que construtivo e criador de algumas soluções que hoje aproveitamos e o futuro certamente consagrará. O problema era gravíssimo e os movimentos de reacção a esse espírito foram, de um modo quasi geral, bastante curtos em duração e pouco profundos em intensidade. Entre nós e no campo que especialmente nos interessa – o da habitação – o problema julgou-se resolvido por um estudo muito superficial da nossa arquitectura antiga e, na prática, pelo emprego sem nexo de algumas formas dessa mesma arquitectura. Resultou de uma louvável intenção uma triste realidade. A *Casa Portuguesa* filha desse movimento não introduziu em Portugal qualquer coisa de novo e em qualquer sentido; enquanto lá fora se lançavam as bases da arquitectura moderna nós restringíamos as nossas actividades procurando criar uma arte independente e de carácter nacional, mas de todo incompatível com o pensar, sentir e viver do mundo que nascia. Era, pode dizer-se, uma arquitectura de arqueólogos e nunca uma arquitectura de arquitectos.

Os grandes problemas – certamente mais por culpa da época do que dos homens – não foram estudados e sem eles, como era de prever, as soluções não surgiram.”

⁷ “Estabeleceu-se (é o termo) que a nossa arquitectura tradicional era caracterizada por um determinado número de motivos decorativos que começaram a aplicar-se, esquecendo o elementar princípio de que a *Arquitectura não serve os motivos* mas estes, pelo contrário, lhe estão submetidos. Daquele aporismo errado nasceram habitações que não representam mais do que um catálogo de elementos decorativos tirados das velhas casas dos séculos XVII e XVIII, e outros até

deveria banir-se, por não corresponder à *verdade portuguesa*, e por não representar, na Arquitectura, a ética *que todos exigimos ao verdadeiro Homem*.⁸

A terceira parte do texto é intitulada “PARA UMA ARQUITECTURA INTEGRAL”, uma formulação de influência Wrightiana;⁹ Távora apresenta aqui aquela que considera ser a resposta para o “problema” enunciado na primeira parte, apontando o caminho para a solução do já referido dilema da arquitectura portuguesa dos anos 40 (a oposição entre as posições “nacionalistas” e “modernistas”).

Começa por assumir as dificuldades da sua geração: “Hoje se alguma coisa tentam os arquitectos novos, quasi toda a sua actividade é infundada porque assenta mais numa intuição do que numa análise do que é necessário fazer-se. Tudo há que refazer – «começando pelo princípio». Muitas vezes se diz: os arquitectos portugueses copiam a obra dos estrangeiros, mas *nunca* se diz que aos mesmos arquitectos se não forneceram ainda as possibilidades de criarem soluções próprias.”

Estas possibilidades e soluções são, portanto, necessárias, mas também complexas e trabalhosas; Távora adverte que este desafio não se esgota numa geração, e convoca todos (e não apenas os arquitectos) para o enfrentar: “Para o trabalho a fazer é necessária a colaboração de todos os elementos especializados do País; a multidão de problemas que se apresentam e a pouca cultura da maior parte dos nossos arquitectos, obrigam, como é natural, a que seja pedida a colaboração de muitos para que o resultado possa, tanto quanto possível, *satisfazer a todos*”.

Estas considerações conduzem a um enunciado claro:

“Na sua multiplicidade os estudos que se impõe poderão talvez agrupar-se em três ordens:

a) Do meio português; b) Da arquitectura portuguesa; c) Da arquitectura moderna no mundo.”

No desenvolvimento da primeira “ordem” da proposta, Távora refere “o Homem e a Terra” como dois elementos fundamentais que devem condicionar a arquitectura que se pretenda edificar “dentro da *verdade portuguesa*”, e acrescenta: “O problema da nossa habitação, o cumprimento do desejo de *casas para todos*, só poderá realizar-se depois de estudos sérios, concisos e orientados destes dois elementos”.

O caminho, portanto, passa por “estudar as condições sociais e económicas do Homem português e as condições e possibilidades da Terra portuguesa (clima, luminosidade, materiais, etc.), naquilo em que

estranhos à nossa arquitectura civil. Esqueceram – e esquecem ainda – os arquitectos autores dessas casas, com o seu pretenso nacionalismo artístico que as formas tradicionais de toda a arte de edificar não representam capricho decorativo ou manifestação barroca. De início – e aí com o seu verdadeiro sentido – as formas arquitectónicas resultam das condições impostas ao material pela função que é obrigado a desempenhar. Daí que na verdadeira arquitectura tudo tenha uma razão e a presença e a forma de qualquer elemento possam justificar-se pelo *serviço*, digamos, que ele presta no conjunto da edificação. Numa palavra, a forma depende da função e forma sem função não pode justificar-se.”

⁸ “Existe nas «casas portuguesas» – e podemos afirmá-lo sem receio – um *mentira arquitectónica*, que caracteriza os maus períodos ou os maus artistas e, como mentira que é, todos os maus homens. Se teoricamente não há sociedade que proteja a mentira nem homem que a não condene é paradoxal e significativo que esteja a proteger-se uma arquitectura que é falsa, que não corresponde à *verdade portuguesa* e que, como tal deveria banir-se inteiramente, do mesmo modo que se procura eliminar da sociedade todo o elemento que, por mentiroso e falso, lhe é prejudicial. Há uma ética na Arquitectura e se o Homem é a unidade da sua escala, devem exigir-se a ela as mesmas qualidades que todos exigimos ao verdadeiro Homem.”

⁹ “O edificio já não é um bloco de materiais de construção a tratar artificialmente do lado de fora, como acontece na escultura. O ambiente interior, o espaço em que se vive é o facto fundamental do edificio, o ambiente que deve ser expresso no exterior como espaço fechado. Este sentido do ambiente interior... é o pensamento avançado duma nova era arquitectónica. Agora é preciso procurar a sua expressão exterior para obter uma arquitectura integral” (Frank Lloyd Wright, citado em ZEVI, B., História da Arquitectura moderna, pág. 454).

directamente possam interessar a arquitectura.” Este, para Távora, “é o trabalho principal a fazer para a resolução do problema-base: *casas portuguesas para todos os portugueses*.”

O enunciado da segunda “ordem” constata que o estudo da casa portuguesa (erudita e popular), não está feito, que este estudo é necessário, e deve ser “elemento colaborante da nova Arquitectura”, reflectindo a relação da nossa arquitectura antiga ou popular com todas as condições de uso do espaço que a criaram e desenvolveram, sejam elas “condições do Homem”, sejam elas “condições da Terra”.

Mas Távora não se limita a estabelecer a necessidade da realização de um Inquérito à Arquitectura Popular, dois anos antes de Keil do Amaral fazer o mesmo apelo em “Uma iniciativa necessária”¹⁰ e dez anos antes do início dos trabalhos; antecipa também uma das suas principais conclusões, quando afirma: “A casa popular fornecer-nos-á grandes lições porque ela é a mais verdadeira, a mais funcional e a menos fantasiosa.”

Por último, na abordagem da terceira “ordem”, Távora apresenta aquele que é o argumento fundamental para concluir a sua rejeição das teorias da “Casa Portuguesa”: “Somos homens de uma época que se em muitos aspectos não se afirmou ainda, no da arquitectura parece ter adquirido já uma prometedora solidez. Surge um carácter novo de condições novas e é nele que deve entroncar-se a Arquitectura Portuguesa sem receio de que perca o seu carácter. Se hoje temos individualidade, o estudar da arquitectura estrangeira nenhum mal nos causará; se a não temos será então inútil ter a pretensão de falar em Arquitectura Portuguesa. Não é justo nem lógico que nos fechemos numa ignorância procurada às obras dos grandes arquitectos estrangeiros ou aos materiais novos que tantos problemas poderão resolver quando racionalmente aplicados”.

Finalmente, em conclusão, Távora esclarece que este é um “problema não só de carácter estético mas sobretudo de *carácter social*. Os portugueses querem habitações e perante este desejo os novos arquitectos não podem manter-se num estado de passividade cómoda mas inútil e em tudo condenável.” Mas adverte, em seguida, que será “leviano pensar-se (...) que as novas casas surgirão em poucos anos e todos os problemas se hão-de resolver em breve. É impossível, – e por isso mesmo custoso – para os homens de hoje, poderem ainda ver o resultado dos seus trabalhos; porém as grandes obras e as grandes realidades pertencem não a indivíduos, mas a uma comunidade constituída por todos, passados, presentes e futuros, e dentro deste espírito ficaremos contentes em saber que as gerações vindouras obterão as soluções que sonhamos e nas quais colaboramos, sem no entanto ter o prémio da sua realização completa.”

¹⁰ O texto de Keil do Amaral “Uma iniciativa necessária” não só defende a realização do Inquérito como avança para questões de ordem prática relativas à sua concretização, como o custo da iniciativa ou o número de técnicos necessários: “Com trinta contos, mais escudo menos escudo, fazia-se a coisa. (...) Organizar-se-iam três equipas de dois arquitectos que percorreriam uma o Norte, outra o Centro e a outra o Sul”. Estas estimativas viriam a revelar-se pouco realistas: o inquérito viria a mobilizar 18 arquitectos (organizados em 6 equipas) e esgotaria o subsídio de 500.000\$00 concedido ao SNA (pelo Decreto-Lei nº 40 349 de 19.10.1955 – ver MENÉRES, A., “Keil e o Inquérito...”, pág. 118), verba ainda assim curta, que é aliás referida na “Introdução” do Inquérito (SNA, *Arquitectura Popular em Portugal*) como “o principal factor a condicionar toda a organização”.

Assim, é sobre as “três ordens” que Távora enuncia em “O Problema da Casa Portuguesa” que se pode considerar fundada, a partir de 1945, uma metodologia que resultará mais tarde na principal característica identitária da “Escola do Porto”: aprender com o passado e pensar o presente (projectando o futuro), conciliando a especificidade de cada sítio e de cada contexto com as lições da arquitectura moderna internacional.

O discurso de Távora tem implícito um método de projecto que procura olhar para *o Homem e a Terra* como material de trabalho (o que implica uma aproximação dos arquitectos à sociologia, à etnografia e à geografia) tão ou mais importante do que o estudo das obras de referência dos mestres da arquitectura contemporânea (também considerado indispensável). Mas implica também uma nova atitude disciplinar face à prática profissional, porque o arquitecto deve aprender a colocar-se ao serviço do colectivo, abandonando uma aproximação estilística da arquitectura e funcionando em colaboração com *todos os elementos especializados do País*; Távora assume a Arquitectura como obra colectiva, fruto do trabalho do conjunto de indivíduos envolvidos no seu planeamento/concepção/execução/utilização e não só do arquitecto que a projecta. Assim, de novos métodos e nova atitude resultará uma prática arquitectónica diferente, que produzirá (para as *gerações vindouras*) obras com um novo carácter, ao mesmo tempo contemporâneo e português, no sentido em que se adequa às condições *impostas ao material pela função que é obrigado a desempenhar* e aos usos do *Homem e da Terra*, em cada uma das áreas regionais específicas do país.

Este é um caminho que passa também, inevitavelmente, pela reforma do ensino da Arquitectura, o que também está implícito no texto de Távora, quando refere as limitações dos arquitectos mais novos (nos quais se inclui).

1.2.1.2. Oportunidade e Significado.

Quando, em Outubro de 1945, Silva Lopes publica “A Tradição na Arquitectura e o Ambiente Regional”, no semanário *ALÉO*, elogiando a “acção decidida do Estado e de algumas Câmaras Municipais no sentido do reaportuguesamento da arte de edificar” e criticando o que chama “feiticismo do «moderno»”,¹¹ Távora tinha já produzido reflexão escrita sobre este tema há pelo menos dois anos.¹² Mas, se o interesse pela temática era já antigo,¹³ é durante o ano de 1945 que o texto toma a sua forma definitiva: encontramos nos textos

¹¹ “Não se pode dizer que a causa justa da tradição arquitectónica portuguesa esteja presentemente votada ao abandono. Pelo contrário, verifica-se nos últimos anos uma acção decidida do Estado e de algumas Câmaras Municipais no sentido do reaportuguesamento da arte de edificar (...) O feiticismo do “moderno” só poderá ser combatido com real proveito mediante um esforço aturado de educação artística” (LOPES, S. “A Tradição na Arquitectura...”, pág. 8-9).

¹² Na conferência intitulada “Fernando Távora - Eu sou a Arquitectura Portuguesa” (realizada em 7 de Dezembro de 2005, integrada no ciclo “I Love Távora”), Manuel Mendes referiu que se encontram no espólio de Távora textos manuscritos sobre o tema “casa portuguesa” desde 1943; numa exposição dedicada a Távora, realizada no Centro Cultural de Belém em 1993, é referido um texto original “sobre o tema da casa portuguesa” datado de 19/20 de Janeiro de 1945 (TÁVORA, J. B.; ARAÚJO, A., *Fernando Távora. Percurso*, pág. 56); em MENDES, M. (“Ah, che ânsia umana...”, pág. 346-361), citam-se apontamentos do diário de Távora, de Setembro de 1945, onde se reconhecem algumas das ideias e formulações que Távora irá publicar em Novembro.

¹³ Távora refere (no seu “Prefácio” a RIBEIRO, I., *Raul Lino...*, pág. 5-6), que a obra de Raul Lino foi para ele uma obsessão desde muito cedo: “Tudo começou, creio, quando meu irmão mais velho, então aluno de Engenharia Civil, executou para a cadeira de arquitectura o projecto de uma habitação fortemente inspirada na “Casa numa terra-de-águas no Minho”, publicada por Lino nas suas “Casas Portuguesas”; meu Pai oferecera o livro a meu irmão com uma dedicatória da qual

manuscritos (escritos em Setembro) citados por Manuel Mendes¹⁴ algumas das suas principais ideias: considerações sobre como nasce um “estilo”, sobre o “estilo português”, sobre a permanente evolução das sociedades, sobre a pureza da arquitectura “de hoje”, etc...

A sua decisão de publicar estas reflexões, naquele momento, foi estimulada por uma vontade de resposta ao artigo de Silva Lopes;¹⁵ “A Tradição na Arquitectura e o Ambiente Regional” é publicada em 13 de Outubro e, uma semana depois, Távora envia para Nuno Vaz Pinto o texto de “O Problema da Casa Portuguesa” (compilando e organizando as ideias dispersas pelos seus diários) com intenção de que este o publique no semanário *ALÉO*.¹⁶ Depois de uma troca de correspondência em que Távora defende enfaticamente os seus pontos de vista face aos reparos reticentes de Vaz Pinto,¹⁷ o texto acaba por ser publicado em 10 de Novembro (menos de um mês depois do artigo de Silva Lopes) com a assinatura “F. L.”, iniciais de um Fernando Luís com 22 anos feitos há três meses.¹⁸

Esta primeira publicação, desvalorizada pelo próprio Távora quando vê pela primeira vez o seu texto impresso,¹⁹ passou despercebida na EBAP, mas exerce forte influência sobre um outro jovem arquitecto, Nuno Teotónio Pereira, que o leu “com atenção” e que se identificou com as suas ideias, nomeadamente pelo que elas tinham de crítico em relação às “teses de Raul Lino” e pela defesa da “adopção de uma linguagem moderna e aberta às novas correntes”.²⁰

Esta identificação é evidente no texto que o próprio Teotónio Pereira publica em 1947, “A Arquitectura Cristã Contemporânea”, onde faz uma crítica dura à situação da arquitectura portuguesa da época, criticando-lhe o artificialismo, a dissimulação, o culto da forma vazia e o desprezo pelo progresso técnico (que seria entravado e, quando admitido, mascarado).²¹ Após este diagnóstico (duro mas realista), Teotónio Pereira

recordo, com aproximação, a passagem: “...para que sempre te inspires na obra do grande mestre...”. Estávamos por volta de 1935... e dos meus 13 ou 14 anos...”. Mais tarde terá também adquirido o referido livro: na referida exposição de 1993 foi também apresentado um exemplar de “Casas Portuguesas”, assinado e datado por Távora: “21.XI.1944” (TÁVORA, J. B.; ARAÚJO, A., *Fernando Távora. Percorso*, pág. 56).

¹⁴ Ver MENDES, M. “Ah, che ânsia umana di essere il fiume o la riva!” (pág. 346).

¹⁵ Esta motivação é referida em TÁVORA, F., “Conversaciones en Oporto...” (pág. 23); Irene Ribeiro também refere o artigo de Silva Lopes como motivação para o de Távora, salientando o “teor confuso, conservador e superficialmente tradicionalista” do primeiro (*Raul Lino...*, pág. 193). Curiosamente, este texto e o de Távora são os únicos artigos que se referem directamente a temas arquitectónicos que se encontram publicados (com distância de pouco mais de um mês, num semanário com seis anos de publicação) em *Aléo*, boletim que se debruça quase exclusivamente sobre outros temas, artísticos (literatura, poesia, música) ou políticos.

¹⁶ Ver MENDES, M., “Ah, che ânsia umana...” (pág. 351). Mendes refere que Vaz Pinto era um Engenheiro Militar ligado à causa monárquica, por cuja opinião Távora teria bastante consideração.

¹⁷ Idem, pág. 351-352; “ribattendo a Vaz Pinto che gli commentava in maniera reticente le premesse e i propositi de *Il problema della casa portoghese*, Távora rispondeva com tono fortemente combattivo, «sangue alla testa»”.

¹⁸ A assinatura de artigos apenas com as iniciais era prática corrente no semanário “Aléo”; pelo conteúdo ideológico do artigo, é compreensível que o jovem Fernando Luís não insistisse em se identificar de outra forma, não só pela situação política do país mas também pela previsível desaprovação familiar: o seu pai era admirador da obra de Raul Lino, como vimos (nota 13). No entanto, Távora irá assumir claramente a autoria deste texto dois anos mais tarde, quando da publicação de *O Problema da Casa Portuguesa nos Cadernos de Arquitectura*, onde se pode ler em nota introdutória: “O presente ensaio foi primeiramente publicado no semanário ALÉO em 10 de Novembro de 1945. É esse artigo, agora refundido e aumentado pelo autor, que inaugura com propriedade a publicação dos CADERNOS DE ARQUITECTURA” (pág. 4).

¹⁹ Távora refere no seu Diário (em 16 de Novembro) que, ao comprar o exemplar de *Aléo* onde estava publicado o seu artigo, o acha “debole, a volte confuso, sempre povero, senza forza, fermo” (MENDES, M., “Ah, che ânsia umana...” , pág. 352).

²⁰ PEREIRA, T., “Um Percorso na profissão” (pág. 152).

²¹ PEREIRA, T., “A Arquitectura Cristã Contemporânea” (pág. 6); Teotónio Pereira afirma a dependência da Arquitectura do gosto do momento, afirmando que as fachadas mudam de “roupagem” conforme a moda: sucedem-se o grego, o manuelino, o neoclássico, a Arte Nova e o mourisco, até ao “estilo chamado moderno (...) de todos o único com alguma coisa de autêntico”, mas também prejudicado pelo “vírus mortal da moda” (que, por isso, “não logrou impor-se” e provocou uma “reação baseada num artificial nacionalismo historicista”). Assim, se o critério presente parece ser o da “adaptação das formas tradicionais portuguesas às necessidades da época presente”, a ordem natural surge invertida: “As formas já não são um resultado, mas uma imposição deliberada” o que “favorece o artificialismo arquitectónico, (...) invocando um nacionalismo que me parece mal compreendido, implica um corte de relações com a Arquitectura lá de fora”; Teotónio defende que é indispensável o contacto com esta “arquitectura nova solidamente alicerçada e autenticamente nacional” (pág. 7), para estudo dos seus processos, e não para cópia das suas formas...

prosseguir, afirmando que o “caminho tem que ser outro”, com premissas funcionais, racionais e lógicas; tal como Távora, adverte que os resultados não serão imediatos: “O começo será hesitante, contraditório e rude — fase primitiva. Mas quando os tempos vierem a ser caracterizados por um alto ideal colectivo, esse estilo atingirá o apogeu”.

As semelhanças entre as ideias deste texto e o conteúdo de “O Problema da Casa Portuguesa” são evidentes: o diagnóstico de Teotónio Pereira coincide na lucidez (e crueza) com o de Távora e aproxima-se no caminho proposto como solução (com a diferença não desprezável de que apenas Távora propõe o estudo da arquitectura popular); mas é ainda mais evidente esta semelhança na forma de algumas das expressões de Teotónio,²² que chega mesmo a citar Távora, sem o nomear...²³

Teotónio Pereira, aliás, assume abertamente que “O Problema da Casa Portuguesa” o influenciou. Num seminário realizado na ESBAP (em 1979) refere que após a leitura deste “artigo (...) publicado num jornal monárquico”, se esforça por conhecer o autor do texto e que, depois de “um encontro junto à igreja do Carmo, no Porto”,²⁴ propõe a Távora a sua publicação “numa colecção de pequenos textos sobre Arquitectura, para divulgar as ideias do Movimento Moderno”, designada *Cadernos de Arquitectura*, de que *O Problema da Casa Portuguesa*²⁵ seria o primeiro (e único) título publicado...

É esta segunda versão que é citada, invariavelmente, por quem se debruça sobre a arquitectura portuguesa do século XX, como um dos textos mais importantes para a compreensão da sua evolução; mas no ensaio de 45 (nunca citado, frequentemente ignorado²⁶ e por vezes mal referenciado)²⁷ já se encontram

²² Compare-se as seguintes formulações de Teotónio Pereira com as de Távora (já citadas): “A Arquitectura portuguesa actual está divorciada do Povo, da Terra e da Época” (pág. 6); “Se temos, realmente, personalidade colectiva, não há razões para temer uma desnacionalização arquitectural”; “É preciso construir sem preconceitos, naturalmente, e com pureza de intenção. Com uma espécie de inocência infantil. Tem que se criar de novo” (pág. 9); “As únicas premissas deverão ser funcionais (...) e construtivas (...). Da conjugação racional e lógica destes dados materiais, sublimados pelo espírito criador, sairá então o estilo original, enraizado na Terra, ligado ao Povo e compassado à Época.” (pág. 10); “Com mentira não há Arquitectura digna” (pág. 12).

²³ Quando refere que um “lúcido articulista” escreveu “Há uma ética na Arquitectura e, se o Homem é a unidade da sua escala, devem exigir-se a ela as mesmas qualidades que todos exigimos do verdadeiro Homem” (pág. 12).

²⁴ Este seria o início de “uma cumplicidade mútua que se iria manter pelos anos fora”; PEREIRA, T., “Um Percurso na profissão” (pág. 152); sobre este tema ver também PEREIRA, T., “L’indagine sull’architettura popolare” (pág. 362).

²⁵ *O Problema da Casa Portuguesa* é editado por Nuno Teotónio Pereira e Manuel João Leal. Estava prevista a publicação, como números 2 e 3 desta “Série 1” dos *Cadernos de Arquitectura*, os títulos “Os Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna” e “Pequena Antologia de Le Corbusier” (conforme indicado na contracapa deste número 1); esta intenção nunca foi concretizada.

²⁶ Em toda a bibliografia consultada, não se encontra qualquer citação da versão de 1945: Nuno Portas (“A evolução da Arquitectura Moderna em Portugal ...”, pág. 732) ignora o texto de 45 quando afirma Távora como o primeiro a teorizar, “desde 47”, uma “crítica à transposição superficial” dos modelos dos CIAM e de Corbusier; de igual modo, José-Augusto França (*A Arte em Portugal no Século XX...*, pág. 438), Alexandre Alves Costa (“Legenda para um desenho de Nadir Afonso”, pág. 17-20 e *Dissertação*, pág. 25), Jorge Figueira (*Escola do Porto...*, pág. 43-45), Sergio Fernandez (*Percurso*, pág. 55-56) e Bernardo Ferrão (“Tradição e modernidade na obra de Fernando Távora 1947/1987”, pág. 24 e “O antigo e o moderno na obra de Fernando Távora”, pág. 13) citam apenas o texto de 47, sem referir a existência de uma versão anterior. José António Bandeirinha, em *Quinas Vivas* (pág. 79 a 114), refere a publicação de 1945 no semanário *Aléo*, mas cita sempre o texto da versão de 1947; Ana Tostões (*Verdes Anos*, pág. 29 e 208-209) e Irene Ribeiro (*Raul Lino...*, pág. 187 e 193) citam o texto de 1947 e referem a sua anterior publicação em 45 em nota. Também em ESPOSITO, A., LEONI, G., (*Fernando Távora...*), encontramos textos em que relação entre as duas versões de “O Problema da Casa Portuguesa” aparece correctamente explicada, mas onde a primeira versão não é citada: em ESPOSITO, A. (“Fernando Távora...”, pág. 15), em MENDES, M. (“Ah, che ânsia umana...”, pág. 346-361, onde se citam apontamentos do diário de Távora que estão na base da elaboração do texto de 45), em PEREIRA, T. (“L’indagine sull’architettura popolare”, pág. 362) e nas notas biográficas publicadas na página 377; mas mesmo nesta obra, publicada em 2005, podemos ainda encontrar referências bibliográficas erradas (ver nota seguinte) e um texto (LEONI, G., “Oltre il «moderno»...”, pág. 38), que ignora a publicação de 45: Giovanni Leoni refere os “scritti che, tra il 1947 e il 1955, fissano le sue [de Távora] posizioni teoriche”.

²⁷ A inclusão (em 1990) de parte do texto de 1947 na compilação policopiada de textos de apoio à conferência de Távora nos “Discursos de Arquitectura” (“Fernando Távora, obras recentes”), referenciada simultaneamente às edições de 45 e 47, pode estar na origem de alguns equívocos na forma como são citados e referidos estes textos, mas não justifica toda a confusão que depois se gerou: na bibliografia “Escritos de Fernando Távora” publicada em TRIGUEIROS, L. (coord.), *Fernando Távora* (p. 213), aparecem os títulos “Falsa Arquitectura” e “Para uma arquitectura de hoje” (que são subtítulos do texto publicado em 47, dos quais apenas o primeiro aparece na versão de 45), referenciados como se fossem dois textos distintos, publicados primeiro no semanário *Aléo* e depois nos *Cadernos de Arquitectura*, aos quais ainda se junta uma terceira referência (correcta) à publicação de *O Problema da Casa Portuguesa* em 1947 (versão que é reproduzida na

todos os conteúdos que tornam este texto uma obra de referência: a crítica da doutrina da “Casa Portuguesa”, a chamada de atenção para a necessidade do estudo da arquitectura popular e o enunciado de uma atitude de projecto (considerando como principais referentes o contexto, a história e a modernidade) que está na génese daquilo a que nos habituamos a chamar “arquitECTURA da Escola do Porto”.

Se é verdade que, à data da publicação do texto, o ensino de arquitectura do Porto já tinha um passado bem longo, a lucidez de um Távora com 22 anos (que completara o “Curso Especial” de arquitectura da EBAP e se inscrevera no “Curso Superior” neste mesmo ano) é a melhor demonstração da sua vitalidade. É também um evidente reflexo da pedagogia de Carlos Ramos (que completava cinco anos como único responsável pelas disciplinas da “4ª Cadeira”), muito mais evidente neste texto do que na versão publicada nos “Cadernos de Arquitectura” (dois anos depois), escrita por um Távora já finalista do “Curso Superior”. Mas não é só por isso que não é indiferente a diferença de dois anos que separa ambos os textos.

A primeira edição de “O Problema da Casa Portuguesa” tem um carácter precursor muito mais evidente: publicada em Novembro de 1945, surge imediatamente depois do final da segunda Grande Guerra (a Alemanha rendera-se em Maio, o Japão em Agosto), no momento em que Salazar perde dois dos seus principais referentes políticos e arquitectónicos externos (Hitler e Mussolini) e em que se começa a sentir a já referida mudança de paradigma nas obras públicas (teorizada no livro “Linha de Rumo” do engenheiro Ferreira Dias). Surge também antes da emergência dos grupos ICAT e ODAM, onde os jovens arquitectos formados depois da guerra mostram uma atitude radicalmente diferente da geração anterior.²⁸

A defesa que o primeiro ensaio de Távora apresenta da modernização da nossa arquitectura é claramente precursora desta mudança de mentalidades,²⁹ e constitui também um primeiro passo para a definição de uma nova atitude face à Arquitectura Popular, defendendo o seu tratamento como modelo mais conceptual que formal. No entanto, se é importante salientar este inegável carácter precursor, deve também reconhecer-se que o texto em causa não terá tido influência relevante entre 1945 e 1947, porque as suas ideias só irão conhecer a devida projecção com a sua publicação nos *Cadernos de Arquitectura*.³⁰

Mas “O Problema da Casa Portuguesa” impressiona também pela coragem do texto, que é um evidente e oportuno manifesto político.

O final da II Guerra Mundial vai exercer, na sociedade portuguesa, “uma influência política, económica, social, cultural profunda, suscitando, contra o regime de Oliveira Salazar, uma reacção política que abala

integra, nas páginas 11 a 13 desta obra); encontramos o mesmo erro noutras obras, como na “Bibliografia generale” publicada em ESPOSITO, A., LEONI, G., *Fernando Távora...* (pág. 397), obra onde se encontra também publicada uma tradução (em italiano) da versão de 47 com a seguinte nota introdutória: “Saggio pubblicato nel settimanale «AL...O» [sic], il novembre 1945. Lo stesso articolo, rielaborato e ampliato, inaugura la collana dei «Cadernos de arquitectura», Porto [sic] 1947” (idem, pág. 290-291).

²⁸ O sentido profundamente vanguardista das teses apresentadas pelo grupo ODAM no Congresso de 48 aparece assim como um movimento divergente em relação ao caminho proposto por Távora nos *Cadernos de Arquitectura* (edição que, nessa altura, todos deveriam conhecer), porque representa um extremar de posições, fruto da vontade de aplicar um modelo externo sem pensar nos condicionalismos da sua adaptação à nossa realidade (ver capítulo 1.1.2.5).

²⁹ Para além dos textos de Carlos Ramos já citados, encontramos nos livros de Keil do Amaral “A Arquitectura e a Vida” (1942), “A Moderna Arquitectura Holandesa” (1943) e “O Problema da Habitação” (1945) os únicos textos relevantes onde o discurso de Távora pode encontrar alguma referência; mas nem Ramos nem Keil apresentam as suas ideias com a clareza do enunciado e com a operatividade das propostas de “O Problema da Casa Portuguesa”...

³⁰ Mesmo esta segunda edição terá tido uma influência que, no contexto da EBAP, não é comparável ao impacto que o Inquérito à Arquitectura Popular virá a ter, mais tarde (ver FERRÃO, B., “Tradição e modernidade...”, pág. 28).

profundamente as suas estruturas, acreditando-se que seria possível, com o apoio das novas democracias vitoriosas, uma mudança da situação política nacional”;³¹ aliás, já a partir de 1941 se sentia em Portugal um crescendo da agitação³² e da politização da sociedade (com um reforço da influência do Partido Comunista Português) que o final da guerra viria reforçar com o aparecimento de uma oposição não clandestina, o Movimento de Unidade Democrática (o seu “comício fundador” é em 8 de Outubro de 1945), que provoca uma “onda de choque” em todo o país.³³

Nascido e criado no seio de uma família nobre, abastada e conservadora,³⁴ Távora seria, certamente, alheio a esta agitação social e política.³⁵ Mas, sendo este o momento de uma renascida esperança (que cedo seria aniquilada) na luta por uma sociedade mais justa e mais aberta, o seu texto não deixa de participar nesta aspiração. Em primeiro lugar, porque põe em causa uma teoria arquitectónica (a referida doutrina da “Casa Portuguesa”) que embora já não seja, nessa altura, minimamente defensável do ponto de vista teórico e conceptual, continua a ter adeptos incondicionais e a constituir a doutrina oficial do regime. Mas também porque, mais do que um discurso fechado no campo disciplinar da arquitectura, este texto apresenta a proposta de uma revolução nas mentalidades: propõe olhar para o Homem e para a Terra (as duas faces visíveis do Portugal real), defende a investigação pluridisciplinar com métodos científicos para consolidar esse olhar e afirma que essa atenção, centrada na realidade portuguesa, não deve impedir um outro olhar, de abertura ao que se passa fora do país. Esta proposta representa tudo aquilo que o Estado Novo procurava ocultar, impondo uma “realidade” portuguesa (ficcionalizada pela sua máquina de propaganda) e um completo isolamento em relação ao exterior.

Precursor, corajoso, lúcido e socialmente empenhado, este é assim um texto pleno de oportunidade e significado; mas mais do que o resultado de um período especialmente feliz de criação, este foi apenas o primeiro passo de um percurso de consolidação, que Távora virá a percorrer com grande coerência nas duas décadas seguintes; persistentemente, mas talvez com algum excesso de decoro³⁶ face à responsabilidade de representar a única consciência teórica de uma *Escola* em construção.

³¹ TOSTÕES, A., *Verdes Anos* (pág. 21).

³² “O agravamento sem remédio à vista da questão das subsistências, a constante desvalorização real dos salários, a degradação das condições de trabalho, a vida de miséria (...) transformaram inevitavelmente o descontentamento latente e generalizado nos meios operários em explosão reivindicativa.” Ver Fernando Rosas em MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal* (pág. 353).

³³ *Idem*, pág. 379.

³⁴ Fernando Távora nasce em 25 de Agosto de 1923, no Porto. O pai, José Ferrão de Távora e Távora, é formado em direito mas dedica-se em exclusivo à administração dos bens da família; é membro do movimento integralista lusitano, e simpatizante da causa monárquica, cujas reuniões o filho também frequenta, na sua juventude. Távora cresce assim sobre a influência de personalidades como Alfredo Pimenta, Alfredo Sardinha, Hipólito Raposo, Alberto Monsaraz e Pequito Rebelo (relações próximas do seu pai), Aarão de Lacerda e Joaquim Lopes (professores); ver MENDES, M., “Ah, che ânsia umana...” (pág. 347).

³⁵ Mesmo quando frequenta a EBAP, onde muitos dos seus colegas são próximos do partido comunista, não se conhecem posições ou convicções políticas de esquerda em Távora (se é evidente nos seus diários uma grande preocupação social, esta nunca se traduziu em qualquer militância); apenas lhe conhecemos o reconhecimento escrito (em 1946) de uma propensão para a anarquia: “io oggi potrei solo essere anarchico e in parte devo riconoscere che già lo sono” (LEONI, G., “Oltre il «moderno»...”, pág. 42).

³⁶ Consideramos esta noção de *decoro* fundamental para se poder compreender a obra de Távora, e mesmo a sua maneira de estar na vida. Foi talvez por excesso de decoro que Távora nunca publicou os seus diários, nem se interessou por publicar uma colectânea dos seus textos cuja publicação chegou a estar prevista (nº 1, nunca publicado, da série “Argumentos” da FAUP publicações). Assim, Távora *ficou sempre a dever-nos o livro que só ele poderia ter escrito*, nos anos 50 (parafrazeando o que Nuno Portas diz sobre Carlos Ramos, para os anos 30, em “Carlos Ramos...”, pág. 272), para o qual tem, aliás, vários projectos não concretizados, desde 1944 (MENDES, M., “Ah, che ânsia umana...”, pág. 350).

1.2.2. A caminho de uma identidade colectiva: dos *Cadernos de Arquitectura* ao *Inquérito*, da “Casa sobre o mar” à casa de Ofir.

A evolução da ideia de “Escola do Porto”, nas décadas de 40 e 50, é indissociável da escrita de Távora. No entanto, reconstruir o percurso teórico de Fernando Távora não é, neste momento, tarefa fácil, uma vez que não se encontra publicada nenhuma compilação do conjunto da sua obra escrita; esta encontra-se dispersa, por várias publicações (das quais a maioria é hoje de difícil acesso), e está apenas parcialmente reeditada, e nem sempre da forma mais adequada para permitir uma leitura da evolução cronológica do pensamento do autor;³⁷ por outro lado, o acesso directo às edições originais encontra alguns obstáculos.³⁸

A dispersão dos textos e a dificuldade no acesso a algumas das publicações originais não chegam, no entanto, para justificar o facto da obra teórica de Távora, no seu conjunto, nunca ter sido estudada de modo

³⁷ Em 1987, o número 0 da revista *rA* (FAUP) apresenta uma transcrição parcial do texto do CODA de Távora, “Uma casa sobre o Mar” (para além de publicar dois novos textos de Távora, o “Editorial” e o já citado “Evocando Carlos Ramos”).

Em 1990, o já mencionado caderno policopiado “Fernando Távora, obras recentes” inclui uma reedição do texto de 47 de *O Problema da Casa Portuguesa* e uma compilação de artigos publicados por Távora no suplemento de “Cultura e Arte” do jornal *Comércio do Porto*, entre 1953 e 1955; no entanto, em vez de os publicar separadamente, optou-se (opção que, certamente, terá sido tomada por sugestão de Távora, ou, pelo menos, com o seu consentimento) por reproduzir o esquema já seguido quando da sua publicação no segundo volume de *Estrada Larga* (colectânea de artigos publicados no suplemento de “Cultura e Arte” do jornal *Comércio do Porto*) reunindo os diferentes artigos que apresentavam a mesma temática, e transcrevendo-os sob o título de um dos textos; assim, o texto a que em 1990 se chama “Para um Urbanismo e uma Arquitectura Portuguesas” reúne o artigo “Para uma arquitectura e um urbanismo portugueses”, publicado em 25.8.1953 (e não em 25.5.1953, como por lapso, aí se indica) com outros dois, publicados em 24.3.53 (“Da Colaboração em Arquitectura e Urbanismo”) e em 13.12.1955 (“Estilo e Qualidade em Arquitectura”), organizados na sequência indicada, que não segue a ordem cronológica da sua publicação; também o texto a que em 1990 se chama “Para a Harmonia do Nosso Espaço” reúne o artigo homónimo (publicado em 8.3.1955) com um outro, publicado em 10.8.1954 (“A Posição do Artista Plástico”), também por esta ordem; finalmente, o título “Do Porto e do seu Espaço” reproduz o artigo com o mesmo título publicado em 26.1.1954 (e não em 20.2.1964, como por lapso aí se indica).

Três anos depois, em TRIGUEIROS, L. (coord.), *Fernando Távora* (pág. 11-13), encontramos a reprodução integral de “O Problema da Casa Portuguesa” (versão de 1947), assim como de textos publicados por Távora em artigos de divulgação da sua obra arquitectónica (“Casa em Ofir”, “Escola Primária do Cedro...”, “O Arranjo da Zona Central de Aveiro”, “Uma casa na Foz do Douro”, “De há muito que nos conhecíamos”), bem como traduções e reproduções parciais de outros textos do mesmo tipo.

Em TÁVORA, F., *Teoria Geral da Organização do Espaço...* está reproduzido na íntegra o texto “Arquitectura e Urbanismo – a lição das constantes”.

Encontramos este texto (em tradução italiana) também em ESPOSITO, A., LEONI, G., *Fernando Távora...*, tal como quase toda a produção teórica de Távora: “Evocando Carlos Ramos”, *O Problema da Casa Portuguesa* (versão de 1947), “Arquitectura e Urbanismo...”, “O Encontro de Royaumont” e os vários artigos de Távora no *Comércio do Porto* (com as mesmas associações de textos e os mesmos erros de referência já apontados em “Fernando Távora, obras recentes”), para além de diversos textos inéditos, de que destacamos os “Estratti dal diário di viaggio” (pág. 302-313).

De referir ainda que o seu livro de 1962, *Da organização do espaço*, tem sido alvo de sucessivas reedições pela FAUP e tem também um pequeno excerto publicado em tradução italiana na referida edição da *Electa*.

Nunca foi concretizada a colectânea de textos cuja publicação chegou a estar prevista para o n.º 1 da série “Argumentos” do departamento editorial da FAUP; Manuel Mendes (na já referida conferência “Fernando Távora - Eu sou a Arquitectura Portuguesa”) justificou este facto com a falta de interesse do próprio Távora nesta publicação.

³⁸ Bom exemplo destes obstáculos está nas dificuldades que marcaram a pesquisa dos artigos de Távora no jornal “O Comércio do Porto”: para além de algumas das referências que encontramos nas bibliografias dedicadas ao autor se revelarem incorrectas (o que obrigou a procurar os textos referidos em todos os suplementos de “Cultura e Arte” publicados neste jornal, na época em estudo), deparamo-nos com outro tipo de dificuldades: não foi autorizada a consulta de alguns exemplares deste jornal na Biblioteca Municipal do Porto, pelo facto de os respectivos volumes se encontrarem em mau estado (e em processo de restauro); mas, mesmo nos volumes que foi possível consultar, a reprodução por fotocópia não foi autorizada, pelo que se optou pela microfilmagem e posterior digitalização (processo moroso, que obrigou ainda, nalguns casos a uma segunda consulta do documento original para confirmação de dados). A posterior pesquisa efectuada na biblioteca da Faculdade de Letras veio no entanto permitir, não apenas a livre consulta de todos os volumes necessários, mas também a sua reprodução directa em fotografia.

sistemático, nem explicam uma certa ignorância que se presente (sobretudo nas novas gerações) na consideração da sua obra escrita, por oposição ao consenso existente sobre a importância da sua obra construída. O estudo sistemático da globalidade dos seus textos publicados, essencial para a compreensão da evolução da teoria da arquitectura portuguesa do século XX, daria só por si tema para uma dissertação, pelo que não pode aqui ser realizado de forma completa. No entanto, se apenas interessam aos propósitos deste trabalho os textos que podemos considerar definidores da identidade da *Escola*, podemos considerar que entre 1945 (“O Problema da casa Portuguesa”) e 1962 (*Da Organização do Espaço*), toda a produção teórica de Távora interessa a estes objectivos, porque constitui, no seu todo, o primeiro contributo coerente para um corpo teórico constituinte dessa identidade. Face ao silêncio dos seus pares,³⁹ temos de considerar que, nestes anos, estes textos de Távora são a *teoria* da “Escola do Porto”.

1.2.2.1 Crise de confiança e primeiras viagens: da *virgem branca* ao *desfazer do mito*.

O primeiro texto onde podemos encontrar a evolução das ideias de Távora depois de 1945 é, obviamente, a publicação de 1947 de *O Problema da Casa Portuguesa*, unanimemente considerada hoje como um marco fundamental da história da arquitectura portuguesa do século XX:

- porque “dá o alarme”⁴⁰ e transforma “em coisa nova a crítica, partilhada por tantos arquitectos da sua e anterior geração, ao *movimento* da «Casa Portuguesa»”;⁴¹
- porque é uma “tentativa de elaboração de um método e não de transmissão ou defesa de um código formal”, onde a História é considerada “instrumento operativo para a construção do presente”;⁴²
- porque é também, e sobretudo, “uma afirmação simples e frontal de fidelidade ao Movimento Moderno”;⁴³
- porque é “claramente um manifesto” que, para além de defender o “reconhecimento do direito de se projectar arquitectura contemporânea, num contexto político-cultural adverso”,⁴⁴ antecipa a “introdução das variantes culturais e subjectivas da condição humana no círculo metodológico do racionalismo”,⁴⁵

³⁹ Considerando apenas a produção teórica que encontramos publicada por agentes da EBAP (professores, alunos ou ex-alunos), para além das já citadas teses do Congresso de 48 e dos já referidos textos institucionais de Ramos, pouco mais há a referir do que a publicação dispersa de alguns textos, de que poderemos salientar “Habitar”, texto de Mário Bonito publicado em 1952, na revista *Lusitana* (onde apresenta ideias próximas às que o mesmo autor defendeu no Congresso) e “A Arquitectura e a Cidade”, texto de Arménio Losa (defendendo o novo plano regulador do Porto como uma oportunidade de relacionamento da arquitectura e do urbanismo da cidade e de colocar alguma ordem no seu crescimento) publicado no suplemento “Cultura e Arte” do *Comércio do Porto* (26.1.1954, pág. 6). A situação é diferente em Lisboa, onde se publicam neste período textos de Keil do Amaral, Teotónio Pereira, Manuel Tainha, Victor Palla e Rafael Botelho, entre outros, sobretudo nas revistas *Arquitectura* e *A Arquitectura Portuguesa...* (ver TOSTÕES, A., “Os Verdes Anos...”, pág. 40 a 46); os artigos de Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida publicados a partir de 1960 na *Arquitectura* serão analisados mais adiante nesta dissertação.

⁴⁰ COSTA, A. *Dissertação...* (pág. 25).

⁴¹ COSTA, A., “Legenda para um desenho...” (pág. 17).

⁴² Idem, pág. 19.

⁴³ Como também refere Alexandre Alves Costa, rectificando em 92 a sua *Dissertação* de 80 e afirmando que o seu anterior texto se enquadraria nas “leituras ideológicas” da obra de Távora, “caracterizando-a por uma nova adequação social e histórica ao real, objectivamente no sentido da renovação dos meios de expressão de um estrito formalismo internacional” (idem, pág. 18). Refira-se que as duas interpretações nos parecem ser igualmente correctas e de modo nenhum incompatíveis, pelo que a maior ênfase dada agora por Alves Costa a uma inegável fidelidade ao moderno de “O Problema da Casa Portuguesa” não pode deixar de ser também interpretada como uma nova “leitura ideológica”.

⁴⁴ BANDEIRINHA, J., *Quinas Vivas...* (pág. 85-86); Bandeirinha justifica a classificação de “manifesto” com a definição de Heinrich Lausberg: “Lausberg, no seu tratado *Elementos de Retórica Literária (...)* define o manifesto, enquanto discurso retórico, através da «clareza da formulação linguística», que traduz o empenho que o orador põe na persuasão do ouvinte”.

⁴⁵ Idem, pág. 95; pelo paralelismo estabelecido nesta obra entre o discurso de Távora em 47 e o de Boaventura Sousa Santos em *Introdução a uma Ciência Pós-Moderna*, de 1989, a abordagem de Bandeirinha é uma das mais interessantes que encontramos na bibliografia consultada.

procedimento crítico que também traduz uma “premonitória consciência do arquitecto em relação aos problemas actuais que se põe a uma habitação humanizada do espaço”, o que (apesar da crítica frontal à doutrina da “casa portuguesa”) o aproxima das ideias de Raul Lino, “naquilo que de mais profundo este teve capacidade de intuir”;⁴⁶

- finalmente, porque “aborda esclarecidamente o problema da identidade portuguesa” iniciando uma construção teórica em que esta se assume “como um processo que depende permanentemente da imagem do *outro*, num movimento pendular que encerra historicamente complexos e angústias inultrapassáveis”, conseguindo fazer confluir a “luta cultural no confronto com o folclore que se quer cristalizar como perene” e a “luta ideológica em nome do Moderno como proposta de transformação profunda da sociedade”; é nestas “duas vias paralelas” (e nas suas aparentemente impossíveis intersecções) que se constrói a “Escola do Porto”.⁴⁷

Face a tudo o que já foi escrito sobre este texto (que encontramos profusamente comentado na bibliografia consultada) e depois da análise já aqui realizada da versão de 1945, resta-nos apenas abordar as diferenças encontradas na publicação de 1947. Apesar de não se detectarem diferenças relevantes de conteúdos, nem no diagnóstico da situação nem na solução proposta, vale a pena referir que se nota um reforço das ideias principais e algumas alterações de forma (que indiciam pequenas evoluções no pensamento de Távora) de que salientamos apenas as que parecem ser mais relevantes para o tema desta dissertação.

Para interpretar esta evolução, é necessário compreender que estes são anos que Távora atravessa com um crescente sentimento de insegurança, fruto do confronto entre uma educação conservadora e o novo mundo que se abre à sua sensibilidade artística com a entrada na EBAP (sintetizada na conhecida frase “entrei para a Escola enamorado pela Vénus de Milo e saí fascinado pelo Picasso”);⁴⁸ esta circunstância provoca uma grande falta de confiança nas suas capacidades próprias,⁴⁹ numa altura em que principia a dar os seus primeiros passos na profissão.⁵⁰ Mais tarde viria a admitir que esta crise (que atingiria o “massimo dello scetticismo” em 1947)⁵¹ seria motivada, não só pelo choque da formação racionalista adquirida na EBAP com o ambiente familiar, mas também com o seu próprio temperamento, “que não se adaptaria a essa formação”.⁵²

⁴⁶ RIBEIRO, I., *Raul Lino...* (pág. 187); Irene Ribeiro defende esta ideia, que pode parecer paradoxal para quem resume a obra teórica deste arquitecto à defesa da *campanha da Casa Portuguesa*, referindo que também Lino “faz radicar a arquitectura no “Povo” e na “Terra”, no erudito e no popular, na correlação do espaço e do tempo em que o homem, circunstancialmente, vive.” (idem, pág. 188)

⁴⁷ FIGUEIRA, J., *Escola do Porto...* (pág. 43-45).

⁴⁸ FERRÃO, B., “Tradição e modernidade...” (pág. 23).

⁴⁹ Távora confessa, no seu diário, em 1946: “io non sono architetto. Mi manca, sì (...) quello que alcuni chiamano genio” (MENDES, M., “Ah, che ânsia umana...”, pág. 353).

⁵⁰ A partir de 1945, individualmente ou com o seu irmão Bernardo (engenheiro civil) e, no ano seguinte, com Fernando Lanhas (ver biografia publicada em ESPOSITO, A., LEONI, G., *Fernando Távora...*, pág. 377).

⁵¹ MENDES, M., “Ah, che ânsia umana...” (pág. 353).

⁵² FERRÃO, B., “Tradição e modernidade...” (pág. 24).

Em virtude desta crescente quebra de confiança, encontramos no texto de 1947 menor convicção e menos audácia nalgumas formulações, mas também uma maior abrangência teórica: assim, se em 45 Távora usa a máxima “a forma depende da função e forma sem função não pode justificar-se”, em 47 substitui essa formulação pela afirmação (menos funcionalista e mais orgânica) de que em toda a boa Architectura existe “uma lógica dominante, uma profunda razão em todas as suas partes, uma íntima e constante força que unifica e prende entre si todas as formas, fazendo de cada edifício um corpo vivo, um organismo com alma e linguagem próprias.”

Atenuando este carácter mais organicista no seu novo discurso, Távora abandona a formulação Wrightiana “PARA UMA ARCHITECTURA INTEGRAL”, no título da terceira parte do texto, substituindo-a por um enunciado mais Corbusiano: “PARA UMA ARCHITECTURA DE HOJE”. Aí, no desenvolvimento da primeira “ordem” (estudo do meio português) da sua proposta, ambas as versões referem o *Homem e a Terra* como dois elementos fundamentais que devem condicionar a arquitectura que se pretenda edificar “dentro da verdade portuguesa”; o texto de 45 é, no entanto, mais directo (e politicamente mais comprometido) quando fala do “problema da nossa habitação, o cumprimento do desejo de casas para todos” e quando acrescenta que é necessário “estudar as condições sociais e económicas do Homem português e as condições e possibilidades da Terra portuguesa (clima, luminosidade, materiais, etc.), naquilo em que directamente possam interessar a arquitectura” para a “resolução do problema-base: casas portuguesas para todos os portugueses”.

Este discurso mais empenhado socialmente está ausente da versão de 47, onde é substituído por um parágrafo que enfatiza a necessidade de mudança.⁵³ De igual modo, nos parágrafos conclusivos, o texto de 47 substitui a ênfase no “carácter social” do problema, patente em 45,⁵⁴ por um reforço do diagnóstico já realizado: “Percorrem-se as nossas cidades, visitam-se campos e aldeias, procura-se por todo o lado uma expressão nova na nossa Architectura e a conclusão é sempre igual e sempre a mesma: em Portugal, hoje, não se faz Architectura e, pior ainda, entre nós não pretende sequer fazer-se Architectura.” Perante a alternativa de “seguir em frente, ou estagnar no caos em que [n]os encontramos”, Távora afirma (em 47) a primeira escolha como a única resposta possível “para aqueles para quem viver é criar alguma coisa de novo, não pelo desejo estúpido de ser diferente, mas pela imperiosa determinação da vida” (o que tem implícita a descolagem da “tradição do novo” que caracterizava o discursos dos movimentos de vanguarda europeus do principio do século).⁵⁵

⁵³ “Variam as condições, é diferente a circunstância portuguesa, os homens de hoje não são iguais aos de ontem nem os meios de que eles se servem para se deslocar ou viver, como diferentes são ainda as suas ideias sociais, políticas ou económicas. Sendo tão forte o grau destas variações, porque não hão-de ser outras, muito outras, as soluções a encontrar para os portugueses de hoje? Para quê teimar em permanecer, quando tudo nos convida para um caminho diferente?”; TÁVORA, F., *O Problema da Casa Portuguesa* (pág. 10).

⁵⁴ “Os portugueses querem habitações e perante este desejo os novos architectos não podem manter-se num estado de passividade cómoda mas inútil e em tudo condenável” (TÁVORA, F., “O Problema da Casa Portuguesa”).

⁵⁵ Ver, por exemplo, o manifesto Futurista de Marinetti (Paris, *Le Figaro*, Fevereiro de 1909), o manifesto Neoplástico de van Doesburg (et. al., revista *De Stijl*, Outubro de 1917), o manifesto Purista de Ozenfant e de um Charles Edouard Jeanneret que ainda não assina “Le Corbusier” (*Après Le Cubisme*, Paris, Ed. des Commentaires, Outubro de 1918) ou o manifesto fundador da Bauhaus de Gropius (Weimar, Abril de 1919), entre outros...

Registamos então uma subtil mudança no discurso de Távora, nestes dois anos: uma maior maturidade no texto de 47 (um pouco mais cauteloso, ambíguo e abstracto) substitui um maior entusiasmo do texto de 45, quase sempre mais directo;⁵⁶ mas também encontramos a evolução de um discurso mais racionalista para um mais organicista, onde a ênfase na preocupação social de um discurso mais politizado se transforma em formulações que reforçam a vontade de considerar a Arquitectura como um gesto colectivo. Assim, se em 45 Távora chama a atenção para a necessidade da colaboração de todos “os elementos especializados do País”, pela “multidão de problemas que se apresentam” bem como pela “pouca cultura da maior parte dos nossos arquitectos” (condicionalismos que obrigam a que seja pedida a colaboração de muitos para que o resultado possa, tanto quanto possível, “satisfazer a todos”), em 47 acrescenta: “Todos podemos colaborar e é errado pensar que apenas aos arquitectos compete a resolução do caso, ou ainda que o problema é meramente estético ou formal. Uma Arquitectura tem qualquer coisa de cada um porque ela representa todos, e exactamente será grande, forte, viva na medida em que cada um possa rever-se nela como um espelho denunciador das suas qualidades e defeitos.”

Apesar de a sua importância ser hoje unanimemente reconhecida, Távora minimiza o impacto que *O Problema da Casa Portuguesa* terá tido na altura da sua publicação,⁵⁷ referindo sobretudo as reacções adversas que confessa ter sentido, tanto por parte dos arquitectos mais internacionalistas (que “achavam que aquilo era uma grande porcaria porque falava na arquitectura antiga”) como dos mais tradicionalistas (que “achavam uma porcaria porque falava da arquitectura moderna”).⁵⁸

A análise dos CODA desta época, no entanto, revela que a influência deste texto pode ter sido mais efectiva do que o seu autor admite (mais uma vez, o discurso de Távora mostra excesso de *decoro*).

As memórias descritivas apresentadas a Concurso nos trabalhos anteriores a 1945 são bastante desinteressantes, meras descrições do edifício em causa, muito sucintas e sem entrar em consideração de ordem teórica,⁵⁹ em resultado de uma evidente desvalorização da sua importância face aos desenhos de projecto e à componente técnica da parte escrita (caderno de encargos, medições, orçamento, etc...).

Como excepções desta falta de interesse generalizada, encontramos apenas os textos dos CODA de Agostinho Ricca (“A Praça de D. João I”), Januário Godinho (“Hotel do Parque – Vidago”) e Viana de Lima (“Uma Biblioteca”), todos de 1941.⁶⁰

⁵⁶ Mais dois exemplos, entre outros possíveis: se em ambos encontramos críticas directas à doutrina da “Casa Portuguesa”, o primeiro afirma que daquele “apriorismo errado nasceram habitações que não representam mais do que um catálogo de elementos decorativos tirados das velhas casas dos séculos XVII e XVIII, e outros até estranhos à nossa arquitectura civil” enquanto o segundo apenas refere que a “Arquitectura não pode nem deve submeter-se a motivos, a pormenores mais ou menos curiosos, a bisantínicas arqueológicas”; se ambos os textos apresentam esta doutrina como uma “mentira arquitectónica”, esta, em 1947, “caracteriza as más obras e os maus artistas”, enquanto em 1945 “caracteriza os maus períodos ou os maus artistas e, como mentira que é, todos os maus homens”.

⁵⁷ “El libro, mejor dicho, el prospecto, en su momento no tuvo gran eco, ni tan siquiera entre los arquitectos.” TÁVORA, F., “Conversaciones en Oporto...” (pág. 24).

⁵⁸ TÁVORA, F., “A experiência do ensino e da arquitectura” (pág. 44).

⁵⁹ Um bom exemplo do tipo de discurso será a frase “Sob o ponto de vista construtivo procurou-se realizar obra boa, sem no entanto, ser rica, isto é, bons materiais e bons acabamentos” que encontramos no trabalho de Agostinho Ferreira d’ Almeida (CODA 38, entregue em 31 de Dezembro de 1945).

⁶⁰ Parcialmente publicados na revista *RA*, pág. 16, 17 e 18.

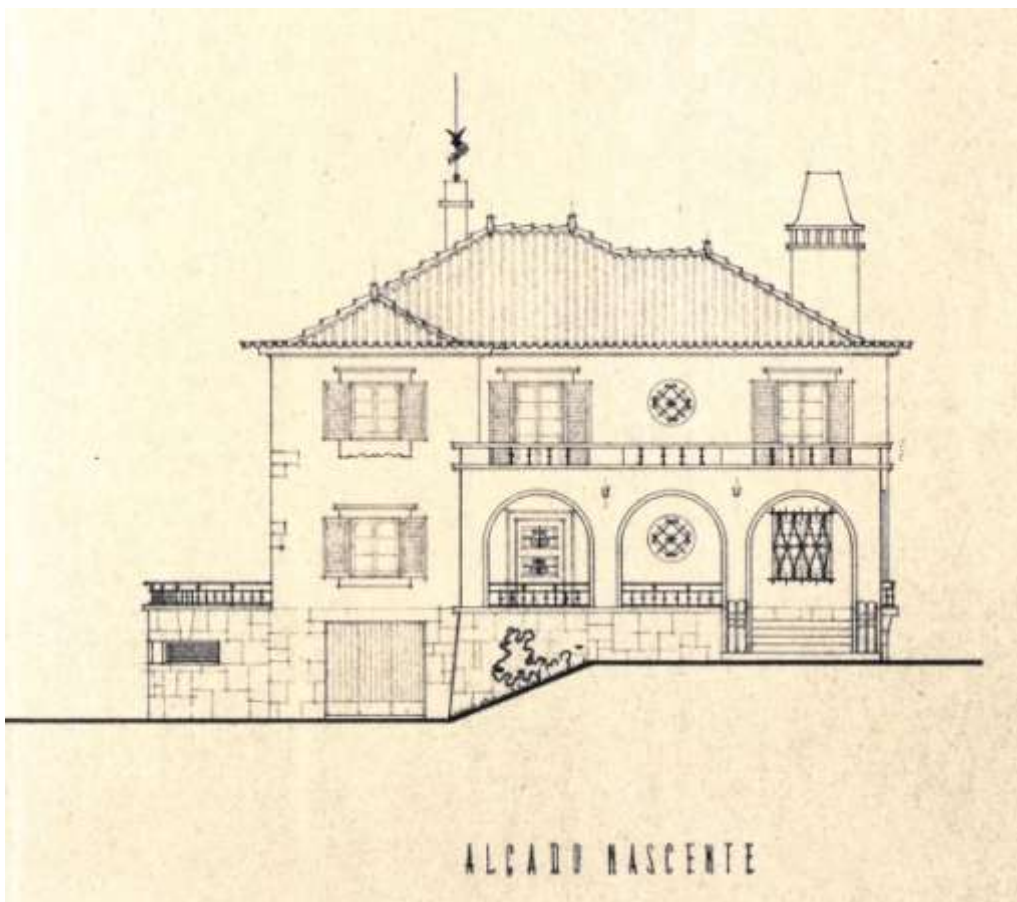
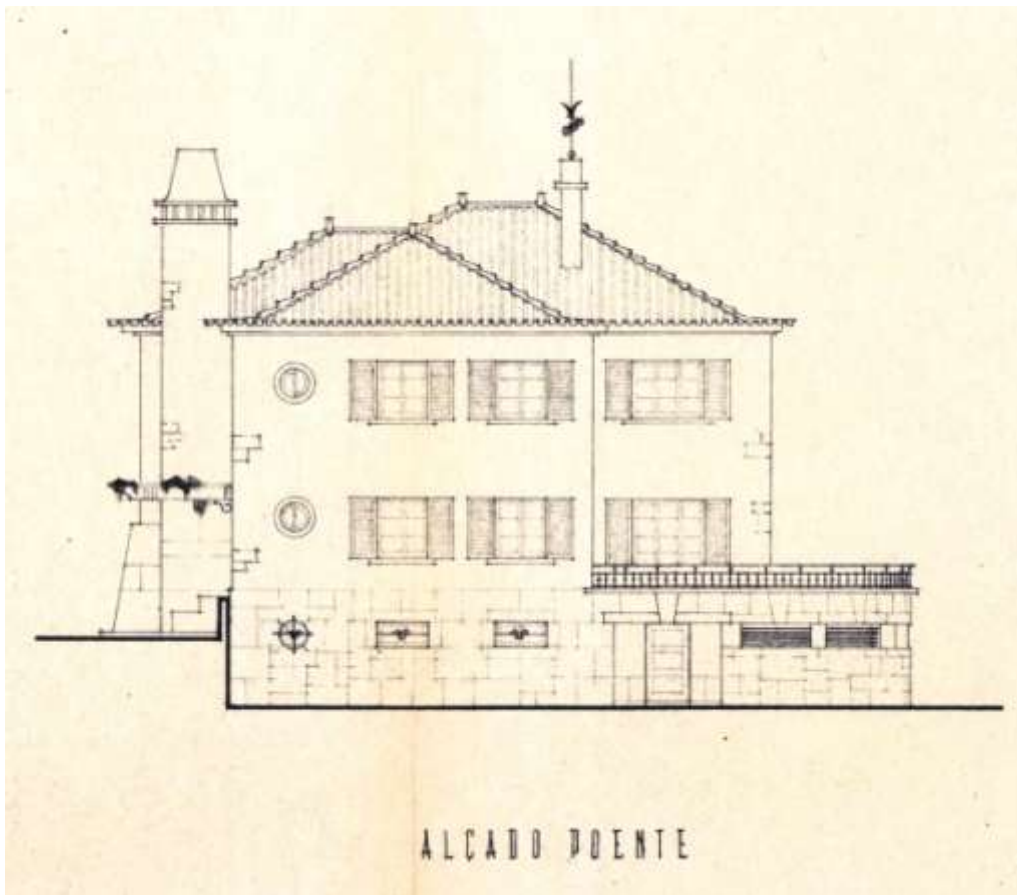


Fig. 18 Casa de Habitação, Mário de Oliveira, alçados (CDUA FAUP).

É a partir desse ano de 1945 que começamos a encontrar com mais frequência Memórias mais elaboradas e com carácter menos acentuadamente Descritivo: a de Alberto Soeiro⁶¹ que aborda o “problema Habitacional” de Lisboa ou a de Matos Veloso,⁶² que cita Ruskin para justificar o desenho “casa portuguesa” dos alçados, referindo que “como partido estético, considerando o local onde se vai edificar este conjunto, optou-se por uma arquitectura de características regionais, tendo bem presente todos os princípios inerentes a uma boa construção”.

Se as memórias se tornam menos descritivas e reflectem maior preocupação de justificação teórica das opções de projecto, nem por isso apresentam uma preocupação de modernidade: as referências teóricas, tal como as dos projectos, são conservadoras e um pouco ingénuas. Valerá a pena referir a Memória Descritiva do CODA de Mário de Oliveira (“Um casa de habitação para uma família taciturna. Psicologia e habitação”)⁶³ como exemplo deste conservadorismo e ingenuidade; esta é a mais ambiciosa das analisadas neste período e, por isto mesmo, aquela onde estas características são mais evidentes. Num discurso muito mais longo do que o habitual, com evidentes cuidados literários e teóricos na escrita, Oliveira justifica o projecto apresentado (uma planta típica da habitação burguesa do século XIX, com aparente influência de Marques da Silva e alçados com desenho tipo “casa portuguesa”) com uma introdução teórica onde reflecte sobre a história da arquitectura doméstica,⁶⁴ seguida de considerações significativas sobre os “perigos” que a Arquitectura enfrenta na época: “Eu creio que, nesta assustadora época do átomo, a arquitectura corre um perigo enorme com as obstinadas conquistas do engenho industrial que, mercê dos grandes progressos técnicos, a obriga a «standartizar-se» de maneira alarmante, a tal ponto que, se os arquitectos não a salvam à força de muito amor e carinho, sucumbirá como uma vítima do progresso e, dessa técnica avassaladora, que não só faz perder aos homens o sentido e a medida mais sublime do humano, materializando-o com as miragens enganosas dos progressos de uma fatal civilização.”

Após esta introdução de 14 páginas, onde explica ainda as ambições psicológicas do trabalho (mas ainda não se refere ao projecto em causa) Oliveira acrescenta: “A moradia a que se refere a minha tese, destina-se à habitação duma família, com tendências para a melancolia e a organização do projecto foi feita com as exigências de vivência das pessoas que nela vão habitar”. É curioso verificar que, no seguimento desta promissora frase, o candidato descreve a obra, sem explicar como é que a casa se adequa à “melancolia” dos habitantes, nem porquê...⁶⁵

Logo após a publicação de “O Problema da Casa Portuguesa” na sua versão de 1947, começamos a encontrar textos que parecem ter como referência o seu conteúdo. No CODA de Ruy d'Albuquerque,

⁶¹ Alberto Pires Florêncio Soeiro, CODA 47, entregue em 1945.

⁶² António Guilherme de Matos Veloso, CODA 55, entregue em 31 de Outubro de 1946.

⁶³ Mário Gonçalves de Oliveira, CODA 52, entregue em 29 de Dezembro de 1946. Mário de Oliveira é também o autor da já referida tese “A Arquitectura no Plano Nacional”, apresentada no Congresso de 48, cujo conservadorismo aparece como excepção entre os arquitectos das novas gerações.

⁶⁴ “No princípio era Deus que criou o homem à sua semelhança” é a formulação inicial do texto, à qual se seguem considerações sobre os primeiros homens e os primeiros abrigos.

⁶⁵ É de igual modo significativa da ingenuidade teórica do autor a seguinte observação: “Enquanto que a Arquitectura se estende no espaço por meio de três dimensões, a escultura, [sic] a pintura e o desenho estendem-se em duas, suprimindo a terceira dimensão, por meio de artifícios de perspectiva”.

apresentado no final de 1947, a Memória Descritiva apresenta claras influências do citado texto de Távora, sobretudo no capítulo "Expressão plástica e processos de construção", onde refere: "Procurei (...) tirar partido das possibilidades que os actuais conhecimentos e técnicas da construção nos oferecem, sem ter a preocupação de adoptar ou repudiar quaisquer formas ou elementos tradicionais e sem pretender também empregar forçadamente determinados elementos que caracterizam a arquitectura contemporânea. (...) Todas estas razões me afastaram só por si da chamada «expressão plástica tradicional», mesmo sem entrar em linha de conta com o sistema de construção adoptado, o qual tornou possível a solução apresentada. Só por si não permitiria ele que imprimisse ao projecto o dito carácter tradicional ou melhor pseudo-tradicional (...). Todos estes dados encaminham para nova expressão arquitectónica se quisermos explorar com honestidade e sinceridade todas as possibilidades de expressão que nos oferecem."⁶⁶ Também o já citado (em 1.1.2.4) CODA de Mário Bonito⁶⁷ apresenta um discurso que lembra o texto de Távora, no capítulo "Forma": "Exigia-se por um lado uma construção em madeira; e por outro lado, nenhuma forma especial da Terra e do Povo que a construção exprimia, era forçoso e aconselhável usar na construção." Ambos os textos partem de uma atitude que é próxima das ideias de Távora: afirmam a procura de uma expressão arquitectónica liberta de "pseudo-tradicionismos" e a intenção de evitar empregar uma linguagem contemporânea auto imposta. E se Athouguia afirma que para "honrar a tradição teremos de acrescentar mais alguns elos à cadeia que a constitui", também Bonito apresenta uma formulação próxima de Távora, quando refere as formas da "Terra e do Povo"...

Encontramos outros discursos aparentemente influenciados pela leitura de *O Problema da Casa Portuguesa* nos CODA realizados nos anos seguintes à sua publicação: vejam-se, por exemplo, as memórias descritivas de Artur Pires Martins,⁶⁸ Américo dos Santos Malta,⁶⁹ Luís de Almeida Eça,⁷⁰ Fernando Eurico Dias da Costa,⁷¹ Eduardo da Rocha Matos⁷² e António Vicente de Castro.⁷³

É em 1947 que Távora sai pela primeira vez da Península Ibérica (tinha realizado já várias viagens pelo interior do seu país e visitado Madrid e Sevilha) num périplo de três meses por Holanda, Bélgica, Suíça, Itália e França,⁷⁴ que terá sido um primeiro passo no sentido de superar a crise de confiança que sentia.

⁶⁶ Ruy Jervis d' Athouguia, CODA 58, entregue em 31 de Dezembro de 1947 (Memória Descritiva, pág. 7-8).

⁶⁷ Mário Ferreira Bonito, CODA 61, entregue em 31 de Dezembro de 1947.

⁶⁸ O "carácter local à construção (...) depende em geral dos processos de construir e dos elementos de que dispõe cada região e não propriamente, das formas rebuscadas à feição de quem as constrói."; Artur Pires Martins, CODA 69, entregue em 31 de Maio de 1947.

⁶⁹ "O regionalismo não foi descurado. (...) Vincado somente pelo emprego dos materiais da região, tanto quanto possível, e sob o ponto de vista funcional, atendendo as condições da região"; Américo Augusto dos Santos Malta, CODA 96, entregue em 31 de Maio de 1949.

⁷⁰ "A evolução da Arquitectura é um processo natural, que não pode de maneira nenhuma, ser dirigida pela vontade deste ou daquele ditador, que pretende criar falsos cânones estéticos"; Luís Pedro de Lima de Moura Coutinho de Almeida Eça, CODA 100, entregue em 31 de Maio de 1950.

⁷¹ "havendo (...) um certo aliciamento (...) para coisas decadentes, atrasadas, sente-se (...) a necessidade de discussão e esclarecimento geral que (...) terá de vir a partir das escolas"; Fernando Eurico Dias da Costa, CODA 110, entregue em 31 de Dezembro de 1952.

⁷² A forma "não é o fim da obra de arquitectura mas sim, o resultado (...). Acabemos com os estilos. Façamos apenas arquitectura moderna, para servir os homens que hoje habitam a terra"; Eduardo da Rocha Matos, CODA 116, entregue em 31 de Maio de 1952.

⁷³ "Esta obra, - pela forma como atende às condições do clima da região, pelos materiais empregados, pela própria forma simples também em uso na região, em que se inspirou - pode ser classificada de «regional» e «nacional». (...) Não se produzirá um «estilo» nacional e regional enquanto se insistir na acumulação arbitrária de elementos decorativos, materiais e métodos de construção que eram mais de uso em construções das épocas que nos precederam"; António Vicente de Castro, CODA 146, entregue em 31 de Maio de 1955.

⁷⁴ Em Paris visita o pavilhão Suíço da Cidade Universitária em busca de certezas, mas esta obra só lhe confirma as dúvidas, descobrindo um Corbusier "razionale e intuitivo, o intuitivo que vuole raziocinare"; critica, no seu diário, a ausência de ar condicionado do edifício, que o surpreende ("poco valorizzato il progresso della tecnica"); MENDES, M., "Ah, che ânsia umana..." (pág. 353-354).

O seu texto de 1963, escrito a propósito da Escola Primária do Cerco,⁷⁵ ajuda a compreender o papel das suas várias viagens nesta superação: Távora refere que, nos primeiros anos de profissão, olhava a Arquitectura como “uma intocável virgem branca, tão sublime, tão ideal que apenas a raros era dado realizá-la ou compreendê-la” e considerava que um arquitecto só poderia ser um “génio semidivino ou apenas um zero”, o que provocava “um atroz sofrimento” pela convicção de que “não era um génio” e não conseguia “realizar edifícios intocáveis como virgens brancas”. Mas explica também como alterou a sua percepção, com o passar dos anos: “vi edifícios e conheci arquitectos. Percebi que um edifício não se contém numa bela planta nem numa fotografia tirada em dia de sol e sob o seu melhor ângulo; verifiquei que afinal todos os arquitectos eram homens, com as suas qualidades, maiores ou menores e com os seus defeitos, maiores ou menores.” Passou então a acreditar que a Arquitectura não era mais do que uma “manifestação de vida”, um “acontecimento como tantos outros que preenchem a vida dos homens” o que o leva a afirmar: “entre a choupana e a obra-prima vi que existiam relações como sei existirem entre o pedreiro (ou qualquer outro homem) e o arquitecto de génio.”

Nos anos seguintes, Távora realiza novas viagens que contribuem para esta desmistificação: primeiro a Itália, com passagem pelo norte de África; depois, a Sevilha e Córdoba. Mas mais do que apenas viajar, Távora participa, a partir de 1951, nos principais encontros de arquitectura promovidos a nível internacional, onde tem oportunidade de contactar com nomes sonantes da comunidade arquitectónica mundial: participa no Congresso Internacional de Artistas promovido pela Unesco em Veneza (1952)⁷⁶ e integra as representações portuguesas, chefiadas por Viana de Lima, presentes nos congressos CIAM de Hoddesdon (1951),⁷⁷ Aix-en-Provence (1953) e Dubrovnik (1956).⁷⁸ A participação nos últimos congressos CIAM é especialmente marcante, porque aí pode confirmar a pertinência da sua “terceira via” (teorizada nos referidos textos da década de 40, como alternativa ao nacionalismo e ao internacionalismo), assistindo ao crescente equacionar de dúvidas sobre as doutrinas urbanísticas do CIAM IV (expressas na “Carta de Atenas”) e ao debate que leva as novas gerações a traçar novos caminhos,⁷⁹ alguns dos quais próximos daqueles que

⁷⁵ TÁVORA, Fernando, “Escola primária em Vila Nova de Gaia” (pág. 175), publicado em 1964 na revista *Arquitectura* n.º 89 e reproduzido em várias publicações posteriores.

⁷⁶ No regresso, visita a Unidade de Habitação de Corbusier, em Marselha.

⁷⁷ Uma das recordações mais fortes de Távora, em Hoddesdon, foi ter encontrado Corbusier: “foi uma das glórias da minha vida, tê-lo cumprimentado” (AGRASAR, Fernando, “Entrevista a Fernando Távora”, pág. 18).

⁷⁸ Ver TÁVORA, F., “Conversaciones en Oporto...”, sobre participação de Távora nos últimos CIAM. Em STRAUVEN, F., *Aldo van Eyck...* (pág. 271) refere-se a participação de Távora no “Cluster committee” do Ciam X, com Alison e Peter Smithson e van Eyck, entre outros.

⁷⁹ Existia já no CIAM VI (Bridgwater, 1947) uma tentativa de transcender “a esterilidade abstracta” do conceito de “cidade funcional” e defender “a criação de um ambiente físico capaz de satisfazer as necessidades emocionais e materiais do homem”; foi o grupo inglês MARS, defensor destes pontos de vista, que escolheu o tema “the Core – the Heart of the City” para o CIAM VIII, numa aproximação às ideias de Giedion, Sert e Léger (expressas no seu manifesto de 1943, “Nine Points on Monumentality”, publicado em tradução portuguesa em GIEDION, S., *Arquitectura e Comunidade*). Subsequentemente, no CIAM IX, deu-se o confronto entre a nova geração (de Alison e Peter Smithson, van Eick, Bakema e Candilis, entre outros) e os arquitectos da geração anterior, defensores das “quatro categorias funcionalistas da Carta de Atenas: Moradia, Trabalho, Lazer e Transporte”, que levou os mais velhos a sair de cena e a não participar no CIAM X, deixando espaço aos mais novos, os únicos “capazes de sentir, pessoal e profundamente, os problemas concretos, os objectivos a ser seguidos e os meios para alcança-los” (como escreve Corbusier em carta enviada ao Congresso de Dubrovnik); este décimo congresso é já realizado sob o “impulso crítico de encontrar uma relação mais precisa entre a forma física e a necessidade sociopsicológica”. Finalmente, no posterior encontro de Otterlo (1959) confirma-se a extinção oficial dos CIAM (FRAMPTON, K., *Modern Architecture*, pág. 329-330).

defende.⁸⁰ Coerentemente com a atitude da representação portuguesa (chefiada por um Viana de Lima mais próximo das ideias das gerações mais velhas presentes no CIAM do que das posições dos mais jovens), Távora irá assumir em Hoddesdon e Aix-en-Provence⁸¹ um papel de observador não alinhado com nenhuma das tendências, o que lhe permitirá compreender melhor as “causas profundas” que separam o “Team X” do “funcionalismo ortodoxo” ou da “revisão italiana”.⁸²

Todas estas experiências fazem parte de um processo de aprendizagem, que vai rematar em 1960, quando realiza (como bolsheiro da fundação Gulbenkian) a sua viagem aos Estados Unidos, onde visita obras de Frank Lloyd Wright e Mies van der Rohe (entre outras) e conhece Louis Kahn (e, numa segunda etapa, visita o Japão, onde participa na World Design Conference).⁸³ É na sequência de todo este percurso de enriquecimento pessoal que Távora pode afirmar, no citado texto de 1963: “o mito desfez-se”...⁸⁴

1.2.2.2 A difícil concretização de uma teoria em obra: primeiras tentativas.

No final de 1948, Távora aceita o convite para participar numa reunião da ODAM (pela primeira vez), apesar de temer que a sua presença no seio de um grupo muito politizado não seja bem acolhida.⁸⁵ Este seu receio não se confirmaria; pelo contrário, Távora encontra aí um interesse genuíno pelo trabalho que realizava no Gabinete Técnico da Câmara Municipal do Porto, nomeadamente o Plano de Urbanização do Campo Alegre⁸⁶ (projectado em 1949, não realizado); um interesse natural, porque este plano tem as suas raízes na aplicação das regras da Carta de Atenas, numa “afirmação radical de modernidade, que utiliza todos os padrões do racionalismo” (apesar da pretensão de que o plano seja também “um acto perfeitamente portuense”).⁸⁷

O Plano do Campo Alegre é o primeiro projecto em que se tornam evidentes para Távora as dificuldades de aplicação das ideias expressas em “O Problema da Casa Portuguesa” na sua prática projectual e, simultaneamente, o primeiro momento onde pode constatar a impossibilidade de realização de propostas radicais no Portugal de finais de 40: na sua visita ao Porto, o ministro das Obras Públicas manifesta-se veementemente contra o rumo que o projecto está a levar e sugere uma solução nacionalista, referenciada à praça do Areeiro. Num texto de apresentação publicado em 1961, Távora justifica o *carácter portuense* pretendido (apesar do desenho vanguardista da proposta) com o “grande sentido cívico” que se

⁸⁰ Como referiria Siza mais tarde, Távora em Dubrovnik estaria perto do “Coderch das casas catalãs, e não do Candilis das novas cidades”, bem como do “Van Eyck rebelde e dos novos italianos”, e não do “Bakema da triunfante reconstrução” (VIEIRA, S., “Fernando Távora”, pág. 106); no mesmo texto, Siza adverte que esta identificação de Távora “com o novo e eclético CIAM” teve curta duração.

⁸¹ Só em Dubrovnik (CIAM X) a representação portuguesa definirá claramente o seu posicionamento, como veremos.

⁸² PORTAS, N., “Fernando Távora: 12 anos...” (pág. 16).

⁸³ O diário desta viagem está publicado parcialmente em “Estratti dal diário di viaggio”, ESPOSITO, A., LEONI, G., *Fernando Távora...* (pág. 302-313); foi também publicado um extracto relativo ao dia 9.4.1960 (visita a Taliesin) em ORDEM DOS ARQUITECTOS, *Prémio Fernando Távora*.

⁸⁴ TÁVORA, Fernando, “Escola primária em Vila Nova de Gaia” (pág. 175).

⁸⁵ LEONI, G., “Oltre il «moderno»...” (pág. 43).

⁸⁶ No Gabinete Técnico da CMP, onde estagia a partir de 1948 (e trabalha durante sete anos), colabora também no plano para a zona Carlos Alberto/Universidade (mas recusa seguir as directrizes do Governo para um projecto de fachada estilo “D. João V”), no plano para o quarteirão Sá da Bandeira/Bolhão/Guedes de Azevedo/Gonçalo Cristóvão e, mais tarde, no Plano de Ramalde; ver MENDES, M., “Ah, che ânsia umana...” (pág. 354-355).

⁸⁷ FERRÃO, B., “Tradição e modernidade...” (pág. 26).

pretendia para o projecto, onde se sacrifica “um pouco o indivíduo para obter soluções cujo significado ultrapasse a sua escala”. Este discurso está ligado ao conceito de “monumento”, como “qualquer coisa que seja útil e viva, sentida”,⁸⁸ definição que estará próxima das ideias de Giedion sobre a “nova monumentalidade” necessária à arquitectura moderna para satisfazer a “eterna necessidade humana de criar *símbolos* para os seus actos e para o seu destino”, que deve agrupar o “trabalho do arquitecto, do pintor, do escultor e do urbanista” e resultar da “*estreita colaboração de todos os participantes*”.⁸⁹

Esta é uma nova atitude disciplinar face à prática profissional, já proposta por Távora em “O Problema da Casa Portuguesa”, que coloca o arquitecto ao serviço da sociedade (em detrimento de uma aproximação estilística da arquitectura), assumindo a Arquitectura como obra colectiva, fruto do trabalho do conjunto de profissionais que o desenvolvem, do projecto à execução (de que o arquitecto é, evidentemente, o coordenador); estará também patente na memória descritiva do CODA de Távora, em 1950, que parece vinculada a uma concepção do Arquitecto como um “especialista generalista”, um técnico que sabe relacionar-se com os outros técnicos, mas não é especialista em nada, excepto no exercício do projecto: “O Arquitecto deve possuir um espírito de síntese, essa [é] a sua missão perante os problemas técnicos, e não pode conhecer todos os pormenores da arte de construir, dia a dia mais especializada.”⁹⁰ Encontramos também em Giedion uma formulação muito semelhante sobre o mesmo tema.⁹¹ Este autor considera a “especialização unilateral” como uma “das piores doenças da nossa época” e afirma que é um erro tentar “fazer do arquitecto um pequeno especialista” nas “várias disciplinas a que o arquitecto tem de atender”.⁹²

Este entendimento da especificidade dos saberes da disciplina, deriva de uma concepção “Vitruviana” da formação do arquitecto, que estava já na base do ensino da EBAP desde o início dos anos 40; nesta altura (quando Távora inicia aí a sua formação) pode ler-se, afixado na entrada das salas de aula de Arquitectura, o famoso texto de “DE ARCHITECTIS INSTITUENDIS”⁹³ onde Vitruvius define o que deve ser e saber um arquitecto e as necessárias limitações desse saber.⁹⁴ Távora conhecia este texto desde a sua entrada nas Belas Artes, e ainda estudante viu a sua convicção no conceito reforçada pela leitura de textos de Giedion e

⁸⁸ Ver texto (de Távora) de comentário ao projecto em PORTAS, N., “Fernando Távora: 12 anos...” (pág. 13).

⁸⁹ GIEDION, S., SERT, J., LÉGER, F., “Nine Points on Monumentality” e GIEDION, S., “The new monumentality”, ambos publicados em tradução portuguesa (ed. cons.) em GIEDION, S., *Arquitectura e Comunidade* (pág. 31 e 43-44).

⁹⁰ Fernando Távora, CODA 104, entregue em 31 de Maio de 1950 (Memória Descritiva, pág. 1).

⁹¹ No seu texto de 1947, publicado na compilação *Building for Modern Man* (Princeton University Press, 1949) e reeditado em GIEDION, S., *Arquitectura e Comunidade* (pág. 55-58) com o título “Acerca da formação dos Arquitectos”, Giedion retoma esta ideia, já exposta em *Space Time and Architecture* (ver capítulo “A identidade dos métodos”, pág. 38-44 da ed. cons.); Távora possuía um exemplar da 6ª edição (1946) desta obra de Giedion, com a inscrição “F. Távora Lx.ª 28.V.1948” (TÁVORA, J. B., ARAÚJO, A., *Fernando Távora. Percurso*, pág. 42).

⁹² GIEDION, S., *Arquitectura e Comunidade* (pág. 55-56); Giedion exemplifica com o ensino das matérias relacionadas com estabilidade e estruturas: “Em vez de se educar nele o sentido da Estática e de lhe darem uma ideia dos seus métodos, ele é forçado a fazer complicados exercícios de Estática que o enfastiam, enquanto o sentido do geral lhe escapa.”

⁹³ Primeiro capítulo de VITRUVIUS, M. P., *De Architectura...* (pág. 49-50 da ed. cons.), onde pode ler-se: “A ciência do arquitecto é ornada por muitos conhecimentos e saberes variados (...). Ela nasce da prática e da teoria. Prática é o exercício constante e frequente de experimentação (...) necessária à consecução de plano. Teoria, por outro lado, é o que permite explicar e demonstrar por meio da relação entre as partes, as coisas realizadas pelo engenheiro. (...) é necessário que [o arquitecto] seja engenhoso e sujeito à disciplina (...). E para que possa ser devidamente instruído, perito em desenho, erudito em geometria, que aprenda história profundamente, que ouça com atenção os filósofos, que conheça música, que não seja ignorante em medicina, que conheça as respostas dos jurisperitos e que tenha conhecimento das regras da astrologia e do céu.”

⁹⁴ “E quiçá pareça espantoso aos inábeis que a natureza humana possa reter na memória e aprofundar-se num número tão grande de disciplinas. Todavia, ao observarem que todas as disciplinas relacionam-se e comunicam-se entre si, acreditam que isso possa ser feito facilmente: a educação integral é como um corpo único, composta pelos membros (...). O arquitecto na verdade não deve nem pode ser gramático (...) mas também não deve ser analfabeto; nem músico (...), mas não ignorante em música; nem pintor (...) mas não inábil em desenho; nem escultor (...) mas que não ignore as regras da escultura; nem ainda médico (...) mas que não desconheça a medicina; nem particularmente excelente em determinadas ciências, mas não ignorante delas” (idem, pág. 52-53).

do livro “A rebelião das massas”,⁹⁵ onde Ortega y gasset, fala da “barbárie do especialismo”⁹⁶ como uma causa da crise de valores da ciência no início do sec. XX. Esta ideia de *educação integral* (mas não especializada) do arquitecto vai-se revelar muito importante na definição posterior de uma estratégia de ensino para a “Escola do Porto”, como veremos...

Távora inicia a sua longa⁹⁷ e marcante actividade pedagógica na Escola de Belas Artes em 1951, a convite de Carlos Ramos, integrando o grupo de assistentes (com Agostinho Ricca, José Carlos Loureiro e Mário Bonito)⁹⁸ que se propõe a prestar, voluntariamente, uma colaboração oficiosa e não remunerada.⁹⁹ Assume assim o papel de docente pouco depois de encerrar o seu percurso como discente; este foi finalizado com a entrega do seu trabalho de CODA, em 31 de Maio de 1950,¹⁰⁰ que é também um novo teste ao seu discurso metodológico.

Encontramos novamente nesse trabalho, o projecto da “casa sobre o Mar”, as dificuldades já apontadas no Plano do Campo Alegre na concretização das ideias expressas nos seus textos em proposta arquitectónica desenhada, mais evidentes agora por se tratar de um projecto desenvolvido a menor escala, com mais detalhe: são notórias as limitações (apesar do seu discurso só as assumir parcialmente)¹⁰¹ de quem sente que o caminho proposto nas três ordens de tarefas do enunciado de 1945, apesar de iniciado, está ainda está longe de ser percorrido. Se Távora procurou basear a sua proposta num mais profundo conhecimento do meio português (nomeadamente o portuense, de que os elementos de Inquérito do Plano de

⁹⁵ Na já referida exposição da obra de Távora realizada no Centro Cultural de Belém, em 1993, foi apresentado um exemplar de “La Rebelion de las Masas” assinado e datado: “Fernando Tavares e Távora - Coimbra 22.IX.1944” (TÁVORA, J. B.; ARAÚJO, A., *Fernando Távora. Percurso*, pág. 43).

⁹⁶ Ortega e gasset define o “especialista” como “um sábio-ignorante, coisa sobremaneira grave, pois significa que é um senhor que se comportará em todas as questões que ignora, não como um ignorante, mas com toda a petulância de quem é um sábio na sua questão essencial” e afirma que este novo tipo de cientistas (surgido no final do século XIX) “simbolizam, e em grande parte constituem, o império actual das massas, e a sua barbárie é a causa mais imediata da desmoralização europeia”; acrescenta ainda que o resultado deste especialismo é o de que hoje “há maior número de «homens de ciência» do que nunca” mas há muito menos “homens «cultos»” (pág. 114-115)

⁹⁷ Docente desde 1951, é oficialmente integrado como assistente apenas em 1958 (em resultado da reforma de 1957), ascenderá ao cargo de Professor na consequência de Provas Públicas prestadas em 1962 e manterá funções lectivas até 1993, ano em que é jubilado.

⁹⁸ O convite a este conjunto de arquitectos define só por si a capacidade de Carlos Ramos reconhecer o talento entre os seus jovens alunos: Agostinho Ricca (n. 1915), que seria afastado da ESBAP em 1959 pela PIDE DGS, tinha à data do convite realizado o projecto de dois edifícios no Porto (uma moradia na rua do Vale Formoso e um edifício de habitação colectiva na rua João de Deus), mas seria depois um dos arquitectos com obra mais marcante na cidade, tal como José Carlos Loureiro (n. 1925), que em 1951 não tinha ainda nenhuma obra relevante projectada; por seu lado, Mário Bonito (n. 1912), que era quem em 1951 apresentava obra mais promissora (o edifício “Ouro” e o bairro da cooperativa “O Lar Familiar”), acabaria por se revelar o menos influente dos quatro, no seu percurso profissional posterior no campo da arquitectura; ver biografias em FAUP, *Desenho de Arquitectura...* (pág. 84-87, 96-99, 116-119) e RICCA, A., *Agostinho Ricca*.

⁹⁹ A primeira menção oficial (mas ainda pouco explicita) a esta colaboração surge no Catálogo da Quinta Exposição Magna, em 1956, menção reforçada no Catálogo da Magna VI, publicado no ano seguinte; mas apenas em 1958 (Catálogo da Magna VII) se assumem “os anos de voluntária e gratuita colaboração” em funções docentes dos quatro arquitectos e a vontade de os integrar oficialmente nos quadros como assistentes do 1º Grupo. Fernando Távora e José Carlos Loureiro tinham sido efectivamente integrados nesse ano, com Octávio Lixa Filgueiras, também para o primeiro grupo e Arnaldo Araújo, para o 3º (ver ESBAP, Catálogos das Exposições Magnas e FILGUEIRAS, L., “A Escola do Porto...”).

¹⁰⁰ Existem várias divergências, na bibliografia consultada, sobre a datação deste trabalho; na biografia apresentada em FAUP, *Desenho de Arquitectura...* (pág. 104), Siza afirma que Távora obtém o seu diploma em 1950, o que é confirmado na bibliografia apresentada no caderno policopiado dos “Discursos de Arquitectura” (*Fernando Távora, obras recentes*, pág. 25) e, mais recentemente, em ESPOSITO, A., LEONI, G., *Fernando Távora*, (pág. 378); também no número 0 da revista *rA*, (pág. 32) o CODA de Távora é apresentado com data de 1950. No entanto, nas biografias apresentadas em TRIGUEIROS, L. (ed.) *Fernando Távora* (pág. 9) e ASOCIACIÓN PRIMEIRO ANDAR (coord.), *Távora* (pág. 11) vem referida 1952 como data de obtenção do diploma, o que Bernardo Ferrão confirma em “Tradição e modernidade na obra de Fernando Távora...” (pág. 26) e “O antigo e o moderno na obra de Fernando Távora” (pág. 14). Manuel Mendes, em “Ah, che ânsia umana...” (pág. 356) refere que no início de 1950 Távora está a trabalhar no CODA, o que se confirma pela data (de entrega) que consta do processo (que se encontra arquivado no Centro de Documentação de Arquitectura e Urbanismo da FAUP com o número 104): 31 de Maio de 1950.

¹⁰¹ “Não nos preocupou o desejo de pormenorizar todo o trabalho, antes, e sobretudo, o de sugerir através das suas várias peças apresentadas os muitos problemas que a sua construção levantaria. Pareceu-nos desnecessário dar grande desenvolvimento a certos aspectos que se traduzem na repetição de elementos ou processos muito conhecidos (...). Dentro deste critério não julgamos indispensável apresentar, por exemplo, os pormenores de todas as caixilharias, levar ao exagero a indicação do saneamento, fornecer dimensões exactas da estrutura ou do aquecimento” (Memória Descritiva, pág. 1); “Mas se no aspecto puramente técnico o nosso trabalho apresenta desculpáveis ou intencionais lacunas devemos confessar que gostaríamos que elas não pudessem ser apontadas no aspecto plástico” (pág. 2).

Urbanização da Cidade, publicados em 1950, vieram sistematizar alguma informação)¹⁰² ou da arquitectura popular portuguesa (de que possuía algum conhecimento pessoal empírico),¹⁰³ essa intenção não é evidente no projecto nem no texto que acompanha o trabalho, onde Távora se focaliza apenas nos dados do contexto específico do problema que se lhe depara:

“Nas traseiras de uma habitação já construída, cuja entrada se abre para uma rua movimentada e ruidosa, encontram-se os tranquilos metros quadrados onde será implantada a construção. (...) trata-se de um belo terreno cujo interesse lhe advém de ser na sua maioria rochoso e debruçado numa frente de 20 metros sobre uma pequena e encantadora praia. (...) O sítio é bastante desabrigado, batido pelas nortadas do verão e pelo sudoeste dos dias de chuva”.

“A casa que apresentamos destina-se a um amigo nosso. (...) um homem casado, sem filhos (...). Pessoa viajada e culta, quer construir a sua casa e desde sempre ambicionou uma casa sobre o mar. (...) A formação do seu espírito e o seu próprio temperamento levam-no a preferir e a aceitar todas as soluções em que se reconheça bem definido o carácter próprio da época em que vive. (...) não se pretendia uma casa grande mas uma casa que permitisse aos seus moradores viver com tranquilidade”.¹⁰⁴

Assim, embora se reconheça nesta obra uma tentativa de procurar um enraizamento, um carácter portuense, “faltavam nessa altura os termos de saída para o problema”; as dificuldades desta tentativa são evidentes na “aplicação quase literal dos princípios de Le Corbusier na qual, com alguma ingenuidade, o forro de azulejos ‘à Porto’ vinha substituir uma integração que o seu autor não podia fazer.”¹⁰⁵

Mas é necessário ressaltar que o recurso ao azulejo não resulta de “uma espécie de consequência da sua má consciência” perante a impossibilidade de fazer uma integração efectiva;¹⁰⁶ pelo contrário, justifica-se na procura de um carácter local, face às características invariáveis do sítio¹⁰⁷ mas também com as qualidades plásticas do próprio material: “nada como ele sabe reflectir os poentes da Foz”.¹⁰⁸ O revestimento cerâmico da “Casa sobre o Mar” pode assim constituir “uma resposta exemplarmente moderna ao problema da decoração” (entendida como em Alberti, “como uma espécie de ajuda secundária à beleza que não distorça o carácter do material”).¹⁰⁹

¹⁰² Encontramos aí compilados dados sobre a cidade, nomeadamente respeitantes a geologia, orografia, sismologia, climatologia (ventos dominantes, pluviosidade, variações de temperatura, humidade relativa e insolação), história, demografia, redes de transporte e volumes de circulação (CMP, *Elementos de Inquérito...*).

¹⁰³ Távora refere em várias entrevistas a importância que teve para si, em termos de aprendizagem da arquitectura e dos costumes, a experiência de férias, na infância e juventude, nas diferentes casas de campo da família, em diferentes regiões do país: “eu passava um mês aqui, em Guimarães, o mês de Agosto, e ia passar o mês de Setembro em Águeda. E encontrava os comportamentos das pessoas completamente diferentes, os de Águeda não tiravam o chapéu, e os de Guimarães tiravam o chapéu e punham nas mãos (...) tinha uma casa no Minho que tinha uma torre, e tinha uma casa no sul que já não tinha uma torre, era uma casa horizontal” (AGRASAR, Fernando, “Entrevista a Fernando Távora”, pág. 20).

¹⁰⁴ Fernando Távora, CODA 104, entregue em 31 de Maio de 1950 (Memória Descritiva, pág. 2-3).

¹⁰⁵ PORTAS, N., “Fernando Távora: 12 anos...” (pág. 12).

¹⁰⁶ RODRIGUES, J. M., *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura...* (pág. 337); José Miguel Rodrigues refere-se às considerações de Portas em “Fernando Távora: 12 anos...”.

¹⁰⁷ “A proximidade do mar tem, como se sabe, poderosa influência nos materiais de construção: a Foz está cheia de rebocos que se pulverizam, de ferros que a oxidação nunca abandonará, de granitos que se desfazem com as mãos” (Memória Descritiva, pág. 2-3).

¹⁰⁸ Idem, pág. 6.

¹⁰⁹ RODRIGUES, J. M., *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura...* (pág. 338).

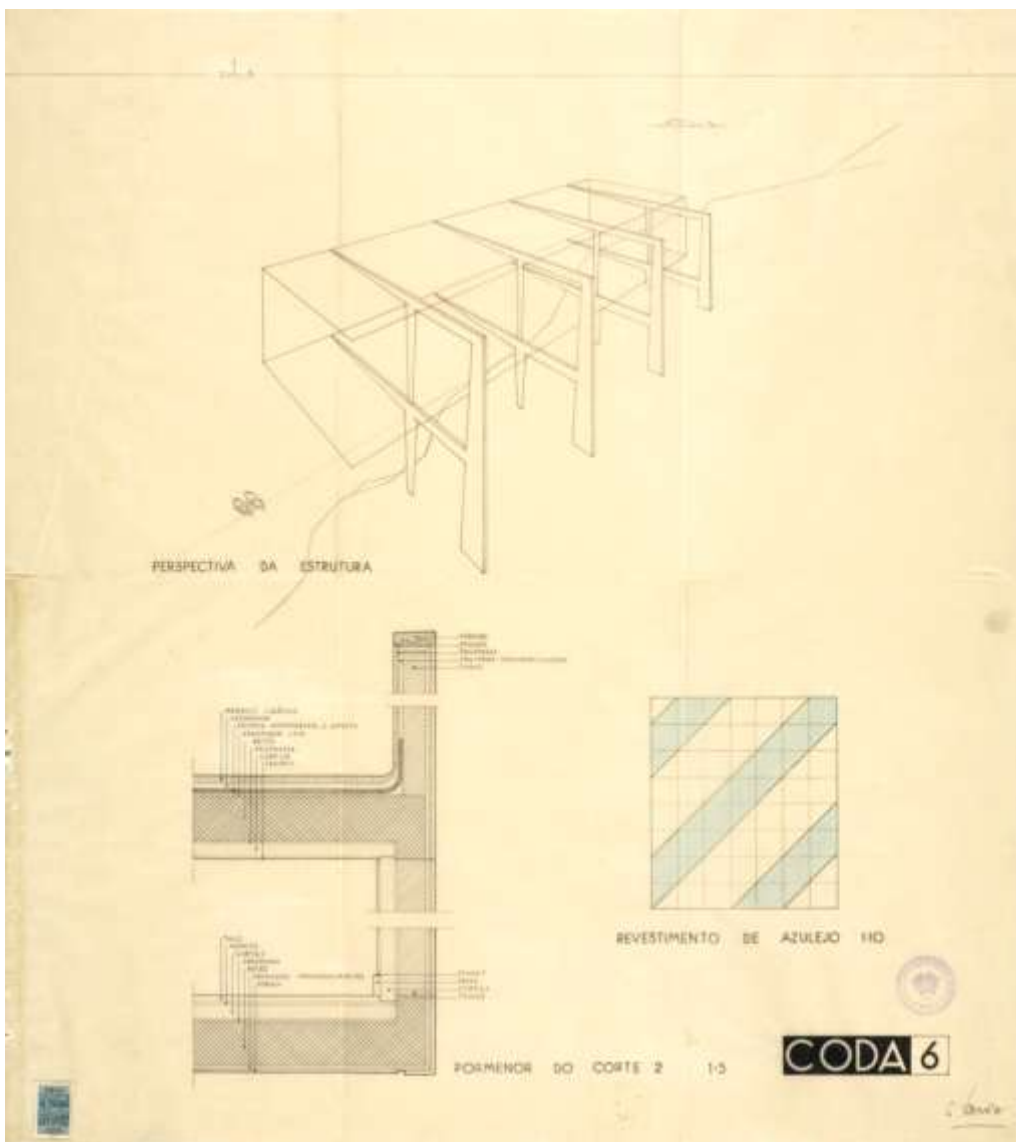
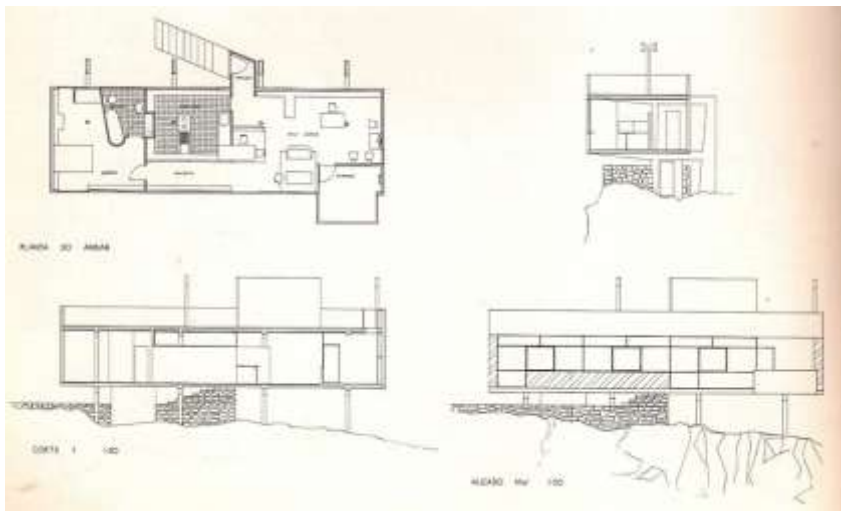


Fig. 19 a) Fernando Távora, "Casa sobre o Mar": planta, alçado e perfis (revista *RA*, pág. 32). | b) Idem, perspectiva aguarelada por Nadir Afonso (ASOCIACIÓN PRIMEIRO ANDAR, coord., *Távora*, pág. 58). | c) casa Kaufmann, Frank Lloyd Wright (PFEIFFER, B. B., *Frank Lloyd Wright*, pág. 118). | d) Fernando Távora, "Casa sobre o Mar", folha 6 (CDUA FAUP).

Esta é também uma resposta à terceira ordem de tarefas do enunciado de 1945 (*o estudo da arquitectura moderna no mundo*): Távora afirma, com renovado optimismo, que as condições do trabalho concorriam para favorecer a intenção de produzir uma obra de “acentuado valor plástico”, tirando partido do contraste entre a “cor baça e tranquila dos elementos estruturais” (em betão aparente) e “da rocha de onde brotam” com o brilho do azulejo (tradicional) que reveste as áreas não envidraçadas das fachadas.

Neste aspecto, são evidentes na “Casa sobre o Mar” (tanto nos desenhos como no texto) os resultados das viagens já realizadas (exemplos adquiridos por experiência directa da *arquitectura moderna*); é evidente nesta obra (como em outras posteriores) uma assumida “admiração de um Le Corbusier de certezas”:¹¹⁰ encontram-se relações tipológicas e funcionais com a casa Savoie (Poissy, 1929), pela composição altimétrica tripartida (com base nos “cinco pontos da nova arquitectura”), onde o piso de habitação aparece elevado em pilotis e a cobertura serve de solário, bem como um esquema de distribuição dos espaços próximo da “petite maison” no lago Léman (que Corbusier projecta para os pais entre 1923 e 1925) e ainda semelhanças de pormenor com outras obras do mesmo autor, como a casa tipo Citrohan¹¹¹ de Stuttgart Weissenhof (1927), onde a parede da casa de banho contorna a curva da banheira do mesmo modo que na “casa sobre o Mar”.

No entanto, seria redutor resumir a análise deste projecto às referidas influências corbusianas; reconhecemos também nesta obra uma intenção de relacionar uma linguagem de raiz funcionalista com uma diferente plasticidade, evidente na famosa perspectiva aquarelada por Nadir Afonso, onde a caixa de betão e vidro, balanceada sobre a rocha, ganha uma dinâmica e uma expressividade que lembra o modo como os terraços da casa Kaufmann (Frank Lloyd Wright, 1937) se projectam sobre a cascata de Bear Run.¹¹²

Assim, Távora parece tentar, neste projecto, a improvável reunião das “duas grandes correntes espaciais da arquitectura moderna”: “o funcionalismo e o movimento orgânico”.¹¹³ No entanto, se Zevi apresenta o segundo como evolução do primeiro, e propõe a casa da cascata de Wright como “o resultado final de uma conquista que se exprime em termos espaciais”,¹¹⁴ Távora não estaria (ainda) disposto a aceitar esta leitura da história, o que justifica a maior força da influência corbusiana nesta obra. Se é certo que, oito anos mais tarde (após a visita a Taliesin) escreverá no seu diário “Zevi tem razão” e “Gideon enganou-se, ao pôr Wright no princípio e Le Corbusier no fim do seu livro”,¹¹⁵ não deixa de ser provável que exista já em 1952 alguma influência de Zevi no discurso escrito e na arquitectura de Távora, uma vez que tinha adquirido recentemente o livro “Saper Vedere L’Architettura”.¹¹⁶

¹¹⁰ COSTA, A., “Legenda para um desenho ...” (pág. 20).

¹¹¹ O projecto Citrohan é um projecto evolutivo de habitação, desenvolvido por Corbusier a partir de 1920 (a partir do projecto Domino, já referido), e com várias versões realizadas até 1927; apesar da casa do pintor Ozenfant (Paris, 1922) e dos “Gratte-ciel” do conjunto habitacional de Pessac (Côte Frugès, Bordéus, 1924-27) poderem ser considerados variações do modelo Citrohan, o edifício de Stuttgart Weissenhof é o primeiro (e único) projecto Citrohan “puro” a ser construído.

¹¹² Não será por acaso que esta perspectiva é realizada com um ponto de vista situado abaixo do nível do edifício, tal como as mais famosas fotos da casa de Wright. Também em BANDEIRINHA, J. A. *Quinas Vivas...* (pág. 112) se refere que a “Casa sobre o Mar” se situa “entre a síntese normativa da Carta de Atenas e o violento paradoxo da *Falling Water*”.

¹¹³ Ver ZEVI, B., *Saber ver a Arquitectura* (pág. 123).

¹¹⁴ Idem, págs. 124-125.

¹¹⁵ OA, *Prémio Fernando Távora* (p. n. n.).

¹¹⁶ Távora possuía um exemplar, assinado e datado: “F. Távora – Florença Nov. 2.49” (ver TÁVORA, J. B., ARAÚJO, A., *Fernando Távora. Percurso*, pág. 43).

Quando tem oportunidade de comentar esta obra em 1953, num texto publicado na revista *A Arquitectura Portuguesa, Cerâmica e Edificação*¹¹⁷ (com um discurso menos constrangido, porque já fora do contexto do Concurso para Obtenção de Diploma), Távora realça o valor conceptual da estrutura, afirmando que esta “tem quase sempre uma beleza que a maior parte dos casulos que se lhe vistam destrói” e que era na “franqueza estrutural desta moradia” que “princiava e acabava a obra”. Efectivamente, o original desenho da estrutura é o elemento que contribui decisivamente para a sensação de dinâmica e expressividade desta obra: Távora não desenha “pilotis” racionalmente distribuídos em função das cargas (como Corbusier, nas casas citadas), mas sim um sistema de quatro pórticos duplos, assimétricos em relação ao corte transversal, onde “uma série de quatro pilares cravados na rocha recebe os esforços de igual número de vigas que, repousando à frente sobre pilares tronco-cónicos, articulados, avançam em consola sobre o mar”,¹¹⁸ o que deixa em balanço o corpo principal da casa. Este é um desenho estrutural bastante arrojado (seria provavelmente impossível de executar, na época, sem destruir a rocha no processo de construção das fundações),¹¹⁹ mais próximo das mais recentes experiências plásticas modernas realizadas no Brasil¹²⁰ do que da estabilidade da casa Savoie. No que se refere às possíveis influências desta obra, qualquer destas leituras interpretativas é defensável: este projecto parece ser demonstrativo de que existia já nesta altura uma preocupação de Távora em procurar que a sua arquitectura resultasse num *composto*, que agregasse um grande número de factores e não fosse uma simples *mistura* de apenas alguns;¹²¹ o relacionamento coerente de influências de vários quadrantes do movimento moderno (Corbusier, Wright, arquitectura brasileira, etc) com o azulejo típico da cidade do Porto denota já esta procura.

Podemos considerar assim este projecto como mais um passo num lento mas contínuo processo de maturação, de que não se adivinham ainda resultados nos primeiros projectos que realiza, mas que terá já reflexos visíveis na biblioteca do Instituto Nun'Álvares (1952-53), no Mercado de Vila da Feira (1953-59), na Quinta da Conceição (1956-60), na Casa de Ofir (1957-58) e na Escola Primária do Cedro (1957-61),¹²² obras onde poderemos reconhecer o aparecimento de “uma nova temática”, um “método em que o organismo formal, apelando para todos os recursos do espaço, surge só depois de uma profunda meditação sobre o tema, seu significado actual, dinâmica da vida a que obriga, etc.”¹²³ Estas obras são já exemplos maduros de uma arquitectura com carácter próprio, compostos na reinterpretação de referências (externas e tradicionais) à luz dos estímulos do programa e do contexto; mas, se seguem o caminho que Távora apontara em 1945 e

¹¹⁷ TÁVORA, F., “Franqueza e juventude...”.

¹¹⁸ Fernando Távora, CODA 104, Memória Descritiva (pág. 5).

¹¹⁹ Aliás, Távora não parece preocupar-se muito com essa questão: se existe uma “perspectiva da estrutura” na folha 6 das peças desenhadas, não existem no processo consultado quaisquer cálculos estruturais, contrariando o que era regra nos trabalhos de CODA até à data; essa seria uma das “intencionais lacunas” que assume na Memória Descritiva, onde reconhece que não foi julgado indispensável fornecer “dimensões exactas da estrutura”, até porque este é um aspecto (entre outros) que depende “da colaboração de profissionais com formação especializada e que em devido tempo seriam consultados para a sua completa pormenorização” (pág. 1).

¹²⁰ O livro *Brazil Builds* (GOODWIN, P.), tinha nesta altura grande divulgação entre os estudantes da E.B.A.P.: era a “cartilha obrigatória” de então, como diria Távora (FERNANDEZ, S., *Percurso*, pág. 57); Maurício de Vasconcelos refere que esta obra era “aquilo a que chamamos o nosso segundo Vignola” (entrevista na revista *Arquitectura*, n.º 124, Maio de 1972).

¹²¹ Como veremos, Távora formulará mais tarde (a propósito da casa de Ofir) um discurso aplicando estas “elementares noções de Química” (TÁVORA, F., “Casa em Ofir”, pág. 11).

¹²² As datas indicadas neste parágrafo são as referidas em TRIGUEIROS, L. (coord.), *Fernando Távora*.

¹²³ Ver PORTAS, N., “Fernando Távora: 12 anos...” (pág. 16).

juntas configuram uma mesma atitude de projecto, dificilmente lhes reconhecemos a partilha de uma mesma linguagem, e muito menos de um *estilo*.

Efectivamente, não é de uma unidade estilística que Távora está à procura; em “O Porto e a Arquitectura Moderna” (um texto publicado na revista *Panorama* em 1952), adverte que a “Arquitectura Moderna não é um *estilo*, mas o resultado de uma atitude” e que, se *Arquitectura contemporânea* (“conceito puramente cronológico”) “é toda aquela que se realiza no nosso tempo”, *Arquitectura moderna* “é toda aquela que se realiza *de acordo* com o nosso tempo”, “aquela que traduz exactamente, isto é, segundo uma relação perfeita, a realidade que a envolve”.¹²⁴ Salienta ainda que não se pode definir *Arquitectura Moderna* como “aquela que se traduz por uma forma, um processo técnico ou um programa”; sendo diferentes os homens no espaço e no tempo, bem como as condições físicas que os rodeiam, e sendo a exactidão da relação com estas condicionantes a condição da sua modernidade, serão necessariamente “diferentes as manifestações da Arquitectura na medida em que as referidas condicionantes o sejam.”

Assim, Távora adverte que não basta “que os Arquitectos queiram fazer Arquitectura moderna”: “são indispensáveis condições que permitam a sua realização”; face à pergunta “Terá o Porto uma Arquitectura moderna?”, salienta que a cidade possui algumas destas condições, da “formação dos profissionais até à compreensão de algumas entidades públicas e particulares”, que lhe permitem concluir, com optimismo, que o “Porto caminha para uma ARQUITECTURA”.¹²⁵

1.2.2.3 Opções urbanísticas: dois casos em Ramalde.

Se encontramos em “O Porto e a Arquitectura Moderna” uma visão positiva de alguma gestão urbana pública, ela deve-se certamente ao clima de certa abertura que Távora encontrou no Gabinete Técnico da Câmara Municipal do Porto, em contraste com as rígidas e conservadoras visões que os dirigentes do Estado Novo impunham à cidade, desde Lisboa (responsáveis pelo abandono do projecto do Campo Alegre).

É graças a esta abertura que, a partir de 1952, Távora pode realizar (e ver construídos) dois projectos de dimensão considerável, que marcam até hoje a zona onde estão inseridos: o bairro de Ramalde (realizado entre 1952 e 1960 no Gabinete Técnico da CMP) e o grupo residencial dos armazenistas de mercearia (que Távora projecta entre 1952 e 53, como profissional liberal). Apesar da sua proximidade (situam-se face a uma mesma via, a rua Aarão de Lacerda, um de cada lado) estes projectos apresentam diferentes escolhas tipológicas de implantação: se o bairro é um conjunto de habitação social desenvolvido em blocos independentes do esquema viário, numa aplicação (à escala portuense) das regras de implantação da Carta

¹²⁴ TÁVORA, F., “O Porto e a Arquitectura Moderna”, (p. n. n.); esta definição apresenta também uma comunhão de ideias com as teorias de Giedeon, que em *Espaço, Tempo e Arquitectura* defende que o “movimento contemporâneo não é um «estilo»” mas antes “uma postura diante da vida que repousa inconscientemente dentro de todos nós.” (pág. 4).

¹²⁵ Apesar do optimismo expresso nesta formulação (onde é evidente a referência ao título de Corbusier “Vers une Architecture”) Távora não deixa de ressaltar que subsistem ainda, por vezes, “a dúvida, a influência estranha, o arrojo despropositado, o esquecimento deste ou daquele pormenor”.

de Atenas (que Távora reinterpreta à luz do debate do CIAM VIII), o grupo residencial é composto por moradias geminadas em grupos de 4, alinhadas com a rua e separadas desta por um pequeno jardim (tal como era tradicional nos chamados “Bairros de Casas Económicas” construídos pelo Estado Novo), que se repetem ao longo de toda a extensão da rua referida (assumindo, no alinhamento dos muros uma clara separação público/privado, típica da cidade tradicional) num ritmo pontuado por dois blocos de apartamentos de 3 pisos. Estas serão duas experiências importantes, pela sua escala e visibilidade urbana; mas também pela oposição de dois exemplos (paradoxalmente projectados pelo mesmo autor) de duas filosofias de alojamento económico, que representavam visões antagónicas do problema e que podemos associar aos conceitos de “cidade-jardim”¹²⁶ e “cidade vertical”.¹²⁷

As teorias da *Garden City* e da *Ville Radieuse*,¹²⁸ que dominaram o imaginário dos urbanistas durante a primeira metade do século XX, como as duas soluções mais radicais para a expansão ou reconversão urbana (em contraponto à evolução na continuidade proposta pela operação de realojamento operário de Viena ou pelo plano de expansão de Amesterdão, nos anos 20) não são tão divergentes como isso:¹²⁹ ambas partem de uma rejeição da morfologia e do funcionamento da cidade tradicional, ambas pressupõem uma ideia (utópica) de reorganização total do território e da sociedade, e ambas partilham a mesma ambição de sintetizar num único espaço vivencial as vantagens da vida urbana e da vida rural. Se Howard explica esta pretensão no seu famoso diagrama “The Three Magnets”,¹³⁰ Corbusier ilustra-a nos seus famosos esquemas de corte ilustrativos da relação das suas unidades de habitação com o território, com ênfase no ar puro, no sol, nos espaços verdes, etc.¹³¹

Entre estes dois paradigmas de espaço urbano, para além de um diferente entendimento da relação público/privado dos fogos e das áreas verdes, a diferença mais evidente prende-se com a densidade: como Corbusier faz questão de explicar (com o seu esquema comparativo entre a mancha de implantação de 1400 habitações isoladas e a da sua Unidade de Habitação de Nantes, com os mesmos 1400 habitantes), a cidade vertical aloja mais gente, em menos espaço e de forma mais económica.¹³² Assim, esta torna-se uma questão quantitativa, mas também assenta na consideração de dois tipos diferentes de integração do indivíduo (ou do núcleo familiar) na sociedade: mais individualista na “cidade jardim”, mais colectivista na “cidade vertical”.

Em Portugal a questão da oposição entre a casa individual ou o alojamento colectivo na habitação social foi alvo de prolongado debate durante a primeira metade do século XX. Já em 1900 Bento Carqueja¹³³

¹²⁶ Teorizado por Ebenezer Howard em *Garden Cities of Tomorrow* (1902).

¹²⁷ Teorizado sobretudo por Le Corbusier em *Urbanisme* (1925), *La Ville Radieuse* (1933), *Les Trois Établissements Humains* (1945), entre outros textos...

¹²⁸ Projecto de Le Corbusier realizado em 1933 que é geralmente apontado como paradigma da ideia de cidade vertical.

¹²⁹ Como explica Jane Jacobs (*The Death and Life...*, pág. 32), “the Radiant City comes directly out of the Garden City. Le Corbusier accepted the Garden City’s fundamental image, superficially at least, and worked to make it practical for high densities. He described his creation as the Garden City made attainable.”

¹³⁰ Que surge logo na primeira edição no seu livro (publicada em 1898 com o título *To-Morrow*), bem como nas seguintes (já com o título *Garden Cities of Tomorrow*); ver reprodução em HALL, P., *Cities of Tomorrow* (pág 92), obra que se aconselha para aprofundamento deste tema (ver capítulo “The city in the garden”).

¹³¹ Ver, por exemplo, *L’Urbanisme des Trois Établissements Humains* (pág. 31).

¹³² *Idem*, pág. 38-39.

¹³³ Citado por GROS, M., *O Alojamento Social...* (pág. 25).

afirmava que cuidar “da habitação do operário representava, além de um grande dever humanitário, um valioso serviço social” e que o trabalhador oficial português gastava uma grande parte do produto do seu trabalho “a fugir da casa que o mata, e a pagar a casa que o empobrece”. Efectivamente, a cidade do Porto tinha sofrido um aumento populacional violentíssimo, triplicando a sua população em apenas 80 anos¹³⁴ (sobretudo à custa de um afluxo provocado pelo crescente desenvolvimento industrial) o que colocava graves problemas de alojamento operário. Este realizava-se em condições cada vez mais precárias e, sobretudo, em dois tipos de situação: por sobre ocupação de casas existentes nos bairros medievais e por ocupação dos logradouros dos lotes da expansão Almadina, nas chamadas “ilhas”, fenómeno típico português.¹³⁵ Sabemos que existia consciência do fenómeno, por parte da gestão pública, porque abundam as descrições das más condições de alojamento das populações mais desfavorecidas, no princípio do século: Marielle Gros reúne textos de Ricardo Jorge (1889), Álvaro de Antas (1902), A. de Almeida Garrett (1913-14) e Ferreira Lemos (1914),¹³⁶ entre outros, que não são menos impressionantes que as reunidas por Peter Hall em “The City of the Dreadful Night”¹³⁷ sobre as condições de vida nas cidades industriais inglesas no século XIX.

Face a esta realidade, cedo se começa a discutir a possível intervenção estatal; mas, porque a promoção directa de habitação de baixo custo era ainda vista como “concorrência feita aos particulares”,¹³⁸ o poder público limita-se inicialmente a tentar estimular a iniciativa privada. Assim, durante a primeira guerra mundial constroem-se no Porto os primeiros bairros em que existe alguma participação camarária (promovidos pelo jornal *Comércio do Porto* com o apoio da municipalidade),¹³⁹ sendo o primeiro bairro de promoção estatal (o bairro Sidónio Pais, na Arrábida) construído pouco depois. E se pouco mais fez o poder público, até ao advento do Estado Novo, também o contributo da iniciativa privada foi insignificante para melhorar o panorama da habitação social no Porto. Os resultados, no seu conjunto, eram nesta altura manifestamente insuficientes: poucos bairros e, sobretudo, poucas casas, porque a tipologia considerada era a da casa individual (normalmente geminada em grupos de 2 ou 4 moradias). Estas, aliás, nem sempre se destinam às classes mais desfavorecidas...

Durante quase toda a primeira metade do século, considerou-se que a habitação colectiva obrigava os inquilinos “a uma vida íntima e comum, quase sempre inconveniente”; pelo contrário, a habitação em lote individual, que possibilitava a existência de “horta e criação de aves nas traseiras” (o que representava um auxiliar de subsistência que permitia manter salários baixos), representava a defesa dos valores familiares, porque “estabiliza o lar, garante a continuidade da família e afasta da taberna”.¹⁴⁰ Não é surpreendente que,

¹³⁴ “50 000 habitantes” em 1820, “168 000 habitantes” em 1900 (idem, pág. 55); Gros demonstra que este crescimento demográfico da cidade era superior ao de Lisboa, na mesma época, se analisado em termos percentuais (ver quadro da pág. 60).

¹³⁵ Ocupação especulativa dos logradouros dos lotes típicos do Porto (com cerca de 6 metros na frente urbana, mas com grande profundidade para o interior do quarteirão) imperceptível do espaço público, composta de pequenos módulos habitacionais sem mínimas condições de conforto e salubridade, repetidos até preencher o espaço na totalidade e servidos por um único corredor longitudinal ligado à rua; Alexandre Alves Costa refere que haverá semelhanças entre alguma habitação operária Inglesa, nomeadamente as “back to back houses” de Leeds, e estas casas “de cu tapado” (COSTA, A. A., “A Ilha Proletária...”, pág. 32).

¹³⁶ GROS, M., *O Alojamento Social...* (pág. 62-75).

¹³⁷ Capítulo 2 de HALL, P., *Cities of Tomorrow*, (pág. 14-31).

¹³⁸ Como ressalva António de Azevedo no seu *Relatório ao III Congresso da Liga Nacional contra a Tuberculose* (Gros, M., *O Alojamento Social...*, pág. 92).

¹³⁹ Bairros de Antero de Quental, Estevão de Vasconcelos, Dr. Manuel Laranjeira e Viterbo Campos (este último com projecto de Marques da Silva).

¹⁴⁰ A. Fuschini (1884), Guilherme de Azevedo (1928) e Manuel Moreira (1950) citados em GROS, M., *O Alojamento Social...* (pág. 102, 103 e 118).

quando o Estado Novo empreende um programa de promoção de “casas económicas”, a tipologia escolhida seja a unifamiliar, “aquela que mais corresponde ao feitio português do amigo do lar, senhor da sua independência”; até porque “o nosso feitio repele o falanstério [sic] e tudo aquilo que atenta contra a reserva e o pudor”, simbolizados no Porto pelo bloco do Saldanha, “albergaria diabolicamente imaginada para o alojamento das classes trabalhadoras”.¹⁴¹

Mas também este programa não seria mais do que uma gota no oceano das necessidades de alojamento operário: se o Secretariado Nacional da Propaganda afirmava, em 1943, que a “construção de casas económicas destinadas às famílias menos afortunadas constitui um dos principais objectivos da política social do Estado Novo português”,¹⁴² a verdade é que até a esse ano, o regime tinha financiado apenas a construção de 1376 casas económicas na cidade do Porto,¹⁴³ o que representava uma percentagem mínima das necessidades de alojamento existentes...¹⁴⁴

A ineficácia quantitativa desta política tornava-se evidente e estava obviamente ligada à questão da tipologia: a relação custo/benefício dos Bairros de Casas Económicas (BCE) não permitia a promoção de uma maior quantidade de fogos com o orçamento disponível; e se o custo de construção por habitação era maior nos BCE do que para a habitação multifamiliar, o preço dos terrenos também era um factor importante a ter em conta porque, para a mesma área, o aproveitamento do terreno seria maior se a opção fosse o alojamento colectivo.

O problema foi, como vimos, claramente denunciado pelas novas gerações de arquitectos no Congresso de 1948 (nas teses apresentadas ao Tema II, “O Problema Português da Habitação”), mas a proposta alternativa de soluções próximas da escala da unidade de habitação de Corbusier¹⁴⁵ não encontrou qualquer receptividade pelo Estado. No entanto, face à oposição de dois modelos radicalmente opostos, surgiram também no congresso abordagens mais moderadas ao problema; para além da proposta de Miguel Jacobety (que analisaremos seguidamente), é de salientar a alternativa protagonizada por Nuno Teotónio Pereira e Costa Martins, porque manifesta um esforço de aproximação à realidade portuguesa, procurando compreender as características das populações que manifestam carências de habitação.

Esta comunicação começa por distinguir duas classes “bem diferenciadas”: a “classe proletária” e a “classe média”.¹⁴⁶ Sobre a primeira, considera-se que é necessário “recebê-la na cidade”, mas em “condições transitórias”, em construções sem “grande aglomeração de fogos”; é apenas para a segunda (em “face dos

¹⁴¹ Visconde de Almeida Garrett, INTP e Alfredo Magalhães citados em GROS, M., *O Alojamento Social...* (pág. 117, 119 e 120); o bloco da rua Duque de Saldanha é o primeiro edifício de habitação colectiva (com 115 apartamentos) construído pela Câmara Municipal do Porto, em 1940.

¹⁴² *Idem*, pág. 125.

¹⁴³ Repartidas por oito bairros: do Ilhéu, das Condominhas, do Amial, da Azenha, de Paranhos, de Ramalde, de Costa Cabral e de S. Roque da Lameira (*idem*, ver quadro da pág. 163).

¹⁴⁴ Em 1950 existiria um deficit a nível nacional de 450 000 habitações, que seria já de 600 000 em 1960 (*idem*, pág. 126).

¹⁴⁵ Para além das teses mais radicais dos já citados (ver capítulo 1.1.2.5) arquitectos portugueses, fazem a defesa incondicional da habitação colectiva de maior escala João Simões, José Huertas Lobo e Francisco Castro Rodrigues, que apresentam como exemplo o “Kollektivhuset” (bloco de 57 apartamentos em Estocolmo) e defendem como mais económicas as soluções em “blocos de 4 a 12 andares, segundo os Ingleses, ou maior número ainda segundo os brasileiros”; Jorge Segurado também apresenta uma proposta concreta, um prédio com 12 pisos e 72 apartamentos (SNA, *1º Congresso Nacional de Arquitectura...*).

¹⁴⁶ Para Teotónio Pereira e Costa Martins, a “classe proletária” era composta por indivíduos que “vivem em bairros miseráveis” e “possuem baixo nível cultural, sentido cívico atrofiado (...) e certa carência de princípios morais”, enquanto a “classe média” era formada por “indivíduos que tem já uma tradição cidadina”.

graves inconvenientes” causados pela “grande extensão das cidades”) que se sugere a “construção em altura”. As “unidades habitacionais de uma e de outra classes” seriam componentes das mesmas “unidades de vizinhança”, que reuniriam também um conjunto de serviços essenciais: “Escolas (...), Igreja, Biblioteca, Administração local, Serviços Públicos, Clube Recreativo, Centro de Saúde, Cinema, Terrenos de Jogos, Café, Centro de Juventude, Comércio, etc.”¹⁴⁷

Teotónio Pereira e Costa Martins defendem assim que estas duas tipologias, a unidade “sem grande aglomeração de fogos” (eufemismo que pressupõe a consideração de habitação individualizada) e a “construção em altura”, até então consideradas opostas, são na realidade complementares e devem ser aplicadas no mesmo espaço, salientando que não é de considerar qualquer tipologia intermédia: “deve abandonar-se a construção de prédios de meia-altura, socialmente inconvenientes para a classe proletária e economicamente prejudiciais para a classe média.”

Por falta de concretização por parte dos autores, é difícil entender exactamente a partir de que número de pisos um edifício se classificaria como “de meia-altura” ou “em altura”, mas parece provável que esta segunda classificação incluía as propostas de edifícios de doze pisos incluídas na tese de Jorge Segurado e a primeira abranja os edifícios de três e quatro pisos do plano de urbanização do Arq. Faria da Costa (de 1945) para a Av. Alferes Malheiro (depois conhecido por bairro de Alvalade)¹⁴⁸ que Miguel Jacobety apresentou também neste Congresso: com morfologia de quarteirão tradicional, pretendia alojar 45.000 pessoas, 31.000 das quais em prédios de habitação colectiva económica, de 3 e 4 pisos (com dois apartamentos por piso), que eram dispostos à face da rua do modo tradicional, com linguagem influenciada pela doutrina de Raul Lino e pelo “estilo Areeiro” (num desenho “português” necessariamente “suavizado”, do ponto de vista da decoração, pelas restrições orçamentais do empreendimento).

A intenção de Jacobety era claramente a de apresentar este plano, ao gosto do Estado Novo (embora com uma aproximação ao conceito de habitação colectiva, justificada pela necessidade de restrição de custos), como modelo para “a resolução do *Problema Português da Habitação*”, até porque estava já a ser também aplicado “a expensas da «Federação de Caixas de Previdência»” não só em Lisboa (Alvalade) mas também “em alguns aglomerados novos nas cidades do Porto, Braga, Guimarães e em Vila Nova de Famalicão, Matosinhos, etc...”¹⁴⁹

O referido bairro de Ramalde, que Távora projecta no Gabinete Técnico da CMP, faz assim parte deste conjunto de experiências, realizadas um pouco por todo o país, de promoção de bairros económicos de grande dimensão, de habitação colectiva (mas não muito), em tipologias de “meia-altura”.

¹⁴⁷ Idem, pág. 243-249.

¹⁴⁸ Sobre o este bairro ver COSTA, J. P., *Bairro de Alvalade...*

¹⁴⁹ Ver comunicação de Miguel Jacobety, “Estudo de Casas de Renda Económica” (SNA, 1º Congresso Nacional de Arquitectura..., pág. 267-283).



Fig. 20 a) Bairro das Estacas, Formosinho Sanchez e Ruy d'Athouguia, fotos do estado actual (E. F.).
b) Bairro de Ramalde, Fernando Távora, fotos do estado actual (E. F.): vista geral, pormenor da fachada poente e pormenor da fachada nascente.

Estando previsto no plano regulador de 1952 como integrando a “Unidade Residencial de Ramalde”¹⁵⁰ este projecto surge num momento em que as preocupações expressas no Congresso ainda estão bem presentes.

Se a promoção estatal pretendia realizar a nível nacional bairros à semelhança do referido conjunto de Alvalade, os jovens arquitectos chamados a concretizar estes projectos¹⁵¹ defendiam ideias opostas às que pressupunha o plano modelo de Faria da Costa, quer no tipo de implantação, quer na linguagem.

No contexto de suavização do controlo da expressão arquitectónica pelo Estado Novo, com o “impulso do Congresso e os novos ventos que sopravam no mundo”,¹⁵² algumas destas ideias podem concretizar-se em obra, como no “Bairro das Estacas”, conjunto de quatro blocos que altera dois quarteirões previstos no plano de Alvalade, junto à rua Bolhão Pato. Projectado a partir de 1949 (e concluído em 1955) por Formosinho Sanchez e Ruy d’Athouguia, este bairro é referido na época como “a primeira aplicação coerente da Carta de Atenas” em Portugal,¹⁵³ o que se deverá mais a uma questão de similaridade com o modelo Corbusiano de Marselha, tanto na linguagem (betão à vista e modelação das fachadas) como no conceito (edifícios elevados sobre pilotis, libertação do solo para criar percursos arborizados, separação peão-automóvel, orientação em função da melhor insolação, apartamentos em duplex) do que a uma semelhança de escala, porque a cêrcea imposta pelo plano (r/c + 4) fica muito aquém daquilo que pretenderiam realizar os seus autores.

O bairro de Ramalde é, também para Távora, o momento de impor as suas ideias urbanísticas e ver concretizada (pelo menos parcialmente) a sua versão pessoal da “Carta de Atenas”, mas esta não é, saliente-se, tão literal como no “Bairro das Estacas”. Na implantação procura-se uma orientação nascente-poente para as fachadas e a separação de percursos de peão e automóvel mas, uma vez que os edifícios não estão elevados do solo, não se dá a libertação do solo para criar percursos transversais; pelo contrário, isola-se (e contem-se) o espaço entre dois blocos, que assume um carácter semi-privado para os moradores dos apartamentos que com ele confrontam. Do mesmo modo, do ponto de vista da linguagem, não se encontra aqui um grande protagonismo do betão, deixado à vista apenas pontualmente (ao contrário da pedra, que constitui o envasamento de todos os edifícios, amarrando-os ao solo), nem de qualquer elemento com funções de “brise soleil”. O modelo formal aqui não é decerto o bloco de Marselha: a linguagem é muito mais

¹⁵⁰ Segundo a definição do Plano, esta classificação constituía uma unidade de “3º Escalão”, superior à “Vizinhança” ou ao “Bairro”, mas inferior à “Unidade Urbana” e incluiria um Centro Cívico, um Centro Administrativo, um Centro Comercial, um Centro Social (com Teatro, Biblioteca, Sala de Conferências, etc.) estabelecimentos de ensino, Parque de Desporto, Igreja paroquial e outros equipamentos de apoio (Piscina, Correios, Polícia, Hotel, Restaurante).

¹⁵¹ Esta é uma geração que se está a “afirmar na segunda metade dessa década, clamando pelos princípios da Arquitectura Moderna, tendo como herói Le Corbusier, a Carta de Atenas como bíblia e admirando as realizações brasileiras”; TOUSSAINT, Michel (et. al.), *Guia de Arquitectura de Lisboa* (pág. 307).

¹⁵² PEREIRA, T. “III.1 Que fazer com estes 50 anos?” (pág. 37); Teotónio Pereira refere que, nesta altura, “Salazar desembaraçava-se do que considerava secundário” (como o “controlo da expressão arquitectónica”) para poder manter o essencial para a sobrevivência do regime: “a censura à imprensa, a polícia política, as restrições ao direito de associação, as eleições fraudulentas”. (idem, pág. 36-37).

¹⁵³ TOUSSAINT, Michel (et. al.), *Guia de Arquitectura de Lisboa* (pág. 320-321); podemos encontrar um discurso deste tipo no artigo de apresentação desta obra na revista *Arquitectura Portuguesa, Cerâmica e Edificação* (nº 7, Jul./Set. 1954, pág. 4-14).

próxima de uma urbanização Siemensstadt.¹⁵⁴ O alçado poente (claramente o principal, onde se situa a entrada do bloco, assinalada com uma pala em consola) é pontuado com umas varandas salientes, Corbusianas, com protecções em betão¹⁵⁵ (que conferem alguma privacidade à própria varanda e ao vão da sala) e o alçado nascente apresenta umas varandas reentrantes, mais discretas (muitas delas estão hoje transformadas pelos habitantes em “marquises”). O conjunto é rematado, junto ao solo, com os referidos envasamentos de granito, que, tal como o azulejo do projecto da casa sobre o mar, procura timidamente uma integração, um “toque portuense” que a volumetria e a linguagem do edifício desmentem de imediato.¹⁵⁶

Este projecto, inegavelmente inovador face à realidade portuguesa e portuense da época, vai definir uma tipologia de implantação e um modelo formal que serão repetidos até à exaustão (nas suas qualidades e defeitos, com mais ou menos variações) na promoção de habitação económica da municipalidade, nomeadamente nos dois “Planos de Melhoramentos da Cidade”.¹⁵⁷ Abordando este projecto num texto publicado em 1961, logo após a conclusão da segunda fase da sua construção, Távora refere os condicionalismos a que todo o processo esteve sujeito: o modelo de Alvalade (“o supra-sumo para a altura”), o “condenável geometrismo já condicionado pelo volume dos edifícios previamente projectados” e a não concretização das plantações, do parque e dos edifícios públicos previstos. No entanto, este é um dos projectos que recorda com prazer (Távora refere que terá passado ali “alguns dos grandes momentos” da sua vida profissional)¹⁵⁸ e a que sempre deu destaque nas várias publicações sobre a sua obra.

Pelo contrário, o projecto realizado na mesma altura para o grupo residencial dos armazenistas de mercearia está muito menos divulgado,¹⁵⁹ pelo que se acredita que não seria uma obra de que Távora guardasse boas recordações.

¹⁵⁴ Walter Gropius, Berlim, 1929-30; Portas refere que o bairro de Ramalde foi a “primeira e legítima e até necessária oportunidade de, um quarto de século passado, erguer o “nosso bairro Siemens”, de contrapor ao espírito acanhado e pequeno burguês de Alvalade (...) um método funcionalista, com a sua subordinação declarada à exposição das fachadas, o seu conceito de terreno livre e de «core»”; PORTAS, N., “Fernando Távora: 12 anos...” (pág. 12).

¹⁵⁵ Corbusier usa este tipo de protecção de varandas em várias obras realizadas nos anos 20, como a casa Cook (Paris, 1926), a casa Stein (Paris, 1926-27) e a casa Church (Ville d’Avray, 1928).

¹⁵⁶ Esta dificuldade de concretizar as suas ideias dos anos 40 em obra é também legível no bloco de habitação na Avenida Brasil (Porto, 1952-54); porque este é realizado num lote tradicional, a ruptura do desenho moderno “expressamente vigoroso no claro-escuro de uma fachada” (PORTAS, N., “Fernando Távora: 12 anos...”, pág. 16) é mais evidente ainda, face à centenária malha envolvente, ainda marcada por um desenho de fachada de tradição almadina.

¹⁵⁷ Os “Planos de Melhoramentos” foram operações massivas de realojamento de populações carenciadas (na sua maioria habitantes das ilhas situadas nas zonas centrais), transferidas para bairros económicos construídos nas zonas da periferia interior da cidade. No primeiro, levado a cabo entre 1956 e 1966, foram construídos 6.072 fogos e no segundo, realizado entre 1966 e 1975, mais 2.750 (GROS, M., *O Alojamento Social...*, pág. 199-200). A deslocalização de cerca de 45.000 pessoas do centro para a periferia da cidade em menos de 20 anos, mesmo que proporcionando “uma vida melhor, perfeitamente digna” (CMP, *Plano de Melhoramentos*, pág. 31) a uma boa parte dessas populações, não se faz sem custos: o afastamento físico do centro implica a marginalização da população, quebra de laços sociais e estigmatização; a generalizada falta de equipamentos sociais de apoio (que não se fazem ou se fazem tarde e são geralmente insuficientes) agrava este problema. Por outro lado, os bairros criados segundo o modelo de “Ramalde” são estruturas rígidas que funcionam como uma ruptura permanente na malha urbana, pois não permitem qualquer transformação por parte dos moradores, ao contrário dos anteriores Bairros de Casas Económicas (sobre estes temas ver também FERNANDES, E., *Segurança e Sustentabilidade...* e FERNANDES, E., “Seven, os sete pecados urbanos”).

¹⁵⁸ Todas as citações deste parágrafo são retiradas do texto de Távora em PORTAS, N., “Fernando Távora: 12 anos...” (pág. 15).

¹⁵⁹ Das obras projectadas nesta época, Távora destaca o plano do Campo Alegre, o bloco da Av. Brasil e o bairro de Ramalde, quer no referido artigo de Nuno Portas na revista *Arquitectura* quer na monografia publicada por Luiz Trigueiros (*Fernando Távora*) trinta e dois anos mais tarde; os restantes projectos anteriores a 1952 (referidas no “Regesto delle Opere” publicado em ESPOSITO, A., LEONI, G., *Fernando Távora...*, pág. 386) são ignorados em ambas as publicações, apesar do seu número ser considerável. No caso do grupo residencial dos armazenistas de mercearia, o projecto não é referido em 61 e aparece com pequeno destaque nas publicações de 93 (referido apenas na listagem final de obras, pág. 186) e de 2005 (pág. 91 e “Regesto delle Opere”, pág. 386).



Fig. 21 Grupo residencial dos armazenistas de mercearia, Fernando Távora, fotos do estado actual (E. F.).
 a) vista de conjunto (início da rua Aarão de Lacerda).
 b) 2 grupos de 4 casas, com edifício de habitação colectiva ao fundo | c) grupo de 4 casas geminadas
 d) edifício de habitação colectiva | e) vista de conjunto (meio da rua Aarão de Lacerda).

O aspecto actual do bairro e o testemunho de alguns dos seus moradores mais antigos ajuda a colocar uma hipótese justificativa para o esquecimento (pelo próprio autor e por aqueles que estudam a sua obra) que tem sofrido esta urbanização, com inegável importância pelo seu impacto urbano e pela sua originalidade tipológica: se o projecto original é hoje dificilmente reconhecível, tal o número de alterações entretanto introduzidas pelos seus proprietários, muitas destas terão sido motivadas, logo nos primeiros anos da obra, pela necessidade de colmatar deficiências construtivas.¹⁶⁰

Das necessárias obras de recuperação rapidamente se evoluiu para obras motivadas pelo gosto pessoal dos habitantes: alteram-se os muros, a organização e pavimentação dos jardins, a cor original das fachadas, o material e o desenho de janelas e portas, descaracterizando assim um bairro cujo principal atractivo seria o ritmo uniforme das casas geminadas (em grupos de 4) pontuado com a diferente volumetria dos dois blocos de apartamentos de 3 pisos, num ritmo R-cccc-cccc-cccc-cccc-B-cccc-cccc-R-cccc-cccc-cccc-cccc-B-cccc-cccc-R que acompanha a pendente (sendo “cccc” cada conjunto de quatro casas geminadas, “B” os blocos de habitação colectiva e “R” as ruas transversais que entroncam na Aarão de Lacerda, rematando ou dividindo o conjunto).

Era esta composição ritmada, tipologicamente mista, que tornava este bairro uma solução original do ponto de vista urbanístico, pelo menos a nível nacional: diferencia-se claramente tanto dos BCE de promoção Estatal (ou da solução de habitação unifamiliar em banda de desenho moderno encontrada por Mário Bonito, poucos anos antes, no bairro que desenha para a cooperativa “O Lar Familiar”) como das propostas da Federação Nacional das Caixas de Previdência (e das suas derivações mais modernas, como o “Bairro das Estacas” e o próprio bairro de Ramalde) e reinterpreta a proposta mista que Teotónio Pereira defende no Congresso, distinguindo-se desta pela abordagem pragmática, desprovida de classificações sociológicas, e condicionada à aplicação da “meia-altura” nos blocos de habitação colectiva.

As alterações introduzidas afectam, no entanto, estes princípios de composição, destruindo a unidade do conjunto e criando variações aleatórias que perturbam a leitura do ritmo das moradias. Assim, esta obra terá resultado, para Távora, numa aprendizagem similar à que o conjunto de “Frugés-Pessac” terá proporcionado a Corbusier,¹⁶¹ tal como no caso do arquitecto suíço,¹⁶² esta experiência pode ter contribuído para motivar a mudança de linguagem que o arquitecto português realiza a partir de 1953. Não é provável que, nas viagens realizadas até à data, Távora tivesse tido a oportunidade de visitar esta obra, nos arredores

¹⁶⁰ Foram referidas, nas conversas realizadas em visitas ao local (em Abril de 2007) infiltrações de água pela cobertura (originalmente plana, depois inclinada), fissuras no reboco, deficiente composição das argamassas (com areia em excesso), etc...

¹⁶¹ A “Cité Frugés-Pessac” é um bairro de habitação operária com base em variações do sistema DOM-INO e do modelo Citrohan, uma primeira experiência de “cité jardin horizontale” projectada por Corbusier para o industrial Henry Frugés entre 1924 e 1927, nos arredores de Bordéus; o elevado custo da construção (motivado pela falta de capacidade dos construtores locais de trabalharem com processos de pré-fabricação e montagem em série) e as deficiências construtivas que os edifícios cedo começaram a revelar (infiltrações, fissuras, humidades de condensação) tornaram esta obra uma experiência amarga para o seu autor. A agravar tudo isto, as alterações motivadas pelo gosto dos moradores subverteram por completo as intenções iniciais desta obra, que se torna irreconhecível em pouco tempo; só hoje, graças a um cuidadoso processo de restauro efectuado segundo o projecto original, voltou a ser visível o carácter original de alguns dos edifícios (FRAMPTON, K., *Le Corbusier*, pág. 22).

¹⁶² Corbusier abandona a linguagem purista que desenvolveu na década de 20 logo após a construção da casa Savoie (ver “Le Corbusier e a monumentalização do vernáculo” em FRAMPTON, K., *Modern Architecture*, pág. 271-279); os problemas construtivos do bairro de Pessac e de outras obras dos anos vinte poderão ter contribuído decisivamente para esta mudança.

de Bordéus,¹⁶³ pelo que a lição de Pessac (que Corbusier resumiu mais tarde na frase “a vida tem sempre razão, a arquitectura é que pode estar errada”)¹⁶⁴ não terá evitado a surpresa do arquitecto português face às vicissitudes do seu projecto residencial.

O conjunto residencial dos armazenistas de mercearia torna-se especialmente interessante quando analisado em oposição ao bairro de Ramalde; condicionado por opções tomadas anteriormente pelo executivo camarário, Távora projecta do lado nascente da rua Aarão de Lacerda com uma implantação livre do alinhamento das vias existentes e aposta (para reforçar a qualidade vivencial do conjunto) numa qualificação do espaço exterior que não será concretizada e num conjunto de equipamentos¹⁶⁵ que não viriam a ser realizados (o que também constitui uma amarga lição). Ao mesmo tempo, do outro lado da mesma rua, Távora está a actuar como profissional liberal, com toda a liberdade para propor a sua visão urbanística aos clientes¹⁶⁶ e aposta numa tipologia mista que alterna a clara separação público/privado da habitação individual com a excepção dos dois blocos de habitação, soltos (na medida do possível) no reduzido terreno dos seus lotes. Encontramos novamente nesta obra, contradizendo a aparente certeza das opções do plano de Ramalde, a manifesta vontade de não tomar partido por uma visão única dos problemas; como na “casa sobre o mar”, esta é uma tentativa de conciliação do aparentemente inconciliável que, como nos seus textos dos anos 40, representa uma terceira via face às posições extremas dominantes.

1.2.2.4 As “três constantes da evolução da Arquitectura” e as primeiras obras de maturidade.

A visão de Távora está constantemente focada nos aspectos que podem contribuir para aproximar conceitos opostos, ultrapassando aquilo que os divide. Se esta característica já está presente nos seus textos anteriores, nos desenhos da “casa sobre o mar” e nos projectos de Ramalde, torna-se mais evidente ainda num seu outro artigo, publicado no final de 1952 na revista *Lusíada*,¹⁶⁷ onde apresenta aquelas que considera serem as *três constantes da evolução da Arquitectura e do Urbanismo*:¹⁶⁸ a sua modernidade permanente, o esforço de colaboração que sempre se lhes associa e a sua importância como elementos condicionantes da vida do homem.

Para apresentar a primeira destas constantes, Távora desenvolve aqui a noção de *modernidade* apresentada no já referido texto da revista *Panorama*: “modernidade significa integração perfeita de todos os elementos que podem influir na realização de qualquer obra, utilizando todos os meios que melhor levem à

¹⁶³ Na sua viagem de 1947, Távora percorre a França mas o trajecto é realizado pela costa Mediterrânica até Marselha e depois para o interior até Paris (MENDES, M., “Ah, che ânsia umana ...”, pág. 353); não encontramos referências a qualquer visita a Bordéus (junto à costa Atlântica de França).

¹⁶⁴ Frase com que Corbusier comenta as alterações realizadas em Pessac, já no final da sua carreira, referida por Charles Jencks como um comentário irónico (JENCKS, Charles, *Le Corbusier and...*, pág. 144); não será abusivo dizer que esta é uma frase que Távora poderia ter proferido...

¹⁶⁵ Que pretendiam formar o «core» de que fala Portas (ver nota 154), tentativa de enriquecimento do esquema Carta de Atenas que mostra já a influência do debate a que Távora assiste no CIAM VIII.

¹⁶⁶ Desconhecendo hoje o grau de abertura dos representantes do cliente (o Grémio dos Armazenistas de Mercearia) às ideias de Távora, é difícil determinar quão próxima está esta obra das suas ideias iniciais; certo é que o arquitecto estaria um pouco limitado nas suas opções pelas dimensões do terreno, de pequena profundidade.

¹⁶⁷ TÁVORA, F., “Arquitectura e Urbanismo – a lição das constantes”.

¹⁶⁸ Arquitectura e Urbanismo são, para Távora, duas partes indissociáveis do mesmo fenómeno universal, “inerente à própria natureza do homem, prolongamento indispensável da sua vida, manifestação da sua existência” (idem, pág. 151).

concretização de determinado fim” e “manifesta-se na qualidade, na exactidão das relações entre a obra e a vida”.¹⁶⁹ Mas estende agora este entendimento a uma leitura unitária da história: “As grandes obras de Arquitectura e de Urbanismo foram sempre modernas na medida em que traduziram exactamente, isto é, segundo uma relação perfeita, as suas condições envolventes.” Esta visão unitária não pressupõe, no entanto, uma unidade estilística, porque os seus aspectos formais “são consequência directa da variedade de ambientes, de condições de toda a ordem, mas eles próprios, na sua diversidade, permitem a dedução dessa constante que se chama modernidade.”¹⁷⁰

Na segunda destas constantes afirma-se de novo a dependência do arquitecto da sociedade em que se insere, porque se considera que todas as manifestações da arquitectura e do urbanismo se realizaram “mercê dum esforço colectivo”. O arquitecto deve assim assumir-se como organizador da “síntese magnífica que as obras traduzem e na qual colabora toda uma infindável série de elementos” que “na sua totalidade, na unidade dos seus esforços”, são quem realiza a obra definitiva;¹⁷¹ Távora acrescenta ainda que esta colaboração deve ir “até à própria fruição dessas obras”, pelo que “é necessário possuir-se a garantia do seu interesse para aqueles a quem tais obras se destinam”.¹⁷²

O discurso relativo à terceira constante (que é, aparentemente, a menos discutível das três) começa por reafirmar o binómio Arquitectura/Urbanismo “como fenómeno condicionante da vida do homem”; mas esta consensual constatação serve para uma menos óbvia afirmação das relações de causa e efeito deste fenómeno: “Se o homem, ao organizar o espaço, realiza trabalho condicionado, na medida em que satisfaz as realidades que o envolvem, realiza também trabalho condicionante da sua própria actividade”. Mais uma vez, esta circunstância não interessa apenas aos arquitectos: “Da boa ou má qualidade da organização do espaço depende, em parte, o bem ou o mal-estar dos homens; a desarmonia da organização do espaço gera a infelicidade humana.” Esta noção de que a arquitectura é, simultaneamente, condicionada e condicionante do ambiente humano, criadora de harmonia ou desarmonia, felicidade ou infelicidade implica um entendimento da responsabilidade social da arquitectura mas também implica uma consideração patrimonial, quer da circunstância herdada, quer da circunstância criada.

Encontramos assim neste artigo, e de novo em 1953, em texto publicado na revista *A Arquitectura Portuguesa, Cerâmica e Edificação*,¹⁷³ o reforço de duas ideias: o conceito de “modernidade” como valor intemporal e o entendimento do papel do arquitecto como coordenador de um esforço colectivo. Nesta última publicação, em resposta a um questionário apresentado pela revista a várias personalidades, Távora

¹⁶⁹ Formulação de Távora que lembra novamente as ideias de Giedion, sobretudo quando este afirma que a arquitectura é “inseparável da vida como um todo” (*Espaço, Tempo e Arquitectura*, pág. 48), mas lembra também a citada frase de Corbusier (“a vida tem sempre razão...”).

¹⁷⁰ Idem, pág. 153; Távora apresenta como exemplo os edifícios da Praça de S. Marços, em Veneza: “é um exemplo típico de diversidade formal e de qualidade permanente. Entre o primeiro e o último edifício que compõem esse extraordinário organismo urbano existem alguns séculos de diferença, séculos que significam evolução, diversidade, variedade. Qualquer desses edifícios foi moderno e porque todos o foram a constante da modernidade preside ao conjunto; não interessa o estilo em que cada um deles foi realizado — interessa, sim, a semelhante atitude que presidiu à sua concepção.” (pág. 153-154).

¹⁷¹ Idem, pág. 154; Távora dá como exemplos Stonehenge, as Pirâmides do Egipto e as cidades de Atenas e Veneza.

¹⁷² Idem, pág. 154-155; para Távora, as obras de Arquitectura e de Urbanismo serão assim “sínteses, traduções plásticas no espaço organizado daqueles por quem e para quem se realizam; traduções próprias, características, diversas, variadas e mutáveis.” (pág. 155).

¹⁷³ TÁVORA, F., “Que pensa sobre o desenvolvimento actual da arquitectura...” (pág. 70-71).

responde à pergunta formulada (“Que pensa sobre o desenvolvimento actual da arquitectura no nosso país?”) fundindo a sua definição de modernidade com o enunciado das três constantes, afirmando que “manter com a vida uma relação perfeita, significa traduzir e satisfazer por meio da organização do espaço as necessidades de determinado homem, obedecendo às condições que o definem” e que a arquitectura e o urbanismo serão modernos se resultarem “de um esforço de colaboração, de um esforço de integração de condicionantes”. Este texto parece assim desenvolver as ideias já expressas na revista *Panorama* e *Lusíada*; nesta última, Távora afirmava a necessária consideração da actualidade das “três constantes”, porque o seu esquecimento toma “aspectos de crise” para o Urbanismo e para a Arquitectura e a “análise de muitas manifestações contemporâneas nesta matéria dá o índice perfeito dessa crise, desse esquecimento das constantes, de qualquer coisa de fundamental que é substituído pelo acessório e pelo decorativo”. Se esta é uma crítica evidente à ainda subsistente arquitectura oficial do Estado Novo,¹⁷⁴ não deixa também de ser subtilmente dirigida a alguns dos seus colegas modernos e será apresentada de forma mais directa no texto de *A Arquitectura Portuguesa*. Se, na revista *Panorama*, afirma que não basta querer fazer arquitectura moderna, “são indispensáveis condições que permitam a sua realização”, concretiza agora de modo mais claro estas suas reservas: se “não temos, actualmente, uma Arquitectura e um Urbanismo modernos”, é porque seguem “caminho errado, igualmente errado” tanto os que “preconizam o retorno a estilos que já foram” como os que procuram o moderno no “figurino da moda”. “O «estilo» não conta; conta sim, a relação entre a obra e a vida”, é a conclusão de um texto que constitui uma primeira crítica directa aos que encaram a arquitectura moderna como um estilo.¹⁷⁵ Realizada no local próprio, dirigida a arquitectos (numa revista com preocupações progressistas), esta crítica deverá ter tido algum impacto, na época e poderá até ter criado algum desconforto, no seio da EBAP (onde Távora já leccionava), porque o isola dos seus colegas da ODAM (Viana de Lima, por exemplo, deverá ter-se sentido visado). Este atrevimento de Távora contrasta (apenas neste aspecto), com a resposta do colega João Andersen¹⁷⁶ ao mesmo inquérito: defendendo que a arquitectura em Portugal está longe de ser “moderna como foi noutros tempos” (partilhando aqui a noção de Távora da intemporalidade do moderno) porque o “bom gosto” reinante não “consegue discernir entre uma coisa boa e má, entre a verdade e a mentira”, Andersen afirma que “a Arquitectura Moderna conquistou já o seu lugar definido e inabalável numa grande parte do Mundo”.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Távora afirma que embora “essas manifestações invoquem aspectos tradicionais ou de retorno ao passado”, quase sempre confundem “a Grande Tradição, a tradição das constantes, com pequenas e passageiras tradições” (pág. 155).

¹⁷⁵ TÁVORA, F., “Que pensa sobre o desenvolvimento actual da arquitectura...” (pág. 70-71).

¹⁷⁶ João Henrique de Melo Breyner Andersen (n. 1920), arquitecto diplomado pela EBAP em 1948, é desde essa altura Assistente da 16ª cadeira (Urbanismo) e parece ser próximo de Távora (que o menciona no seu diário como “Jony Andersen”); ver FAUP, *Desenho de Arquitectura* (pág. 94) e MENDES, M., “Ah, che ánsia umana...” (pág. 355).

¹⁷⁷ ANDERSEN, João, “Que pensa sobre o desenvolvimento actual da arquitectura...” (pág. 16). De referir que entre as duas respostas já citadas de arquitectos portugueses (Andersen no n.º 1 desta série da revista, em Abril de 52, Távora no n.º 3, um ano depois), publica-se o texto do outro arquitecto convidado a participar neste inquérito, Keil do Amaral (n.º 2, Agosto 52), que tem tanto de diplomático como de irónico: comentando outras respostas anteriores, salienta que “isso de copiar o que os outros fizeram (...) não é lá muito bonito *como ideal*”, e remata dizendo que concorda com todos: “É bonito estar de acordo com toda a gente e não dá sarilhos!”.



Fig. 22 a) Mercado de Vila da Feira, Fernando Távora, fotos do estado actual (E. F.): vista do interior, utilização do azulejo e mobiliário fixo.
 b) Mercado da Ovar, Januário Godinho, fotos do estado actual (E. F.): vista do interior, cobertura invertida e utilização do azulejo.

Esta rejeição de um “estilo moderno”, esta ideia de modernidade como algo de intemporal e esta atenção à circunstância como força motriz do processo de projecto, estarão bem patentes na obra de Távora nos projectos iniciados a partir de 1953; este é também o ano em que participa no CIAM IX, de Aix-en-Provence (onde as inquietações e as críticas de Hoddesdon levam já a propostas concretas do grupo que seria depois conhecido como Team X), assistindo a um debate que vem confirmar a pertinência e o carácter precursor do discurso que vem defendendo desde 45.

O mercado de Vila da Feira (1953-59), será o primeiro projecto desta fase mais madura da sua obra, em que podemos reconhecer já a concretização das ideias expressas nos seus textos já citados. É uma obra cuja modernidade se expressa na *qualidade e na exactidão das relações com a vida*, numa *integração perfeita de todos os seus elementos*. Mais do que um edifício coerentemente concebido para a obediência a um programa específico numa perspectiva estritamente funcional, este mercado cria um espaço colectivo ao serviço da população, pela sua originalidade tipológica. Se consegue uma “extraordinária sensação de envolvimento e totalidade de um espectáculo humano”¹⁷⁸ no seu interior, que apenas atinge o seu “pleno significado quando apropriado pelos utentes”, é na dualidade deste carácter de “espaço aberto mas convidativo, encerrando em si um ambiente próprio de relativa intimidade” que encontramos potenciada a sua principal função: um espaço de encontro, um “local privilegiado para uma intensa vida de relação entre os elementos da população, seus protagonistas”.¹⁷⁹ Neste sentido, esta é uma obra tão subversiva dos ideais do Estado Novo como o foram os seus textos da década anterior, porque potencia o encontro, a consciência colectiva, tudo aquilo que o poder central teme nas tipologias de habitação colectiva de grande densidade.

Não nos alongaremos muito no comentário a este projecto, cuja importância está já devidamente relevada em vários estudos, sobre a obra do autor ou sobre a arquitectura portuguesa desta época. Interessamo-nos sobretudo salientar a quantidade de referências que nela se cruzam e se reconhecem, resumindo as diversas leituras interpretativas que consultamos:

- o “uso circunstancial de azulejos «à Porto»” que, tal como na “Casa sobre o Mar” (mas de um modo mais consistente, na obra de Vila da Feira), procuram uma aproximação à arquitectura tradicional em harmonia com a “influência Aaltiana” que se pressente na “fruição permanente dos espaços”;¹⁸⁰
- a influência de Januário Godinho (dando continuidade “às bases programáticas” lançadas por este no mercado de Ovar, em 1948), patente no perfil de “borboleta brasileira” (ou “japonesa”) dos pavilhões, que não contrasta com o “sentido minimal «brutalista»” da obra;¹⁸¹

¹⁷⁸ PORTAS, N., “Fernando Távora: 12 anos...” (pág. 16).

¹⁷⁹ FERNANDEZ, S., *Percurso*, (pág. 126-127).

¹⁸⁰ Idem, pág. 126; para Sergio Fernandez o uso do azulejo “não se julga tão correctamente empregue, porque com pouca força, como as cantarias ou mesmo os elementos de betão bujardado”.

¹⁸¹ TOSTÕES, A., *Verdes Anos...* (pág. 112-113); poderíamos também considerar Corbusiana esta cobertura de águas invertidas (ver cobertura da casa em Les Mathes, la Rochelle, de 1935, ou do “projecto tipo para Capataz”, de 1940, por exemplo), a que Ana Tostões chama “borboleta brasileira”, a propósito do mercado de Ovar, embora refira que, no mercado de Vila da Feira, “parece japonesa”.

- as subtis alusões a culturas exóticas, numa monumentalidade quase pré-colombiana, que Frampton encontra nos planos inclinados das coberturas.¹⁸²

Se parece ser evidente que o desenho das coberturas (bem como o uso do azulejo e mesmo a forma como a construção se organiza na sua relação com o espaço interior e exterior) se deve mais ao conhecimento da obra de Januário Godinho em Ovar do que a uma eventual influência pré-colombiana, parece-nos também mais provável que o desenho de águas invertidas dos pavilhões (de ambos os mercados) tenha como modelo os projectos de Corbusier já referidos¹⁸³ ou as variações sobre o tema que encontramos na arquitectura brasileira.

No mercado da Feira consegue-se um refinamento da metodologia já ensaiada em obras anteriores: um *composto* que considera uma grande variedade de factores e influências, expresso numa obra “que transcende o panorama português para se classificar entre as obras-primas da arquitectura europeia dos anos 50”,¹⁸⁴ o que se comprova pelo facto (referido pelo próprio Távora no seu comentário de 1980) do edifício ter sido usado como exemplo por Aldo Van Eyck no encontro de Otterlo (CIAM XI, 1959), para sugerir a substituição das noções correntes de espaço e tempo em arquitectura (teorizadas por Giedion e Zevi) pelo “conceito mais vital de lugar e ocasião”.¹⁸⁵ Esta é assim uma obra inaugural no percurso de Távora, a primeira onde conseguimos reconhecer a aplicação efectiva e completa da metodologia cognitiva proposta em “O Problema da Casa Portuguesa”, pelo reflexo das três ordens de estudo aí propostas.

Pelos pressupostos desta dissertação, esta é a primeira obra a que podemos chamar “Arquitectura da Escola do Porto”; é indiscutivelmente reflexo do *meio português* (primeira ordem de estudos), porque realizada considerando o *homem e a terra* de Vila da Feira como os elementos fundamentais que a condicionam: uma obra que se situa inegavelmente *dentro da verdade portuguesa*, materializada pelas condições específicas desta região (as suas condições sociais e económicas, o clima, a luminosidade, os materiais, etc). Se no início do processo de concepção desta obra, o estudo da arquitectura popular portuguesa (previsto na segunda ordem de estudos) não está ainda iniciado, no final da construção (1959) estão já concluídos os trabalhos de campo do “Inquérito”, em que Távora colabora; podemos ainda reconhecer nesta obra uma espacialidade, um sentido do colectivo e uma relação com o terreno que terá muito a ver com a arquitectura popular. Simultaneamente, dando corpo ao enunciado da “terceira ordem”, esta obra tem o *carácter novo* que as *condições novas* do seu tempo condicionam e motivam, deixando que estas a influenciem (recorrendo a modelos exteriores) sem receio de perder o *carácter português*.

¹⁸² FRAMPTON, K., “En busca de una línea lacónica...” (pág. 28).

¹⁸³ Ver nota 181.

¹⁸⁴ PORTAS, N., “Prefácio...” (pág. 5).

¹⁸⁵ TRIGUEIROS, L. (ed.) *Fernando Távora* (pág. 58).

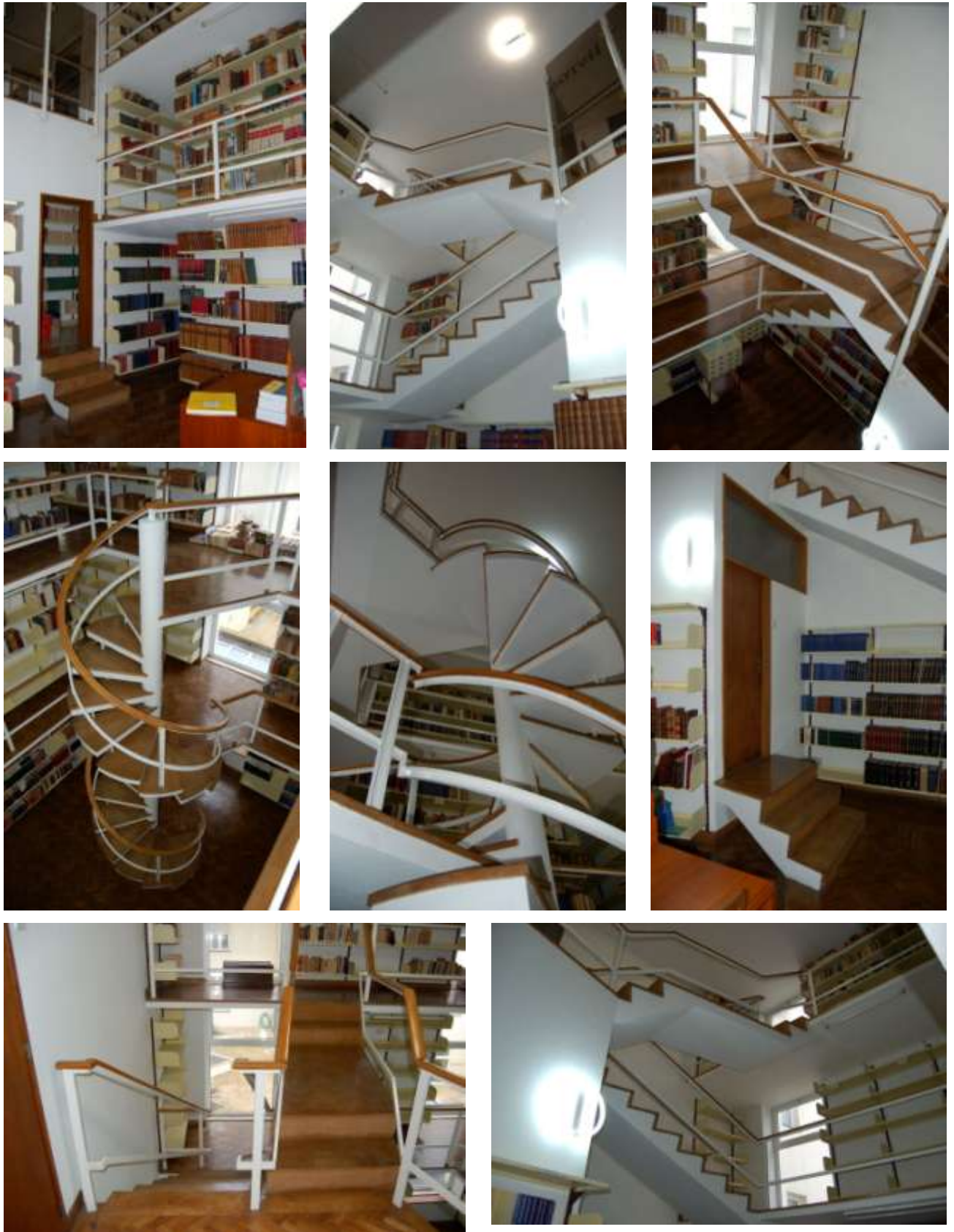


Fig. 23 Biblioteca do Instituto Nun'Álvares, Fernando Távora, fotos do interior, estado actual (E. F.).

Esta é assim uma primeira obra em que encontramos em equilíbrio os três vectores desta metodologia: o contexto, a história e a modernidade; a relação entre eles faz-se com serenidade, num *composto* arquitectónico em que não é possível reconhecê-los separadamente (dado que se relacionam e interpenetram) e nenhum se sobrepõe aos restantes.

Se este é o primeiro (considerando a data do seu início) dos projectos de Távora que podemos considerar “obras de maturidade”, não podemos esquecer um seu projecto anterior (iniciado em 1952 e bastante menos divulgado),¹⁸⁶ a Biblioteca do Instituto Nun'Álvares em Santo Tirso. Sendo uma reconstrução (ocasionado por um incêndio), que incide apenas na reformulação de um espaço interior, não se torna tão evidente nesta obra o carácter de obra madura que reconhecemos no mercado da Feira; no entanto, temos de concordar que este projecto, pela sua complexidade conceptual (no engenhoso e difícil relacionamento de cinco níveis de percurso diferentes, num espaço de pé direito triplo) “está para a procura de um espaço interior como o Mercado está para o tratamento do exterior que veio enriquecer”, até porque também “não prescinde do movimento das pessoas”, numa concepção “ligada à realidade vital”, que ganha sentido quando habitada.¹⁸⁷ Se o Mercado é o momento de chegada de um percurso, esta obra da Biblioteca (até porque está concluída logo em 1953) é um importante antecedente a ter em conta (um último passo antes do início das suas obras de referência) que, pela sua pequena escala e por se tratar de um arranjo de espaço interior, pode ser dado de forma mais segura e controlada, levando a pesquisa a um nível de pormenor que não tinha sido ainda conseguido em projectos anteriores: pela segurança de desenho das escadas em caracol e das guardas, pela articulação das escadas de tiro com os corredores transversais, também eles abertos sobre o espaço central de pé direito triplo e pelo dinamismo do conjunto.

1.2.2.5 Os textos do *Comércio do Porto*: pessimismo e crítica.

O conjunto de artigos que Távora publica no suplemento de “Cultura e Arte”¹⁸⁸ do jornal *Comércio do Porto* entre 1953 e 1955 surge na continuidade da linha evolutiva do seu pensamento, representando um período de reflexão importante, entre os passos decisivos dados nos dois últimos projectos referidos e a sua consagração definitiva como grande referência da arquitectura portuguesa, que surgirá com as obras da Quinta da Conceição, da escola do Cedro e da casa de Ofir, entre 1956 e 1961. Se estes novos textos surgem na continuidade dos anteriores, podemos encontrar na análise do seu conjunto um progressivo aumento do tom pessimista na escrita, que surge em paralelo com a progressiva segurança que se sente na

¹⁸⁶ No artigo de Nuno Portas na revista *Arquitectura* de 1961 (“Fernando Távora: 12 anos...”, pág. 21) esta obra é tratada com algum destaque, mas na monografia publicada por Luiz Trigueiros em 1993 (*Fernando Távora*) é apenas referida na listagem final de obras (pág. 187); também em ESPOSITO, A., LEONI, G., *Fernando Távora...*, a Biblioteca do Instituto Nun'Álvares apenas é referida no “Regesto delle Opere” (pág. 387).

¹⁸⁷ PORTAS, N., “Fernando Távora: 12 anos...” (pág. 16).

¹⁸⁸ Este suplemento constituía na época uma importante referência para a cultura portuguesa; no período analisado (1953-1955), encontramos no suplemento de “Cultura e Arte” do *Comércio do Porto* nomes de grande prestígio como colaboradores regulares: Luís de Freitas Branco, José-Augusto França, Óscar Lopes, Ilse Losa, Fernando Lopes Graça, Jacinto Prado Coelho, Jorge de Sena e José Régio, entre outros (grande parte dos textos destes e doutros autores encontra-se compilada por Costa Barreto nos quatro volumes de *Estrada Larga*, Porto Editora, sem data). No domínio da Arquitectura e/ou do Urbanismo, para além dos textos citados de Távora, encontraram-se apenas colaborações pontuais de Arménio Losa, Nuno Teotónio Pereira e Carlos Lobo Oliveira (um texto cada).

evolução da sua obra arquitectónica. Se o retrato realista (e por isso negativo) da realidade portuguesa era até então, no discurso escrito de Távora, acompanhado por um discurso aparentemente optimista de esperança no futuro, os textos escritos depois de 1953 são marcados por um tom cada vez mais crítico no diagnóstico e onde se pressente uma crescente desconfiança na capacidade dos seus contemporâneos para contribuir para a solução futura dos problemas detectados.

No primeiro, publicado em Março de 1953, intitulado “Da colaboração em Arquitectura e Urbanismo”¹⁸⁹ Távora aborda novamente o tema da “colaboração”, definindo o valor de uma obra em função da “medida em que existe uma síntese exacta entre o possível e o necessário do homem por quem e para quem tal obra é realizada”, para concluir que “sendo a colaboração uma integração de esforços para a realização da obra comum é fora de dúvida que uma qualquer obra total não pode existir sem a sua presença” (encontramos aqui de novo influência dos textos de Siegfried Giedion).¹⁹⁰ Desenvolvendo o seu conceito (mais alargado do que na interpretação de Giedion, que restringe esta *colaboração* à actividade de arquitectos, urbanistas, pintores, escultores e engenheiros) Távora interroga-se: *quem deve colaborar e como?*

E responde: *todos* (embora com diferentes intensidade e qualidade).¹⁹¹

Távora divide esta ideia de colaboração fundamentalmente em dois tipos: *horizontal*, “que se manifesta entre homens de uma mesma época” e *vertical*, “que se realiza entre homens de épocas sucessivas, na qual intervém, portanto, a dimensão tempo”. Em consequência, afirma que “as grandes obras do passado surgiram mercê de uma estreita colaboração” não apenas de “homens contemporâneos” mas também “de gerações sucessivas que, ligadas entre si por necessidades comuns, foram definindo a qualidade das suas manifestações”. Salienta ainda que “vivemos um período transitório, desintegrado, ausente de unidade, alheio, em muitos aspectos, à realidade do homem”, um clima pouco propício à colaboração e ao aparecimento de “uma Arquitectura e um Urbanismo totais”; se “existem muito notáveis tentativas de realização” estas são ainda “produtos de luxo, de excepção e não acontecimentos naturais da vida moderna”, porque hoje a colaboração não existe, existem apenas “muito requintados profissionais-pintores, engenheiros, economistas, sociólogos, médicos, escultores, geógrafos, arquitectos”, um conjunto de “profissionais que se ignoram, cada um voltado para o mito da sua profissão, mas incapazes de colaborarem”.¹⁹²

Em conclusão, defende uma Arquitectura e um Urbanismo que “sejam realizados por nós e para nós, que sejam o produto não apenas do «arquitecto» ou do «urbanista» mas de uma conjugação de esforços, de

¹⁸⁹ Neste texto, Távora continua a referir-se a “Arquitectura e Urbanismo” nomeando os dois conceitos em conjunto e aplicando a ambos exactamente as mesmas considerações; parece estar na base deste entendimento a ideia de que *urbanismo* e *arquitectura* são abordagens a diferentes escalas do conceito mais amplo de *organização do espaço*...

¹⁹⁰ Para além do já citado “Nine Points on Monumentality” (com Sert e Léger) onde Giedion refere que esta necessária colaboração já não existe há um século e que a “maioria dos arquitectos modernos ainda não está treinada para este regime de criação em comum”, o tema é abordado novamente o tema em 1947, no CIAM VI (Bridgwater); ver GIEDION, S., *Arquitectura e Comunidade* (pág. 44 e 59).

¹⁹¹ “assim, por exemplo, um construtor colabora mais na realização de uma casa do que um simples operário, mas tanto este como os seus habitantes, como aqueles que fornecem os móveis e os tecidos ou arranjam os jardins são colaboradores; é da totalidade dos seus esforços - totalidade que vai do esforço do arquitecto, ao conceber a casa, à fruição ou vivência da mesma pelos seus moradores que resulta a qualidade da obra realizada.”

¹⁹² A este propósito Távora cita pela primeira vez Ortega y Gasset (*La Rebelion de las Masas*) e a sua expressão “barbárie do especialismo”.

uma colaboração total”, como em “tantos outros períodos do passado”; se afirma que “pode e deve ser assim no nosso presente”, nada no seu texto nos faz crer que acredita realmente que vai ser assim no futuro...

Ainda em 1953, mas em Agosto, no texto “Para uma arquitectura e um urbanismo portugueses”, Távora retoma o tom pessimista e a ideia da crise da organização do espaço português: “o nosso espaço está ferido, ferido na aldeia ou na cidade, na casa ou no templo.” Procurando entender esta crise, procura analisar “as críticas à situação presente e quais as soluções que se aconselham” e compreender o modo como elas se traduzem em construção. Refere a crítica recorrente (“tão fácil como inútil”) ao “mau gosto” moderno, que defende “que a casa portuguesa de tão nobres tradições se transforma numa máquina, que o cubo invadiu a nossa paisagem, que o internacionalismo domina e uniformiza a nossa Arquitectura” e as vozes que preconizam, como solução, “um sentimental retorno ao passado” e realizam “dentro desse espírito” edifícios “em que o mesmo passado se estiliza, verdadeiros museus de tempos que já foram, ofensas à Arquitectura e à Arqueologia.” Távora critica esta atitude e contrapõe-lhe o seu ponto de vista: “a nossa Arquitectura e o nosso Urbanismo atravessam uma crise porque não são modernos — isto é, porque não realizam exactamente a síntese das nossas necessidades e das nossas possibilidades, não constituindo, desse modo, a tradução perfeita do homem português na multiplicidade das suas relações.”

Encontramos aqui novamente a definição de moderno e o apontar de um “caminho a seguir” já enunciados nos seus textos anteriores: “conhecer a realidade portuguesa de hoje e interpretá-la em construção, fazendo Arquitectura e Urbanismo que a satisfaçam”,¹⁹³ sem “voltar as costas ao Mundo, a todo o movimento da Arquitectura e do Urbanismo modernos”. Justificando este segundo passo, apresenta uma ideia que virá a ser muito importante, na consciência identitária futura dos arquitectos da Escola: “Como poderemos isolar-nos, se um dos aspectos da nossa realidade é esse, justamente, o das nossas relações com o Mundo?”

Em conclusão, Távora recorda que a solução não se encontra “de um dia para o outro (...) nem é função apenas dos arquitectos e dos urbanistas”. Refere novamente a necessidade de “colaboração total” entre os “puros profissionais e a totalidade da população que condiciona e usufrui destas mesmas actividades”, salientando que enquanto “não existir a consciência dessa necessidade não possuiremos o clima indispensável à satisfação total e plena do fim em vista”. Porque tudo o resto “será esquecer o presente e ofender o passado”.

¹⁹³ Sobre este primeiro passo, Távora acrescenta: “Será verdadeiro afirmar que nós, arquitectos e urbanistas, conhecemos essa realidade? Possuímos nós regulamentos, estudos de investigação, métodos de ensino, espírito de colaboração que traduzam o seu conhecimento ou conduzam a ela? Que conhecemos do nosso homem e da nossa terra - do nosso clima, dos nossos materiais, da nossa maneira de viver, da nossa paisagem e vegetação, das necessidades da nossa população e da sua economia, das artes da casa, de tantos e tantos outros aspectos da nossa realidade? Como se realiza a colaboração entre os nossos técnicos, os nossos artistas, os nossos investigadores? Andamos, em verdade, muito longe de nós próprios e muito longe uns dos outros.”

Em 26 de Janeiro de 1954¹⁹⁴ Távora publica novo artigo (intitulado “Do Porto e do seu Espaço”) no suplemento de “Cultura e Arte” do jornal *Comércio do Porto*, mas desta vez fundamenta o discurso abordando um tema específico, a “cidade como estrutura”,¹⁹⁵ e um exemplo concreto, o “espaço urbano portuense”.

O seu discurso de textos anteriores pode assim encontrar aqui aplicação e justificação: se a organização do espaço portuense encontra *no Homem e na Terra* da cidade o seu fundamento e o seu material de trabalho, as suas características específicas fazem com que se deva encarar com cautela a aplicação de “soluções que, pela circunstância de terem dado bons frutos em quaisquer outras cidades, nada garante tenham aqui qualquer justificação”.¹⁹⁶ Nas entrelinhas do discurso de Távora adivinha-se também uma justificação da forma da cidade e da organização do seu espaço, com base na ideia das “três constantes da evolução da Arquitectura e do Urbanismo”: na história da cidade são evidentes a busca permanente de modernidade, o esforço de colaboração e a sua importância como condicionante da vida humana; também aqui esta noção de “colaboração” (horizontal e vertical) pode ser a resposta à “crise da organização do espaço português”.

Távora salienta as diferenças entre as características do Porto e de cidades como Lisboa (é erro o “Portuense querer imitar a capital”) e Paris (“o espaço portuense não resultará nunca como aqueles que o Paris de Haussmann lançou e que hoje entre nós tanto se cultivam ainda”) e salienta a lenta, mas efectiva aplicação do novo “Plano Regulador” da cidade,¹⁹⁷ com satisfação¹⁹⁸ e algum optimismo: “O Porto pode, o Porto tem todas as possibilidades de criar, para além de pequenos espaços, como ruas, praças ou jardins, um espaço urbano estruturado segundo as mais modernas concepções urbanísticas. Para tanto ele possui todos os elementos, sendo urgente que o Portuense tome consciência de tais possibilidades, e sobretudo, do verdadeiro carácter do seu espaço.”

¹⁹⁴ É esta a data da publicação e não 20.1.1964 (como se indica no já referido caderno policopiado dos “Discursos de Arquitectura”, e depois em TRIGUEIROS, L., *Fernando Távora*, FIGUEIRA, J., *Escola do Porto* e ESPOSITO, A., LEONI, G., *Fernando Távora...*); não é irrelevante, esta diferença de 10 anos.

¹⁹⁵ “É à cidade como estrutura que queremos referir-nos neste artigo; escultura em permanente movimento, tomando as mais variadas formas, composta pelos mil e um elementos que todos os dias se apresentam perante os nossos olhos: a casa, a rua, a árvore, o automóvel, o homem, o céu, a água, as flores...-- síntese magnífica ou banal de elementos que a natureza proporciona e de construções que o homem realiza. Síntese magnífica ou banal porque nem todas as cidades são belas, nem todas são harmónicas, nem todas são de uma mesma qualidade; função, essa qualidade, das condições naturais, diferentes de lugar para lugar, e, sobretudo, do homem que vive e que constrói a cidade, do seu sentido espacial, dos tantos infundáveis aspectos do seu carácter.”

¹⁹⁶ “Três aspectos fundamentais se encontram (...) na base da organização espacial portuense: as condições naturais, o tipo de povoamento das zonas periféricas e a mentalidade do homem do Porto aspectos estes que é impossível separar completamente, porquanto se interpenetram por tal forma que apenas a necessidade de analisar os acontecimentos pode justificar tal separação. Quanto ao primeiro aspecto, elementos naturais, fácil é reconhecer, entre muitos outros, a forma contrastada e por vezes agreste do solo em que repousa a cidade, a constituição desse mesmo solo com abundância de granito, por vezes em afloramentos magníficos e brutais, e ainda o grau de pluviosidade que justifica, em parte, esta humidade, tão insistentemente portuense que tudo penetra; tais elementos justificam, em parte, uma certa dureza, por vezes rude, do nosso espaço, uma certa força da nossa arquitectura, uma certa ausência de grandes alinhamentos rectos nas nossas ruas, um certo ar pitoresco dos nossos agrupamentos de construções (...), uma certa tonalidade escura, húmida e triste, uma vegetação rica que se desenvolve sem peias, que cresce onde quere e como quere. O tipo de povoamento das zonas periféricas cria, pela sua natureza, pela dispersão que a ele preside, estas tão vulgares interrupções do nosso espaço urbano em que, a grupos de casas, se sucedem campos, em que duma zona urbana é possível acompanhar trabalhos de lavoura, em que as ruas se abrem sobre grandes relevados que dir-se-iam parques se não soubéssemos de antemão tratar-se de quintas. E ainda resultante desta dispersão, esse espírito de grupo, de aldeia, tão vincado no Porto e chegando até por vezes, a traduzir-se em acentos de pronúncia próprios deste ou daquele lugar. A mentalidade do homem do Porto, resultante, entre outros factores, do seu enquadramento geo-económico e social, é elemento decisivo na organização do nosso espaço: o individualismo marcado do Portuense leva-o, normalmente, a reagir contra qualquer imposição de ordem urbana, a não aceitar facilmente uma cêrcea, uma cor ou uma implantação, individualismo a que se acrescenta um forte e verdadeiro amor pela terra, pelo solo que ocupa e possui, amor que, traduzindo um ainda saudável ruralismo, apresenta dificuldades de toda a ordem quando é necessário obter espaço para qualquer fim.”

¹⁹⁷ Távora trabalha no Gabinete Técnico da Câmara Municipal do Porto a partir de 1948, onde realiza projectos de escala urbana (nomeadamente os já referidos projectos do Campo Alegre e do bairro de Ramalde) enquadrados no novo “Plano Regulador” que vinha a ser elaborado pela equipa do Eng. Antão de Almeida Garret desde 1946. No mesmo ano em que este texto se publica o plano de Garret é aprovado, mas será “logo contradito pelo lançamento dos bairros económicos periféricos” do primeiro Plano de Melhoramentos, como se refere em RAMOS, L. (coord.) *História do Porto* (pág. 538). Sobre o plano de 1954 ver também GARRET, A., *Plano Regulador da Cidade do Porto* e CMP, *Elementos de Inquérito*.

¹⁹⁸ Mais do que satisfação, Távora mostra algum orgulho, que se traduz num elogio a alguns dos seus colegas (não nomeados), que pode ser lido como contraponto às críticas de 53 (na *Arquitectura Portuguesa...*): “reparou-se já, porventura, que a Arquitectura e o Urbanismo modernos têm no Porto e em Lisboa aspectos totalmente diversos? Reparou-se já que os mais modernos arquitectos do Porto, são antes de tudo, verdadeiros portuenses?”

rio do Porto

O GÊNIO DE CADA RAÇA SE
 ENOMIA NACIONAL DE CADA
 A AUTONOMIA MENTAL, E SE
 ECIAL COMPREENSÃO DA NA-
 NIVEBSO...

RAMALHO ORTIÇÃO

JE SUIS PEINTRE, JE NE SUIS PAS GUERRIER !...

MODICLIANI

lugal, fazêmo-lo versando particularmente
 amplitude, os alargarmos ao resto do País

l-
ou
ce-
ado,
mas
a, o
smo
se-
nor.
ctu-
derá
lqu,
omo
nda,
e a
que
que
er-
çar
ando
sua



É a cidade
 como escul-
 tura que quere-
 mos referir-nos
 neste artigo; escultura em
 permanente
 movimento,
 tomando as
 mais variadas
 formas, com-
 posta pelos
 mil e um ele-
 mentos que
 todos os dias

se apresentam perante os nossos
 olhos: a casa, a rua, a árvore, o
 automóvel, o homem, o céu, a
 água, as flores... — síntese magni-
 fica ou banal de elementos que a
 natureza proporciona e de constru-
 ções que o homem realiza. Síntese
 magnífica ou banal porque nem
 todas as cidades são belas, nem to-
 das são harmónicas, nem todas são
 de uma mesma qualidade; função,
 essa qualidade, das condições na-
 turais, diferentes de lugar para lu-
 gar, e, sobretudo, do homem que
 vive e que constrói a cidade, do
 seu sentido espacial, dos tantos
 infundíveis aspectos do seu car-
 ácter.

Para avaliar uma cidade como
 espaço organizado, apenas uma so-
 lução: percorrê-la, vivê-la, deambu-
 lar pelas suas ruas, descer as
 suas encostas, subir aos seus pon-
 tos mais altos, habitar as suas
 casas, senti-la como organismo
 vivo que não pára, que dia a dia
 se altera. Aqui um parque que co-
 meça a despontar, além um grupo
 de casas, depois uma estrada ta-
 lhada na terra, tudo acontecimen-
 tos plásticos, acontecimentos for-
 mais, volumes, superfícies, cores, a
 que se acrescentam os cambiantes
 que a variabilidade de certos facto-
 res naturais, como a luz, neles pro-
 vocam.

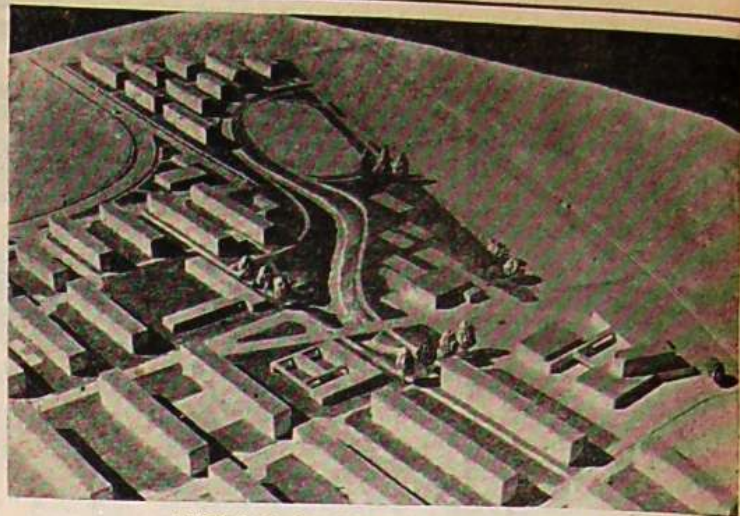
O espaço urbano português, a

Do
 PORTO
 e do seu
 ESPAÇO

por
 FERNANDO TÁVORA

cidade do Porto, ficou perfeita-
 mente definido em 1895: o mar, o
 rio, a circunvalação; um núcleo
 central da antiga fundação prolon-
 gando-se para o interior por estradas
 e caminhos e, aqui e ali, pe-
 quenos núcleos periféricos, peque-
 nas aldeias com a sua igreja, o seu
 adro, a sua rua, a sua mentalidade.

Três aspectos fundamentais se
 encontram, assim o cremos, na
 base da organização espacial por-
 tuense: as condições naturais, o
 tipo do povoamento das zonas peri-
 féricas e a mentalidade do homem
 do Porto, aspectos estes que é im-



Unidade Residencial de Ramalde (pormenor da «maqueta»)



Plano Regulador da Cidade do Porto — Unidades Residenciais (Freguesias)

possível separar completamente,
 porquanto se interpenetram por tal
 forma que apenas a necessidade de
 analisar os acontecimentos pode
 justificar tal separação. Quanto
 ao primeiro aspecto, elementos
 naturais, fácil é reconhecer entre
 muitos outros a forma contras-
 tada e por vezes agreste do solo
 em que repousa a cidade, a consti-
 tuição desse mesmo solo em abun-
 dância do granito, por vezes em
 afloramentos magníficos e brutais,
 e ainda o grau de pluviosidade que
 justifica em parte esta humidade,
 tão insistente e português que

tudo penetra; tais elementos justi-
 ficam, em parte, uma certa dureza,
 por vezes rude, do nosso espaço,
 uma certa força d' nossa arquitec-
 tura, uma certa ausência de gran-
 des alinhamentos rectos nas nos-
 sas ruas, um certo ar de pitoresco
 dos nossos agrupamentos de cons-
 truções (tão perfeitamente retrai-
 dos nas «cascatas» populares)
 uma certa tonalidade escura, né-
 mada e triste, uma vegetação rica
 que se desenvolve sem peias, que
 cresce onde quer e como quer.
 O tipo do povoamento das zonas
 periféricas cria, pela sua própria
 natureza, pela dispersão que a ele
 preside, estas tão vulgares inter-
 ruções do nosso espaço urbano em
 que, a grupos de casas, se sucedem
 campos, em que duma zona urbana
 é possível acompanhar trabalhos de
 lavoura, em que as ruas se abrem
 sobre grandes relvados que dir-
 se iam parques se não soubéssemos
 de antemão tratar-se de quintas. E
 ainda resultante desta dispersão,
 esse espírito de grupo, de aldeia,
 tão vincado no Porto e chegando
 até, por vezes, a traduzir-se em
 acentos de pronúncia próprios
 deste ou daquele lugar. A men-
 talidade do homem do Porto, resul-
 tante, entre outros factores, do seu
 enquadramento geo-económico e
 social é elemento decisivo na orga-

Sobre as artes plásticas
 em Portugal

por JORCE DE SENA

tão debatidos: há ou não há cultura,
 literatura, música, filosofia portu-
 guesa, etc., etc.

Antes de mais nada (e sem ran-
 cores actuais ou retrospectivos), há
 que responder a esta pergunta:
 existe ou não um povo português
 que, através dos séculos, vem afir-
 mando, com altos e baixos, a sua

Porque aos desvarios patrioteiros,
 naturalmente se reaje com desva-
 rios pejorativos. E preciso não ter
 visto nada, ou ser cego, para achar-
 se que possuímos um património
 não só inexcelsível, mas junto ao
 qual não vale a estranha um cara-

col. Como é preciso ter sofrido lá
 fora (ou pelos álbuns de reprodu-
 ções) uma desilusão muito pouco
 crítica (própria de quem conhece
 mal as coisas, e tem os ouvidos
 cheios de falsos louvores a elas)
 para achar-se que esse património é
 ele que não vale o caracol citado.
 E só se escapa quem disfrute do
 apuramento de gosto e independên-
 cia de senso adequados a aceitar-se
 licidamente quanto é difícil, e até
 felizmente impossível muitas vezes,
 distinguir, em artes plásticas como
 em música, entre arte e um país e
 arte de um país. A literatura (no
 mais lato sentido), presa às pala-
 vras e a uma linguagem literária,

A
 (Contín)

Atalados,
 estava prevís
 Ao fund
 icio de «A
 as bandeira
 agremiações
 Apção Católi
 Em brev
 pphardetes
 e feitos, se
 Impeçavi
 femininos e
 nal de Escut
 deiras e gal
 Depois, um
 mos os márt
 rório Ferrei
 da Diocese,
 pelo sr. D.
 Fernandes b
 recebido ali
 Diocesanas
 membros da
 «Marchas»
 logo a segui
 juntou-se a
 briel de Sou
 Seguiam
 sr. dr. Corr
 Junta Dioces
 prefeririam
 do Porto, a
 D.Morfida d
 Adelaide An
 Lima, D. M.
 Virginia Ma
 Pinheiro To
 meida Garre
 ves Azevedo
 Aguiar, eng
 Sousa Guede

A SI

No palc
 ali colocada
 organismos
 Nas pri
 ram-se o g
 comandante
 para Munic
 da I Região
 ção, desfer
 tes, presen
 de suas fam
 representati
 Quando
 presidir à se
 co, de pé, s
 cepção com
 O sr. D.
 mou, então,
 outros dois
 No pano
 uma cruz m
 tico: «Sofre
 A «Scho
 Maior do P
 dr. Luis Rod
 são, o «Cre
 pelo prof. C

«Porqu
 Falou, e
 sr. eng. Man
 «Estamos
 das nossas c
 dos nossos le
 dor da Igrej
 encontramos

Fig. 24 TÁVORA, Fernando, "Do Porto e do seu Espaço", suplemento de "Cultura e Arte" do Jornal Comércio do Porto, 26.1.1954, pág. 6 (E. F.).

Se, como vimos, Távora afirma em 1952 que a cidade caminha “para uma ARQUITECTURA” (e em 53 ressalva que “não temos, actualmente, uma Arquitectura e um Urbanismo modernos”), em 54 abandona a referência ao discurso corbusiano mas retoma o tom optimista quando refere (num arrebatamento poético final, demonstrativo do apreço pela cidade que é evidente em todo o texto) que o “Porto pode ser uma grande e bela escultura, uma escultura diferente daquela que tantos pretendem por esquecimento ou ignorância do carácter do nosso espaço, antepondo formas preconcebidas às formas naturais do espaço portuense”. Se era já evidente que a proposta metodológica de Távora assentava na consideração de um conjunto de valores regionais como contraponto a um conjunto de valores internacionais, tornam-se evidentes neste texto algumas das raízes locais específicas que constituem a base do seu posicionamento pessoal.

Em Agosto de 1954 Távora regressa ao tom pessimista, no texto intitulado “A posição do Artista Plástico”; debruçando-se sobre o valor plástico das questões da organização do espaço, começa por estabelecer que qualquer “estrada, barragem, casa, pintura” pode ser considerada no aspecto técnico (“quantitativo, objectivo, invariável”) e artístico (“qualitativo, subjectivo, variável”), sendo que o primeiro diz respeito ao processo de realização e o segundo ao seu valor plástico, definindo como “perfeita” a obra que “traduz o exacto doseamento” de ambos. Acreditando, como Giedion, que ainda precisamos de artistas¹⁹⁹ Távora ressalva que (não apenas em Portugal, “mas na escala universal) “o artista plástico não tem o lugar que a sociedade deveria garantir-lhe como elemento fundamental e decisivo na realização da forma”. Desta circunstância, compreensível numa “época de crise como aquela que nos envolve”, resulta “o espaço que o homem contemporâneo formou para viver”, onde não existem a harmonia, a beleza, a qualidade plástica.²⁰⁰ Mas, se defende que “*tudo aquilo que ocupa espaço, tudo aquilo que possui uma forma* exige a participação do artista plástico”, também se interroga: “Como exige-la a um mundo que esquece a arte?”

Se a pergunta fica (significativamente) sem resposta, Távora não deixa de afirmar que seria cómodo “atribuir apenas aos outros a culpa da situação presente”, porque o artista tem muito que lutar, e não só com os outros, mas também consigo,²⁰¹ para que a harmonia “volte a viver entre nós”, porque “sem harmonia, como pode conceber-se a felicidade?”

O texto seguinte, publicado em Março de 1955 (“Para a harmonia do nosso espaço”), reforça o diagnóstico negativo dos textos anteriores: “Tempo houve, e longo foi, em que a organização do nosso espaço era realizada harmoniosamente pelo homem (...). Toda a manifestação formal da existência humana

¹⁹⁹ Nota-se neste texto uma concordância com as ideias que Giedion apresenta em “Acerca do gosto dominante – Ainda precisamos de Artistas?” (de 1937) e “A Arte como Chave da realidade” (1938); ver GIEDION, S., *Arquitectura e Comunidade* (pág. 11-16).

²⁰⁰ É curioso observar uma certa coincidência de diagnóstico deste texto com alguns dos excertos de Raul Lino em “A Casa Portuguesa” já citados (em 1.1.2.1), com a ressalva que apenas Távora apela à luta contra o “desprezo pelas conquistas da técnica”.

²⁰¹ O artista tem de lutar contra “a torre de marfim, a religião da arte, o esoterismo, o desprezo pelas conquistas da técnica (...), a fuga da realidade”.

era obra de arte”.²⁰² Mas, no presente, tudo mudou: “A desordem, o caos, a fealdade, o pretensiosismo, invadiram o nosso belo e antigo espaço”²⁰³ e “a beleza constitui hoje uma excepção na nossa paisagem formal”. Salientando que esta é uma crise mundial e não só nacional, e se deve a “razões profundas que determinaram muitos outros aspectos da decadência do homem contemporâneo” (de novo um discurso que lembra Ortega y Gasset), Távora dá o exemplo da Suíça e dos Estados Unidos, como países com experiência na tentativa de “remediar a situação” e volta a apelar à colaboração: “É tão possível como indispensável lançarmos as bases de um movimento (...) nacional do maior alcance, que transforme progressivamente o homem português, com o fim de tornar harmónicas as suas realizações formais”. Seguidamente reafirma que não se está a falar apenas de “uma pequena elite de profissionais, mas de todos os portugueses” porque “da colaboração de todos” depende a “harmonia do nosso espaço.”

Távora concretiza seguidamente “alguns aspectos de tão indispensável movimento”: a realização de um “Plano Regulador do Espaço Nacional, que, integrando os Planos locais ou regionais, realizados ou a realizar, consideraria o País como uma grande escultura viva, em permanente movimento”, paralelamente com a criação de Centros de Estudos “dedicados aos fenómenos da organização do espaço”.²⁰⁴ Os referidos centros permitiram estudar “as características básicas” (“razões profundas, conscientes, digamos eternas”) da Arquitectura Portuguesa, repensar o ensino “dos futuros profissionais ligados à organização do espaço”, quer nas Escolas Técnicas (onde se formariam “homens aptos para o desenho industrial”), quer nas Escolas de Belas Artes, onde se deveria pôr em vigor a “reforma há tanto desejada” e estabelecer relações entre os técnicos das diferentes áreas (“agrónomos e arquitectos, engenheiros civis e escultores”) para que as suas obras “resultem totais, completas” e “satisfazam tanto sob o ponto de vista técnico como sob o ponto de vista plástico”. Távora apela ainda à descentralização dos “estudos ligados à alteração da forma de cada uma das regiões do País”²⁰⁵ de modo a que as decisões de projecto não sejam sempre tomadas em Lisboa, onde dificilmente se podem “interpretar as necessidades próprias do espaço a que se destinam pela circunstância de serem realizadas a muitos quilómetros de distância, em condições inteiramente diversas”.

Por último, reafirmando o exposto no texto anterior, Távora afirma a necessidade (e reivindica o direito) do artista plástico participar plenamente na organização do espaço, e propõe uma “grande campanha de educação da Grei”²⁰⁶ que torne consciente a generalidade dos portugueses “da importância que a harmonia desempenha na vida de cada um e o esforço que cada um deve fazer para, pelos seus meios, contribuir”.

²⁰² Távora refere como exemplos de obras de arte “a candeia de azeite ou a ferragem de uma arca, o palácio ou a casa popular, a custódia de uma Igreja ou a praça de uma cidade ou vila.”

²⁰³ Távora justifica esta desolada constatação apresentando alguns exemplos: “é aqui uma fábrica que cresce, com a sua chaminé e os seus ruídos, ao lado de uma igreja, é acolá uma estrada ou rua acabada de abrir e anarquicamente edificada, ou uma grande unidade industrial que provoca o caótico despontar de uma aldeia, mais além, numa vila pequena e tranquila, paredes meias com os seus humildes e simples edifícios, a vaidade local levanta uma casa em estilo «modernista» ou ainda, a pureza de uma paisagem natural é ofendida pela destruição de uma árvore ou de uma linha de água.”

²⁰⁴ Onde seria estudado “tudo aquilo que ocupa espaço, desde os produtos da indústria (...) à vegetação, ao vestuário, aos produtos de artesanato, etc.”

²⁰⁵ País que é “muito variado de norte a sul, variado tanto pelas suas condições naturais como pela natureza das influências de toda a ordem a que cada uma das suas regiões tem estado sujeita”.

²⁰⁶ Campanha a realizar “através de conferências, exposições, cinema, rádio, etc.”.

Se estas são ideias que, ainda dentro do espírito da proposta de “O Problema da Casa Portuguesa”, tentam actualizar e concretizar um pouco mais o caminho a seguir dentro dos três vectores referidos (contexto, história e modernidade), por elas transparece também a desilusão de quem assistiu, nos últimos dez anos, a um agravamento da desqualificação do espaço português (para o qual têm também contribuído algumas obras de “estilo moderno”), tendência que não apresenta sinais de inversão, antes pelo contrário...

No mesmo ano de 1955, em Dezembro, Távora escreve aquele que é o texto final desta série publicada no *Comércio do Porto*, “«Estilo» e Qualidade em Arquitectura”, onde reforça a ideia já anteriormente expressa de que o “estilo” não define a qualidade de um edifício.²⁰⁷ Este texto critica novamente os “arquitectos nossos contemporâneos que, tomando a nuvem por Juno, crêem que, encaminhando por determinada fórmula, por determinada moda ou, se quiserem (...), por determinado “estilo”, atingem a qualidade nos seus edifícios”; no entanto, apercebemo-nos seguidamente que Távora não pretende apenas criticar aqui o ecletismo da arquitectura Beaux-Arts ou o saudosismo do chamado “estilo português”, mas também retomar os reparos à prática de um “estilo modernista” que já apontara em 53 (na *Arquitectura Portuguesa...*) e reafirmara em “Para a harmonia do nosso espaço”: Távora fala-nos da sua experiência de visita a “dois edifícios construídos com espíritos totalmente diversos” (que não identifica) sendo um deles de linguagem moderna²⁰⁸ e o outro “um velho edifício de cerca de duzentos anos de idade”, com espaços organizados “com notável clareza”. Se no primeiro se reconheciam “boas intenções” e o uso de uma “linguagem que muito bem compreendemos e sentimos, procurando afirmar o seu tempo através de um determinado conceito especial”,²⁰⁹ com uma atitude “correcta e inteiramente defensável”, o segundo estava a duzentos anos de distância destas intenções e conceitos.

Mas quando Távora procura ver nos dois edifícios qualquer coisa que está “para além do estilo” isto é, “a qualidade do seu espaço”, não encontra essa qualidade no edifício mais recente: “apesar do emprego de todo o formulário já citado, não encontrámos ali a mínima parcela de espaço com alma, a mínima parcela de espaço harmónico; sentimo-nos mal dentro do edifício e apenas a nossa inteligência foi solicitada para a análise deste ou daquele pormenor, sem um segundo de tranquilidade, de espaço se não belo pelo menos agradável, apesar de toda a modernidade do seu «estilo».” Por outro lado, em relação ao segundo edifício, sucede exactamente o contrário: “nem uma preocupação de pormenor, nem ver como funciona uma janela ou como é rematada uma faixa, mas apenas sentir imediatamente, uma vez tomado contacto com o espaço organizado, qualquer coisa que nos abraça, que veste bem o nosso corpo, que nos convida a deambular, a percorrer, intensa e totalmente, o mesmo espaço; e desaparece totalmente a preocupação do «estilo» porque a qualidade, condição fundamental, o sobreleva.” Távora ressalva ainda que acredita que a cada época deve

²⁰⁷ “Todos sabemos o que «estilo» costuma significar em Arte: qualquer coisa de passageiro, de temporal, qualquer coisa de moda, qualquer coisa, enfim, muito diferente de qualidade; passam os «estilos» (grego, romano, egípcio, etc., etc...) fica a qualidade, fica o que é permanente na evolução.”

²⁰⁸ Com “toda a gramática formal de determinada corrente da Arquitectura contemporânea: quebra-luzes, “pilotis”, pintura abstracta, escadas com degraus em consola montados sobre vigas, panos de vidro, lagos de formas caprichosas, etc., etc.”

²⁰⁹ Talvez Távora pretendesse referir-se a um “conceito espacial”...

corresponder uma “gramática formal”; mas acrescenta que essa gramática “deverá radicar-se profundamente na realidade de cada época, isto é, deverá ser a tradução perfeita, exacta, da totalidade de aspectos que definem a mesma época” no tempo e no espaço, ideia já expressa anteriormente que implica “que num mesmo momento podem e devem existir tantos «estilos» quantas as realidades próprias de cada espaço”.

Afirmando que, entre nós, se realiza por vezes “uma Arquitectura que, para além da sua falta de qualidade”, usa “uma linguagem formal que, sendo contemporânea, não corresponde, no entanto, à realidade do actual espaço português”, Távora critica “o uso sem sentido de elementos desta ou daquela Arquitectura mais ou menos contemporânea, sobretudo quando tal uso não produz espaços harmónicos, espaços de qualidade”, do mesmo modo que sempre criticou aqueles que “preceituam e tantas vezes realizam uma Arquitectura chamada portuguesa, que consiste no emprego, também destituído de qualquer sentido, dos elementos desta ou daquela Arquitectura mais ou menos passada”. Qualquer destas atitudes, “pela falsidade de posição que encerram, em nada contribuem para a criação de uma moderna Arquitectura portuguesa”, que terá, certamente, “de possuir uma gramática formal própria, tradução exacta, clara e concreta do Portugal de hoje”. Para além disto, tudo o resto é “puro formalismo”, para Távora, que entende que a “Arquitectura não pode estar sujeita a formalismos”, porque “desaparecidas as condicionantes do momento, mortos os homens que as produziram, as obras continuam a viver porque o seu essencial não morre.”

Com este texto Távora clarifica de novo a ideia chave de “O Problema da Casa Portuguesa”: não chega procurar fazer arquitectura portuguesa (como os defensores da “campanha da casa portuguesa”), não chega procurar ser moderno (como muitos dos seus colegas da ODA) é necessário ser *moderno e português*.

Na sequência da análise a este conjunto de artigos publicados no *Comércio do Porto*, vale a pena referir o seu texto “Imposição e expressão no Urbanismo”, publicado na revista *Rumo* em Junho de 1957, onde Távora continua esta crítica ao uso descontextualizado do “estilo moderno”, agora abordando as questões do Urbanismo (é curioso observar que agora Távora já não se refere a Arquitectura e Urbanismo em conjunto, dedicando-lhe textos e linhas de raciocínio completamente independentes).²¹⁰ Torna-se claro, logo desde o início, que o tom negativo com que Távora caracteriza a sociedade em que vive se vai tornando cada vez mais enraizado: “crise, decadência, fim dum mundo” são palavras que usa logo na primeira frase, para reconhecer “que o homem não vive hoje uma das épocas mais felizes da sua longa existência”.²¹¹

Para superar a crise (o “estado de desordem, de caos, de desarmonia” que “o homem criou para viver”) Távora aponta a necessidade de Planeamento, “Planos Nacionais, Regionais ou Locais”, mas questiona em que medida estes conduzirão “a uma organização harmónica do habitat”. Justificando esta dúvida, procura explicar o processo: “está em crise a cidade e para resolvê-la é chamado o urbanista”, que “chega e sabe

²¹⁰ A presença nos congressos CIAM deverá ter contribuído para esta maior maturidade teórica; aliás, o já referido processo de emergência e consolidação das críticas ao internacionalismo (a Távora assistiu, como vimos, ao participar nos Congressos CIAM de Hoddesdon, Aix-en-Provence, Dubrovnik e Otterlo) tem assumidos reflexos neste texto.

²¹¹ TÁVORA, F., “Imposição e expressão no Urbanismo” (pág. 434).

muito, mas vem de longe e a sua formação é abstracta, teórica, impessoal”; assim, e “depois de realizado um inquérito mais ou menos desenvolvido”, o urbanista aplica à cidade esses conhecimentos, esquecendo “a forma do terreno, a estrutura e história do aglomerado, o fâcies da população” e realiza um Plano “por ventura cheio de beleza, de traçado impecável, vazio no entanto de sentido”, em que “cada fase da sua execução é uma ofensa, uma chicotada, um ultraje”. Face a isto, no entanto, o urbanista (que “sabe tudo”) “impõe a sua vontade” porque “a cidade pertence ao urbanista.”²¹² Admitindo a dureza do que descreve (e aceitando a existência de excepções) Távora prossegue referindo que a “cidade tem de resultar da *expressão* da sua gente”, da qual o urbanista deve ser intérprete; a cidade tem de resultar do seu diálogo com a “terra que lhe serve de leite” e o “homem que garante a sua vitalidade”.

Finalmente, refere a sua experiência em Dubrovnik²¹³ para apelar à presença do “homem real”, participando “com amor na construção da *sua* cidade.” Para isso, “é necessário educá-lo” e “fazê-lo penetrar nos princípios fundamentais do urbanismo”. Assim, este texto resulta em novo apelo à “participação” e educação dos portugueses face aos problemas da organização do espaço, para que o homem contemporâneo possa “encontrar a sua cidade, fruto da sua própria *expressão*.”

Alguns anos depois da sua primeira publicação, os seis textos que Távora escreveu para o jornal *Comércio do Porto* são compilados (em conjunto com artigos de outros autores também publicados no suplemento “Cultura e Arte” na mesma época) no segundo volume de *Estrada Larga*.²¹⁴ Embora todos estejam publicados na íntegra (sem qualquer alteração em relação ao conteúdo original), encontramos-os compilados apenas em três títulos:

- “Para um Urbanismo e uma Arquitectura Portuguesas” aparece publicado na “secção 4” (“Urbanismo e Arquitectura”)²¹⁵ de *Estrada Larga* e associa o artigo “Para uma arquitectura e um urbanismo portugueses” (publicado em 25 de Agosto de 1953) com outros dois: “Da Colaboração em Arquitectura e Urbanismo” (24.3.1953) e “Estilo e Qualidade em Arquitectura” (13.12.1955), organizados na sequência indicada (que não segue a ordem cronológica da publicação original dos três textos) e sem menção dos títulos dos dois últimos;
- “Para a Harmonia do Nosso Espaço”, publicado na mesma “secção 4”, associa o artigo com esse título (8.3.1955) e “A Posição do Artista Plástico” (10.8.1954), também pela ordem contrária à da publicação original e sem indicar o segundo título;

²¹² Este discurso parece pressagiar acontecimentos do futuro imediato: Robert Auzelle (urbanista que *vem de longe*) vai, entre 1958 e 1962, elaborar o novo Plano da Cidade do Porto, onde se prevê a demolição da zona da Ribeira-Barredo (felizmente, nunca concretizada); Távora apresenta um plano para a sua preservação e recuperação, em 1969.

²¹³ Távora refere que Franco Albini pedia “a sort of impurity” para o urbanismo, no CIAM X (pág. 436).

²¹⁴ Não é possível datar com segurança esta publicação da Porto Editora (coordenada por Costa Barreto e com “orientação gráfica” de Fernando Lanhas); a referência a um “2º lustro ainda não encerrado” no texto introdutório deste segundo volume, bem como a inclusão de recensões ao primeiro volume datadas de 1958 e 1959, levam-nos a crer que poderá ter sido publicado no final de 1959 ou durante o ano seguinte.

²¹⁵ Onde também podemos encontrar o texto “O Urbanista e o Urbanismo” de Carlos Lobo de Oliveira (pág. 134-138).

- “Do Porto e do seu Espaço”, publicado na “secção 5” (“Sobre o urbanismo e a arquitectura no Porto”),²¹⁶ reproduz o artigo com o mesmo nome publicado em 26 de Janeiro de 1954.

Esta nova organização dos textos terá sido, provavelmente, realizada pelo próprio Távora (terá tido, pelo menos, o seu conhecimento e concordância), porque é precisamente esta a forma como aparecem reproduzidos no caderno policopiado intitulado *Fernando Távora, obras recentes*, distribuído pela FAUP em 1990, no âmbito da sua participação no ciclo de palestras “Discursos de Arquitectura”. Existe aqui uma reordenação temática que, se não é propositada, é assumida pelo próprio autor, que “reescreve” assim as ideias sem alterar o conteúdo dos artigos originais: criam-se dois novos textos com as palavras de cinco dos já publicados, e altera-se o posicionamento do sexto, que surge isolado e se lê em último lugar (como se fosse o texto que encerra o ciclo) embora seja cronologicamente anterior a partes dos outros dois.

Assim, no novo texto (que surge publicado em primeiro lugar) intitulado “Para um urbanismo e uma arquitectura portuguesas”, encontramos um diagnóstico da crise de organização do espaço português e o reafirmar dos caminhos apontados em 45, bem como as ideias de *intemporalidade do moderno* e de necessidade de *colaboração*; estas são enfatizadas com a inclusão dos outros textos, onde se apresentam os conceitos de *colaboração vertical e horizontal*, se afirma que esta pode ser um dever e um direito de todos (tal como foi no passado) e se defende a ideia de que o “estilo” não define, por si só, a qualidade do espaço. Távora encontra essa *qualidade* num edifício com duzentos anos de idade, mas não a sente na visita a um edifício contemporâneo, de “estilo modernista”. Esta é assim uma compilação donde ressalta a vertente mais contextualista das suas ideias, que pressupõe a acção do arquitecto ao serviço do colectivo (e critica as preocupações de “estilo”).

No segundo novo texto, “Para a harmonia do nosso espaço”, para além da insistência no diagnóstico de crise, Távora acentua o tema da colaboração, concretizada nas propostas dos “Planos Reguladores” (nacionais e regionais), dos “Centros de Estudos”, da aplicação da reforma do Ensino das Belas Artes e da descentralização das decisões e projectos. Reforça também a ideia do direito e necessidade de participação do artista plástico na organização do espaço, objecto da “grande campanha de educação da Grei” que também propõe. Resulta assim um texto que assume um carácter mais operativo e pedagógico, mesmo quando salienta a defesa da vertente artística da actividade do arquitecto (em contraponto à vertente social enfatizada no texto anterior).

Finalmente, no terceiro (“Do Porto e do seu Espaço”), Távora aborda o caso da cidade do Porto, concretizando e sintetizando na reflexão sobre este espaço urbano as vertentes anteriores; ao aparecer em último lugar adquire um papel conclusivo e, sendo destes três “novos” textos o mais optimista, altera o tom geral do conjunto.

²¹⁶ Onde também se reproduz o texto “A arquitectura e a cidade” de Arménio Losa (pág. 151-153).

Esta reorganização da sua posição teórica do período 53-55 acaba assim por resultar num conjunto bem articulado de três “novos” textos coerentes que, paradoxalmente, aparentam uma argumentação mais sólida do que o conjunto dos seis textos que lhes deram origem. Tal como na sua obra desta época, estamos a falar de *compostos*, e não de *misturas*: o conjunto é mais eficaz do que a soma das partes...

1.2.2.6 O valor persuasivo do facto arquitectónico: primeiras obras “manifesto” e últimos textos de referência.

Dada a intensa actividade profissional que Távora desenvolve fora do âmbito da sua colaboração com o Gabinete Técnico da CMP (como aliás já acontece desde 1946, data dos seus primeiros projectos),²¹⁷ não é de estranhar que, em 1954, decida terminar as suas funções de técnico municipal para se dedicar a tempo inteiro ao seu gabinete e ao ensino.

Este é um ano de importantes mudanças na sua vida: para além de cessar funções no GT (embora continue a desenvolver projectos para a Câmara, como o Plano da Avenida Afonso Henriques, em 1955), casa-se, muda-se para a casa (cujo projecto de recuperação ele mesmo realizou) na rua da Senhora da Luz (onde mora até ao fim dos seus dias) e ocupa, por conta própria, as antigas instalações do Gabinete do Plano da Cidade, na rua Duque de Loulé (onde trabalhará até 1997).

Os anos seguintes foram também de intensa actividade, marcados sobretudo pela sua participação nos trabalhos do Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa e pela realização de duas obras de referência, cujo projecto foi em boa parte reflexo das lições da pesquisa realizada no Inquérito: as intervenções na Quinta da Conceição (1956-60) e a casa de Ofir (1956-57).

No primeiro caso, esta influência nota-se sobretudo no “Pavilhão de Ténis”, obra que serve como “ponto de referência” de toda a intervenção; se do ponto de vista estritamente funcional, o pavilhão “não serve para nada” (como o próprio Távora admite, acrescentando que este é “o elogio máximo que pode fazer-se-lhe”),²¹⁸ esta obra tem outro tipo de funções, pedagógicas, assumidas no campo restrito da arquitectura: é uma “obra onde o domínio da escala é tão seguro que conta com a própria natureza dos materiais” e “se adoptam com realismo materiais e técnicas tradicionais, mas submetidos a uma conversão de modernidade no conceito dos volumes, dos planos, do claro-escuro, do vigor”.²¹⁹

O pavilhão de Ténis, uma das obras favoritas do seu autor, até porque surge numa época “de grande convicção e esperança profissional”²²⁰ (que sucede aos anos de insegurança no fim do curso).

²¹⁷ Ver listagem completa de obras e projectos no “Regesto delle Opere” publicado em ESPOSITO, A., LEONI, G., *Fernando Távora...* (pág. 386-387).

²¹⁸ ASOCIACIÓN PRIMEIRO ANDAR (coord.), *Távora* (pág. 66).

²¹⁹ PORTAS, N., “Fernando Távora: 12 anos...” (pág. 22); entres estes elogios, Portas não deixa de criticar o carácter objectal desta obra, e a sua falta de “pertinência social” (*ibidem*).

²²⁰ ASOCIACIÓN PRIMEIRO ANDAR (coord.), *Távora* (pág. 66), onde Távora afirma também que esta “é uma das obras de que ainda gosto.”



Fig. 25 Quinta da Conceição, Fernando Távora, fotos do estado actual (E. F.): entrada do "pátio vermelho" e Pavilhão de Tênis.

É o equivalente para Távora do que foi para Mies van der Rohe o pavilhão de Barcelona: uma oportunidade feliz de concretizar as suas ideias de arquitectura quase sem condicionantes (num momento chave de um processo de descoberta e consolidação de uma nova linguagem) numa obra que é, acima de tudo, um manifesto, uma demonstração de um modo de fazer. Localizada num espaço público a poucos quilómetros do Porto, numa área de lazer acessível a todos, tem melhores condições para assumir um papel pedagógico do que a casa de Ofir, propriedade privada isolada numa zona de veraneio algumas dezenas de quilómetros a norte, onde encontramos a mesma atitude de projecto mas um resultado necessariamente menos objectual, por força de um maior condicionalismo. Assim, é também aplicável à obra de Leça da Palmeira o discurso que Távora elabora para Ofir em 1957:²²¹ ambas são obras que procuram ser um *composto* (por oposição a outros edifícios que são *misturas* ou mesmo *mixórdias*) de muitos factores. Mas se na casa de Ofir encontramos uma obra muito mais condicionada pela obediência a um programa, pelas características de um cliente, pelo orçamento disponível e pelo conhecimento que o arquitecto tem do sítio (forma do terreno, clima, vegetação, materiais locais e características da mão de obra disponível), no pavilhão de Ténis sobressaem sobretudo as ideias de um arquitecto que “conhece o sentido de termos como organicismo, funcionalismo, neo-empirismo, cubismo” e “sente por todas as manifestações da arquitectura espontânea do seu país um amor sem limites” que, se “já vem de muito longe”,²²² foi certamente tornado operativo através do trabalho desenvolvido durante o “Inquérito”.

Nas obras de Ofir e de Leça encontramos efectivamente concretizada esta fusão entre vanguarda artística e saber tradicional, esta descoberta de que a arquitectura popular é verdadeiramente funcionalista (e pode até ser neoplástica), de que o enfatizar desse carácter não tem necessariamente de ser incompatível com a sua raiz organicista e empirista. Mas descobrimos ainda uma arquitectura que se relaciona “com tudo o que a envolve, ainda que tal não seja aparente ou evidente”, que “habita o mundo de simplicidade de magia” que Siza encontra numa igreja românica perdida no Minho, num isolado monte alentejano e no “Pátio Vermelho” da Quinta da Conceição.²²³ Sentimos a existência da já referida “qualidade sem nome” que, para Alexander, é sinónimo de vida num edifício ou espaço, caracterizando o “modo intemporal de construir”. Acreditamos que essa é a qualidade a que Raul Lino chama “Carácter” (que transforma a obra “de objecto inerte que é, em outro que vibre, palpite, interesse e atraia”) e que Corbusier descreve como uma criação matemática gerada pela mente que, com recurso a materiais inertes, e partindo de condições mais ou menos utilitárias, estabelece relações que despertam emoção.²²⁴ Se este conjunto de características (que já

²²¹ “Uma das mais elementares noções de Química ensina-nos qual a diferença entre um composto e uma mistura e tal noção parece-nos perfeitamente aplicável, na sua essência, ao caso particular de um edifício. Em verdade há edifícios que são compostos e edifícios que são misturas (para não falar já nos edifícios que são mixórdias...) e no caso presente desta habitação construída no pinhal de Ofir, procuramos, exactamente, que ela resultasse um verdadeiro composto e, mais do que isso, um composto no qual entrasse em jogo uma infinidade de factores, de valor variável, é certo, mas todos, todos de considerar. Isto é, contra o caso infelizmente normal entre nós de realizar misturas de apenas alguns factores, tentou-se aqui um composto de muitos factores.” TÁVORA, F., “Casa em Ofir” (pág. 11).

²²² TÁVORA, F., “Casa em Ofir” (pág. 11).

²²³ VIEIRA, S. “A propósito da Arquitectura de Fernando Távora” (pág. 69).

²²⁴ ALEXANDER, C., *Timeless Way of Building* (pág. xi), LINO, R., *Casas Portuguesas* (pág. 47-48) e CORBUSIER, *Vers une architecture* (pág. 145).

encontrávamos no mercado da Feira) configura uma *invenção* ou uma *descoberta*,²²⁵ constitui uma questão lateral para a temática desta dissertação; mas quando o próprio Távora afirma “Eu sou a Arquitectura Portuguesa”,²²⁶ esta é mais que uma ironia, significa o reconhecimento (e a vontade de afirmação) de uma nova identidade na nossa arquitectura, presente na sua própria obra.

Parece-nos ser sintomático da consciência do valor pedagógico destas obras o facto de Távora, a partir de 1957, deixar progressivamente de escrever textos com carácter de manifesto, como os que escrevera até aí, e reduzir a faceta mais interventiva do seu discurso escrito a pequenos comentários sobre a sua própria arquitectura: se, desde 45, Távora viveu a crescente desilusão de estar permanentemente a apelar à mudança e a apontar caminhos enquanto assistia ao agravar da situação à sua volta, parece agora tomar consciência do maior valor persuasivo do facto arquitectónico na defesa das suas ideias.

Assim, os textos mais relevantes de Távora, a partir desta data, são reflexões sobre a sua própria obra, com excepção da sua tese *Da organização do espaço* e da sua participação no relatório de conclusões relativas à Zona 1 do Inquérito à Arquitectura Popular.

Realizada por obrigação pedagógica, e com um discurso necessariamente cauteloso, a sua prova de dissertação para o Concurso de Professor do 1º Grupo da ESBAP não acrescenta muito aos conteúdos dispersos pelos seus textos anteriores, de onde retoma a maioria das suas ideias; serve, no entanto para os relacionar entre si, e para desenvolver alguns dos conceitos anteriormente registados:

- o entendimento da actividade do arquitecto como “organizador de espaço”, sem no entanto deixar de considerar que “toda a forma criada pelo homem tende, ou deverá tender, para forma artística”;
- a consideração de que o espaço organizado é contínuo, no espaço e no tempo, pelo que “nunca pode vir a ser o que já foi”;
- a ideia de colaboração ou participação “horizontal” ou “vertical” dos homens na organização do seu espaço, defendida contra a “barbárie do especialismo”;
- e a noção de que o espaço organizado pelo homem é condicionado na sua organização mas, uma vez organizado, passa a ser condicionante de organizações futuras.²²⁷

Esta última, que também não é uma ideia nova no seu discurso, talvez seja aquela que se apresenta aqui com um desenvolvimento mais interessante. Távora defende, em paralelo, uma atenção à *circunstância pré-existente* que condiciona a obra e a consciência de uma *circunstância pós-existente* que a intervenção vai determinar, assumindo que “havendo na acção do arquitecto possibilidade de escolher, possibilidade de selecção, há fatalmente drama”. Podemos encontrar nas páginas da revista *A Arquitectura Portuguesa...* um excelente exemplo deste drama, quando a possibilidade de escolha é levada às últimas consequências: o

²²⁵ Souto Moura afirma que “Quando Távora inventou a Arquitectura Portuguesa, «não se deu conta do que tinha feito: pensou que se tinha limitado a descobri-la», e que dela se podia separar”; ver MOURA, E., “A «Arte de Ser Português»” (pág. 71).

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ TÁVORA, F., *Da organização do espaço* (respectivamente, pág. 28, 31, 33 e 85).

projecto de Marques de Aguiar que, por razões higienistas, propõe a demolição de toda a malha medieval do morro da Sé, no Porto (mantendo apenas os monumentos), substituída pela construção de um conjunto de unidades de habitação distribuídas no “espaço verde” da encosta.²²⁸ É também à luz desta proposta (apresentada com indisfarçável orgulho em plenos anos cinquenta, numa das principais revistas do meio arquitectónico português) que devemos ler *Da organização do espaço* e compreender o papel que Távora começava a desempenhar na defesa de um novo conceito de património em Portugal.

A noção de que o arquitecto é um actor consciente que decide a sua acção, como organizador do espaço, tanto pela sua leitura de uma circunstância que o condiciona como pela sua previsão da consequência dos seus actos parece ser a chave para a interpretação de toda a obra de Távora. Independentemente de projectar uma intervenção no edificado ou uma construção nova, a abordagem metodológica que propõe é semelhante, avaliando a qualidade patrimonial da circunstância em que está a intervir, procurando preservar aquilo que o contexto tem de adequado, reintegrando-o numa nova solução que procura corrigir aquilo que não está correcto ou suficientemente optimizado; sabendo que a sua intervenção é mais uma na história daquele edifício ou sítio, mas convicto de que a circunstância criada pela sua obra não é inferior, do ponto de vista do valor patrimonial (considerando um conceito alargado de património, que engloba criticamente todos os tempos) em relação à preexistência.

Esta obra é assim a síntese de um percurso teórico²²⁹ iniciado em 1945, de que a participação de Távora no “Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa” constituiu a pedra de fecho; mais do que a apresentação de um diagnóstico e o apontar de um percurso (o que genericamente caracteriza os textos anteriores), *Da organização do espaço* representa já um olhar sobre o caminho percorrido.

Para a colocação em prática das ideias e pressupostos enunciados neste percurso, tinha-se revelado essencial o trabalho de campo do “Inquérito”, de cujas conclusões é indissociável a sua obra projectada e construída a partir de 1956 (bem como a obra muitos outros arquitectos, depois). O livro “Arquitectura Popular em Portugal” (editado pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos em 1961 pela primeira vez)²³⁰ surge como “primeiro e directo resultado da investigação realizada “nos cinco anos decorridos entre 1955 e 1960”. Embora não se assuma como “conclusão do Inquérito realizado”, é ainda hoje o único documento relevante que divulga algum do “largo e rico material de investigação e estudo” recolhido.²³¹ Apesar de a síntese publicada ser resultado de um trabalho de conjunto, sujeito à coordenação de Keil do Amaral e obedecendo a

²²⁸ “Urbanização do bairro da Sé – Porto”, revista *A Arquitectura Portuguesa...* (ano XLVIII, n.º 9, Set./Dez.1955, pág. 5-23); o drama subjacente a estes desenhos (felizmente nunca concretizados) prolonga-se depois no já referido Plano de Robert Auzelle e lembra uma outra proposta dramática que também ficou no papel, a do “Plan Voisin” de Corbusier (1925), que pressupunha a demolição de grande parte do tecido urbano da margem norte do Sena, em Paris.

²²⁹ Pelas páginas de *Da organização do espaço* passa um conjunto de referências externas (umas mais assumidas que outras) que ajudam a caracterizar a formação de Fernando Távora no momento em que a sua obra alcança a maturidade: Abel Salazar, Francisco de Hollanda, Ortega y Gasset, Leonardo da Vinci, William Morris, Le Corbusier, Nicolas Ledoux, Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto, Walter Gropius, Reinaldo dos Santos (entre outros) são citados no texto, Gideon, Zevi e Raul Lino não são referidos, mas presente-se a sua influência.

²³⁰ Desde então, foi sucessivamente reeditado pela Associação/Ordem dos Arquitectos Portugueses, em 1980, 1988 e 2004.

²³¹ Ver “Prefácio da 1ª Edição” em SNA, *Arquitectura Popular em Portugal*; dos “outros trabalhos” que “hão-de com certeza resultar” dos ficheiros do Inquérito (idem), não conhecemos hoje mais do que a recente edição de MENÉRES, A., *Dos anos do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa*.

princípios gerais estabelecidos para os relatórios de cada uma das seis equipas,²³² podemos considerar que os conteúdos dos relatórios da “Zona 1” (“Minho, Douro Litoral e Beira Litoral”) são da responsabilidade de Fernando Távora, coordenador de um grupo de que faziam também parte Rui Pimentel e António Menéres, ainda não diplomados em 1961.²³³

São evidentes algumas particularidades no relatório da “Zona 1”, comparando com os restantes cinco.²³⁴ Em primeiro lugar a importância dada à história do povoamento do território em estudo (e, em especial, das duas principais povoações analisadas, Braga e Porto): a introdução histórica ocupa catorze páginas de texto e imagens, em contraste flagrante com o espaço dedicado à introdução geográfica (duas páginas). Geografia e história, no entanto, estão sempre presentes nas preocupações dos autores; torna-se evidente a intenção de relacionar constantemente estes dois vectores com a componente humana: os usos que se encontram em cada região estudada justificam-se pelas características hidrográficas, pelo relevo, pelo clima, pela constituição dos solos e pela história do povoamento e, por sua vez, justificam os tipos de ocupação do território e as formas e técnicas de construção (a *organização do espaço*). Nota-se um especial interesse em estabelecer tipologias de ocupação do território: “dispersão em pequenos núcleos”, “disseminação quase completa”, “dispersão orientada” e “lugares aglomerados”²³⁵ ou “povoamento concentrado”, “povoamento de montanha”, “povoamento do litoral” e “povoamento disseminado”.²³⁶ Para além de justificar cada uma destas formas de ocupação com os referidos factores históricos, geográficos e humanos, a equipa da “Zona 1” procurou transmitir o modo de vida encontrado em cada uma, justificando assim a relação do povoado com o território, o desenho das vias, a relação das casas com a rua (enfatizando a relação interior-exterior) e a organização interna da habitação.

A análise das tipologias construtivas do “povoado disseminado” e do “povoamento de montanha”, das “casas de lavoura” aos “solares”, dos “sequeiros” aos “espigueiros”, ocupa grande parte do relatório; as tipologias urbanas (de Porto, Guimarães, Braga e Vila do Conde) são menos aprofundadas. A “casa de lavoura”, sobretudo, merece uma atenção especial: a sua implantação, livre das “sujeições habituais dos povoados”, justifica-se com as características climáticas e “a experiência e gosto do rústico mestre pedreiro, concertado com o lavrador”;²³⁷ o seu “pátio ou eido” é uma “autêntica sala ao ar livre”, que dá acesso a todos os espaços, para onde abrem todas as portas. O conjunto das construções (a moradia,²³⁸ o sequeiro e os cobertos vários) isola o pátio do exterior; os diferentes telhados articulam-se em continuidade e “estendendo-se em baixa pendente, vêm rematar os tectos de folhagem das ramadas circundantes”.

²³² Princípios gerais que não impedem a diversidade das abordagens, porque se preferiu “o risco da falta de unidade” à “monotonia da exposição, ao longo das 700 páginas de um livro em que os mesmos assuntos teriam que se repetir para cada Zona.” Ver SNA, *Arquitectura Popular...* (“Introdução”).

²³³ Rui Pimentel (n. 1924) apresentou o seu CODA em 1964 e António Menéres (n. 1930) em 1962 (ver revista *rA*, pág. 63 e 66).

²³⁴ Cada uma das equipas apresenta uma abordagem marcada por singularidades, cuja análise escapa ao âmbito desta dissertação; refira-se apenas que o trabalho dos dois grupos do Norte (Zonas I e II) se destaca claramente dos restantes quatro...

²³⁵ Ver mapa da pág. 31 (ed. cons.).

²³⁶ Ver desenhos das páginas, pág. 33, 37, 41 e 45 (ed. cons.).

²³⁷ “Protegem-se das chuvas do Sudoeste e oferecem ao Sol as faces mais vivas e abertas, deixando para o caminho público a ilharga do coberto, ou a fachada da casa devastada pelas intempéries, onde se destacam as minúsculas janelas dos quartos e o largo portão de acesso ao quinteiro.” (pág. 46 da ed. cons.).

²³⁸ “A moradia, cabeça da composição, estende-se num único piso, sobradado, por cima das lojas. Nestas se instalam o lagar, a tulha e as cortes dos animais” (ibidem).

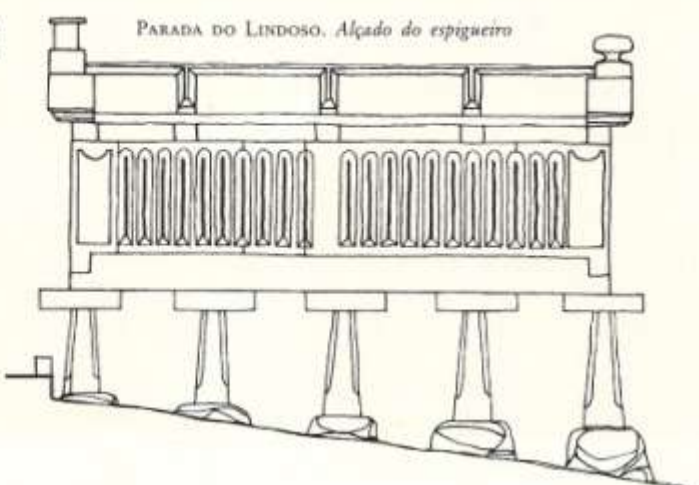
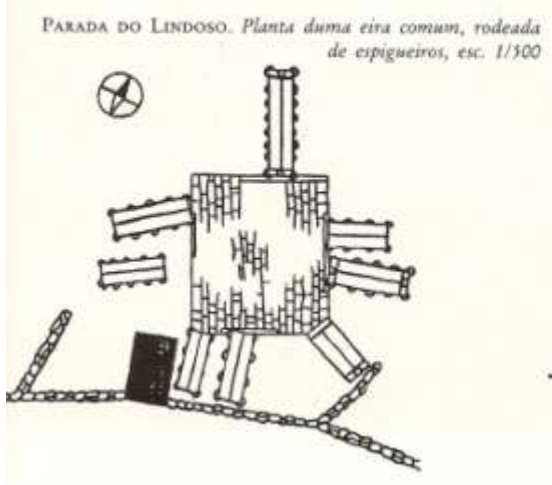


Fig. 26 Imagens de espigueiro, relatório da "Zona 1" do "Inquérito" (SNA, *Arquitetura Popular em Portugal*, pág. 73).

O fascínio que estes conjuntos exercem torna-se evidente; a equipa de trabalho não se cansa de retratar a sua harmonia, nos textos e nas imagens. A análise apresentada salienta ainda que o esquema compositivo não depende do tamanho do conjunto: nas casas dos proprietários mais ricos (mas também lavradores), as proporções aumentam mas os “objectos, animais e pessoas albergam-se, na mesma, lado a lado”. O uso é predominante; se este não se altera, não é a maior dimensão (ou o factor económico) que altera a tipologia.

Outra característica que distingue este relatório dos realizados para os restantes sectores é a importância dada a construções aparentemente secundárias como os sequeiros e os espigueiros: são ao todo 18 páginas dedicadas em exclusivo a estes dois tipos de construção. Este fascínio é também fácil de explicar: edifícios utilitários, cuja forma se justifica pela resposta a uma função simples, são exemplos de racionalidade construtiva, onde a estrutura é visível, regular, quase enfática; no caso dos espigueiros, sobreelevados por razões funcionais, o esqueleto estrutural tem ainda maior visibilidade e ganha semelhanças óbvias, nalguns casos, com os *pilotis* corbusianos.

Assim, este trabalho parece ter sido feito para comprovar aquilo que Távora já afirmara em 1945: *o Homem e a Terra* são os dois elementos fundamentais que condicionam esta arquitectura realizada *dentro da verdade portuguesa* e a casa popular é efectivamente *a mais verdadeira, a mais funcional e a menos fantasiosa*. Demonstra também a aplicação à arquitectura popular das três constantes referidas em 52: a sua modernidade torna-se evidente (porque ela se realizou *de acordo com o seu tempo*, e traduz *exactamente, segundo uma relação perfeita, a realidade que a envolve*), tal como o esforço de colaboração que representa e a sua importância como elemento condicionante da vida do homem. Evidencia ainda, também de forma inequívoca, que nesta arquitectura não há um *estilo*, mas o *resultado de uma atitude*.

Define-se neste texto uma nova abordagem da Arquitectura Popular, encarando-a como modelo conceptual (que sugere reinterpretações em novas tipologias de implantação, diferentes esquemas funcionais e processos construtivos inovadores) e não como mera fonte de “receitas” formais e construtivas, como até aí tinha sido encarada, com mais ou menos sucesso.²³⁹ Podemos assim considerar o relatório da “zona 1” do *Inquérito* o ponto de chegada de um longo processo de maturação, mais uniforme na explanação escrita das ideias do que na sua concretização em obra. Se, com a publicação desta obra, em 1961, Távora completa um ciclo de reflexão teórica fundamental (os seus textos, a partir daqui, terão um carácter diferente),²⁴⁰ as ideias de arquitectura subjacentes aos seus textos tinham já concretização no Mercado de Vila da Feira, na Quinta

²³⁹ Entre os melhores exemplos desta atitude, temos de destacar os projectos das pousadas de Serém e do Marão, realizados por Rogério de Azevedo em 1942, com a colaboração de Januário Godinho, pela “organicidade com que se articulam os espaços” e pela “correcta apropriação de materiais locais”, bem como a casa Afonso Barbosa, que este último projecta em Famalicão, no ano anterior, “expressando conceitos semelhantes” (FERNANDEZ, S., *Percurso*, pág. 35 e 41).

²⁴⁰ A partir desta data, podemos dividir os seus escritos em reflexões sobre a sua obra (que acompanham a publicação de desenhos e fotografias e se repetem em várias publicações), prefácios a livros de outros autores (N. Portas, D. Alvão, B. Ferrão, F. Alves, M. Ferreira, A. Bandeirinha, C. Teixeira, I. Ribeiro, etc.) e respostas a solicitações pontuais publicadas em periódicos, em forma de entrevista ou de pequeno artigo de reflexão. Não encontramos nenhum texto com um carácter de manifesto assumido, embora qualquer dos três tipos de registo referidos continue a apresentar reflexão escrita de Távora sobre questões relacionadas com a sua obra, as suas viagens, a organização do espaço português, a essência da arquitectura e o papel do arquitecto face à sociedade (ver bibliografia completa em ESPOSITO, A., LEONI, G., *Fernando Távora...*, pág. 396-398).

da Conceição, na Casa de Ofir e na Escola Primária do Cedro. Mais do que a sua teoria escrita, eram sobretudo estes exemplos que começavam a influenciar a generalidade dos seus colegas e discípulos, originando o conjunto de obras que viria mais tarde a ser designado por “arquitECTURA da Escola do Porto.”

1.3. Da “Reforma” à “Revolução”: hipóteses de trabalho.

No capítulo anterior referimos que podemos considerar concluída uma importante etapa do percurso de construção teórica de Távora com o reconhecimento exterior da sua arquitectura, concretizado na publicação dos já citados artigos da revista *Arquitectura*.¹ Mas este reconhecimento estará sempre aquém da importância da sua obra e da influência da sua presença como contributo para a formação de um corpo de *Escola*. A personalidade de Távora e as suas qualidades pedagógicas vão ser marcantes, no interior do Curso de Arquitectura das Belas Artes, tal como as suas qualidades profissionais: mais do que um conjunto de imagens publicadas, a sua arquitectura é o que “proporciona, no final dos anos 50, a emoção da obra visitada”.²

É no reconhecimento de uma nova atitude face à arquitectura na obra de Távora (apreensível ao mesmo tempo que os trabalhos do “Inquérito” fundamentavam, de forma inegável, as suas opções) que podemos encontrar a génese de um corpo de *Escola*, fundamentada também no aparecimento de um conjunto de jovens que procuram acompanhar esta tendência emergente; entre estes, Siza Vieira virá a tornar-se muito rapidamente uma forte referência, com obra marcante realizada (e divulgada) ainda antes da publicação de *Arquitectura Popular em Portugal*.

Siza e Távora serão assim as faces mais visíveis e mais brilhantes de uma identidade colectiva cuja construção teórica começa agora a ser realizada de fora para dentro: recebe importantes contributos externos com o crescimento da sua divulgação, em contraponto com o aparente definhamento do apelo da escrita nos arquitectos da *Escola*, face à eloquência dos projectos.

Assim, encontramos as diferentes hipóteses de trabalho que irão marcar o futuro da “Escola do Porto” no difícil percurso entre dois grandes momentos identitários, mobilizadores de recursos, catalisadores de uma nova atitude face ao projecto e da formação de uma nova identidade: o “Inquérito” e o “Processo SAAL”. Até à revolução de 1974, esta *identidade colectiva* vai consolidar-se, progressivamente, no confronto entre diferentes realidades: entre o elogio externo e o debate interno, entre as tentativas de modernização do ensino e as limitações da Reforma de 1957, entre o vazio institucional provocado pela morte de Carlos Ramos e as conquistas do “regime experimental”, entre o esgotamento da aplicação estilística do “Inquérito” e o percurso pioneiro de Siza, entre a crescente sobreposição da luta política à pedagogia e a sobrevivência do desenho.

¹ TÁVORA, F., “Casa em Ofir” (em 1957) e “Fernando Távora: 12 anos...” (em 1961).

² RAMALHO, P., *Itinerário* (pág. 19-20); Pedro Ramalho (n. 1937) refere o Mercado de Vila da Feira, a casa de Ofir, o Parque da Quinta da Conceição e a Escola do Cerco, como “as obras que maior impacto tiveram em nós”.

1.3.1. A consolidação de uma identidade colectiva.

Se podemos considerar que o primeiro contributo teórico relevante para uma definição de “Escola do Porto” é a publicação do texto “O Problema da Casa Portuguesa”, este apresenta uma *metodologia cognitiva* que será desenvolvida isoladamente, tanto em texto como em obra, até ao início da docência de Távora na EBAP. Será apenas a partir desta altura, sobretudo no período de seis anos (1955-61) que medeia entre o início dos trabalhos do “Inquérito” e a publicação de *Arquitectura Popular em Portugal*, que podemos reconhecer esta ideia de *Escola* como síntese de uma identidade colectiva consolidada. Este é um período de grande importância para a história da arquitectura do Porto porque se dá, num curto espaço de tempo, uma sucessão de acontecimentos de grande relevância:

- em 1955 iniciam-se os trabalhos do “Inquérito” e a colaboração de Siza no escritório da rua Duque de Loulé; é também nesta altura que surgem construídas as primeiras obras de referência de Távora;
- em 1956 dá-se a participação portuense no CIAM X;
- em 1957 entra em vigor a reforma do ensino, que permite que, no ano seguinte, seja oficializada a situação de Távora e Loureiro na docência do curso de Arquitectura, ao mesmo tempo que Filgueiras e Araújo ingressam na ESBAP;
- em 1958 surgem as primeiras obras de referência³ de Siza (que sai do escritório de Távora);
- em 1960 Nuno Portas inicia a divulgação, na revista *Arquitectura*, de obras dos arquitectos do Porto;
- em 1961 publicam-se as conclusões do “Inquérito”.

³ “Obras de referência” pode ser uma designação subjectiva, mas é significativo que sejam estas obras de 1958 (casa de Chá e piscina da Quinta da Conceição) as primeiras a que se dá alguma relevância na maioria das monografias publicadas sobre a obra de Siza.

Neste processo de consolidação de uma identidade colectiva, os factores referidos tiveram diferentes importâncias, que tentaremos analisar separadamente segundo três vectores: a modernização do ensino na ESBAP (antes e depois da Reforma), a revisão dos pressupostos teóricos da arquitectura portuense (antes e depois do “Inquérito”) e a possibilidade de transmissão de uma metodologia cognitiva que transforma a *Escola* num modelo interno e auto-influente.

1.3.1.1. A modernização do ensino e a Reforma de 1957.

A reforma do ensino das Belas Artes era uma necessidade sentida há muito, por vários arquitectos portugueses, e uma aspiração reclamada por sucessivas gerações de estudantes. Carlos Ramos, na sua célebre “Palestra dedicada exclusivamente a todos os alunos da Escola de Belas-Artes de Lisboa”, enuncia já em Agosto de 1933 oito regras mínimas para um correcto funcionamento pedagógico, que significavam outras tantas críticas ao ensino vigente:

- “que o aluno de arquitectura não desenhasse um único traço sobre o papel branco sem saber o que traduz e a sua relação com todos os outros”;
- “que ao proceder ao estudo de qualquer problema de arquitectura o fizesse sempre de acordo com o local para onde se destina, a natureza, a orientação e a topografia de um determinado terreno”;
- “que as dificuldades e exigências de programas fossem sendo progressivamente ajustadas”;
- “que sobre cada um dos pontos distribuídos se fizessem lições de teoria por forma a interessar nelas todos os alunos do curso”;
- “que as visitas às obras em construção se fizessem todas as semanas”;
- “que a existência de um museu de materiais de construção seja um facto”;
- “que os temas para a execução de motivos de escultura e pintura resultem de exigências dos programas e pontos de arquitectura, e que dali sejam emanados para as respectivas especialidades, concedendo aos alunos que num tal conjunto colaborem, a faculdade de se reunirem superiormente orientados para a indispensável troca de impressões”;
- “que dos trabalhos assim elaborados seja feita uma exposição anual de Arquitectura, Pintura e Escultura na Sociedade Nacional de Belas-Artes.”⁴

Estas oito regras implicavam já uma ideia de transformação do ensino da arquitectura que pressupunha uma Reforma do Ensino, que Ramos irá defender até à sua efectiva aplicação; mesmo antes de ter o apoio da nova legislação (que depois se virá a revelar contraproducente, em vários aspectos), a sua acção pedagógica como docente da 4^a Cadeira e (depois de 1952) a sua acção directiva, contribuirão decisivamente

⁴ Ver ALMEIDA, P. V., “Carlos Ramos...” (p. n. n.).

para modernizar o ensino na EBAP. Mas este seria um longo caminho, que se acreditava poder ser atalhado por uma reformulação oficial.

Em “O Problema da Casa Portuguesa” (1945) Távora já assume a deficiente preparação académica da sua geração, ao referir que “se alguma coisa tentam os arquitectos novos, quasi toda a sua actividade é infundada porque assenta mais numa intuição do que numa análise do que é necessário fazer-se”.

Mas seria no Congresso de 48, onde o tema seria abordado sem reserva por vários participantes, que se tornaria evidente uma consciência colectiva da crise do ensino nas Belas Artes.

Arménio Losa, na sua tese intitulada “A Architectura e as novas fábricas”, afirma que o “ensino nas escolas de Architectura terá de ser revisto em função dos novos deveres do arquitecto”.⁵

Pardal Monteiro, na tese “A Architectura no plano nacional”, defende a criação de um *Conselho Superior de Architectura* a que “deveria competir (...) estabelecer orientação na organização do ensino e na divulgação do conhecimento da Architectura”.⁶

Mário de Oliveira numa comunicação (também intitulada “A Architectura no plano nacional”) onde o tom sarcástico predomina, pergunta “como poderá a Architectura em Portugal ser feita por Arquitectos”, quando, nos exames de admissão se valoriza a habilidade no desenho em detrimento da personalidade e do temperamento, quando os alunos, durante o curso, se enchem “de falsas teorias sem nunca terem pegado em qualquer material de construção”, quando o “que interessa é o «molho» e não a verdade”, quando o “aluno começa desde o princípio a mentir, arranja efeitos fáceis, pinta bem o projecto”. Defende a completa remodelação do ensino da Architectura, “preparando os alunos com um sentido amplo da vida” e “do humano”, com liberdade para desenvolver as suas concepções estéticas e formar a sua personalidade, com aulas práticas, onde o aluno “possa estar em contacto com os materiais” e conhecer as suas possibilidades “para a realização de uma Architectura nacional.”⁷

José Manuel Galhardo Zilão, na sua tese intitulada “O ensino da Architectura em Portugal” surge com uma abordagem um pouco mais cautelosa, começando por afirmar não pretender “demolir a orientação que presentemente se está dando ao curso de Architectura nas Escolas de Belas Artes de Lisboa e Porto” e por lembrar que a escola “só em parte influi na actividade criadora futura” dos arquitectos; não deixa, no entanto, de apontar deficiências ao ensino: no regime de admissão aos cursos (que considera dever ser mais exigente), na “falta de uma cadeira de Estética e Teoria da Architectura” (dando ao aluno “um conhecimento, tão perfeito quanto possível, das diferentes teorias da Architectura desde Vitruvio a Le Corbusier”) e na “deficiente preparação e má orientação nos assuntos de prática e construção”.⁸

⁵ SNA, *1º Congresso Nacional de Architectura* (pág. 135).

⁶ Idem, pág. 7.

⁷ Idem, pág. 24-27. É relevante perceber que as criticas não vem só dos jovens “contestatários”, membros das ICAT ou da ODAM, mas também se encontra no discurso dos mais conservadores da nova geração, como Mário de Oliveira, de quem já citamos outras passagens da tese “A Architectura no plano nacional” (em 1.1.2.5).

⁸ Idem, pág. 80-83. Galhardo Zilão afirma ainda que o aluno do seu tempo “desconhece os materiais de construção, não visita as obras, não faz ideias dos processos modernos de construir e tem, quando muito, conhecimento menos que superficial da distribuição das estruturas”.

Cândido Palma Teixeira de Melo e Francisco da Conceição Silva (em tese também intitulada “O ensino da Arquitectura em Portugal”) apresentam uma abordagem detalhada dos problemas do ensino, focando a admissão (que é necessário homogeneizar e tornar mais exigente), a preparação (que “de um modo geral é nula”), a organização do curso, que é necessário replanificar (revendo os processos de avaliação, o plano de estudos e os programas, desvalorizando o ensino das ordens clássicas e reforçando o ensino da construção e do urbanismo), os professores (cujo papel deveria deixar de ser de mero “examinador”), os métodos de trabalho (onde o sistema promove o individualismo e a cópia, onde o “estudo demorado e sério dos vários problemas é sempre prejudicado por uma absurda exigência de apresentação”), os locais de ensino e o ambiente escolar (más condições de trabalho, mau estado de conservação dos edifícios, mau apetrechamento, inexistência de apoio fora das horas de aula, de associação académica ou de qualquer outra iniciativa associativa e falta de informação em livros e revistas), o estágio (que começa logo no princípio do curso “por necessidade de ganhar a vida”, passando a chamar-se “estágio” nos dois anos após a conclusão do “Curso Superior”) e os CODA, definidos como “projecto tal como se fosse para construir” (incluindo “cálculos de betão-armado, desenhos sobre tela, papel selado, desenhos selados, orçamentos, etc”), o que implica que o candidato “é rico”,⁹ “estagia eternamente” ou apresenta “um trabalho que é de facto «para construir»”.¹⁰

João Simões e Francisco de Castro Rodrigues (ainda tirocinante, à data do Congresso), apresentam a tese “Do Ensino ao Exercício da Profissão”, em que defendem que deve ser imposto aos candidatos a arquitectos que parte do seu tirocínio seja realizado nos “organismos municipais espalhados pelo País, fixando-lhes vencimentos convenientes”, porque não se pode pensar numa arquitectura “nacional contemporânea havendo somente trezentos Arquitectos portugueses”, quase todos a exercer em Lisboa e no Porto; referem ainda que não existe qualquer possibilidade de especialização para os arquitectos depois de terminado o curso escolar, em “certas questões particulares no domínio da profissão, como Urbanismo, Arquitectura Hospitalar, Industrial, Militar, ou outras desta categoria” o que obriga a “recorrer à experiência dos técnicos obtida com uma certa prática desses assuntos” ou a frequentar “centros de estudo estrangeiros onde tais conhecimentos já estão especializados”.¹¹

Peres Fernandes, na sua tese “Da necessidade de especialização do arquitecto”, também refere as “deficiências do ensino ministrado nas duas Escolas de Belas-Artes” onde “se forjam e formam arquitectos” e

⁹ Num processo completo, que facilmente atinge uma centena de folhas, a obrigatoriedade de selar (com selos de 5\$00) cada folha do trabalho entregue representa um investimento muito avultado, sem contar o custo do necessário apoio de engenheiros, medidores, orçamentistas, desenhadores, etc.

¹⁰ SNA, *1º Congresso Nacional de Arquitectura* (pág. 84-92). A análise dos CODA arquivados no Centro de Documentação da FAUP revela que esta última opção é, muitas vezes, a escolhida; mas se em alguns casos o candidato não assume esta situação e tenta disfarçar, não indicando o local exacto onde a obra será (ou foi) executada, nem o nome do cliente, noutros a dupla função do projecto apresentado torna-se tão evidente que é tacitamente assumida: são paradigmáticos os casos da fábrica de tecidos que Nadir Afonso Rodrigues projecta para a empresa francesa “Claude et Duval”, CODA apresentado em 1948 cujos desenhos tem o rótulo em francês (assinados por Corbusier, como supervisor), da igreja de Santo António das Antas, CODA realizado em 1946 por Fernando Tudela (onde se apresentam fotografias da obra realizada) ou ainda da Igreja de Arcozelo, que Hermâni Moreira Nunes apresenta em 1950, confessando na memória descritiva que tentou responder positivamente ao pedido do cliente de «não deixar ficar mal a terra». No entanto, embora essa circunstância seja evidente em muitos e implicitamente reconhecida em alguns, até aos anos 50 poucos são os casos onde se assume claramente que o projecto apresentado em CODA não é “um trabalho elaborado especialmente para esse fim, no qual o candidato poderia dar largas à sua fantasia, concebendo um tema de larga projecção arquitectónica, mais idealista do que propriamente com um sentido prático” mas antes “a síntese de uma realização prática que se apresenta para tese tal como foi apresentado à entidade que o mandou elaborar” (memória descritiva de Alberto de Oliveira Pinto, CODA 98, entregue em 31 de Dezembro de 1949).

¹¹ SNA, *1º Congresso Nacional de Arquitectura* (pág. 93-97).

afirma querer ter a certeza de que deste Primeiro Congresso Nacional de Arquitectura hão-de sair as bases de um saneamento eficaz do ensino”. Interrogando-se sobre a preparação dos jovens arquitectos, responde: “Nenhuma ou quase nenhuma; não existe ensino de teoria de Arquitectura e o que se faz em cada prova de exame, consiste em pôr o aluno diante de um programa nem sempre bem discriminado”, fechado, durante oito horas consecutivas, para traçar um esboço que irá “desenvolver depois, nos prazos regulamentares”, ficando no entanto obrigado a manter até ao fim as linhas gerais dos desenhos realizados na “prova do quarto”. É este arquitecto mal preparado, que “só estudou na sua curta vida os projectos de um observatório astronómico, de um panteón, de um grande hotel e outros cinco ou seis casos concretos” que passa, após o CODA, “à categoria de *enciclopédico*”, e pode legalmente enfrentar projectos da complexidade de um hospital, sem possibilidade de efectuar qualquer especialização em Portugal.¹²

Keil do Amaral, naquela que é a mais referenciada e divulgada¹³ deste conjunto de teses sobre o ensino, intitulada “A formação dos arquitectos”, reforça estas críticas com um texto muito lúcido, onde refere como “o erro basilar da organização do ensino da arquitectura” a pretensão de “fazer artistas”, em vez de “ter como propósito a formação de bons técnicos, apetrechados com vastos conhecimentos, treinados em bons métodos de trabalho, de carácter bem formado e profundamente conscientes do papel do arquitecto no Mundo dos nossos dias”. Keil dá como exemplo de má pedagogia a “prova do quarto”, uma “prática monstruosa”, que habitua os alunos a ser “desonestos e aldrabões”, porque compelidos a “improvisar qualquer coisa, sem bases sérias, sem conhecer o assunto que estão tratando”, com o mínimo de clareza e o máximo de truques para não comprometerem as possibilidades de desenvolvimento futuro do esquisso”. Refere também as deficiências do plano de estudos, onde a cadeira de Arquitectura antecede dois anos a de Construções (e esta se resume ao “estudo teórico de uns tantos problemas, obsoletos alguns deles”), onde a cadeira de História de Arte “quase se resume a um longo enunciado de nomes, datas, e particularidades artísticas”, onde todo o ensino sofre de “rotina, falta de adequação às realidades, de elevação, de coerência e de coesão”. Saliencia ainda a “oposição sistemática a que os alunos se associem para debater os problemas”, o “hermetismo forçado dos diferentes cursos de Arte” e as más condições do “casarão fradesco do Largo da Biblioteca, em Lisboa” (que “as ratazanas frequentam de parilha com os alunos”) e do seu congénere da rua Rodrigues de Freitas, no Porto (“pouco menos soturno”). Nos votos finais, apela para a remodelação do ensino da arquitectura, e para a construção de novos edifícios para as Escolas, reivindicando para o Sindicato Nacional dos Arquitectos (que presidia à altura do Congresso) as responsabilidades de promoção e liderança do processo, em ambos os casos.

¹² Idem, pág. 151-155.

¹³ Para além da publicação em SNA, *1º Congresso Nacional de Arquitectura...* (pág. 74-79), está também publicada em TOSTÕES, A. (et al), *Keil do Amaral, o arquitecto e o humanista* (pág. 109-124) e na revista *J – A* (nº 202, o segundo dedicado ao tema “Faire École”) onde também se reproduzem extractos das teses de Galhardo Zilão, Cândido Palma Teixeira de Melo e Francisco da Conceição Silva, João Simões e Francisco de Castro Rodrigues; ver também MILHEIRO, A. V., “Algumas Conclusões Sobre o Ensino...” (pág. 8-17), onde se refere que esta tese vem reformular muitas das observações sobre o ensino já expressas por Keil num conjunto de seis artigos publicados na revista *Arquitectura* entre Julho de 1947 e Junho de 1948, sob o título “Maleitas da Arquitectura Nacional”.

Este conjunto de teses mostra, com uma clareza e uma força colectiva que dificilmente poderiam ser ignoradas, a grande variedade de problemas com que se defrontava o ensino da arquitectura em Portugal, no final da década de 40: a metodologia de admissão, a má preparação dos admitidos, a má organização do curso e a insuficiente formação nas áreas da teoria e da construção, a insuficiência do corpo docente, os métodos de avaliação e pedagogia desadequados, o mau estado dos edifícios e as más condições de trabalho, a falta de regras no estágio, as exigências burocráticas da tese, a falta de cursos de especialização, etc. Face a este quadro negro, colectivamente assumido, tornava-se cada vez mais evidente a necessidade de uma reforma.

Na EBAP, por acção de Ramos (que regressara à docência da 4ª Cadeira no ano lectivo de 1947-48, após uma breve experiência como professor de “Urbanologia” na EBAL), alguns passos se vão dando numa tentativa officiosa de aproximar o ensino dos oito pontos enunciados em 1933: procurava-se melhorar as instalações (com a proposta de construção de “pavilhões sumários”, “como solução de emergência”, que viria a concretizar-se a partir de 1950),¹⁴ revolucionar as estratégias de ensino, aproximando a Escola das condições reais da profissão (em 1949, consegue juntar no mesmo tema - “Uma adega Cooperativa” - os Concursos de Composição e Construção do Curso Superior, numa colaboração com a Comissão de Viticultura da Região dos Vinhos Verdes) e, de um modo geral, dinamizar a vida escolar e o corpo discente.¹⁵

Paralelamente, aproveitando o impacto do Congresso e os seus contactos (de alto nível) em Lisboa, Ramos começa a envolver-se decisivamente no projecto de reforma do ensino, integrando a Sub-Comissão de Arquitectura, cujo relatório de 8 de Dezembro de 1948 apresenta já uma exposição do severo agravamento das condições de ensino motivadas pelo aumento do número de alunos que frequentam os cursos de Arquitectura das Escolas de Belas-Artes (“para cima de duas centenas em cada uma delas”), enquanto se mantinha um único docente responsável pelos diferentes anos da cadeira de Arquitectura. Para enfrentar este problema Ramos convida, logo em 1951, um grupo de alunos que se distinguem pela qualidade do seu CODA para “assistentes voluntários” (Fernando Távora, Agostinho Ricca, José Carlos Loureiro e Mário Bonito), antecipando uma reforma já enunciada em 1950, mas que demoraria a ter repercussão prática.¹⁶ No mesmo caminho reformista, desenvolve esforços no sentido da criação de um Centro de Estudos em Arquitectura e Urbanística, integra delegados dos alunos nas Comissões Pedagógicas, promove trabalhos escolares colectivos e inicia (a partir de 1952, ano em que assume a direcção da ESBAP) a tradição de realizações de exposições periódicas dos trabalhos escolares realizados nos três Cursos Superiores, encerrando cada ciclo com a realização de uma “Exposição Magna” onde se reuniram os

¹⁴ No seu “Discurso...” (pág. 43-44) de 1966, Ramos refere que no primeiro pavilhão (inaugurado a 27 de Abril de 1950) já funcionavam, “a partir de 1949”, aulas de “Desenho, Pintura, Anatomia e Geometria”, que no ano seguinte se construiu o de “Pintura e Escultura” (com projecto do próprio Ramos) e que em 1953 “foram projectados e construídos os edifícios anexos que, articulados da melhor maneira, constituem o binário «Pavilhão de Arquitectura» - «Salão de Exposições»”; no mesmo discurso, Ramos agradece ao Ministério das Obras Públicas “tudo quanto se fez”, ressaltando “o muito que ainda falta para completar”.

¹⁵ Em 1949, Ramos organiza (e financia) uma visita de estudo de alunos do Porto à “Exposição de Arquitectura Moderna Brasileira” patente no IST, em Lisboa, e convida a seu promotor, o Prof. Arq. Wladimir Alves de Sousa, a realizar uma palestra na EBAP (FILGUEIRAS, O. L., “A Escola do Porto...”, p. n. n.).

¹⁶ Távora recorda, a propósito da sua situação na Escola “como assistente, sem vencimentos, sem contrato assinado e sem garantia de qualquer espécie” que lhe tinha sido dito “que a reforma estava feita” e que “mais mês menos mês a situação se resolveria” (TÁVORA, F., “Entrevista a Fernando Távora”, pág. 153).

trabalhos mais bem classificados: a primeira realiza-se em 1952 (com trabalhos do ano lectivo de 1951-52), as seguintes decorreram regularmente entre essa data e 1968, quando se realiza a XVI.¹⁷

Em 14 de Novembro de 1957 entra finalmente em vigor a tão aguardada “Reforma”,¹⁸ que permite oficializar o alargamento da docência da cadeira de Arquitectura a cinco docentes: são regularizadas as situações de Fernando Távora e Carlos Loureiro e podem ser contratados Lixa Filgueiras e Arnaldo Araújo,¹⁹ continuando Carlos Ramos como titular.

Vista à distância de cinco décadas, a Reforma de 57 parece ter sido um instrumento essencial para a evolução do ensino da arquitectura em Portugal, instituindo um modelo que transforma o ensino artístico em ensino superior (e regula as suas condições de acesso) e organiza os cursos numa “sequência de seis anos lectivos perfeitamente contínuos”, divididos em três ciclos (acabando com a divisão entre “Curso Geral” e “Curso Especial”), transformações que vigoraram até “aos dias de hoje”.²⁰ No entanto, logo nos primeiros anos da sua aplicação, o entusiasmo e a expectativa com que a reforma era aguardada dão lugar ao desapontamento e às críticas.

Logo em 1958, Keil do Amaral, num discurso cauteloso que começa por realçar os “aspectos francamente positivos” que a reforma apresenta, ainda que “em potencial, por enquanto”, salienta que esta começou por não ser uma “reforma de mentalidade” logo no processo de estudo e preparação do diploma legal: secretismo, ausência de diálogo com os interessados, num processo demasiado longo que gerou toda a espécie de “boatos indesejáveis”.²¹ A longa espera gerou assim uma sensação de desilusão, “reação pouco própria de gente nova mas natural” nestas circunstâncias. Para Keil, a primeira expectativa gorada tem a ver com a contratação de docentes, que ficou com a solução “transitória”, mas também mais “cómoda e barata” de nomear apenas assistentes, cuja remuneração (“de dois mil e duzentos escudos por mês, reduzidos ainda os descontos legais”) “não lhes permitirá abandonar as suas tarefas *na medida em que precisarem de o fazer* para se dedicarem seriamente ao ensino”.

A questão contratual é uma das limitações principais da aplicação da Reforma, como se tinha percebido logo em 1957 e se confirmaria em 1961, quando são (finalmente) abertas inscrições de Concurso para Professores das cadeiras mestras dos três cursos de Belas Artes, limitadas a uma única vaga por cadeira. Esta circunstância vai introduzir “um factor de «competitividade», cujas consequências se adivinhavam gravosas” para a harmonia das relações entre o jovem corpo docente da ESBAP: Ramos reage a esta adversidade, conseguindo do ministro a promessa de validar o concurso para todas as vagas do

¹⁷ Ver FILGUEIRAS, O. L., “A Escola do Porto...” (p. n. n.), onde também se encontra uma boa síntese do conteúdo dos Catálogos das várias Exposições Magnas (documentos de grande utilidade para a compreensão da evolução da ESBAP nestes anos); no “Boletim da ESBAP” nº 2/3 apresentam-se trabalhos expostos nas Exposições Magnas dos anos lectivos 1951-52 e 1952-53.

¹⁸ A reforma do ensino das Belas Artes é instituída na Lei nº 2.043, de 10 Julho de 1950, mas apenas vigorou realmente com os decretos de 1957 (Decreto-Lei nº 31.362 e 41.363, de 14 Novembro).

¹⁹ Inicialmente contratado para Geometria Descritiva, Araújo transita para Arquitectura em 1960.

²⁰ ALMEIDA, R. V., “A Reforma de 1957...” (pág. 21-22); neste texto estão sintetizadas as principais características da Reforma e realiza-se uma comparação detalhada com o regime anterior (resultante da Reforma de 32). Ressalve-se que, no momento em que esta nossa tese é escrita, o ensino da Arquitectura em Portugal terminou um novo período de Reforma (para se adaptar ao denominado “Processo de Bolonha”), cujas consequências são ainda difíceis de avaliar...

²¹ AMARAL, K., “A Reforma do Ensino de Belas-Artes...”; como excepção a este secretismo, Keil louva Carlos Ramos, “pelo seu empenho em não perder o contacto com os de fora; em os ouvir e em os interessar, tanto quanto as circunstâncias lho permitiram”.

quadro, pondo o seu lugar de professor à disposição (passaria a ser apenas Director) e impondo a todos a presença nas provas, “em plena paridade”.²² Se “a «promessa» do Ministro nunca se efectivou”, a verdade é que se iniciou o ano lectivo de 1962-63 com quatro professores na cadeira de Arquitectura: Távora, Filgueiras, Loureiro e Ramos; dos candidatos inseridos no 1º Grupo (Arquitectura) só Arnaldo Araújo e António Brito e Cunha falhariam a progressão na carreira, o primeiro por doença, o segundo por não conseguir “suportar tão variadas como violentas solicitações”.²³

No mesmo inquérito promovido pela revista *Arquitectura*, logo no número seguinte ao depoimento de Keil, José-Augusto França apresenta um depoimento menos cauteloso, onde começa por afirmar que a reforma “põe as coisas no pé em que deveriam estar para serem reformadas” e por se interrogar se teria sido levado em consideração o exemplo de organização de outras escolas, como a Bauhaus ou a de Ulm. Constata também que esta reforma não garante “uma educação da sensibilidade” e que se apresenta, “disciplina após disciplina”, como um curso liceal, servindo ao estudante para o “conveniente” propósito de “obter o seu canudo”. Prossegue referindo a “boa vontade” da legislação, que permitiu admitir professores, autoriza a organização de “cursos de «actualização»”, “exposições”, “cursos” e “conferências de extensão cultural” e prevê o funcionamento de “centros de estudo destinados a permitir a cooperação de professores, de alunos e de especialistas estrangeiros”, lamentando que estas sejam possibilidades deixadas em aberto (sugestões e não obrigações). Por último, salienta que só considera possível o ensino artístico num “regime livre”, onde existe “acordo entre mestre e aluno”, onde o primeiro pode aceitar ou recusar o segundo e, reciprocamente, o segundo pode escolher o primeiro, como “nas antigas oficinas”.²⁴

Esta ideia de “ensino-ateliê” para as “Três Artes” que se ensinavam nas Escolas Superiores (paradigma que, como vimos em 1.1.1, já se pratica na EBAP desde Marques da Silva) é um dado a ter em conta em relação ao que consideramos ser a principal consequência da reforma de 57 para a consolidação da pedagogia da “Escola do Porto”. Mas a ideia de “ensino-ateliê” sai reforçada com a “Reforma” apenas porque se torna evidente a desadequação do seu oposto: a nova orgânica de 1957 permite a clara compreensão de que o tipo de ensino que se pratica na generalidade dos cursos superiores não é aplicável ao ensino artístico. Esse choque de paradigmas cedo se torna claro, porque a obrigação de frequência simultânea, na Universidade, das cadeiras de índole científica/técnica, nos dois primeiros anos do curso de Arquitectura se mostra desastrosa para os estudantes da ESBAP.

Para além dos depoimentos de Keil e de França (que encerra o ciclo) foram publicadas na *Arquitectura*, no âmbito deste inquérito, opiniões do pintor Nikias Skapinakis e de José Pacheco, estudante de Arquitectura

²² FILGUEIRAS, O. L., “A Escola do Porto...” (p. n. n.).

²³ Idem. Sobre o processo destes concursos ver também ESBAP/MEN, DGESEBA, *Boletim Especial, 1962-63...*; já nos referimos em capítulos anteriores à prova de dissertação original de Távora (*Da Organização do Espaço*); os trabalhos apresentados na Prova de Grande Composição de Arquitectura por Filgueiras, Távora e Loureiro publicados no citado “Boletim...”, apresentam uma escala excessiva para a sensibilidade do local para onde são projectados, provocada pela sugestão programática de 5600 m² de superfície, que ninguém ousa desrespeitar...

²⁴ FRANÇA, J.-A., “A Reforma do Ensino de Belas-Artes...” (pág. 29).

da ESBAL; se o texto do primeiro é relevante por apresentar uma visão mais alargada dos problemas que se põe ao ensino das Belas Artes (focado nos cursos de Pintura e de Escultura, mas também nas relações destes com o curso de Arquitectura),²⁵ o segundo dá a visão mais próxima de um estudante (da ESBAL), reivindicando para o aluno o papel de “sujeito do ensino” (agente activo, por oposição ao tradicional papel passivo) e constatando que, após a Reforma, o “aluno permanece o objecto do ensino.”²⁶

No balanço efectuado no “Discurso...” proferido por ocasião da XIV Magna, Ramos traça um retrato dramático da experiência: “no primeiro ano de 1957, que arrancou com 30 alunos, número que representa a média dos que anualmente se inscrevem no Curso de Arquitectura, apenas um chegou ao seu termo, sem problemas”, no ano lectivo de 1962-63²⁷ e que, desde então, “foram em número de 5 e 4 os que, respectivamente, transitaram ao estágio, nos anos lectivos de 1963-64 e de 1964-65”; conseqüentemente, passada a “primeira década sobre a reforma de 1957 (...) ainda nenhum aluno da Escola, concluído o Curso de Arquitectura, se candidatou à prova final, bem mais simples e menos onerosa do que a exigida pela antiga orgânica, para obtenção do correspondente diploma – relatório de seis meses de estágio e sua discussão”.

Para explicar “as causas e efeitos” que provocam este “estado de coisas”, Ramos explica ironicamente o contraste entre o “clima” a que os alunos se expõem na Faculdade de Ciências (“núcleo de altas pressões localizado a Oeste do centro da cidade, envolvido por uma frente fria de exagerada frequência, representado pela relação, nunca inferior, nos dois primeiros anos, à média de 1 professor por 100 alunos”) em contraste com o da ESBAP (“a Leste, ou melhor – para evitar trocadilhos – a Nascente, de baixas pressões, frente cálida e moderada frequência, em que aquela relação é, em média absoluta, de 1 para 10, embora ligeiramente superior nos dois primeiros anos”); acrescenta ainda que “qualquer aluno do Curso de Arquitectura, que obrigatoriamente, e dia a dia, se veja na necessidade de alternar a sua permanência, embora por curtos espaços de tempo, num e noutro dos já referidos «climas», sofrerá abalos físicos e psíquicos, estranhos a qualquer grau de disciplina mental” e “impeditivos de lhe conceder uma probabilidade consciente de opção, ou seja, de se encontrar”. Assim se justificavam as elevadas percentagem de reprovação dos alunos de Arquitectura nas disciplinas Científicas do curso, cujos valores Ramos apresenta em seguida: “«Matemáticas Gerais» - 81,3%, «Geometria Descritiva e Elementos de Geometria Projectiva» - 90,7%, «Química Geral» - 60,4%, «Física Geral» - 80,7% e «Sociologia Geral» - 40%”.

²⁵ Revista *Arquitectura*, nº 61, Dez. 1957. Nikias Skapinakis aborda as diferentes condições de acesso dos alunos dos três cursos da ESBAP (Pintura e Escultura com o 5º ano do Curso Liceal, Arquitectura com aproveitamento a um conjunto de cadeiras dos 6º e 7º anos), que na prática provocam uma diferença de idades entre os seus alunos; esta situação não contribui para fomentar o convívio das Três Artes na ESBAP e é agravada com a reduzida presença dos alunos de Arquitectura nas Belas-Artes, porque são obrigados a frequentar cadeiras de índole científica noutros estabelecimentos de ensino (Instituto Superior Técnico de Lisboa ou Faculdade de Ciências do Porto), que conferem a este curso uma dominante tecnicista em detrimento de uma preparação de ordem artística; assim, as 4 horas semanais da cadeira “Conjugação das três Artes” são manifestamente insuficientes: “procurando conjugar o que determinadamente se encontra afastado, resulta puramente em perda de tempo.”

²⁶ COSTA, A.A., “Dissertação...” (pág. 46). Alves Costa considera que o depoimento de José Pacheco (publicado na *Arquitectura* nº 62, em Setembro de 1958) é a “única crítica que levanta globalmente as questões de fundo”.

²⁷ Como também refere Ramos, este era um aluno formado em Engenharia Civil, e como tal, dispensado das “problemáticas” cadeiras da Faculdade de Ciências...

Ramos não aponta apenas o problema, propõe também a solução: “veremos o corpo docente desta Escola acrescido de mais um professor licenciado ou doutorado em Ciências Físico-Químicas”, uma vez que para as disciplinas de Matemáticas, Cálculo, Estática e Geometria o “corpo docente se encontra largamente provido”. Esta solução, embora facilmente concretizável, não será aceite pelo Ministro da Educação Nacional, Inocêncio Galvão Telles (que presidia à Sessão Solene em que estas palavras foram proferidas); assim, na falta de outras respostas, a situação arrastava-se.²⁸

No catálogo da “Magna” seguinte, a XV (Outubro de 1966), Carlos Ramos, volta ao assunto: “Para os devidos efeitos se esclarece que pela primeira vez se realizam, nesta Escola, provas para a obtenção do Diploma de Arquitecto, ao abrigo da nova reforma. Alexandre Alves Costa e Beatriz Madureira foram os candidatos. Esta ocorrência, longe de eliminar as apreensões que, quanto ao sistema, se vinham acumulando, deu lugar a novas e mais sérias dúvidas”.²⁹

Se na ESBAP os problemas se punham ao nível das limitações de autonomia que a “Reforma” impunha, em Lisboa o caso era claramente diferente. O texto publicado na revista *Arquitectura* assinado por um grupo de 9 alunos do 5º ano de Arquitectura da ESBAL³⁰ (representantes da primeira geração a iniciar o curso com a nova reforma em vigor) é ainda hoje impressionante pela gravidade de questões que apresenta, motivadas não só pelo novo quadro legislativo mas também (e sobretudo) pela incompetência de quem o deveria aplicar. Numa primeira parte, os alunos compilam um conjunto de opiniões que versam sobre o ensino superior em geral e sobre o da Arquitectura em particular,³¹ que apresentam já algumas críticas importantes ao texto da “Reforma”; mas é quando, numa segunda parte, se dedicam a relatar a sua experiência pessoal face aos programas e às práticas pedagógicas a que foram sujeitos que o documento se torna mais dramático: é evidente, no texto dos programas, a desadequação do curso às realidades da época (caso extremo será o de “Arquitectura Analítica”), mas é sobretudo perceptível no relato das pedagogias a incompetência, o desinteresse e a total desadequação da generalidade do corpo docente para as suas funções lectivas.³²

Assim, ao longo da década de 50, vai-se agravando a assimetria entre o ensino da Arquitectura nas duas Escolas de Belas Artes: contrariamente ao que se passa em Lisboa, Carlos Ramos inicia no Porto o processo de modernização do ensino antes de 1957 (antecipando, como vimos, a aplicação de alguns dos contributos mais positivos da nova legislação) e continua-o depois, até à sua saída da ESBAP, com maior ou menor perturbação decorrente das vicissitudes da aplicação da “Reforma”.

²⁸ RAMOS, C., “Discurso proferido...” (pág. 38-41). A este propósito (e com uma ironia que não terá contribuído para o resultado pretendido), Ramos sugere a possibilidade de outras soluções “que a V. Ex.ª, Senhor Ministro, certamente afluirão em catadupa”.

²⁹ ESBAP, *Catálogo da XV Exposição Magna* (pág. 12).

³⁰ Ver FIGUEIREDO, V. (et al.), “Depois da Reforma, um depoimento sobre o ensino de Arquitectura na E. S. B. A. L.”; o texto é assinado por Adérito Gravata, Altino Abreu, Carlos Sardinha, Elisabeth Nunes, Manuel Magalhães, Mário Santos, Manuel Nascimento, Ramiro Osório e Victor Figueiredo.

³¹ Uma recolha bibliográfica alargada onde encontramos textos de Keil do Amaral, Galhardo Zilhão, Teixeira de Melo, Conceição Silva, Ortega y gasset, Adérito Nunes, Rogério Martins, Carlos de Almeida e Alberto Pessoa.

³² Exemplo extremo, pelo caricato da situação, é o caso do professor de “Teoria e História da Arquitectura” que justifica as “altíssimas classificações do exame final” com a frase: “Não li a sua prova mas está muito boa” (pág. 47).

Se, em Lisboa, o novo enquadramento legal não vai corresponder, no imediato, a uma vontade de modernização de programas e processos pedagógicos, no Porto permite oficializar alguns dos processos de modernização, apesar de também burocratizar todo o processo evolutivo já em curso, condicionando e abrandando o seu desenvolvimento natural.

1.3.1.2 Do funcionalismo “Vitruviano” ao funcionamento “vernacular”: a ESBAP e o “Inquérito”.

Tendo em conta os reflexos directos na formação de novos arquitectos, o processo de realização do “Inquérito” terá sido muito mais marcante para o nascimento de uma nova consciência teórica nas novas gerações de alunos da ESBAP do que a aplicação da Reforma de 1957. Mas é sobretudo a partir da constatação de um certo vazio ideológico anterior que podemos justificar o entusiasmo com que, a partir da segunda metade dos anos 50, a metodologia implícita no “Inquérito” é recebida na EBAP/ESBAP.

A pedagogia de Ramos assentava na responsabilização dos discentes pela escolha dos seus próprios caminhos ideológicos ou linguísticos, num espírito de grande abertura, dentro de uma filosofia Vitruviana onde, no entanto, o *Venustas* é consequência do *Firmitas* e (sobretudo) do *Utilitas*: mais importante do que qualquer justificação de ordem estética, teórica ou conceptual estava a forma como a proposta respondia às necessidades funcionais do programa. Esta consciência da necessidade de uma atitude de “bom senso” ao nível do projecto é evidente nos poucos CODA que se preocupam com a justificação do chamado “partido estético” e mais evidente ainda naqueles (a larga maioria) em que a memória descritiva serve apenas para descrição dos aspectos funcionais e construtivos.

Se esta é uma atitude a que podemos chamar funcionalista (um funcionalismo de raiz “Vitruviana”), ela nem sempre é assumida como tal.

Rogério Martins (“Hotel em S. Martinho do Porto”, 1947)³³ salienta que no seu projecto existe “a preocupação primordial de resolver o aspecto funcional” mas rejeita a ideia de “funcionalismo, o simples acto de fazer com que tudo funcione com a perfeição de uma máquina”; no seu projecto, os alçados depurados mostram a racionalidade da modelação em planta (e da estrutura modular em betão armado), mas não prescindem de um carácter “português suave”, dado pelo telhado e pela pedra de aparelho rústico.

Também António Trigo (“Dispensário de assistência infantil em Lisboa”, 1947)³⁴ afirma que, nos seus alçados “português suave” (que exprimem a racionalidade das plantas, de influência “Beaux-Arts”), as “fachadas reflectem o mesmo espírito de simplicidade que presidiu à arrumação das plantas e enquadram-se bem no ambiente local.”

³³ Rogério Burilant de Castro Martins, CODA 70, entregue em 31 de Maio de 1947.

³⁴ António José de Oliveira Trigo, CODA 78, entregue em 21 de Dezembro de 1947.

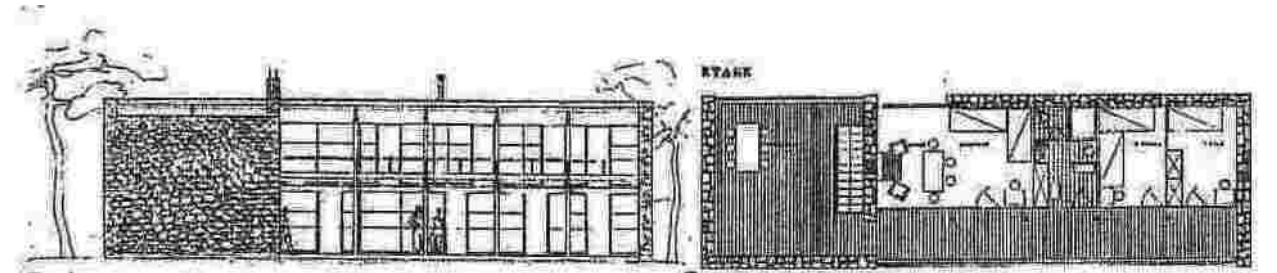
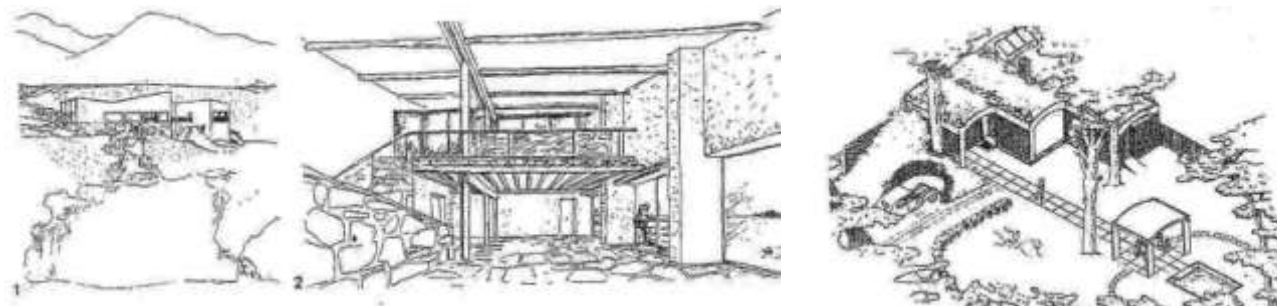
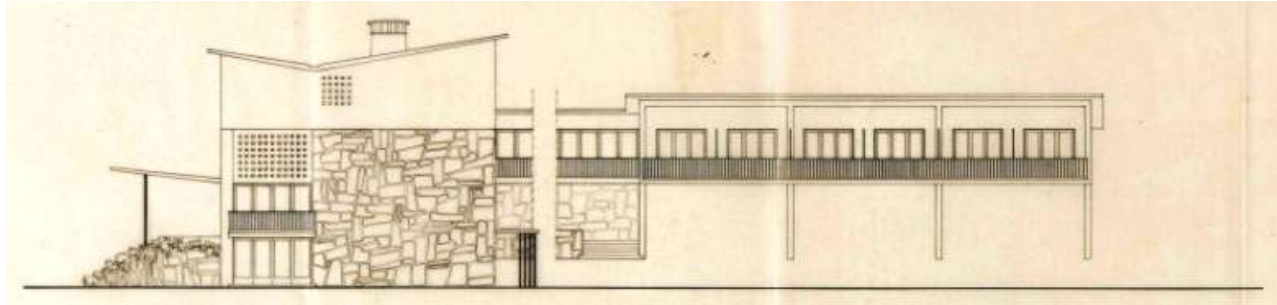
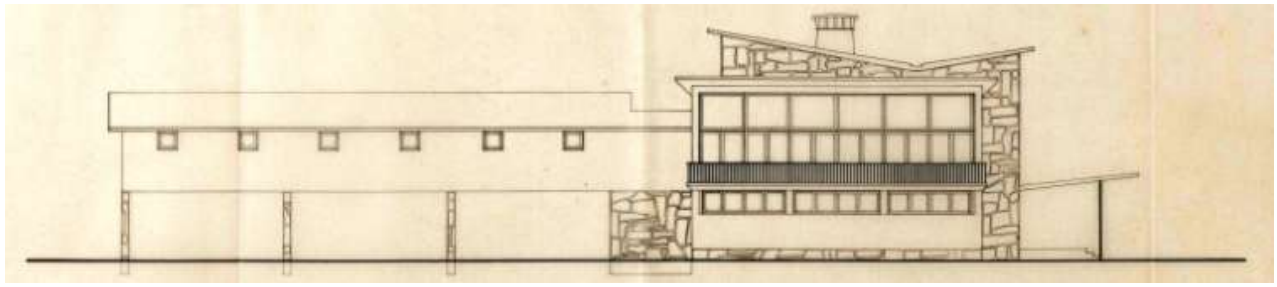


Fig. 27 a) "Pequeno hotel de férias no alto Minho", José Moura, alçados (CDUA FAUP).
 b) Desenhos de Corbusier para a casa Errazuris, Celle-Saint-Cloud e Les Mathes (BOESIGER, W., *le Corbusier...*, pág. 70-71).
 c) "Bloco de habitações em ala contínua", Albano Moura, perspectiva (CDUA FAUP).

Apesar de apresentar alguma influência da fase mais vernacular de Corbusier³⁵ (coberturas invertidas e pedra à vista, em alçados onde se exprime a modulação da estrutura), José Moura (“pequeno hotel de férias no alto Minho”, 1948)³⁶ apresenta um discurso semelhante: “Esteticamente, seguiu-se um critério de grande simplicidade, evitando, tanto quanto possível, uma solução pretensiosa e falsa. O partido estético é uma consequência do partido funcional.”

Esta ênfase no “partido funcional” repete-se nos textos em CODA com desenho menos conotado com qualquer das tendências da época. Fernando Faria (“Uma casa de habitação”, 1951)³⁷ afirma na memória descritiva que “a forma da planta é resultado, não de qualquer ideia arquitectónica preconcebida, mas a que surge naturalmente da função e desenvolvimento de todos os factores considerados e outras disposições impostas pelos regulamentos”, enquanto na “expressão arquitectónica dos alçados pretendeu dar-se o reflexo ordeiro da planta”. Também no projecto apresentado por Albano Moura (“bloco de habitações em ala contínua”, 1956),³⁸ os desenhos são justificados na memória descritiva, onde se afirma: “quanto ao aspecto plástico, o conjunto foi condicionado pela topografia do terreno, pelas necessidades funcionais, pela orientação e como já foi dito, pela viabilidade económico-financeira”.

O mesmo tipo de discurso surge ainda em trabalhos cuja planta e alçados mostram desenho claramente moderno, como na Memória Descritiva de João Segurado (“Centro Recreativo na Lagoa de Albufeira, em Sesimbra”, 1954),³⁹ onde se pode ler: “Deste trabalho, de procura, sem preocupações formais antecipadas, resultou uma solução arquitectónica que é a tradução do conceito de dentro para fora correspondente à sua função.”

Está patente nos desenhos e (sobretudo) no discurso dos CODA referidos, independentemente da linguagem adoptada, a ideia de que “uma boa planta dá sempre um bom alçado”, que encontramos no curso de Arquitectura da Escola de Belas Artes do Porto desde os tempos de docência de Marques da Silva,⁴⁰ como reflexo da doutrina elementarista de Guadet. Esta filosofia de projecto permanece assim no ensino da EBAP/ESBAP durante a docência de Carlos Ramos, aplicada como reflexo de uma ideologia verdadeiramente funcionalista (sobretudo a partir de 48), que tem referências mais directas nos textos de Corbusier;⁴¹ Pedro Ramalho refere que, nos anos 50, o primado da planta tem referências Corbusianas e que mesmo os valores de continuidade espacial trazidos pelas leituras de Zevi não põem em causa “a ideia da planta como geradora”.⁴²

³⁵ Referimo-nos sobretudo aos projectos para as casas Errazuris (1930), Celle-Saint-Cloud e Les Mathes (1935).

³⁶ José Fernando do C. Moura, CODA 86, entregue em 31 de Maio de 1948; ver fig. 27.

³⁷ Fernando Manuel Leal Limpo de Faria, CODA 106, entregue em 31 de Dezembro de 1951.

³⁸ Albano Fortuna Seabra Moura, CODA 154, entregue em 31 de Dezembro de 1956; ver fig. 27.

³⁹ João Carlos da Silva Segurado, CODA 142, entregue em 31 de Maio de 1954.

⁴⁰ Citámos já, no capítulo 1.1.1, as referências de Maria José Marques da Silva e Moreira da Silva sobre a importância que Marques da Silva dava ao estudo da planta (onde se aplica “toda a Arte e o conhecimento profundo do assunto a tratar”); as frases “a planta é tudo”, e “uma boa planta dá sempre uma boa fachada” têm as suas raízes aí, logo nos primeiros anos do século XX...

⁴¹ Deste ponto de vista a transmissão Guadet-Perret-Corbusier constituiu uma evolução do elementarismo (das Beaux-Arts para o movimento moderno) com muito mais continuidade do que o que se poderia pensar pela análise da evolução de linguagens. Ver FRAMPTON, K., *Modern Architecture...* (pág. 11 da ed. cons.) e capítulo 2.1.1. desta dissertação.

⁴² RAMALHO, Pedro, *Itinerário* (pág. 15).

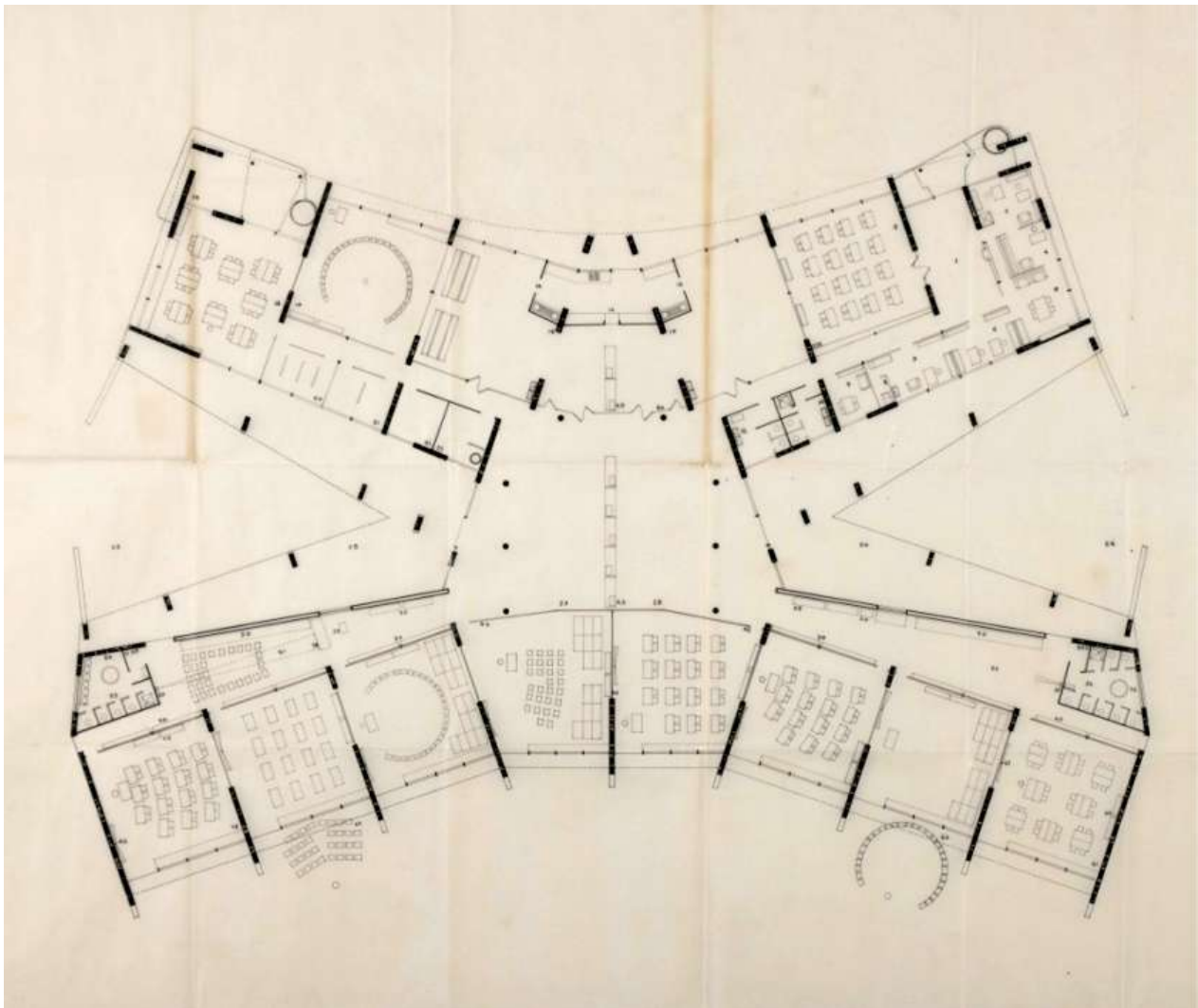
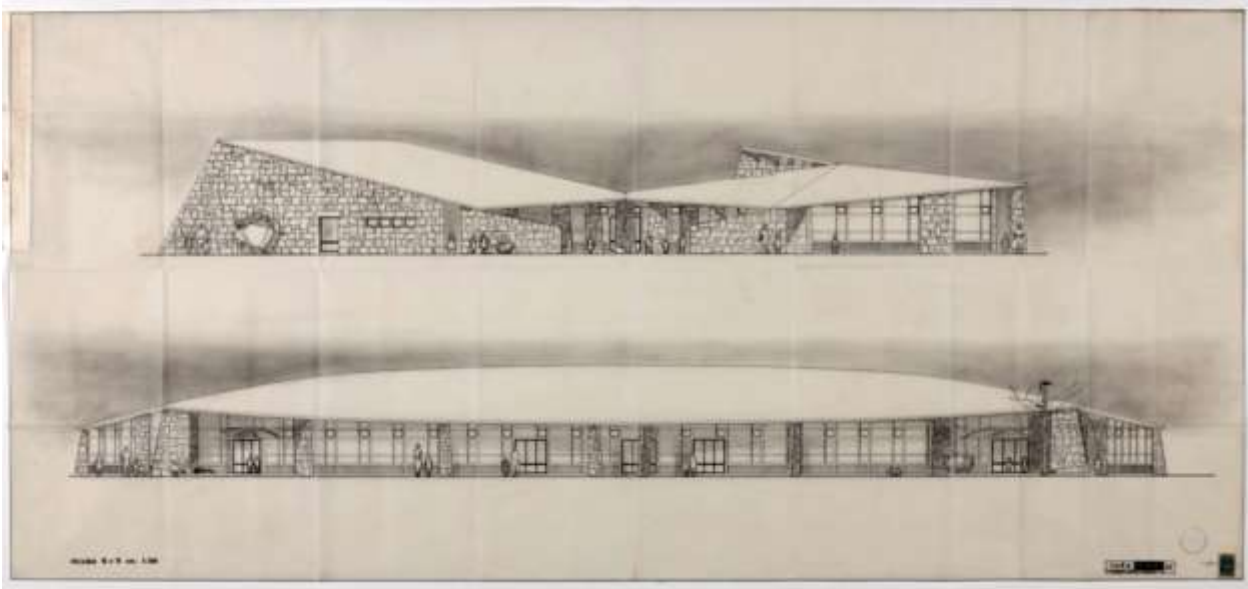


Fig. 28 "Escola primária", Manuel Ribeiro, alçados e planta (CDUA FAUP).

Esta é uma filosofia que tem condições para ser actualizada a partir de 1951, quando o corpo docente é reforçado com a entrada dos quatro novos docentes “oficiosos” (Távora, Bonito, Loureiro e Ricca). Seria de esperar que a sua acção docente só começasse a ter alguma influência reconhecível ao nível dos CODA a partir de 1954, quando os primeiros tirocinantes que tiveram oportunidade de ser seus alunos concluíssem o estágio de dois anos (ou mesmo em anos posteriores, uma vez que na maioria dos casos a apresentação do CODA não é realizada imediatamente após a conclusão do tirocínio). No entanto, o dinamismo provocado pela presença de novos personagens na escola e o espírito de abertura que existia na EBAP, nestes anos, levam-nos a acreditar na possibilidade da sua influência se fazer sentir já em trabalhos anteriores, caso o candidato se interessasse pelo discurso ou pela obra construída dos novos docentes.

Esta hipótese explicaria as diferenças que começamos efectivamente a encontrar nos CODA, tanto no desenho (mais directamente referenciado a modelos externos) como no discurso (que passa a referir outro tipo de preocupações, para além das estritamente funcionais), logo a partir de 1953. Bernardino Fonseca (“habitação na serra do Marão”, 1953)⁴³ apresenta um projecto que aparenta alguma influência de Marcel Breuer (quer em planta quer em alçado), num desenho assumidamente moderno, com muros de pedra irregular mas não necessariamente “rústicos”; na memória descritiva afirma: “O efeito plástico está de acordo com as condicionantes do terreno, organização funcional, e a técnica de construção empregada no edifício, sem esquecer aqueles princípios de arquitectura, que valorizam a harmonia do conjunto: NATUREZA + OBRA DO HOMEM”. Oliveira Ramos (“Restaurante sobre a margem direita do Douro”, 1954)⁴⁴ refere o “contraste entre volumes e entre planos” (“não esquecendo nunca que o exterior deveria traduzir bem o funcionamento interior”), para justificar um projecto que lembra a pesquisa plástica da “casa sobre o mar” de Távora (apesar da diferença de escala dos projectos). No edifício de R/C + 8 + 1 que Miguel Pinto (“Um bloco de habitações”, 1955)⁴⁵ apresenta, é evidente a influência do bloco de Marselha (directa ou transmitida pelo edifício Douro, de Mário Bonito, que também tem grande influência desta obra de Corbusier), embora na Memória Descritiva só se justifique o “aspecto plástico” como “consequência da técnica construtiva” e do “conceito «de construir de dentro para fora», acusando a finalidade correspondente à função”. Manuel Ribeiro (“uma escola primária”, 1955)⁴⁶ afirma como “princípio” a intenção de “organizar pela arquitectura uma escultura no espaço”, o que constitui um afastamento claro de um entendimento estritamente funcionalista do projecto; num desenho que procura formas orgânicas, tanto em planta como em alçado (tirando partido das potencialidades plásticas do betão), destaca-se “o movimento da composição dos telhados (...) grandes elementos do partido estético”; na Memória Descritiva afirma-se ainda a rejeição de uma “pretensão de monumentalidade” e de qualquer “preocupação de organizar uma solução «moderna»”.

⁴³ Bernardino Hostílio Barandas Fonseca, CODA 126, entregue em 30 de Maio de 1953.

⁴⁴ Rogério Araújo de Oliveira Ramos, CODA 139, entregue em 31 de Maio de 1954.

⁴⁵ Miguel Reimão da Cunha Pinto, CODA 149, entregue em 31 de Dezembro de 1955. De realçar neste projecto a original opção tipológica de reunir todos os “quartos de criada” (um por cada dois apartamentos) no 9º (e último) piso, recuado, servidos por casas de banho colectivas.

⁴⁶ Manuel Nunes Ribeiro, CODA 140, entregue em Dezembro de 1955; ver fig. 28.

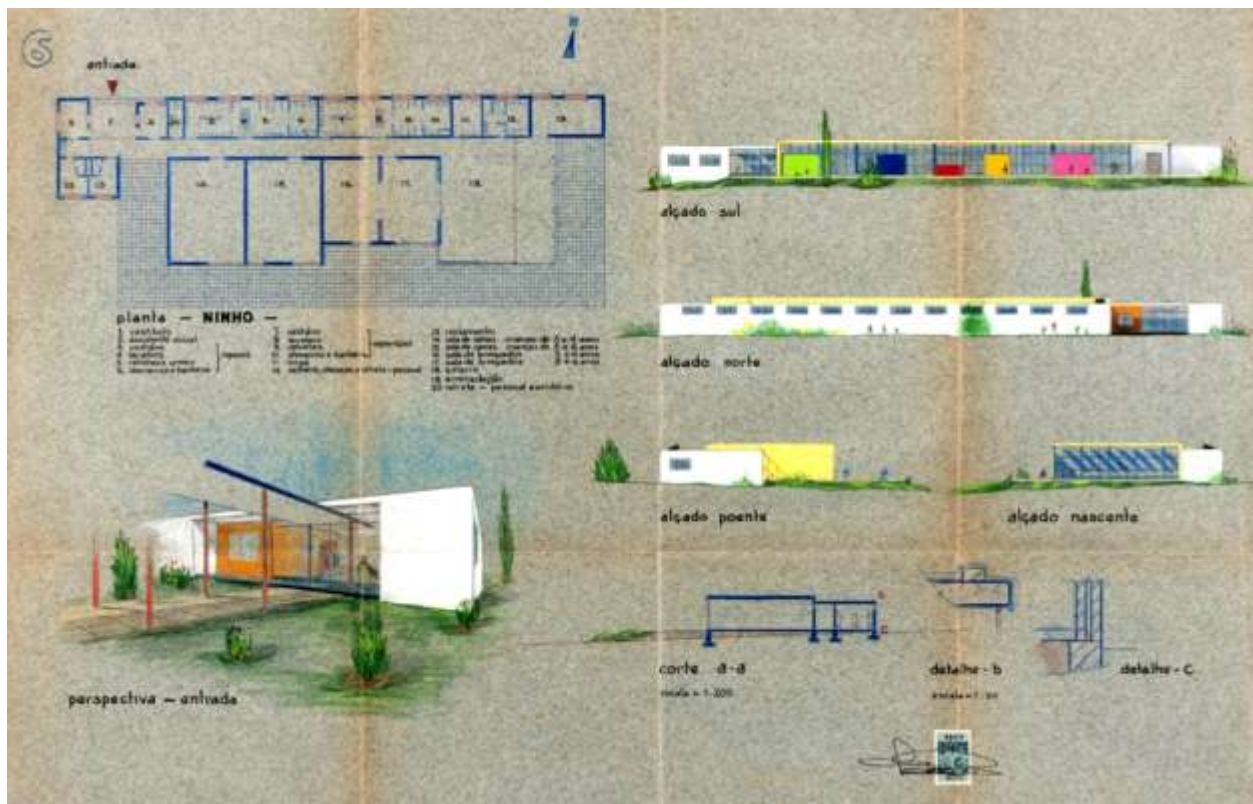
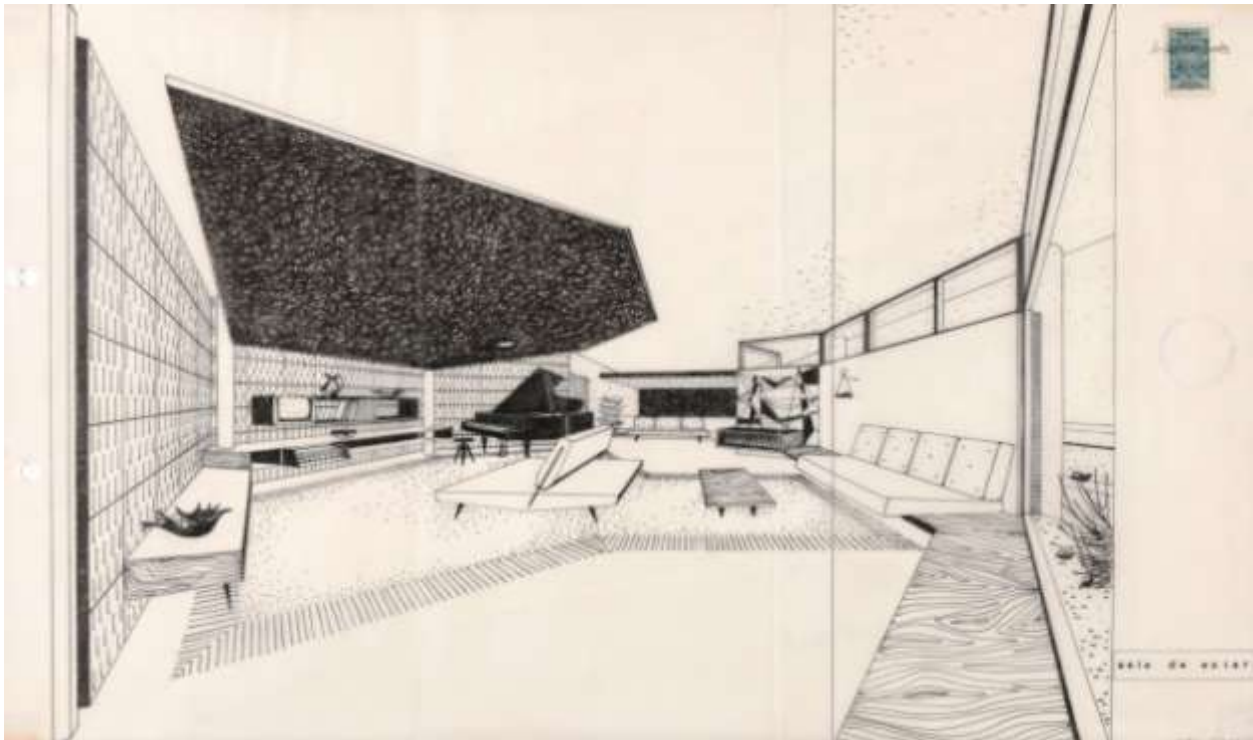


Fig. 29 a) "Habitação no Porto", Maria Augusta Guedes, perspectiva do interior (CDUA FAUP).
 b) "Parque infantil no Porto", Lino Vasconcelos, planta, perspectiva, alçados, corte e detalhes (CDUA FAUP).

Maria Augusta Guedes (“habitação no Porto”, 1956)⁴⁷ apresenta um desenho original, tanto em planta (menos ortogonal que o normal para a época e espacialmente mais interessante) como nos alçados, de carácter Brutalista; na Memória Descritiva, explica que “no seu aspecto decorativo, o problema é resolvido exclusivamente à custa dos próprios materiais de acabamento, na sua forma mais pura, para o que foi necessário a sua apurada escolha no que respeita à qualidade e ao colorido que vão emprestar ao edifício.”

Preocupações com o colorido também se encontram no atípico trabalho de Lino Vasconcelos (“parque infantil no Porto”, 1956),⁴⁸ que dificilmente se pode considerar um projecto “como se fosse para construir”: apresenta desenhos (pintados a lápis de cor) de seis edifícios à escala 1:200, acompanhados de Memória Descritiva (mas sem caderno de encargos, medições e orçamento); a “concepção básica da composição” de plantas e alçados, de desenho modernista, é justificada como “resultando das necessidades funcionais” e caracterizada pela “simplicidade de formas”; no entanto, o autor defende que o “agrupamento informal e o uso livre da cor creão [sic] um ambiente de clareza, à vontade e bem estar”;

Entender a arquitectura como uma escultura no espaço, procurar contraste entre volumes e planos e estudar os materiais tendo em conta a sua cor são preocupações novas nos discursos e nos desenhos que surgem nos CODA a partir de 1953, que não põe em causa a continuidade de uma preocupação com a organização funcional, a técnica de construção, a economia e as condicionantes do terreno, mas acrescentam outro tipo de valores que altera a ordem de prioridades nas opções de projecto.

Este tipo de preocupações é também visível nos projectos seleccionados para publicação no *Boletim 2 / 3* da ESBAP (1954), onde se reúnem trabalhos escolares realizados nos anos lectivos de 1951-52 e 1952-53 (alguns deles publicados depois na revista *Arquitectura Portuguesa...*)⁴⁹ da autoria de alunos de diferentes anos do Curso. Entre outros exemplos possíveis, repare-se como o projecto de “habitações unifamiliares” de Pádua Ramos e Ferreira dos Santos (para a “Unidade Residencial de Ramalde”) mostra uma vontade de introduzir alguma complexidade geométrica no desenho da planta, através de um desenho que joga com duas direcções não ortogonais. Esta intenção é ainda mais clara na solução de Luiz Cunha, Fernando Seara e Villares Braga, que articulam três sistemas axiais diferentes, numa composição de base hexagonal.

Para além da renovação do corpo docente, podemos encontrar as razões desta mudança de paradigmas noutros factores que ajudam a entender o contexto que, na EBAP, antecede os trabalhos do “Inquerito”; o livro *Brazil Builds*, obra com grande divulgação entre os estudantes, é uma primeira fonte onde podemos encontrar enfatizada a relação entre arquitectura moderna e território: define a arquitectura moderna brasileira como um movimento que resulta “do próprio país e dos artistas que o lançaram”, que “se ajusta ao clima e aos materiais de que dispõe”.⁵⁰

⁴⁷ Maria Augusta Garcia de Miranda Guedes, CODA 153, entregue em 31 de Maio de 1956; ver fig. 29.

⁴⁸ Lino Filipe Carvalho Pinto Coelho Castro do Vale Vasconcelos, CODA 155, entregue em 10 de Dezembro de 1956; ver fig. 29.

⁴⁹ ESBAP / MEN, DGESEBA, *Arte Portuguesa, Boletim da ESBAP n.º 2 e 3; Arquitectura Portuguesa, Cerâmica e Edificação*, n.º 9, Set. / Dez. 1955 (pág. 24-31).

⁵⁰ GOODWIN, Philip, *Brazil Builds* (pág. 103).

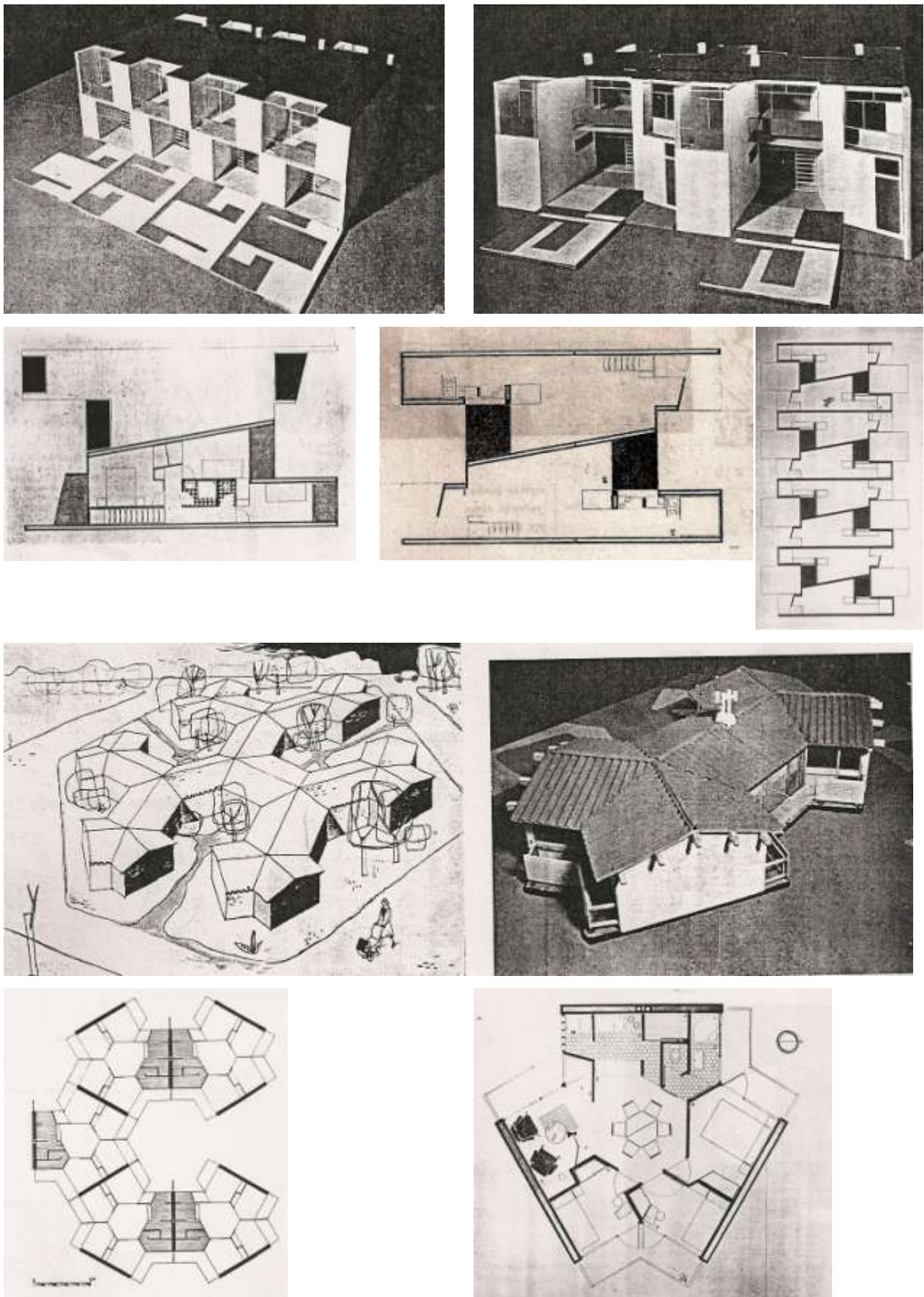


Fig. 30 a) "Unidade Residencial de Ramalde", trabalho escolar de Pádua Ramos e Ferreira dos Santos, fotos da maquete e plantas (ESBAP, *Boletim...*, n.º 2/3, pág. 15-17).
 b) "Habitações Unifamiliares", trabalho escolar de Luiz Cunha, Fernando Seara e Villares Braga, perspectiva, imagem de maquete e plantas (idem, pág. 17-18).

Não tão clara, mas subentendida nos conteúdos e mesmo na forma como o livro (tal como a exposição que lhe deu origem) se organiza, está também a ideia de que a arquitectura moderna no Brasil é reflexo de uma mesma atitude que caracteriza a sua arquitectura tradicional, desde o sec. XVI (assunto a que o livro dedica as suas primeiras 80 páginas): a adaptação ao território em função das necessidades da época.

Assim, acreditamos que a forma como em *Brazil Builds* se encara a influência racionalista da arquitectura brasileira abre caminho para o crescente interesse pelos escritos de Bruno Zevi e, conseqüentemente, pela arquitectura organicista de Wright e Aalto: Duarte Castel-Branco, recém-chegado de Itália (para o 4º ano da EBAP) no ano 1951/52, procura divulgar uma tradução portuguesa de “Architettura e storiografia” (1951) e promove reuniões com os colegas para discussão de ideias, que acabaram por se estender a toda a Escola: era o “grande debate do «Organicismo»”.⁵¹ A influência de Wright, como abordagem moderna que “mergulha as suas raízes na obra da natureza e procura extrair dela, através de uma análise profunda, as leis criadoras da arquitectura” (encarada com entidade dependente “do sítio, da terra, do clima, do sol, do ambiente, da vida do homem, da natureza dos materiais”)⁵² prolongou-se, como complemento às diferentes leituras do “Inquérito”, enquanto a influência formal deste se fez sentir.

Despoletado pela influência destas novas abordagens do moderno, também o “Inquérito” (tal como a “Reforma”) começou antes do tempo, nas Belas Artes do Porto: parece evidente que o interesse pela arquitectura popular (e, conseqüentemente, pelo *Homem* e pela *Terra* do Portugal rural) que o “Inquérito” suscita na Escola resulta em boa parte da acção pedagógica de Távora, que já em 1953 orienta o “Ensaio de inquérito às expressões e técnicas tradicionais portuguesas” no âmbito da criação (ainda embrionária) de um “Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo” na EBAP.⁵³

No relatório que elabora em Maio de 1954, como Presidente do Conselho Escolar da ESBAP,⁵⁴ Carlos Ramos refere “a contribuição de alguns dos melhores alunos desta Escola na recolha de elementos” para a “Exposição Internacional de Arquitectura” apresentada no III Congresso da União Internacional dos Arquitectos (Lisboa, Setembro de 1953), “quer promovendo excursões e inquéritos no norte do País, quer investigando e seleccionando” material no “Centro de Estudos de Etnologia Peninsular”; Ramos salienta aí também o “interesse que entre a população escolar provocou a coordenação destas operações”, de que se apresenta como exemplo o trabalho de Octávio Lixa Filgueiras, “Urbanismo – Um Tema Rural”.⁵⁵ Esta é “a primeira tese «teórica»” apresentada como CODA na EBAP, que abre o “precedente para a aceitação de teses não constituídas por projectos de arquitectura, tal «como se fossem para construir»”.⁵⁶

⁵¹ FILGUEIRAS, O. L., “A Escola do Porto...” (p. n. n.). Pedro Ramalho refere que *Saper vedere l'architettura* (1948) e *Storia dell' architettura moderna* (1955), são as obras de Zevi que “maior importância tiveram neste período” (RAMALHO, P., *Itinerário*, pág. 14).

⁵² GODINHO, J. “Frank Lloyd Wright” (pág. 4).

⁵³ Em FILGUEIRAS, O. L., “A Escola do Porto...” (p. n. n.), refere-se que este exercício de “documentação fotográfica” se realiza “no âmbito do Centro de Estudos (em formação)”; no entanto, esta aspiração de Ramos só virá a ser concretizada muitos anos depois da sua morte, na FAUP, em 1990.

⁵⁴ Ver excertos deste relatório em FILGUEIRAS, O. L., “A Escola do Porto (1940/69)” (p. n. n.).

⁵⁵ Octávio Lixa Filgueiras, CODA 125, entregue em 31 de Maio de 1953.

⁵⁶ Idem; Filgueiras salienta a coragem de Ramos em aceitar o “repto” proposto e o seu apoio (expresso sobretudo na “adopção de uma posição não burocrática” face a uma tese de “carácter «diferente»”).

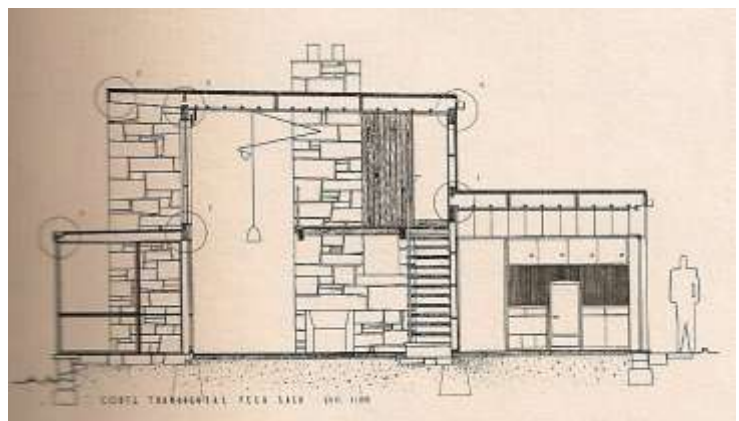
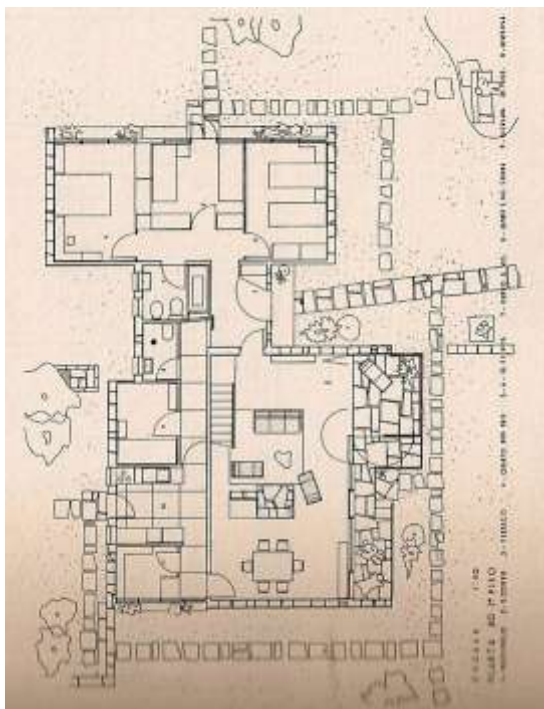
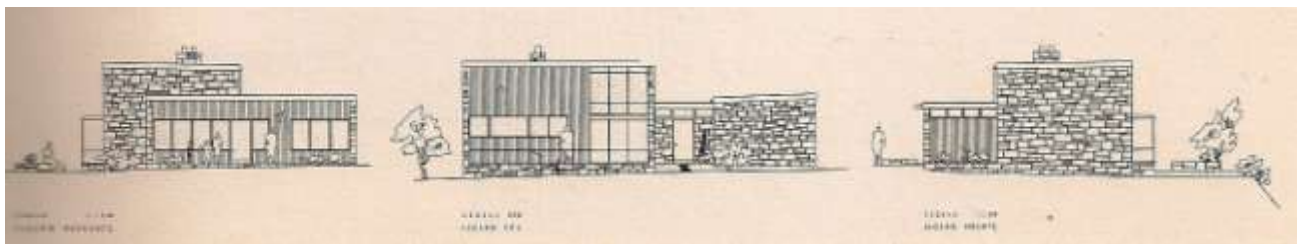
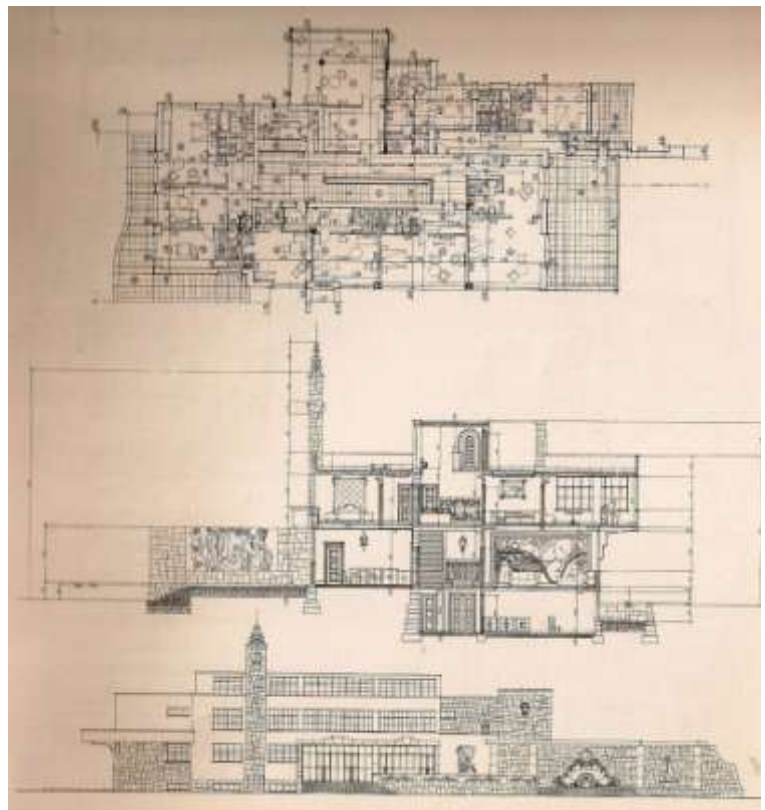
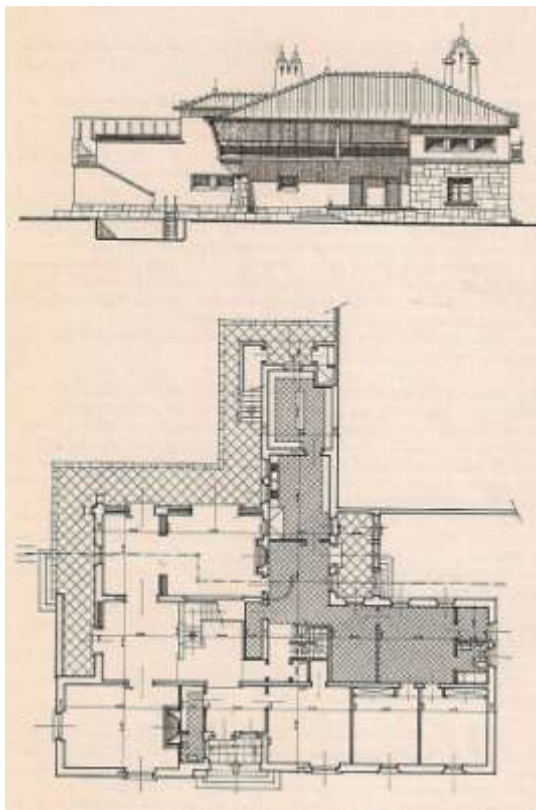


Fig. 31 a) Moradia, Santos Costa, alçado e planta (revista *RA*, pág. 34). | b) Moradia de José Cardoso, planta, corte e alçado (idem, pág. 35).
c) Moradia, José Carlos Loureiro, alçados, planta e corte (idem, pág. 33).

É na sequência deste trabalho que surge o convite para Filgueiras chefiar a equipa da “Zona II” do “Inquérito” e a consequente oportunidade de participar na delegação portuense presente no CIAM X. A análise desta tese revela um trabalho baseado numa revisão crítica da Grelha CIAM,⁵⁷ com uma vertente de inquérito muito ambiciosa, no campo das ciências humanas (Geografia, Sociologia, Etnologia, etc...), onde a análise do existente tem muito maior extensão do que as “Propostas” finais (que não chegam a ser operativas, porque demasiado abstractas). Na sua globalidade, o processo apresentado escapa à área disciplinar restrita da arquitectura, apesar dos desenhos que apresenta no fim (pouco desenvolvidos e desenquadrados em relação ao resto do trabalho). Ao admitir a concurso uma tese tão “diferente” e tão marginal em relação ao entendimento restrito daquilo que, até então, se fazia de um trabalho de CODA (e ao valorizar este trabalho com 20 valores) Ramos dá um sinal claro para o interior da EBAP, no sentido de promover a possibilidade de novas interpretações da prova de Diploma; este é mais um passo (dado antes da Reforma) no sentido da modernização do curso. Mas, não menosprezando a importância e o impacto da tese de Filgueiras no contexto da EBAP, devemos constatar, no entanto, que será sobretudo com o início dos trabalhos das equipas do “Inquérito”, que a vontade revisionista aprendida no debate organicista aparece com evidência nos CODA realizados. O papel de Ramos é aqui, de novo, de importância primordial, ao permitir que seja a Escola “a base das operações”, reforçando o interesse de todos pelo projecto e a consequente “permeabilidade” entre as equipas e o meio escolar.⁵⁸

Referimos já, no capítulo 1.1.2.4., que nos CODA da década de 40 (mas anteriores a 48) encontramos uma evolução, dos primeiros projectos nacionalistas (regionalistas, pombalinos ou monumentais) para uma linguagem híbrida que hesita entre materiais e técnicas tradicionais e um desenho vanguardista, como se torna evidente nos dois projectos que Delfim Amorim apresenta, com duas atitudes diferentes para o mesmo programa. Depois de 1948, esta tendência altera-se: nos CODA posteriores ao Congresso (mas anteriores ao início dos trabalhos do “Inquérito”, em 55), encontramos alguns trabalhos ainda marcados pela doutrina nacionalista (como as moradias de Santos Costa⁵⁹ e José Cardoso,⁶⁰ em 1952), enquanto outros procuram a difícil síntese entre a arquitectura tradicional e a linguagem modernista (com maior ou menor ingenuidade) como os já referidos projectos de Mário Bonito e Távora (a que devemos também acrescentar o projecto “uma habitação”, de José Carlos Loureiro,⁶¹ 1950), mas a tendência geral parece ser uma crescente e entusiasta adesão ao “estilo internacional”. Encontramos logo em 1949 um CODA com citações de um reportório “significante do novo”⁶² usado de modo coerente, mas acrítico: o projecto corbusiano de Oliveira Martins,⁶³ construído em Guimarães (“habitação para uma família de classe média”).

⁵⁷ A propósito da Grelha CIAM, Filgueiras apresentará na revista *Arquitectura* (nº 66, Dez. 1959) um artigo intitulado “Aditamento à Grille C.I.A.M. d’Urbanisme”.

⁵⁸ FILGUEIRAS, L., “A Escola do Porto...” (p. n. .n.).

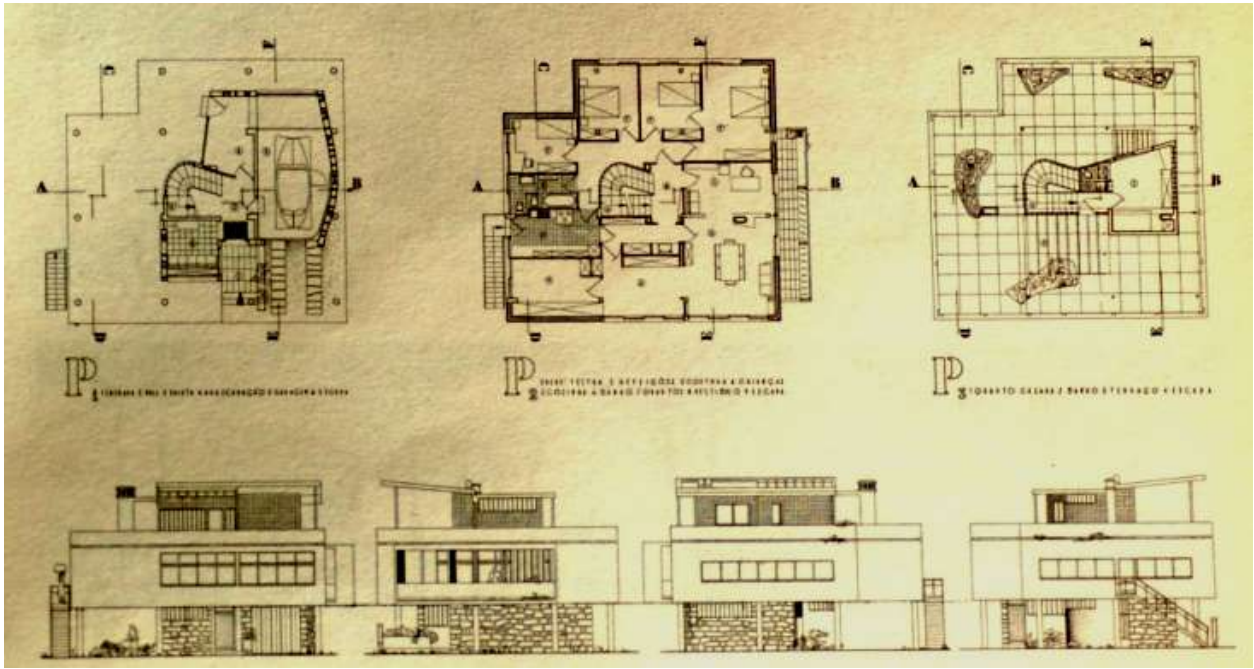
⁵⁹ Jorge Santos Costa, CODA 112, entregue em 29 de Maio de 1952; ver fig. 31.

⁶⁰ José Augusto Alves Lopes de Moura Cardoso, CODA 108, entregue em 19 de Maio de 1952; ver fig. 31.

⁶¹ José Carlos Loureiro, CODA entregue em 1950; não se encontra arquivado do CDUA FAUP; ver fig. 31.

⁶² BOTELHO, M., “Os anos 40: A ética da estética...” (pág. 9).

⁶³ Luís José de Oliveira Martins, CODA 97, entregue em 31 de Dezembro de 1949; ver fig. 32, na página seguinte.



Domingo, 11 de Dezembro de 1955 5

eva

do Natal de 1955
300 PRÉMIOS

Automóveis «Peugeot», máquinas de costura «Oliva», de escrever «Olivetti—Lettera 22», rádios «Graeco», «Paillard» e «Ultra», com grã-disco, aspiradores «Electric-Silent», encendedores «Electric-Alcyon», panelas de pressão «Velox», radiadores eléctricos ferros automáticos «Morphy-Richard» e «Electa», condutores, aparelhos fotográficos, caixetas «Aurora» ouro e prata, estereoscópicos «Truxa», perfumarias Nally, cintas «Pompadora», conservas, louças, bijuterias, meias Nylon, artigos de ménage, livros, etc.

ESTA MORADIA

Projecto dos architectos Vitor Palla e Banto de Almeida
Decorada com o maior bom-gosto e conforto, sem lhe faltar nada, desde ao cozinhas ao aspirador, frigorífico, rádio, etc., construída sobre o pavimento quasi, com dois passos, terra espedaçada dividida, 2 quartos de banho, etc., no grande

PRIMEIRO PRÉMIO

Preço: 16 ESCUDOS — Pelo Correio 17550
NÃO SE MANDA A COBRANÇA

AGUL-
na Sala
João de
de dou-
da Fe-
presidido
e sendo
altes si-
ha.

MEIDA
IA
re profa-
e Arma-
Matriz,
sociedade

mento de
constitui-
alteraçõ-
nada de
se sua
frago de
estante.

AGULHA **DONATIVOS**

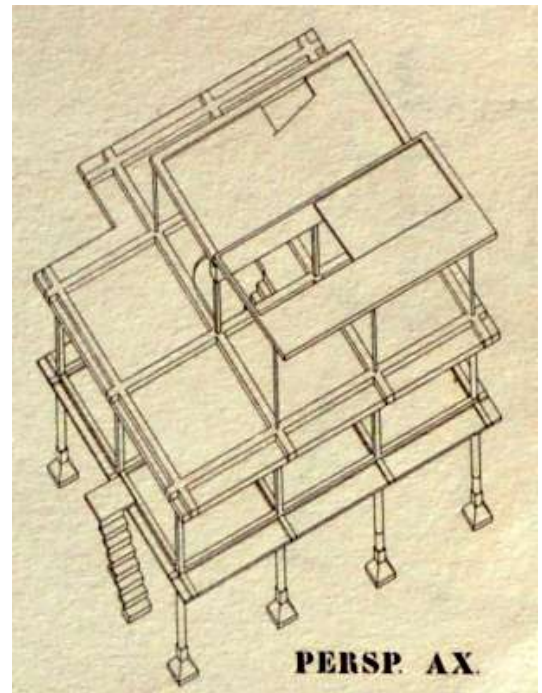


Fig. 32 a) Moradia de Oliveira Martins, plantas e alçados (revista rA, pág. 13).
b) Anúncio do Concurso "Eva do Natal" (jornal Comércio do Porto em 11.12.1955). | Moradia de Oliveira Martins, axonometria (revista rA, pág. 13) e foto do estado actual (E. F.).

Paradigmático desta tendência é o primeiro prémio do concurso do Natal de 1955 da revista “Eva”, que oferecia uma moradia com projecto dos Arq. Vítor Palla e Bento de Almeida (“Decorada com o maior bom gosto e conforto, sem lhe faltar nada, e construída onde o premiado quiser”).⁶⁴ Um projecto de desenho moderno, apresentado como prémio de um concurso de uma revista não especializada, mostra claramente que, sete anos depois do Congresso de 48, a linguagem moderna estava vulgarizada, em Portugal. Mas, por outro lado, o facto de se oferecer um projecto que se pode construir “onde o premiado quiser”, implica um conceito de objectualização da arquitectura; a casa é como um móvel, pode-se pôr em qualquer lado, não tem de ter relações com o sítio onde se constrói.

Neste contexto, é de salientar que parece surgir, logo a partir de 1955, uma consciência teórica colectiva concretizada em novos discursos e numa proposta metodológica de novas procuras formais, que mostram claramente que a influência do “Inquérito” na ESBAP começa ainda antes da publicação (em 1961) de “Arquitectura Popular em Portugal”. No seu CODA “uma habitação na Serra da Estrela” (1955), Luís Baptista⁶⁵ procura conciliar a expressão moderna das varandas projectadas em balanço com o carácter tradicional patente na cobertura de telha e nas paredes de pedra de aparelho rústico; na Memória Descritiva afirma que procurou fazer um “trabalho que exprimisse «funcional», construtiva e plasticamente as novas ideias estéticas com perfeita integração no meio ambiente”, onde “a rudeza obtida pela escolha dos materiais, a franqueza e a simplicidade dada pela ausência de artifícios e a conseqüente sobriedade foram os factores-base que influíram no programa estético”.

António Castro,⁶⁶ no seu “posto rodoviário em Lagos” (1955), mostra melhor entendimento das possibilidades desta proposta metodológica, num projecto onde as lições da arquitectura regional estão na atitude e não na linguagem. A Memória Descritiva mostra claras influências dos textos de Távora, nomeadamente de “O Problema da Casa Portuguesa”: “Esta obra, - pela forma como atende às condições do clima da região, pelos materiais empregados, pela própria forma simples também em uso na região, em que se inspirou - pode ser classificada de «regional» e «nacional». (...) Não se produzirá um «estilo» nacional e regional enquanto se insistir na acumulação arbitrária de elementos decorativos, materiais e métodos de construção que eram mais de uso em construções das épocas que nos precederam.” Também no projecto de Eduardo Brito⁶⁷ (“Uma habitação em Guimarães”, 1957) encontramos uma tentativa de procurar um carácter regionalista actualizado, evidente na Memória Descritiva: “A ligação entre os exemplos do passado com os do futuro pode e deve verificar-se nas casas para o Homem de hoje. Essa ligação não pode representar uma obrigação de repetir, (...) repetindo não há evolução. Deve consistir, portanto, na interpretação não só das técnicas e materiais tradicionais, mas também, e duma maneira generalizada, na da evolução económica e social do homem. Deve portanto admitir-se que a Arquitectura tradicional é evolutiva.”

⁶⁴ Anúncio publicado no jornal Comércio do Porto em 11.12.1955; ver fig. 32.

⁶⁵ Luís Vítor Alçada Tavares Baptista, CODA 144, entregue em 31 de Dezembro de 1955; ver fig. 33, na página seguinte.

⁶⁶ António Vicente de Castro, CODA 146, entregue em 31 de Maio de 1955; ver fig. 33, na página seguinte.

⁶⁷ Eduardo Jorge Peixoto Coimbra Brito, CODA 160, entregue em 31 de Dezembro de 1957.

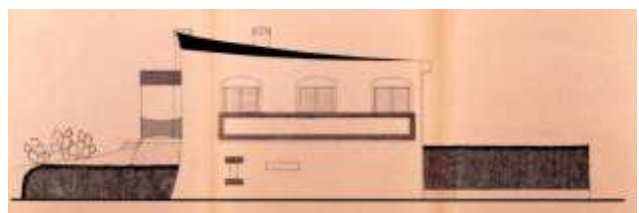
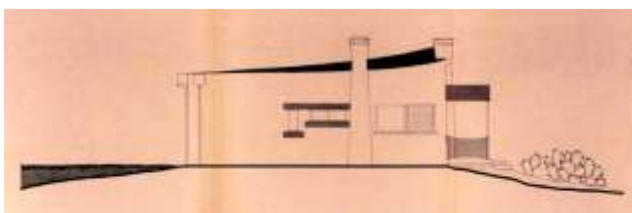
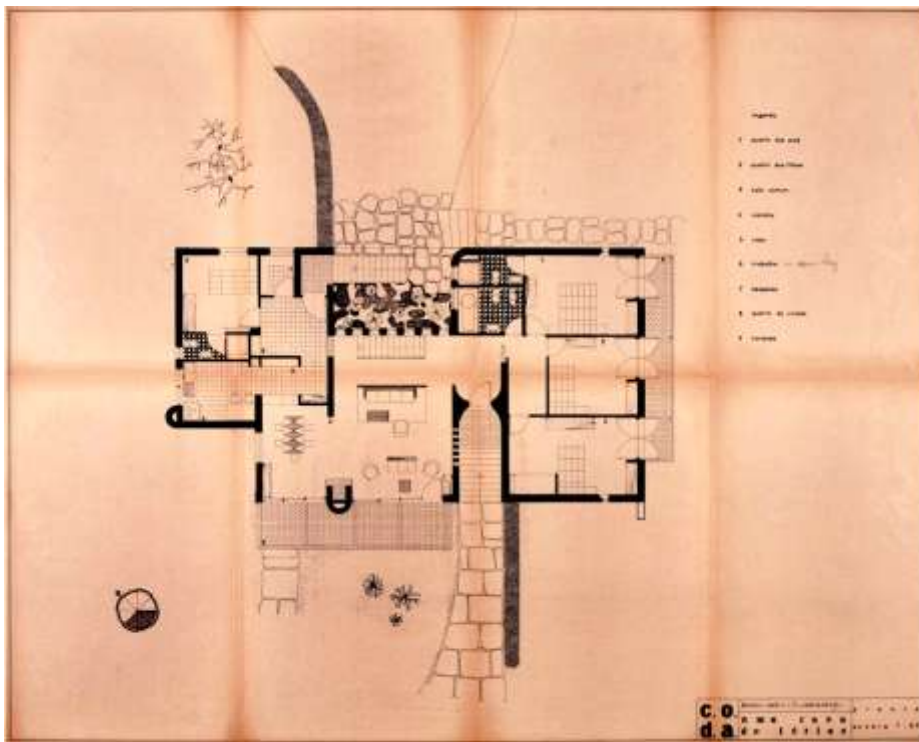
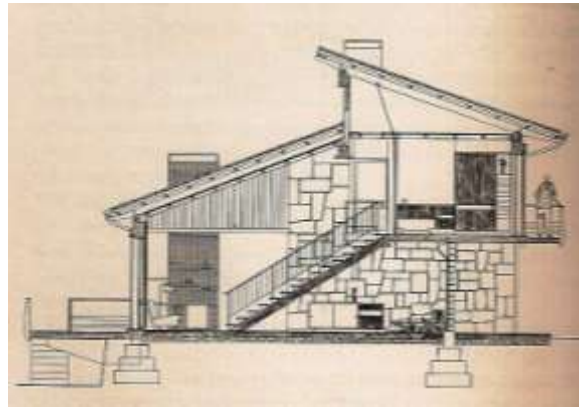


Fig 33 a) Habitação na Serra da Estrela, Luís Baptista, perspectiva (CDUA FAUP). | b) Posto rodoviário em Lagos, António Castro, perspectiva (CDUA FAUP).
 b) Casa de férias na Serra dos Carvalhos de José Marques, plantas e alçados (revista rA, pág. 30).
 c) Casa de férias no Cabo do Mundo de Alfredo Braga, planta e alçados (CDUA FAUP).

Encontramos a mesma atitude na casa de férias na Serra dos Carvalhos de José Marques⁶⁸ (1957), onde o corte mostra uma estrutura mista de betão e madeira, com pedra à vista (de aparelho irregular) tanto no interior como no exterior; na Memória Descritiva encontramos justificada a reavaliação de um elemento construtivo tradicional: “Todas as portadas de protecção são exteriores, como o eram alguns anos atrás, mas em vez de abrirem a meio, serão de correr para um dos lados. Este sistema parece-nos bem mais cómodo que o outro.” Podemos ainda referir como bom exemplo desta nova atitude a igreja que Luís Cunha⁶⁹ projecta para Loulé; mas importa salientar que, na mesma época, se encontram propostas menos conseguidas, como o “bloco residencial no Porto”, de Mário Azevedo⁷⁰ (1957) ou o interessante (como exemplo) projecto para uma “casa de férias no Cabo do Mundo”, de Alfredo Braga⁷¹ (1958) que parece reunir influências da capela de Ronchamp (Corbusier, 1950) na planta orgânica e nos alçados (onde também surgem umas chaminés de inspiração algarvia). Finalmente, o trabalho de Fernando Leal⁷² (“casa de recreio para pessoal ...”, 1958) apresenta uma Memória Descritiva cujo desenho e discurso são exemplares da atitude que se generaliza nos CODA desta época: refere o “desejo de integração do edifício na cor e no ambiente geral da paisagem”, procura usar os “materiais na sua forma mais pura” (betão e pedra à vista), pretendendo “uma expressão plástica simples, e que, tanto quanto possível, se integrasse dentro do conjunto arquitectónico dos restantes edifícios que constituem o bairro”, num desenho onde predomina a horizontalidade (embora parte do volume assente em “pilotis”, numa referência modernista).

Assim, depois de 1955, encontramos uma mudança de linguagem dos CODA que é quase completa: desaparecem os projectos herdeiros da doutrina “casa portuguesa”, rareiam os que apresentam uma influência “estilo internacional” não contaminada por qualquer elemento regionalista ou orgânico (a influência da obra de Wright faz-se notar, tal como a dos projectos mais vernáculos de Corbusier)⁷³ e surgem em maioria, nos desenhos e nos discursos, claras influências dos trabalhos do “Inquérito”.

Esta é uma tendência que se prolonga pela década de 60 e que substitui (sobretudo na habitação unifamiliar) a oposição nacional / internacional (típica da década de 40) pelo novo paradigma da “relação com o meio”, alternando a abordagem mais ruralizante que ficou conhecido como “barrote à vista”⁷⁴ (telhado de várias águas, asnas de madeira, muros de pedra à vista de aparelho irregular, portadas de madeira, etc.) e a abordagem mais próxima das tendências brutalistas do modernismo europeu, onde encontramos também “à vista” o betão, o tijolo, a pedra (de aparelho mais regular), a madeira (em caixilharias e portadas com desenho actualizado) e a telha (aplicada em coberturas de uma água só, sobre lajes de betão).

⁶⁸ José Maria Cortez Marques, CODA 168, entregue em 30 de Dezembro de 1957; ver fig. 33.

⁶⁹ Luís Cunha, CODA 164, entregue em 31 de Maio de 1957.

⁷⁰ Mário Emílio Ferreira Mendes dos Santos Azevedo, CODA 159, entregue em 29 de Maio de 1957.

⁷¹ Alfredo Carlos Villares Braga, CODA 179, entregue em 30 de Dezembro de 1958; ver fig. 33.

⁷² Fernando Pereira da Silva de Freitas Leal, CODA 183, entregue em 31 de Dezembro de 1958.

⁷³ Para além dos já referidos projectos para as casas Errazuris (1930), Celle-Saint-Cloud e Les Mathes (1935), surge agora também como potencial modelo a casa Jaoul (1955); James Stirling critica esta última pelo “nível quase medieval” da tecnologia utilizada e pela “afronta às sensibilidades” puristas, que o próprio Corbusier alimentara na década de 20... (ver FRAMPTON, .K, *Modern Architecture...*, pág. 173).

⁷⁴ “A escola oscilava entre o estilo internacional e o «barrote à vista» como se chamava caricaturalmente a uma certa propensão ao «rústico»” (COSTA, A. A., *Dissertação...*, pág. 48).

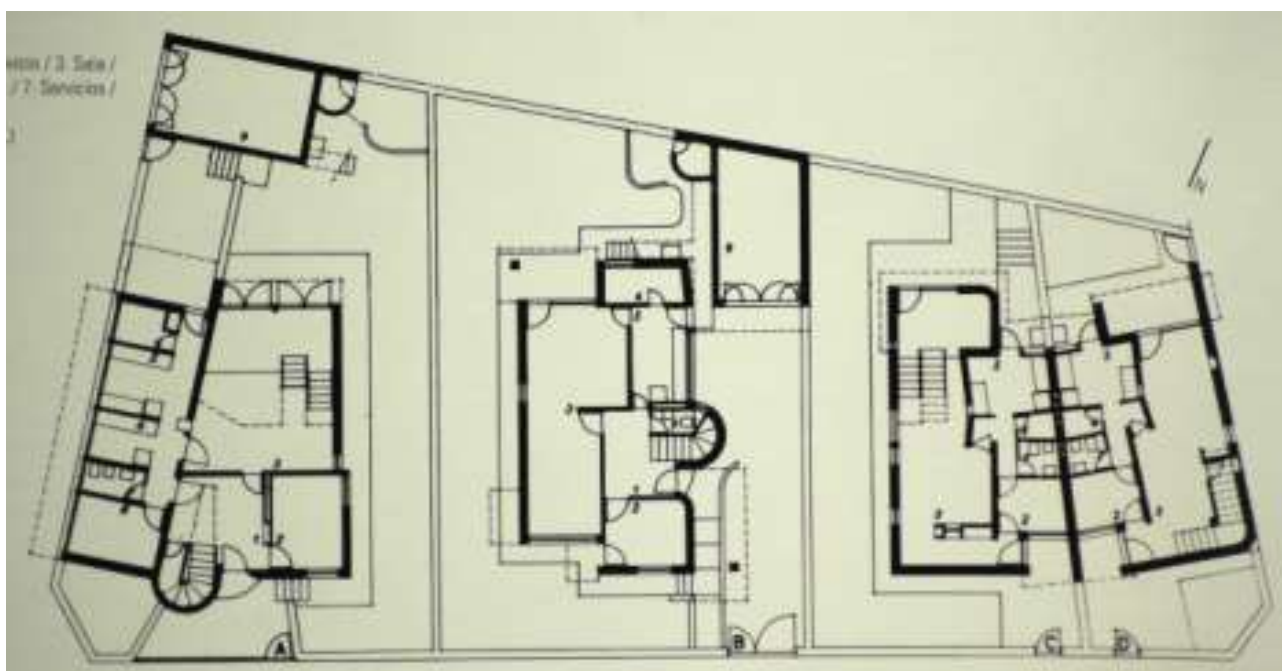
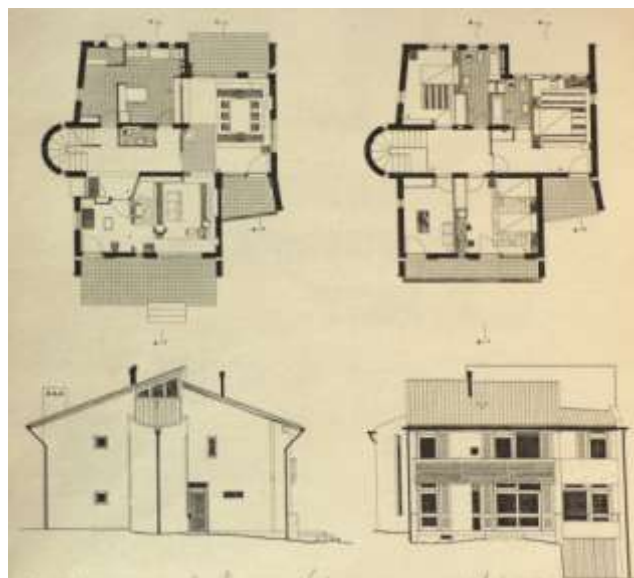
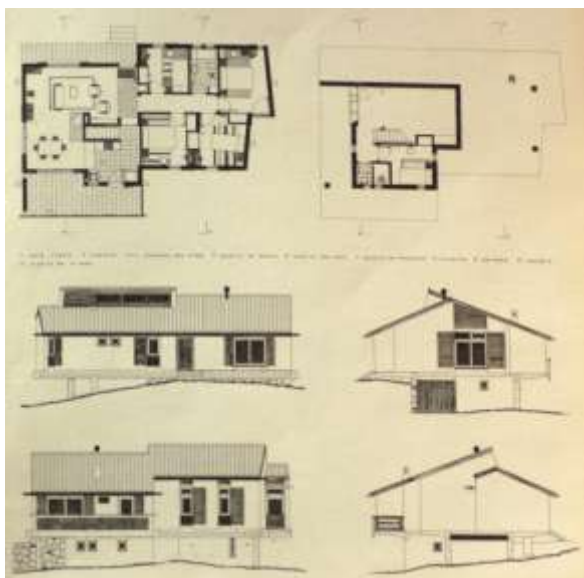


Fig. 34 a) Casa na praia, Francisco Melo, plantas e alçados (revista *rA*, pág. 31). | b) Habitação para industrial, Jorge Gigante, plantas e alçados (idem, pág. 37).
 c) Quatro casas em Matosinhos, Álvaro Siza, fotos do estado actual (E. F.) e plantas (CIANCHETTA, A.; MOLTENI, E., *Álvaro Siza, Casas...*, pág. 24).

Estas são, no entanto, duas tendências que podem ou não representar uma reflexão sobre o novo paradigma teórico; em muitos casos, representam apenas a adopção do “estilo” que está na moda. Em 1959, dois anos antes da publicação do “Inquérito”, António Freitas já alertava para o perigo “de nos vermos embrenhados numa era que poderá definir-se por um neoprovincianismo da arquitectura, retrógrado e doentio”, embora também considere que “os elementos contidos no Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa poderão contribuir decisivamente para a vitalização da nossa arquitectura”.⁷⁵ Também Nuno Portas, em 1963, refere que a recente “atenção ao mundo rural e popular, ao seu artesanato e técnicas ancestrais” pode ser extremamente fecunda, “se alimentar uma reflexão antropológica sobre o conteúdo das formas «espontâneas»” e se for feita “sem o carácter encantatório de quem esqueça a irreversibilidade das transformações radicais que abalarão um equilíbrio cultural isolado durante séculos.” Mas também adverte que a “propensão ao «rústico», uma espécie de estética de tradicionalismo e bom senso” que se encontra “com frequência crescente” depois da publicação das conclusões do “Inquérito”, “não tem sequer o suporte de uma ideologia populista, como o experimentaram os italianos no famoso Triburtino...”⁷⁶

Para além da influência evidente a um nível formal, encontramos também nos CODA uma nova atitude a nível conceptual: uma maior preocupação de integração, um maior cuidado na contextualização e uma nova abordagem do paradigma funcional, que substitui a ideia abstracta de funcionalismo (obcecada com modos de funcionamento ideais, impositivos) por uma procura de um efectivo funcionamento (de raiz vernacular), que se concretiza na tentativa de um melhor conhecimento dos clientes e dos usos locais.

A partir de 1958, no entanto, para além das diferentes componentes deste novo paradigma, encontramos também alguns CODA onde é reconhecível a influência directa da obra construída de Távora e de Siza como modelos formais. É o caso do projecto de uma “casa na praia” de Francisco Melo⁷⁷ (1958), onde encontramos experiências formais que lembram obras de Távora (casa de Ofir e pavilhão de Ténis); na Memória (muito descritiva), o candidato explica sucintamente o “PARTIDO ADOPTADO”, onde a influência da imagética do “Inquérito” é também evidente: “Uma série de pilares de pedra tosca sobre que assentam vigas de madeira recebe a caixa que constitui a habitação, garantindo assim uma implantação que se coaduna com os movimentos peculiares aos terrenos de duna”.

Também na “habitação para industrial”, de Jorge Gigante,⁷⁸ encontramos uma clara influência das quatro casas em que o colega Álvaro acabara de construir em Matosinhos (1954-57). Do mesmo modo, na “habitação unifamiliar em Amorim” de Alfredo Matos⁷⁹ são evidentes as influências de Távora (Ofir) e Siza (primeiras obras); esta é uma casa de férias que ainda hoje se encontra construída e que mostra também uma notória influência Aaltiana (mais por via de Siza do que por influência directa).

⁷⁵ FREITAS, A., “Tradicionalismo e Evolução” (pág. 37).

⁷⁶ PORTAS, N., “Uma Experiência Pedagógica na E. S. B. A. do Porto”.

⁷⁷ Francisco Jaime Viana Ferrão de Figueiredo da Silva Melo, CODA 187, entregue em 31 de Dezembro de 1958; ver fig. 34.

⁷⁸ Jorge Guimarães Gigante, CODA 181, entregue em 30 de Maio de 1958; ver fig. 34.

⁷⁹ Alfredo Brandão de Campos Matos, CODA 186, entregue em 31 de Dezembro de 1958; ver fig. 35, na página seguinte.



Fig. 35 Casa de férias em Amorim, de Alfredo Matos, fotos do estado actual (E. F.), recentemente reformulado.

Vale a pena dedicar aqui algum espaço ao texto que acompanha este último CODA, não só porque apresenta uma preocupação de expressão teórica rara para a época, mas também porque nele se torna evidente a forma como o discurso de Távora se pode cruzar com os ensinamentos do “Inquérito”. Na primeira parte, intitulada “ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE PROBLEMAS DA ARQUITECTURA CONTEMPORÂNEA”, Alfredo Matos salienta a importância do “Inquérito” como um “dos aspectos positivos, do dificultoso e árduo caminho até hoje percorrido pela arquitectura moderna em Portugal”, cuja utilidade “não se limita apenas à determinação dos mais específicos valores das diversas expressões regionais da arquitectura popular, nem (...) à determinação de um «tonus» arquitectónico capaz de exprimir as mais genuínas virtualidades do próprio espírito nacional” liquidando “as pseudo-expressões nacionais da arquitectura oficial corrente”; afirma ainda que “não pode senão constituir um decisivo impulso em prol da continuidade da arquitectura moderna portuguesa”, no sentido de “servir de base à estruturação de um movimento capaz de vencer os sintomas de cristalização que o racionalismo funcionalista da primeira fase já denunciou entre nós” (para reforço desta ideia, cita Corbusier: “o estudo do folclore não fornece fórmulas mágicas” mas “revela, intimamente, as soluções profundas e naturais dos homens”).⁸⁰

Seguidamente, na defesa de um “arquitectar «integral»” (formulação Wrightiana já usada por Távora na primeira versão de “O Problema da Casa Portuguesa”) “genuinamente situado em relação aos implacáveis condicionamentos de ordem material e espiritual que se lhe impõe”, alerta para a possibilidade de a influência externa (obtida na “fonte preciosa” das revistas de arquitectura), ser fonte de “corrupção”: se “meditar a obra dos mestres e sofrer-lhes a influência foi de todos os tempos, será de todos os tempos” (refere Miguel Angelo, Corbusier, Mies, Neutra, Breuer, Wright), a arquitectura popular é exemplo da “materialização directa [sem desenho] do objectivo que deu origem a essas soluções”. Neste contexto, cita Gropius, sobre o papel secundário do desenho na Bauhaus e refere como negativo “o acento particular com que Le Corbusier sublinhou o valor determinativo da planta”; afirma que é possível “um estudo em projecção ortogonal revelar em si mesmo qualidades estéticas notáveis e não passar de uma cenografia absolutamente falsa”, citando Wright no repúdio a “especulações abstracto-geométricas” que “«repudiam a terceira dimensão, ignoram a profundidade da matéria para obter efeitos de superfície»”;⁸¹ critica o uso corrente de expressões como “composição em planta, composição em corte, composição em alçado” e refere Pevsner, na consideração do critério da “mais pura e específica essencialidade” na interpretação da arquitectura. Remata esta primeira parte do texto apelando à necessidade de uma “frente de alfabetização arquitectónica e urbanística”.

Na segunda parte (intitulada “DOIS MOVIMENTOS DA ARQUITECTURA MODERNA: RACIONALISMO E TENDÊNCIA ORGÂNICA”) faz uma história (de tendência Zeviana) do movimento moderno, defendendo o organicismo como sucessão do racionalismo e como caminho para o futuro da arquitectura.

⁸⁰ Em nota, Alfredo Matos refere como fonte CORBUSIER, *Entretien avec les étudiants ...*; na pág. 66 da edição consultada encontramos uma tradução ligeiramente diferente: “o estudo do folclore não fornece fórmulas mágicas (...) proporciona informações íntimas sobre as necessidades profundas e naturais dos homens”.

⁸¹ Em nota, Alfredo Matos remete esta citação de Wright para a pág. 500 de ZEVI, *Storia dell'architettura moderna* (pág. 466 da edição consultada).

Finalmente, refere que o programa “casa unifamiliar” será pouco importante para a resolução do problema da habitação, mas importante como campo experimental (onde se poderão obter ensinamentos a aplicar em projectos de habitação colectiva).

Este texto, em conjunto com o carácter Aaltiano (ou Siziano) dos desenhos apresentados, acaba por resumir o modo como um aluno da ESBAP podia, no final de 1958, sintetizar as influências já referidas: uma doutrina organicista (influência de Wright e Aalto, via Zevi), cruzada com uma leitura dos resultados do “Inquérito” (valorização da expressão regional, integral, condicionada, concretizada por materialização directa dos objectivos) e marcada pelo discurso pedagógico de Távora. Aqui se presente ainda o germinar de um discurso de secundarização do desenho (salientando os processos de *materialização directa* da arquitectura popular), que teria nesta época, em Filgueiras o seu principal actor e defensor e que terá uma evolução importante nos primeiros anos da década de 70.

1.3.1.3 A participação portuense no CIAM X.

O novo paradigma de “relação com o meio” (que derrota definitivamente a ideia abstracta de “nacionalismo” presente na doutrina da “casa portuguesa”) vem claramente ao encontro do percurso teórico de Távora (e da sua conseqüente concretização prática em obra) que parte de uma crítica clara à imposição cenográfica de uma imagem nacionalista e evolui para uma crítica à crescente tendência de aplicação dos modelos internacionalistas como um “estilo”. Esta evolução é também uma resposta à mudança do contexto, na medida em que, ao longo dos anos 50, o regime continua a pretender defender a identidade nacional contra a influência externa, mas parece estar “cada vez mais incapacitado para impor a primeira e cada vez mais permissivo a deixar passar a segunda”;⁸² também por força da emergência de um mercado da construção com novas características, o Estado Novo vai “descalçando aos poucos os velhos socos do ruralismo para tentar acompanhar o capital monopolista”.⁸³

Se, como vimos em 1.2, Távora inicia um esforço solitário no sentido de criar uma identidade colectiva, esta começa a pressentir-se na mudança de linguagem, escrita e desenhada, que vai surgindo aos poucos nos CODA, nos anos 50; mas é em 1956 que surge um sinal indiscutível de que esta identidade colectiva está a surgir: a participação portuguesa no CIAM X (de 3 a 13 de Agosto).

O trabalho da representação portuguesa (pode dizer-se portuense) está bem documentado em artigo publicado na revista *Arquitectura*, onde se podem encontrar reproduzidas as directivas gerais, o texto de apresentação e os quatro painéis realizados.⁸⁴ O “Plano para uma Comunidade Rural com cerca de 40 habitações” aí apresentado era baseado directamente na experiência de trabalho do grupo da “Zona II” (“Trás-os-Montes e Alto Douro”) do “Inquérito à Arquitectura Popular”, constituído por Octávio Lixa Filgueiras,

⁸² TOSTÕES, A., “III.2. congresso de 48 e ruptura moderna.” (pág. 40).

⁸³ BANDEIRINHA, J. A., *Pré-ocupações. Um relatório de estágio...*

⁸⁴ GRUPO CIAM PORTO, “X Congresso CIAM”; sobre esta participação portuguesa em Dubrovnik ver também TOUSSAINT, M., “Viana de Lima: um percurso...”.

Arnaldo Araújo e Carlos Carvalho Dias, membros da representação portuguesa ao Congresso de Dubrovnik (tal como o Engenheiro Napoleão Amorim e os delegados Viana de Lima e Fernando Távora). Mas não será de desprezar neste trabalho a influência da experiência do grupo da “Zona I”: os conteúdos dos relatórios da responsabilidade de Távora e Filgueiras (os coordenadores das duas equipas de arquitectos e estudantes do Porto) apresentam mais semelhanças do que diferenças, quando comparados com os restantes quatro (as equipas de Lisboa, chefiadas respectivamente por Keil do Amaral, Teotónio Pereira, Frederico George e Artur Pires Martins) e podem ser considerados como um conjunto homogéneo, no âmbito das seis zonas do “Inquérito”.⁸⁵ A partir desta similaridade, interessa-nos salientar as ligeiras diferenças que encontramos no relatório da “Zona II” em relação à análise já efectuada do trabalho da “Zona I”: uma menor importância dada à história do povoamento dos territórios em estudo, menos atenção dedicada a tipologias construtivas secundárias (como os sequeiros e os espigueiros), um discurso mais descritivo que interpretativo, menos fascinado pelos exemplos de racionalidade construtiva e estrutural, mas visivelmente impressionado pela dimensão humana da realidade encontrada, pela pobreza e pelo desconforto das populações.⁸⁶

Mas, apesar de menos atento às razões históricas ou conjunturais das formas construtivas que descobre, este relatório apresenta o mesmo cuidado na sua descrição e a mesma paixão, tanto na escrita como na imagem. Podemos extrair dele conclusões semelhantes: também aqui encontramos o *Homem e a Terra* como elementos condicionantes de uma casa popular *verdadeira, funcional e não fantasiosa*; se não fica aqui demonstrada a sua *modernidade* de forma tão evidente (contrariada pelo ênfase na precariedade das condições), fica testemunhado o *esforço de colaboração* que representa e a sua importância como *elemento condicionante da vida do homem*. No entanto, se partilha da já referida nova postura face à Arquitectura Popular (onde não há um *estilo*, mas o *resultado de uma atitude*) e a encara também como modelo conceptual e não como fonte de “receitas” formais e construtivas, o carácter mais descritivo e menos interpretativo dos textos não contribui para contrariar as possíveis leituras erróneas do relatório, encarando os levantamentos apresentados como catálogo de formas (risco que aliás todo o trabalho dos seis grupos viria a correr, como se tornou evidente mais tarde).

Constituída por elementos de ambos os grupos de trabalho do “Inquérito” das duas zonas mais a norte, a participação portuguesa no CIAM X encontra nas referidas similitudes condições para elaborar uma plataforma comum face ao tema proposto das inter-relações do Habitat.⁸⁷

⁸⁵ Em “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal...” (pág. 736), Nuno Portas refere que Távora e Filgueiras teriam um entendimento “menos funcionalista” da arquitectura moderna, que lhes permite “perspectivarem o trabalho de pesquisa num sentido antropológico” em contraste com as restantes regiões, onde a morfologia arquitectónica ou construtiva (...) é tratada quase como catálogo de soluções e formas apenas suportadas por interpretações económicas ou tecnológicas por vezes bem mais simplistas.”

⁸⁶ São frequentes as passagens do texto em que esta dimensão humana é evidente, nas referências aos “modestos meios de cultivo”, ao “frio e à chuva” que “se imiscuem com maior ou menor dificuldade” nas casas, enfim, à pobreza que se vê ou apenas se adivinha e facilmente se agrava com “um ano agrícola pior, uma doença, a morte de um animal” (SNA, *Arquitectura Popular em Portugal*, pág. 129 a 32).

⁸⁷ Resumindo as “Principais relações a ser discutidas”, encontramos (numa lista que “não está encerrada”) as relações entre a “habitação e as suas extensões”, entre a “célula familiar, as construções e as áreas de interesse comum”, entre “velhos tipos de habitação e a sua expressão arquitectónica”, “entre as construções em altura e as construções baixas” (e o seu volume e espaçamento), entre “tráfego de veículos e peões” (acessibilidade à habitação, implicações da velocidade), entre “elementos de carácter regional e os actuais meios de expressão” (técnicas, materiais e hábitos tradicionais, “condicionantes climáticas”) e entre “Habitat diurno e nocturno: o ciclo solar” (GRUPO CIAM PORTO, “X Congresso CIAM”, pág. 21-22).

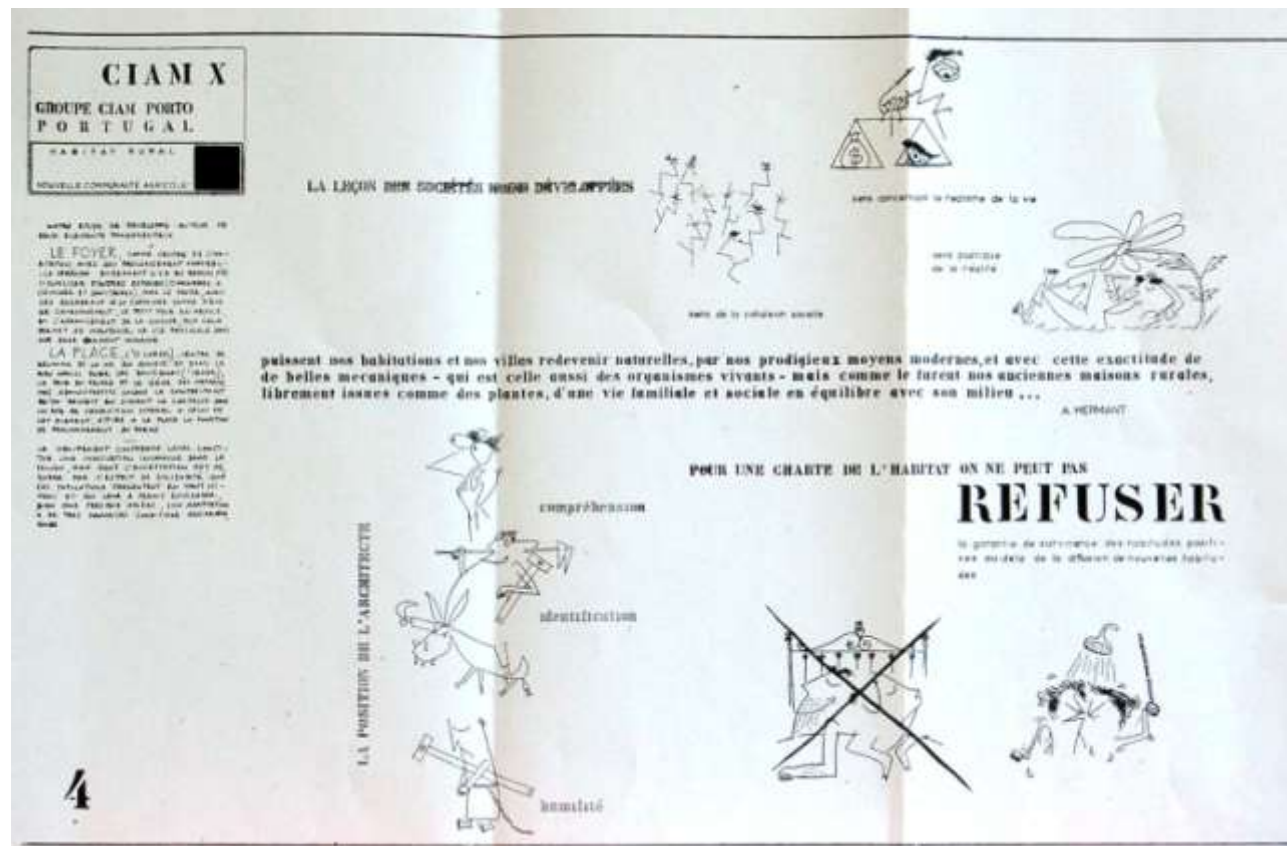
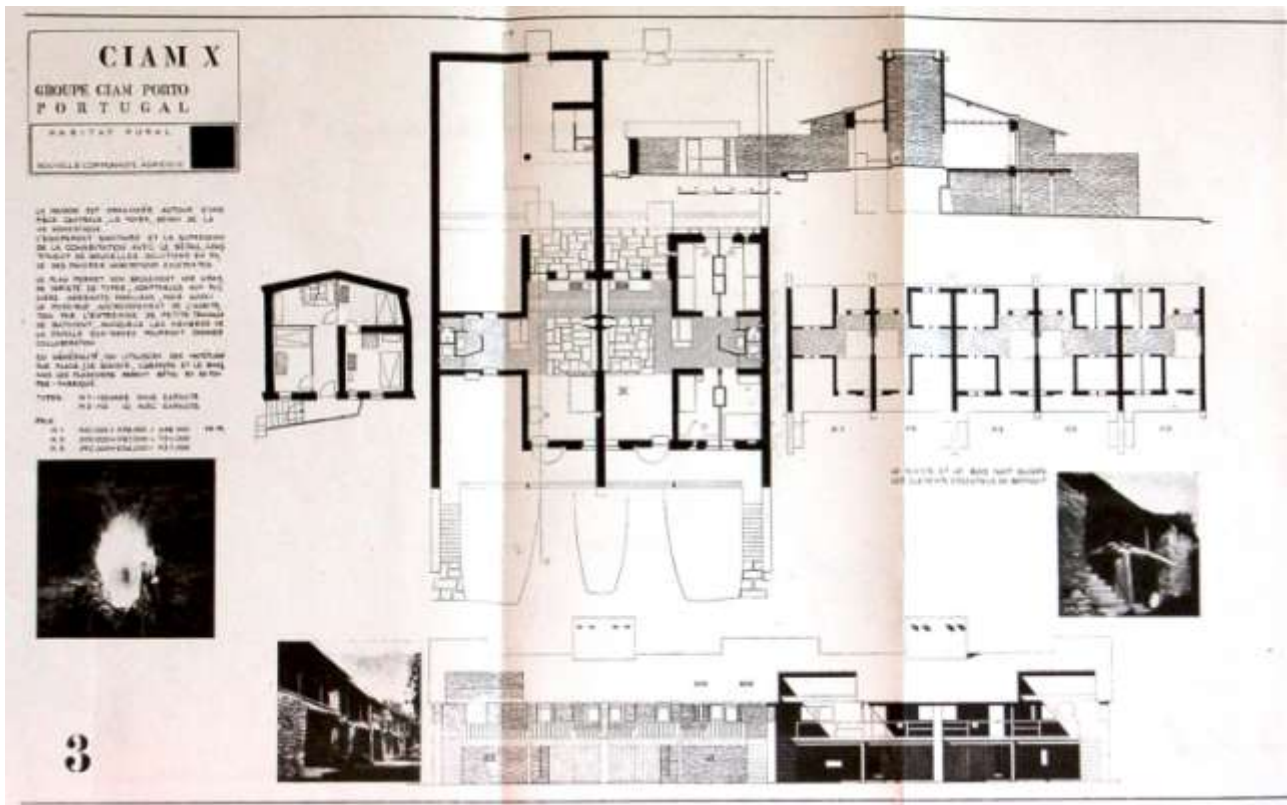


Fig. 36 Painéis 3 e 4 da participação portuguesa no CIAM X (GRUPO CIAM PORTO, "X Congresso CIAM").

Procura-se fundamentar nas lições da Arquitectura Popular uma proposta de Plano para uma nova Comunidade Rural encarada como “ponto de apoio” a um grupo de pequenas comunidades existentes (visíveis no mapa do primeiro painel), apresentando soluções tipológicas inspiradas nas construções locais. Escolhido um local de implantação situado na zona II do “Inquérito”, no interior norte do país (sensivelmente a meio caminho entre a aldeia de Rio de Onor e a cidade de Bragança), ocupando ambas as margens do vale do rio de Onor, procura-se na implantação “um traçado e uma composição muito simples, muito naturais, admitindo, caso necessário, um crescimento fácil da aglomeração”, e na construção o uso (“na medida do possível”) de materiais locais e de tipologias adaptativas à evolução das necessidades das famílias, que poderiam posteriormente “tomar a iniciativa da realização dos trabalhos indispensáveis para adaptar a sua casa às necessidades do momento”.

Nas conclusões, realça-se a importância da consideração do Habitat rural e da realização de inquéritos para evitar os “projectos estudados fora das realidades locais” e a “perigosa tendência de centralização”; afirma-se que, para respeitar as “características positivas das sociedades humanas”, deve o arquitecto assumir o papel do “homem natural, simples, humilde, que se dedica aos problemas dos seus semelhantes não para se servir mas para os servir”, realizando obra “talvez anónima” mas “intensamente vivida”; defende-se ainda que o seu estudo apresenta a “variedade necessária, não forçada mas natural e espontânea” (contra a uniformidade) e permite “uma colaboração franca e permanente de todos os homens nas obras de arquitectura e urbanismo, colaboração que lhes dá o direito de dizer a **minha** casa, a **minha** aldeia”.

Nos painéis apresentados em Dubrovnik, os desenhos mostram uma arquitectura que procura aprender com a arquitectura popular sem a mimetizar; no painel final, os textos destacam o espaço central da habitação (enfatizando a ligação “Foyer”-varanda) como *partido* do projecto dos fogos, centro da vida familiar; de igual modo, realça-se o papel do largo da aldeia como centro da vida comunitária. Em maior destaque, com frases soltas acompanhadas de desenhos (em registo de “Cartoon”), aparecem as lições aprendidas das “SOCIÉTÉS MOINS DÉVELOPÉES” (sentido de coesão social, de realismo e “poétique de la réalité”) e os consequentes postulados da “POSITION DE L’ARCHITECTE” (compreensão, identificação, humildade) e, como contributo directo para a “CHARTRE de L’HABITAT” que se pretende realizar neste congresso, a necessidade de não recusar a sobrevivência dos costumes positivos em confronto com os novos hábitos.

Este é um discurso obviamente próximo das ideias de *modernidade* e *colaboração* já expressas por Távora anteriormente (onde se aplica a já citada diferenciação entre *colaboração horizontal* e *vertical*) mas que é agora, significativamente, assumido por um grupo onde encontramos não só arquitectos da geração de Távora, como Lixa Filgueiras (n. 1922) e Arnaldo Araújo (n. 1925), mas também Viana de Lima (n. 1913), um arquitecto da geração anterior que também será docente da ESBAP, a partir de 1961.⁸⁸

⁸⁸ Viana de Lima é contratado “para o grupo das Construções e Estaleiros”, como se refere no Catálogo da XI Exposição Magna (ESBAP, 1962); sobre Viana de Lima ver também ALMEIDA, P. V., “Viana de Lima...”, TOUSSAINT, M., “Viana de Lima: um percurso...” e nota biográfica de Sergio Fernandez em FAUP / AAP, *Desenho de Arquitectura...* (pág. 80-83).



Fig. 37 a) Bairro do Toural em Bragança, de Viana de Lima, fotos do estado actual (E. F.).
b) Faculdade de Economia do Porto, Viana de Lima, fotos do estado actual (E. F.).

Tendo sido, como vimos, um dos mais ortodoxos arquitectos internacionalistas portugueses antes do “Inquérito”, Viana de Lima produz, no início dos anos 60, obra com notórias influências regionais na cidade de Bragança (as moradias em banda do Bairro Novo do Toural e a respectiva Escola Primária),⁸⁹ em simultâneo com o desenvolvimento do projecto da Faculdade de Economia do Porto (1960-69), onde uma “organização algo fenomenológica é contrabalançada por uma ortogonalidade absoluta e um extremo rigor técnico e construtivo”⁹⁰ que o afastam de qualquer possível leitura de uma expressão tradicional, mesmo ao nível espacial.

A representação portuense no CIAM X é assim um sinal evidente de que as ideias de Távora eram agora partilhadas por um grupo alargado; mas torna também claro que a realização do “Inquérito” é muito mais influente na identidade desse grupo do que os textos de Távora: as suas convicções eram agora assumidas por muitos, não da forma como tinham sido registadas por escrito, mas do modo como se tornavam evidentes face à realidade da arquitectura popular da zona norte do país e em função da forma como o próprio Távora interpreta essa realidade nas obras de referência já citadas. O “Inquérito” funciona assim, em simultâneo, como um registo de informação que influencia todos e como um elemento catalisador que permite, a alguns, entender melhor a escrita e (sobretudo) o desenho de Távora. Assim se inicia a nível nacional a substituição do “paradigma formal-exclusivo do modelo maquinista”, que “dá lugar ao modelo aberto que busca nas formas expressivas o valor dos contextos, das culturas e das identidades”.⁹¹ É importante ressaltar, no entanto, que o interesse pela arquitectura popular já existia na ESBAP antes do início dos trabalhos do “Inquérito” (como vimos em 1.3.1.2) e que, no Porto, os novos processos metodológicos que a sua realização catalisa perdurarão para além do longo alcance da sua influência formal.

A realização do “Inquérito” constituiu assim um momento de charneira na história da EBAP/ESBAP, o nascimento de uma identidade colectiva potenciada por Ramos mas dinamizada, sobretudo, por Távora e Filgueiras. Este é um “momento da mais firme convicção na reconsideração da *ideia* e da *invenção* informadas e viciadas pelo iluminismo tecnológico de sectores do Movimento Moderno europeu”, do qual decorre uma solidez operativa que “vacila entre maneirismos populistas recuperadores da arquitectura anónima, e a ressignificação da personalidade do espaço como condição avaliadora ou como validação dos

⁸⁹ Nas vivendas unifamiliares geminadas do bairro do Toural (rua Dr. Adrião Amado, Bragança), saliente-se o “desenho das coberturas inclinadas em telha, de grande qualidade expressiva”, e a “presença de alguns volumes” que “constroem um ritmo arquitectónico referenciado na imagem dos magníficos mirantes da cidade antiga”; mas continuamos a encontrar nesta obra “sinais inequívocos de uma linguagem claramente afirmativa da modernidade”, nos “pormenores construtivos das entradas” e nas “portadas de correr exteriores”; ver FERNANDES, F. (et al.), *Mapa de Arquitectura de Bragança...*

⁹⁰ Esta dualidade na obra de Viana de Lima no início dos anos 60 é apontada por Michel Toussaint em “Viana de Lima: um percurso...” (pág. 36) que refere o uso “de elementos ou expressão «tradicionais»” aplicados a “situações ruralizantes” e a “expressão «moderna»” usada “em meio ou programas urbanos de Bragança ao Porto, passando por Caminha ou Vila da Feira”. Esta é uma interpretação dicotómica relevante, que enquadra bem a maioria das obras deste autor, mas que consideramos não se poder generalizar a todas: não é aplicável, por exemplo, ao já referido bairro do Toural, onde a síntese entre moderno e tradicional se faz de forma clara, numa atitude perfeitamente urbana, que não deixa de ser influenciada pela arquitectura tradicional da região.

⁹¹ TOSTÕES, A., “III.2. congresso de 48 e ruptura moderna.” (pág. 41); Ana Tostões refere também que a “linguagem codificada e interpretada frequentemente com sentido de equipe vai dar lugar a um modelo individual, de carácter mais liberal, ao arquitecto singular sensível às solicitações do meio e criador de uma linguagem própria”; esta é uma leitura em que não nos revemos porque, como já foi referido, associamos esta aproximação ao contexto a uma ideia de *colaboração* (com as outras artes, com as ciências sociais, com as populações, etc.), patente na escrita e no desenho de Távora e do grupo CIAM X, no Porto, mas também de Teotónio Pereira e Nuno Portas, em Lisboa.

destinos de pesquisa de síntese projectual e da síntese disciplinar”.⁹² Encontramos as raízes dessa *convicção* no percurso teórico de Távora e os primeiros exemplos desta *ressignificação do espaço* nas obras que realiza a partir da sua própria experiência de participação no “Inquérito”. Mas se, na ordem cronológica do início do processo projectual, a primeira destas obras de referência é o mercado de Vila da Feira (1953-59), importa referir que essa é também a primeira obra onde trabalha (desde 1955) um jovem colaborador chamado Álvaro Joaquim de Melo Siza Vieira.

1.3.1.4 A transmissão de uma metodologia cognitiva: a emergência de Álvaro Siza.

Não encontramos, na vasta bibliografia sobre a obra de Álvaro Siza e Fernando Távora, salientada a reciprocidade das suas influências mútuas no tempo em que o primeiro trabalha no ateliê do segundo. Esta colaboração é, aliás, um tema pouco abordado: é apenas em entrevistas recentes que começamos a encontrar relatos de Siza da sua experiência no escritório da rua Duque de Loulé.⁹³ É interessante, no entanto, verificar que as principais obras de referência de Távora, como o Mercado da Feira, a casa de Ofir, a escola do Cedro e as várias intervenções na quinta da Conceição, foram todas projectadas, total ou parcialmente, nesse período (entre 1955 e 1958). Vale a pena considerar, para além do tradicional discurso da relação mestre / discípulo que é usual nos textos sobre o tema, a hipótese de Siza ter contribuído, de forma activa, na emergência destas obras onde Távora consegue pôr em equilíbrio, pela primeira vez, os três vectores da metodologia que propõe na sua obra escrita: o sítio, a história e a modernidade.

Convém ressaltar, no entanto, que esta é uma hipótese que não põe em causa o princípio de autoria das obras referidas, apenas procura encontrar na colaboração de Siza no ateliê de Távora algo mais do que o papel passivo de mero discípulo. Acreditamos que a transmissão de uma identidade de *Escola*, assente num método que é mais cognitivo que processual, não se dá em sentido único mas numa construção conjunta, assente numa ideia de *colaboração*, pilar basilar desta metodologia. Assim, interessa-nos perceber se a ideia de arquitectura presente neste conjunto de obras de Távora tem ou não subjacente uma mais-valia motivada pela presença de Siza no escritório.

Siza inicia o seu estágio no ateliê da rua Duque de Loulé na sequência de um período de profundas mudanças na vida pessoal e profissional de Távora;⁹⁴ é o próprio Siza quem refere que o trabalho particular de Távora “começa quase simultaneamente comigo, uns dois anos antes”.⁹⁵ Se desde 1946 (quando inicia a sua actividade profissional) Távora realiza algumas experiências de parceria (ou com colaborações pontuais) em pequenos trabalhos com o seu irmão Bernardo (engenheiro civil), Fernando Lanhas, Nadir Afonso e

⁹² MENDES, M., “Os anos 50...” (pág. 26).

⁹³ CASTANHEIRA, C. (coord.), “Álvaro Siza, obras e projectos” (DVD) e CASTANHEIRA, C. e LLANO, P. (coord.), “Álvaro Siza, Obras e Projectos”.

⁹⁴ Em 1954, como já referimos, Távora casa-se e muda-se para a sua casa da rua da Senhora da Luz, cessa funções no Gabinete Técnico da CMP e deixa o escritório que partilhava com Francisco Figueiredo, no edifício Atlântico, para se instalar no espaço antigamente ocupado pelo Gabinete do Plano da Cidade.

⁹⁵ VIEIRA, Á. S., “Fragmentos de uma experiência...” (pág. 31).

Alberto Neves, só depois de 1952 começa a constituir rotinas de colaboração em continuidade, na medida em que aumenta a quantidade e a dimensão das encomendas do seu escritório: os seus primeiros colaboradores são Fernando Guimarães, nos projectos do edifício de habitação na Foz (1952-54) e da remodelação do instituto Nun'Álvares (52-53), Alberto Neves, nos projectos do Mercado da Feira (53-59), do Pavilhão de Ténis da Quinta da Conceição (56-58) e do edifício na rua Pereira Reis (58-60), Siza Vieira, também nos projectos do Mercado da Feira e da Quinta da Conceição, Fernando Lanhas, também no Mercado da Feira, Vasco Cunha também no Pavilhão de Ténis e na Escola do Cedro (58-60), José Pacheco e Francisco Figueiredo, também na Quinta da Conceição.⁹⁶

Siza procura ali, antes de mais, o contacto com o professor que o marcara e o arquitecto cuja obra o influencia: “Quando começo a trabalhar com Távora – trabalhei como desenhador, dois meses ou assim, e, depois, como arquitecto, dois ou três anos mais –, evidentemente era a sua arquitectura que me interessava. A nova arquitectura portuguesa e a influência da investigação que então fazia está por inteiro nos meus primeiros trabalhos, creio que com umas diferenças reconhecíveis, mas, basicamente, eu trabalhava nesse modelo.”⁹⁷ A empatia entre ambos começa antes, na ESBAP: Siza refere que Távora foi “a primeira pessoa que, dentro da Escola, reconheceu em mim algum talento”; recorda “ter sido o melhor classificado”, quando foi seu aluno, em contraste com as “classificações muito medíocres” que tivera até aí.⁹⁸ É Távora, com notícias das suas viagens, com as “descrições fantásticas” que fazia das suas visitas a obras de Arquitectura, que faz com que Siza deixe de “pensar na arquitectura como um castigo” e abandone de vez a escultura e a aguarela.⁹⁹

Távora não terá ficado indiferente à personalidade carismática e ao empenho do seu aluno; convida-o para “um primeiro trabalho, uma exposição que houve em Matosinhos”,¹⁰⁰ que inicia a colaboração de Siza no escritório da rua Duque de Loulé. Aí, deverá ter sido evidente logo desde o início o talento que se lhe reconhece logo nas suas primeiras obras, quer as iniciadas antes do seu ingresso no ateliê do mestre, como as 4 casas em Matosinhos (1954-57), quer as iniciadas quando aí trabalhava, como o Centro Paroquial de Matosinhos (1956-59) e a casa Carneiro de Melo (1957-59).

As ideias de Távora sobre a importância da *colaboração* em Arquitectura, bem expressas nos textos já citados, fazem-nos acreditar que naquela época (tal como mais tarde), o escritório da rua Duque de Loulé era um espaço de liberdade criativa, em que ninguém via anulado o seu contributo pessoal.¹⁰¹ A importância

⁹⁶ Estes são os primeiros de muitos, *mais de uma centena*, como refere Fernando Barroso (“Lo studio Távora”, pág. 336). Ver relação de obras com indicação dos colaboradores em TRIGUEIROS, L. (ed.) *Fernando Távora* (pág. 186-212) e no “Regesto delle opere” também publicado em ESPOSITO, A., LEONI, G., *Fernando Távora* (pág. 386-394); no primeiro, referem-se projectos iniciados entre 1949-93 enquanto no segundo, mais completo (para além de abranger um período maior, refere mais projectos para os anos em que as listagens coincidem), entre 1946-99; de notar que as referências aos colaboradores nem sempre coincidem, para as mesmas obras (ver edifício da rua Pereira Reis, Restaurante e Posto da Sacor, Convento de Gondomar, entre outros...).

⁹⁷ VIEIRA, Á. S., “Fragmentos de uma experiência...” (pág. 30-31); como veremos, este é um discurso muito semelhante ao que Nuno Portas tem em relação ao início da sua colaboração com Teotónio Pereira, na mesma época.

⁹⁸ Citado em CRUZ, V., *Retratos de Siza* (pág. 115).

⁹⁹ *Idem*, pág. 20.

¹⁰⁰ *Idem*, pág. 115.

¹⁰¹ Fernando Barroso refere que muitos contribuíram para definir a *identidade de um ateliê onde não se anulava o contributo pessoal, uma virtude que será sempre uma das suas características essenciais: o respeito pela liberdade criativa, a capacidade de integrar a diferença no todo* (BARROSO, F., “Lo studio Távora”, pág. 336; tradução nossa).

dessa colaboração seria provavelmente maior ainda, nesta altura, dada a pequena dimensão do escritório e a falta de rotina de hierarquia de um Távora habituado a trabalhar sozinho ou em parceria. Siza recorda que o ateliê tinha “um grande ambiente, porque Távora, sendo uma pessoa com um espírito muito claro, muito firme, decidido nos seus objectivos, mantinha uma relação com os colaboradores de bastante liberdade. Tinha a paciência de deixar as pessoas expressar-se até um limite quase insuportável, qualidade pouco comum num arquitecto”.

A saída de Siza, em 1958, coincide com a circunstância muito pouco usual de Távora lhe querer proporcionar a oportunidade de desenvolver sozinho dois projectos iniciados no seu escritório: a piscina da quinta da Conceição e a casa de Chá da Boa Nova, ambas em Leça.

Siza refere-se a esta circunstância com reverência, salientando a “generosidade hoje impensável” de Távora, que lhe procurou “o primeiro trabalho” e “mais tarde, o segundo”;¹⁰² recorda o episódio de passagem de testemunho da piscina da Quinta da Conceição (“o primeiro trabalho de uma certa importância pública que tive”) como o resultado de um impasse na evolução do projecto, motivado por um empenho obsessivo na forma como o abordava, que leva Távora a entregar-lhe a encomenda e a convencer pessoalmente os representantes do cliente (a Câmara de Matosinhos) da necessidade desta mudança de autoria: “Eu estava a desenvolver esse projecto no estúdio (...) mas comecei a demorá-lo muito, levantava mil problemas. Chegando a determinada altura, talvez se tenha desesperado e, como não queria ferir-me, disse-me: «É melhor fazeres isso no teu estúdio.» Ofereceu-me este trabalho e manteve apenas um controlo mínimo quanto às relações com o dono da obra”.¹⁰³

Este é um processo que se irá repetir no caso da casa de Chá, em que Távora, inicialmente associado à equipa que ganha o Concurso Nacional de Anteprojectos (que incluía Siza, Alberto Neves, António Meneres, Botelho Dias e Joaquim Sampaio),¹⁰⁴ vai-se afastar voluntariamente, embora continue a acompanhar todo o processo desde a escolha do local¹⁰⁵ à opção pela solução final, proposta por Siza (que Távora também considerou ser a melhor). Siza recorda que o concurso decorre na ausência de Távora (durante a já referida viagem aos Estados Unidos e Japão) e que, já depois do seu regresso, o mestre delega em Siza a chefia de uma equipa de projecto mais pequena para o desenvolvimento da proposta vitoriosa (e o projecto muda radicalmente).¹⁰⁶

Apesar da cautela que é evidente nas palavras de Siza (e no silêncio de Távora) sobre este assunto, parece ter existido (em ambos os projectos) alguma tensão, algum conflito de interesses ao nível das opções

¹⁰² Ver “Fernando Távora, Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura”, entrevista publicada em ESPOSITO, A., LEONI, G., *Eduardo Souto Moura* (pág. 9).

¹⁰³ Ver também discurso de Siza sobre a obra, editado em DVD em CASTANHEIRA, C., (coord.), “Álvaro Siza, obras e projectos”.

¹⁰⁴ Refere-se a composição de equipa indicada em TRIGUEIROS, L. (ed.) *Álvaro Siza...* (pág. 202), onde Távora não é referido; no DVD já citado, Siza conta a história do projecto e refere que Francisco Figueiredo também pertenceria à equipa. Ver também “Entrevista a Álvaro Siza” na revista *Quaderns* (nº 159, 1983).

¹⁰⁵ “Fernando Távora tinha já uma ideia de implantação e de percurso de acesso. Considerava que a transição repentina entre terra e mar, acentuada por uma pequena plataforma, seria o local ideal”; VIEIRA, Á. S., “Restaurante junto ao mar, Boa Nova”.

¹⁰⁶ VIEIRA, Á. S., “Entrevista a Álvaro Siza” (*Quaderns* nº 159, 1983, pág. 8-10).

de projecto, que terão levado Távora (numa atitude que só por si define a sua generosidade e a qualidade rara do seu carácter) a entregar a Siza a possibilidade de desenvolvimento das suas ideias; este gesto (aparentemente enigmático) tem como explicação possível o facto de Távora ver nos desenhos de Siza evidentes qualidades, que não reconhece como suas. É precisamente nesta hipótese de diferença entre o desenvolvimento que Siza dará a estes projectos em confronto com o que Távora daria que podemos encontrar as primeiras pistas para a compreensão dos diferentes caminhos de evolução futura da “Escola do Porto”, no que diz respeito à sua arquitectura.

1.3.1.5 A *Escola* como modelo interno e as primeiras visões exteriores.

Este período não fica apenas marcado pela emergência de uma linguagem nova, no escritório da rua Duque de Loulé, que rapidamente se desdobra num percurso de continuidade (Távora) e num caminho divergente (o de Siza, que decorre da passagem de testemunho já referida); paralelamente, inicia-se a divulgação exterior da obra destes dois arquitectos, primeiro em Portugal, depois no estrangeiro.

O primeiro protagonista desta divulgação, que é também o seu principal dinamizador durante muito tempo, será Nuno Portas, que apresenta em 1959¹⁰⁷ na ESBAP a dissertação com que obtém o seu diploma (“A Habitação Social - Proposta para a Metodologia da sua Arquitectura”, classificada com 20 valores em 1960),¹⁰⁸ que representa já uma vontade de encarar o trabalho de arquitecto numa perspectiva de investigador.¹⁰⁹ No Porto, Portas tem oportunidade de reconhecer, nas obras de alguns colegas e professores, a partilha das suas ideias sobre a importância do contexto (entendido como “programa”)¹¹⁰ e um método de trabalho que aproxima o projecto da investigação, “orientada num certo sentido, o de irmos fazer uma certa pesquisa no campo da tipologia e da linguagem arquitectónica”.¹¹¹

Quando, a partir de 1958, integra a nova comissão directiva da revista *Arquitectura*, Portas inicia a divulgação nacional das ideias e das arquitecturas que encontrara no Porto, produzindo reflexão teórica sobre o trabalho de exemplos portuenses de uma “novíssima geração” que assume novas responsabilidades: “a de promover um diálogo fecundo, a de procurar um método comum de interpretação da realidade complexa que a solicita, a de abdicar de vocabulários feitos quando possam ser estes factores de abstracção formal”.¹¹² É, sobretudo, na obra de Siza e Távora que Portas encontra estas preocupações (no Porto), mas desde logo se nota no seu discurso que as encontra trabalhadas de modos diferentes.

¹⁰⁷ Na sequência de um processo formativo itinerante, que o leva de Vila Viçosa, onde nasce em 1934, a Santo Tirso, onde realiza os estudos liceais e a Lisboa, onde frequenta o Curso de Arquitectura da Escola de Belas Artes.

¹⁰⁸ Este trabalho foi recentemente editado pela FAUP: ver PORTAS, N., *A Habitação Social...*

¹⁰⁹ Esta é a razão que o leva a apresentar o seu trabalho na ESBAP: “porque lá estava o homem [Carlos Ramos] que sabia por instinto que fazer um projecto convencional de ‘grande composição’ não era a única forma de provar poder ser arquitecto ou de promover a arquitectura”; PORTAS, N., “Carlos Ramos (1897), Walter Gropius (1883). *In memoriam*” (pág. 274).

¹¹⁰ Do seu trabalho com Teotónio Pereira, Portas recorda que “cada projecto para nós era uma forma de intervir quanto às relações com os sítios, à interpretação do modo de vida, às respostas à construção e aos orçamentos do cliente e, até, às opções de linguagem que a um certo nível eram também, para nós, programáticas”; ver PORTAS, N. “Sobre o Método e os Significados no Atelier Nuno Teotónio Pereira / Nuno Portas” (pág. 233).

¹¹¹ Ideias que o tinham levado já a dirigir-se ao gabinete de Nuno Teotónio Pereira para procurar trabalho, propondo “prolongar certas linhas que ele próprio, Teotónio Pereira, tinha esboçado em obras anteriores e que eu, como crítico, vinha estudando”; PORTAS, N., “Arquitectura. Crítica...” (pág. 336 da ed. cons.).

¹¹² PORTAS, N., “A Responsabilidade de uma Novíssima Geração no Movimento Moderno em Portugal” (pág. 23 da ed. cons.).

Sobre a obra de Távora refere (em 1961) que “o problema do enraizamento, do carácter” é uma “preocupação básica do autor”, reconhecível na sua teoria (desde a publicação de *O Problema da Casa Portuguesa*) e na sua obra (no Mercado de Vila da Feira, no arranjo da Biblioteca do INA e na Casa de Ofir); Portas reconhece nestes projectos o aparecimento de uma temática e de um método novos (que partem do significado e das condições vivenciais do programa), onde a forma se constrói em função dos recursos do espaço.¹¹³ Távora é situado cronologicamente numa geração que “começou a actividade à volta dos anos 50” (de que Portas destaca “João Andresen, Carlos Loureiro, Agostinho Ricca, Octávio Filgueiras, entre os nortenhos”), que aproveitou “as primeiras malhas lassas na frente antimoderna” para “ensaiar uma renovação do vocabulário e das ideias em nome de uma modernidade”. Portas distingue na obra de Távora “uma fase inicial prevalentemente polémica, centrada sobre uma procura de autenticidade funcional e a consequente depuração de formas” e uma segunda fase (de que refere o mercado da Feira, a Biblioteca do INA e a casa de Ofir como primeiros exemplos) onde já é evidente a “angustiosa e milimétrica procura de adequação da arquitectura ao homem e à sociedade”, que “se traduz numa incessada experimentação formal”. É interessante notar como este texto reconhece em Távora uma experimentação formal obcecada pela “mutação”, “ambiguidade” e “contradição” das necessidades, preocupações que Portas partilha e se aproximam (já em 1961) das ideias que Venturi defenderia 5 anos mais tarde no seu *Complexity and Contradiction in Architecture*.¹¹⁴

Portas acrescenta que estas ideias estão claramente em sintonia com as preocupações dos últimos Congressos CIAM, em que Távora participa, constituindo assim um raro exemplo de simultaneidade de preocupação de um arquitecto português com a vanguarda da arquitectura mundial, não pela mera “via da simpatia formal” mas sobretudo pela forma como é encarado o problema da “adequação (às necessidades, ao meio, às possibilidades da mão-de-obra e da indústria disponíveis) sem lhe ter sido necessário adoptar de antemão outro sistema formal”. O uso da palavra “vanguarda” neste contexto será talvez polémico, porque o que caracteriza estas tendências revisionistas, onde Távora se insere, é efectivamente um certo retrocesso a valores perenes da arquitectura, momentaneamente esquecidos no contexto revolucionário do primeiro modernismo; há, no entanto, novos modos na maneira de encarar esses valores que trazem para esta arquitectura uma inegável qualidade vanguardista, muito mais em continuidade do que em ruptura com aquilo que o movimento moderno representou. Assim, consideramos que estas novas tendências representam uma actualização necessária, constituindo uma evolução e não um retrocesso.

Portas salienta, na obra de Távora, uma “atitude «realista e de serviço»” encarada como importante não só na arquitectura mas também “na formação do arquitecto chamado a trabalhar num meio contraditório como é o nosso”.

¹¹³ PORTAS, N., “Fernando Távora: 12 anos de Actividade Profissional”.

¹¹⁴ Idem; Portas criticará depois Venturi, mais pelos resultados formais da aplicação literal do seu discurso do que pelo conteúdo da sua obra teórica.



Fig. 38 Restaurante e Posto de Estrada de Seia, Fernando Távora, fotos do estado actual (E. F.).

Se, em Távora, esta atitude está intimamente ligada com “uma modéstia de aparência verdadeiramente exemplar” (que Portas realça no projecto do Restaurante e Posto de Estrada de Seia),¹¹⁵ ela pode tornar-se “perigosa” e potencialmente “contraproducente”, se generalizada “em mãos menos prudentes ou firmes”, porque oscila entre “uma profunda ruptura com os valores de uma sociedade como a actual” (que se considera indissociável da cultura arquitectónica, sendo sobretudo aí que encontraremos o seu carácter “vanguardista”) e o “condicionalismo” que aceita acriticamente a circunstância (“«onde» as obras são e, logo, «para quem são»”). Portas ressalva ainda que a “contenção e o domínio dos vários elementos” na obra de Távora não justificam esta apreensão e que ela é apenas evocável no que os edifícios têm de pedagógico (referindo-se sobretudo ao edifício da rua Pereira Reis).¹¹⁶

A leitura que Nuno Portas faz da obra de Siza Vieira,¹¹⁷ um ano antes, é diferente: encontra aí “uma experiência ímpar na nossa arquitectura moderna”, a da “continuidade entre a arquitectura e as outras artes plásticas, nomeadamente a escultura”, patente numa “modelação fortemente expressiva de planos e peças particulares” que “devem a sua significação ao espaço concreto em que participam, expressão que se agarra à natureza dos materiais – betão, alvenaria, ferro ou madeiras – para garantir uma fusão no todo”. Portas explica esta capacidade única de Siza pelo seu interesse pela escultura (curso com que iniciou a frequência das Belas-Artes, antes de optar decisivamente pela arquitectura)¹¹⁸ e pela pintura (“é paralelamente um pintor notável”),¹¹⁹ referindo a influência de Alvar Aalto¹²⁰ na defesa desta “fusão de contornos das várias artes” que “radica numa concepção da arquitectura como arte figurativa”. Num texto muito elogioso (e entusiástico), Portas refere a “capacidade de meditação do fenómeno arquitectura, não através de transplantação de soluções feitas mas de ideias originais capazes de se renovarem em cada nova obra”, que resulta em obras “concebidas de dentro”, “vivendo pelo pormenor de um modo de entrar a luz, de uma transição do vão para a parede, do próprio detalhe construtivo que Siza Vieira gosta de exasperar”. Portas realça ainda a evolução que se nota nos três projectos apresentados. No primeiro, as 4 casas de Matosinhos, destaca os temas do tratamento das “zonas de vida” num “ambiente intimista fechado entre planos limítrofes enriquecidos pela sua forma livre e variação de níveis” e do espaço interno, “concebido com a máxima fluidez”.

¹¹⁵ Sobre esta obra ver também FERNANDEZ, S., “Ristorante e stazione di rifornimento Sacor” (pág. 340-341), onde se refere a “procura de raízes arquitectónicas de matriz mais autenticamente portuguesa” que este projecto (como outros desta época) representa (tradução cedida por Sergio Fernandez).

¹¹⁶ PORTAS, N., “Fernando Távora: 12 anos de Actividade Profissional”; Portas salienta ainda que as obras posteriores não confirmam estas inquietações

¹¹⁷ PORTAS, N., “3 Obras de Siza Vieira”.

¹¹⁸ Siza Vieira inicia os seus estudos na EBAP (em 1949, com 16 anos) com a intenção de ser escultor, vindo depois a optar pela arquitectura para alívio do pai, que “era engenheiro e não via muitas possibilidades nesse campo” (VIEIRA, Á. S., “Fragmentos de uma experiência...”, pág. 27); ver também “Notas biográficas” em SALGADO, J., *Álvaro Siza em Matosinhos* (pág. 28-31).

¹¹⁹ Entre 1957 e 1959 Siza participa em várias exposições de pintura e desenho: ver *Catálogo da Exposição Individual de Pintura e Desenhos no Clube Naval Povoense*, E. Lapa Cameiro (ed.), Póvoa do Varzim, 1957, e *Catálogo dos Alunos das Escolas Superiores de Belas Artes do Porto e Lisboa*, Coimbra, 1959; a sua exposição em Junho de 1959 na Galeria Domingues Alvarez é noticiada no *Diário de Notícias* e no *Jornal Feminino*, onde se pode ler: “Siza é um pintor da poesia. Plástico liberto do automatismo fisiológico a que chamam hiper-sensibilidade, poeta liberto do automatismo psicológico a que chamam razão pura, para lá do destino oficial e do seu mistério particular.” (TAVARES, H., “Arte e Artistas - Siza Vieira expõe na Galeria Alvarez - Aquarela e Desenho”). É curioso que já em 1959, se associe o trabalho de Siza (neste caso, as suas aquarelas) à poesia; mais tarde, como veremos, será a sua arquitectura a ser descrita como poética...

¹²⁰ Ver VIEIRA, Á. S., “Fragmentos de uma experiência...” (pág. 28), onde Siza assume ter chegado à EBAP sem referências na área da Arquitectura (“não me interessava nada, dela não sabia absolutamente nada”), o que Carlos Ramos percebeu, logo no primeiro ano, tendo aconselhado o seu aluno a consultar a *Architecture d’Aujourd’hui*; na biblioteca, entre as primeiras revistas consultadas encontrou um número dedicado a Alvar Aalto (“que eu não sabia quem era e, praticamente, ninguém conhecia”), cuja arquitectura o entusiasmou de imediato...



Fig. 39 a) Quatro casas de Matosinhos, Álvaro Siza, fotos do estado actual (E. F.).
 b) Casa Carneiro de Melo, Álvaro Siza, fotos do estado actual (E. F.).
 c) Centro Paroquial de Matosinhos, Álvaro Siza, fotos do estado actual (E. F.).

Já na habitação Carneiro de Melo, destaca-se uma “autocrítica” de Siza em relação “a um certo gosto revivalista nos acabamentos” da obra anterior, que resulta num “domínio das superfícies e uma nitidez de planos, sublinhada pela oposição dos materiais”. Portas salienta que para esta mudança pode ter contribuído a “permanência do seu autor no «atelier» de Fernando Távora”, experiência pedagógica que se encontra também na última obra publicada neste artigo, o centro Paroquial de Matosinhos, onde se destaca o “tema do espaço contínuo”, patente na “clareza” e “vitalidade” do pátio e na “interpretação da vida colectiva materializada palpavelmente no espaço”, que pode “constituir uma plataforma e um método comum para as nossas gerações.”¹²¹

Podemos assim ler neste texto uma hipótese de evolução aplicável às três primeiras obras de Siza, na resposta crítica aos condicionalismos do projecto (“onde” e “para quem”), refinada no Centro Paroquial pelas conquistas espaciais que apresenta. Esta posição crítica é ainda evidente nesta obra pelo afastamento de Siza do projecto, motivado por divergências sobre os conteúdos programáticos:¹²² por oposição ao referido perigo da *atitude de serviço*, Siza prefere afastar-se da obra (ou ser afastado) a transigir em relação à sua leitura da resposta ao contexto. Paralelamente, aparece também no discurso de Portas o realçar de uma *concepção da arquitectura como arte figurativa* na obra de Siza; se esta noção já era essencial no discurso de Távora, ela encontra-se, aparentemente, mais enfatizada na obra do seu discípulo.

A hipótese de evolução que Portas encontra na obra de Siza é reforçada, quando (em 1965) volta a debruçar-se sobre a sua obra na revista *Arquitectura*¹²³ a propósito da Casa de Chá da Boa Nova, uma obra onde Portas encontra “menos ideia de arquitectura por metro quadrado” mas onde a “ideia” não deixa de ser presente, tanto na “incrustação no sítio” como no percurso ascensional de aproximação, no “baixar a cabeça” do momento de chegada e no percurso descendente interior. Acrescentaríamos a esta análise que, se há menos ideias, estas podem ganhar força; se Siza foi quem mais “inovou no campo do espaço interior continuando o que Távora tinha feito” (em Ofir e na Feira), a ênfase posta num percurso feito de surpresas, que implica algum esforço físico ao visitante (que primeiro sobe para a entrada e depois desce para os salões) sem que exista uma razão de ordem estritamente funcional que o justifique, não encontra paralelo na obra de Távora. O texto de Vassalo Rosa (que, no mesmo número da *Arquitectura*, complementa a análise de Portas) vem reforçar esta leitura de um partido do edifício dividido entre o estudo de uma “promenade architecturale”¹²⁴ e a resposta ao “poderoso” sítio.¹²⁵ Também Viera da Almeida, dois anos mais tarde, vai interpretar a obra de Siza em função do “controle dos espaços de percurso”, aspecto onde considera ser

¹²¹ PORTAS, N., “3 Obras de Siza Vieira”.

¹²² Siza terá entrado “em conflito com o dono da obra, o pároco, por não querer transformar o salão numa vulgar casa de espectáculos, e abandonou a direcção do projecto e da construção” (SALGADO, J., *Álvaro Siza em Matosinhos*, pág. 84); também Portas em “3 obras de Álvaro Siza” refere a recusa de Siza da “noção de balcão e palco de cinema”, fazendo prevalecer a “máxima liberdade de funções e de contacto” do grande “hall” projectado (pág. 32); ver também comentários de Siza no já citado DVD CASTANHEIRA, Carlos, (coord.), “Álvaro Siza, obras e projectos”.

¹²³ PORTAS, N., “Casa de Chá da Boa Nova”.

¹²⁴ Remetemos novamente para o conceito do percurso (ordenado, controlado e compassado pelo arquitecto) como tema de projecto, teorizado e aplicado por Le Corbusier (ver capítulo 1.1.1, pág. 35, nota 32).

¹²⁵ “Raros arquitectos terão tido o privilégio de se lhe oferecer um local tão poderoso e belo, e conseqüentemente tão difícil”; ver “Comentário de L. Vassalo Rosa” incluído em PORTAS, N., “Casa de Chá da Boa Nova” (pág. 99).

verificável que Siza é “o primeiro arquitecto que em Portugal encarou o espaço de forma crítica e que criticamente desenvolveu o seu domínio como meio de expressão”. Numa análise retrospectiva da obra de Siza, aponta os dois “planos de saturação” que resultam da sua “proposta sintática”: uma “*saturação formal-espacial*” em que “o espaço está saturado de forma” e uma “*saturação por proposta de vida*” onde a vida é rejeitada “por se impor totalitariamente um comportamento uniforme”. Vieira de Almeida reconhece esta expressão do espaço e estas formas de saturação “desde as casas de Matosinhos em que a fluidez de um interior pensado para ser percorrido compromete a criação de espaços-núcleo para serem habitados no sentido bachelariano do termo, passando pela Casa de Chá da Boa Nova e pelo cuidado posto nos acessos”.¹²⁶

Neste conjunto de textos publicados na revista *Arquitectura* entre 1961 e 1967 podemos encontrar as primeiras reflexões exteriores sobre a identidade da “Escola do Porto”, embora o termo ainda não fosse utilizado com o sentido que conhecemos hoje. A consideração de uma relação de familiaridade entre a arquitectura de Siza e Távora (que Portas aponta como objectos de estudo mais interessantes da geração que começa a actividade nos anos 50, no Porto) pressupõe já a visibilidade de uma *identidade*, construída com base numa atitude de projecto que assenta nos conceitos de *modernidade* (tanto pela abertura à influência moderna exterior como pela consideração da *exactidão das relações entre a obra e a vida*), de *colaboração* (no sentido *horizontal e vertical*), de *concepção da arquitectura como arte figurativa* e de *adequação ao meio*. Esta *adequação* é entendida no sentido genérico do reconhecimento da identidade específica de uma determinada região (patente nas escolhas formais e tipológicas e no entendimento social do programa), mas também implica a necessidade de resposta singular a uma determinada função num determinado sítio, com condicionantes precisas. Sendo preocupações comuns aos dois autores portuenses, estes princípios teorizados por Távora (e praticados literalmente, na sua obra construída), são encarados de forma diferente na obra de Siza.

A *modernidade* da obra de Siza concretiza-se numa abertura à influência exterior que é assumida de uma forma muito mais enfática, revelando claramente os modelos formais a que se refere na construção da sua forma específica: as formas criadas por Corbusier e Alvar Aalto (sobretudo), são assumidas sem rodeios como material de trabalho logo nas 4 casas de Matosinhos, num processo que se aproxima da *colagem* (com o cuidado de não retirar unidade à obra, na sua globalidade) e continuará a caracterizar, embora de forma menos evidente, as obras seguintes; se no trabalho de Távora desta época os modelos exteriores são também reconhecíveis, são quase sempre cruzados (de forma consciente, quase retórica) com respostas

¹²⁶ ALMEIDA, P. V., “Uma análise da obra de Siza Vieira”. Vieira de Almeida refere a Piscina das Marés como paradigma deste estudo do controle intencional dos espaços de percurso, analisando pormenorizadamente, nesta obra, o caminho percorrido pelo utente em função das solicitações da obra e da envolvente; a tentativa de concretização desta análise num diagrama baseado no conceito de “Space Establishing Elements Position Indicators” de Philip Thiel, apesar de interessante como experiência de metodologia de esquematização, parece-nos pouco explícita.

programáticas e interpretações arcaizantes (próximas da arquitectura tradicional portuguesa) num *composto* onde se agrega uma grande multiplicidade de factores.

A *adequação ao meio* é entendida em Távora de modo mais literal e abrangente, como um conceito intimamente ligado à ideia de *colaboração*; em Siza, a *adequação ao meio* pressupõe sobretudo uma resposta a um sítio concreto (numa atitude crítica que pode implicar a sua negação, resultante num carácter introspectivo para o projecto), que pode ou não corresponder aos valores culturais de uma região ou às solicitações de um cliente; o programa será também uma oportunidade de concretizar uma ideia espacial, menos flexível no confronto com outras interpretações (como vimos no Centro Paroquial) porque a cedência implica sempre alguma contaminação, alguma adulteração da visão do arquitecto. A ideia de *colaboração* em Siza tende a esgotar-se na cooperação com os restantes técnicos da equipa projectista e na aprendizagem (assumida sem reservas) que procura ter com os artesãos que trabalham na concretização dos seus projectos.¹²⁷

Finalmente, na obra de Távora, a *concepção da arquitectura como arte figurativa* procura não se sobrepor aos outros valores, está intimamente ligada com as ideias de colaboração, modernidade e adequação e é controlada pela *modéstia exemplar* de que fala Portas (o *decoro* que domina a sua obra); este conjunto de factores impede que a concepção artística seja o valor dominante. Pelo contrário, em Siza este é o valor que claramente se sobrepõe em relação a todos os outros: as suas obras são sempre lugares de forte experiência sensorial, em que o utente pode ser obrigado a submeter-se a processos de alguma incomodidade (ou mesmo desconforto), para ter a plena recompensa do seu esforço num efeito surpreendente que a arquitectura gera ou catalisa, efeito que não é necessariamente visual, mas é sempre sensorial (embora frequentemente possa também apelar a um nível cognitivo).

As diferenças que encontramos no modo como estes princípios (que consideramos basilares no nascimento de uma identidade de *Escola*) são aplicados na obra construída destes dois arquitectos, podem explicar-se pela forte influência de Alvar Aalto em Siza, que não se esgota na adopção de um modelo formal: o trabalho sobre os modelos representava, já nesta época, uma reflexão teórica sobre o seu significado e a sua adequação ao tema em causa. Assim, é precisamente em Aalto que Siza vai encontrar a possibilidade de síntese entre os conceitos de modernidade, adequação e colaboração, encarados como um só e integrados numa concepção artística da arquitectura.

O seu artigo de 1983 (“Alvar Aalto: Três facetas ao acaso”) é perfeitamente revelador do nível conceptual que caracteriza a influência do arquitecto finlandês, perceptível pelo teor das citações escolhidas. Neste texto, procura recordar-nos que Aalto defende uma aproximação do artista com o público (que “ajude a criar uma vida harmoniosa, em vez de teimosamente manter uma distinção entre arte e não arte”) e que, para

¹²⁷ Testemunho de um empregado de carpintaria citado em SALGADO, M. *Álvaro Siza em Matosinhos* (pág. 29): “o Álvaro passava horas e horas na oficina, observando e interrogando todos os pormenores do trabalho, (...) procurando saber as diferentes qualidades de madeira, quais eram as mais indicadas para determinada finalidade, etc., etc. «(...) um chato? Não, não... a gente não parava o trabalho por causa dele... E víamos que queria aprender... (...) Até gostávamos que lá fosse porque dava muito valor ao que a gente *fazíamos* e isso deixa um homem *sastifeito!*». Ver também comentários de Siza sobre primeiras obras no já citado DVD CASTANHEIRA, Carlos, (coord.), “Álvaro Siza, obras e projectos”.

o arquitecto finlandês, as “tradições que nos impressionam referem-se sobretudo ao clima, às condições materiais, à natureza das tragédias e comédias que nos tocaram” e não existe “qualquer oposição entre finlandês e internacional”. Siza reconhece a “mais exacta e penetrante análise do processo mental de projectar”, no discurso de Aalto, acrescentando que esta não é apenas uma maneira, é “«a» maneira de projectar para o nosso tempo, oculta sob o manto de muitos interesses”.

Se é evidente que as citações aqui referidas representam ideias que são comuns aos dois autores, é interessante perceber como este discurso sobre Aalto explica claramente a arquitectura de quem o escreve: “Esqueço-me de tudo por momentos, depois de me aperceber subconscientemente dos parâmetros e exigências do trabalho. Desenho por instinto, não faço sínteses de arquitectura (...) deste modo a ideia principal toma forma gradualmente, uma espécie de substância universal que me ajuda a harmonizar os inúmeros componentes contraditórios.” Este discurso de Siza sobre a metodologia de Aalto pode ser considerado auto referente: refere a sua capacidade de “tudo incluir no desenho, de tudo tomar como estímulo” e qualifica-o como “agente de mestiçagem”, que “dominando modelos experimentados (o modelo é universal), transformando-os, ao introduzi-los em realidades diferentes, deforma-os, cruza-os também, utiliza-os de forma surpreendente e luminosa: objectos estranhos que aterram e logo estendem raízes”.

Também em Siza não parece haver distinção entre “português” e “internacional”: os modelos são universais, material de trabalho que pode ser manipulado, moldado a novos contextos, cruzado com referências conotadas com conceitos opostos (num processo de “mestiçagem”), enraizado em novas realidades; mas, na sua obra, é o recurso ao desenho como instrumento metodológico primordial da concepção que torna possível que este processo seja, simultânea e paradoxalmente, ponderado e instintivo.

Sendo na interpretação (de influência Aaltiana) da ideia de *arquitectura como arte* que Siza se dissocia mais claramente de Távora, valerá a pena também reflectir sobre os *efeitos surpresa* que encontramos na sua obra. Estes são, geralmente, associados ao *controle dos espaços de percurso* de que fala Vieira de Almeida: o sentido ascensional do acesso à casa de Chá, desenhado de modo a implicar um esforço físico (num percurso mais usual no acesso a um espaço sacralizado do que a um estabelecimento comercial), é recompensado pelos enquadramentos paisagísticos cuidadosamente estudados para cada patamar e, depois de uma compressão do espaço na entrada, pela surpresa da abertura à paisagem que se depara após o percurso descendente, no interior do edifício.

Do mesmo modo, encontramos algum desconforto no contraste claro-escuro-claro que marca o percurso de acesso à Piscina das Marés onde, com os olhos habituados à forte luz exterior, os utentes tem dificuldades em habituar os olhos ao escuro (e reduzido) espaço das cabines individuais do vestiário, ficando depois encandeados com a luminosidade exterior, na saída para a piscina.

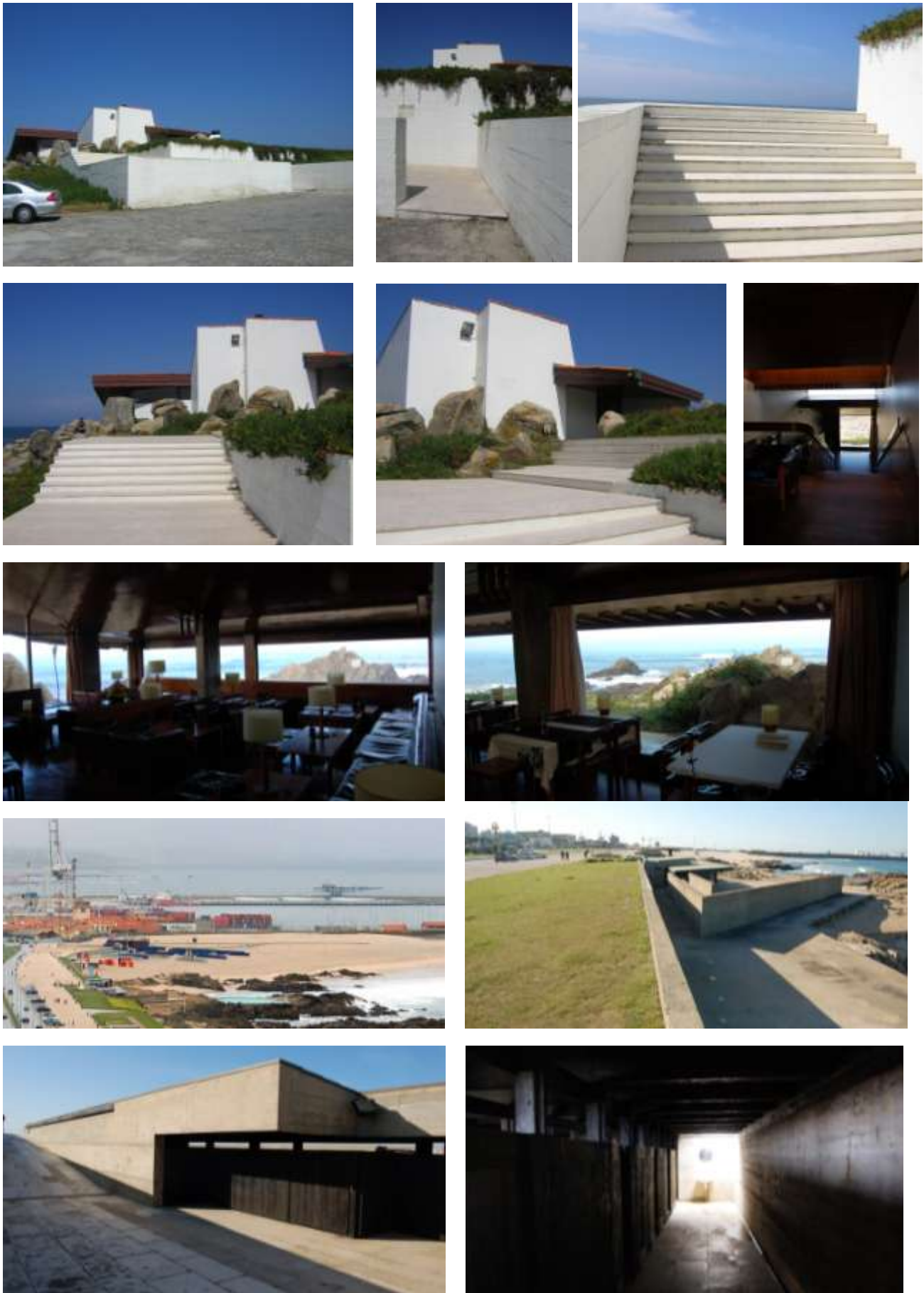


Fig. 40 a) Casa de Chá, Álvaro Siza, fotos do estado actual (E. F.).
 b) Piscina das Marés, Álvaro Siza, fotos do estado actual (E. F.).

Aqui, a ideia de *integração / adequação* é levada a um extremo: obra e sítio confundem-se e a intervenção do arquitecto torna-se, simultaneamente, metáfora e símbolo da sua própria envolvente. O edifício reinterpreta o paredão da marginal e dramatiza a relação entre as cotas da rua e da praia (que o muro separava e a intervenção de Siza une); o visitante desce a rampa e, ao entrar nos vestiários, sente que penetra no paredão pré-existente (um espaço estreito e sombrio) antes de sair de novo para a luz...

Encontramos ainda um outro modo de *integração* na organização ostensivamente virada para o interior da Cooperativa de Lordelo, onde o próprio autor assume que procurou “uma estrutura com um invólucro praticamente insensível quer ao ambiente em que se insere, quer à diferenciação de espaços internos”.¹²⁸ Esta obra é assim a primeira em que Siza altera completa e assumidamente o conceito de *adequação* como motor do processo de projecto, abandonando a obrigatoriedade de uma adaptação ao sítio para começar a levar em conta outro tipo de valores, que se tornam prioritários. É interessante, neste contexto, analisar o texto que escreve em 1963 (“A propósito do Edifício”) publicado a propósito da Inauguração do Edifício-Sede da Cooperativa: “Numa das minhas muitas visitas de inspecção, ouvi alguém que passava na rua comparar o edifício da Cooperativa de Lordelo com um depósito de água. Num país onde praticamente não existe crítica de arquitectura, este processo de apreciação traduz, pelo menos, o interesse instintivo [de] cada um pelo espaço em que vive.” Este início mostra claramente que Siza está consciente da dificuldade que esta sua obra apresenta para ser compreendida pelo observador comum; mas isso não o preocupa especialmente, desde que o mesmo não se passe com os utentes da Cooperativa.¹²⁹ Para Siza, “apreciar uma construção habitável pelo seu aspecto exterior é como saborear uma maçã pela cor da pele”; refere ainda que algumas “pessoas imaginam um edifício mecanicamente, por associação de ideias”, reconstruindo “imagens anteriores” dos seus elementos compositivos: “quatro paredes, com aberturas para entrar a luz”, os “habitantes e os móveis”, mais o “telhado, o pavimento, as divisórias” (dentro dessas imagens, “arranjam lugar” para “trabalhar, para descansar o corpo ou o espírito”). Siza adverte que, em arquitectura, nada é tão simples: paredes são elementos que configuram espaços “adequados a determinadas funções”¹³⁰ e os vãos dependem “da maneira como se quer iluminar o interior e da mais apropriada relação com o exterior”. Assim, considera que é necessário “inverter o método de trabalho: conhecer o que se vai passar dentro do edifício e o que se passa fora dele” para entender o “molde” que lhe justifica a forma, que não deve depender apenas do arquitecto; o papel deste é o de “observador atento dos problemas a resolver e das discussões que à volta desses problemas se levantam” e o resultado do seu trabalho deve ser “uma síntese de todos os contributos, depois de escrupulosamente discutida e verificada a justeza de cada um.”

¹²⁸ Siza Vieira, citado no “Aditamento” ao texto de ALMEIDA, P. V., “Uma análise da obra de Siza Vieira” (pág. 67).

¹²⁹ Siza afirma: “O resultado pode parecer estranho para quem passa na rua, apressadamente”, mas “suponho que não será estranho para quem o use”, para “aqueles por quem e para quem foi construído” (VIEIRA, Á. S., “A propósito do Edifício”, p. n. n.).

¹³⁰ Pela leitura do texto de Joaquim Vasconcelos (“O Auto-Serviço – a melhor solução para a nossa cooperativa”) publicado também em *66º Aniversário...*, podemos intuir a que ponto o modo de funcionamento (mais do que o programa) condicionou o espaço do edifício: “À boa vontade do senhor Arquitecto autor do projecto da construção se deve realmente termos podido implantar o novo e revolucionário sistema de vendas [em regime de auto-serviço] no novo imóvel.”

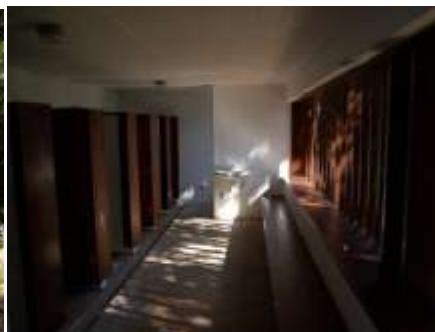


Fig. 41 a) Cooperativa de Lordelo, Álvaro Siza, fotos do estado actual (E. F.).
 b) Piscina da Quinta da Conceição, Álvaro Siza, fotos do estado actual (E. F.).

Assim, esta obra apresenta um novo entendimento do conceito de *colaboração* (para Siza, o arquitecto terá sempre a palavra final no processo de decisão, após uma fase de observação, avaliação de argumentos e mediação de conflitos) que se sobrepõe ao conceito de *adequação ao meio*; a *adequação* passa a estar na estratégia de resposta ao programa, encarada como síntese crítica das condicionantes expressas pelo cliente e pelos outros agentes do processo de concepção-projecto-construção.

Se, em Távora, a *adequação ao meio* é entendida de modo literal e abrangente (como *serviço*) e está intimamente ligado à ideia de *colaboração*, sendo a forma arquitectónica o resultado de uma aspiração colectiva (mediada, obviamente, pelo desenho do arquitecto), em Siza os dois conceitos também se confundem, mas estão ambos subjugados ao conceito de *concepção da arquitectura como arte figurativa*, que torna a forma arquitectónica o resultado de uma aspiração individual.

Neste contexto, valerá ainda a pena falar sobre uma outra obra em que esta atitude é particularmente evidente, curiosamente esquecida pelas abordagens críticas que referimos (Portas, Rosa e Almeida): a “outra” piscina de Leça, a da Quinta da Conceição, primeira obra de dissidência entre mestre e discípulo (na nossa hipótese). Nesta obra é evidente a diferença do modo de encarar todas as vertentes da teoria identitária que unifica os dois autores: assume a sua *modernidade* numa clara referência à influência de um *modelo universal* (o organicismo nórdico), enfatizada numa linguagem claramente devedora de Alvar Aalto, numa resposta a um sítio que aceita bem a comparação com o bosque Finlandês; já não encontraríamos este carácter nórdico se aplicasse-mos uma definição mais alargada de contexto (considerando o carácter de Leça da Palmeira, a sua forma de povoamento e a cultura da sua população de pescadores). Não é o contexto regional (o *Homem e a Terra*, como para Távora) que está em causa, mas sim a especificidade de um sítio encarado em sentido restrito, limitado à sua envolvente imediata. Em consequência, também o sentido de *colaboração* (intimamente relacionado com a abrangência da noção de *adequação*), parece ser encarado de forma muito restrita, em pormenores de carpintaria com reflexos da aprendizagem realizada nas obras anteriores e em sugestões da arquitectura tradicional que não escondem a influência de Távora (mas também de Aalto).

Encontramos pistas para a explicação da difícil relação processual no desenvolvimento do projecto da Piscina da Conceição, se considerarmos este edifício entendido como *obra de arte figurativa* organizada em função de um *percurso espacial controlado*, tal como as outras obras que Álvaro Siza constrói nesta época em Leça da Palmeira (Casa de Chá e piscina das Marés). O sítio, no ponto mais alto da área de intervenção, obriga a um percurso ascensional em que o visitante percorre, obrigatoriamente, metade da área do parque público antes de chegar à área de implantação da piscina (tendo por recompensa a plena fruição de um parque da Quinta da Conceição, reinventado por Távora, com a colaboração do próprio Siza, José Pacheco e Francisco Figueiredo). O acesso mais provável (a partir da entrada na Avenida Dr. Antunes Guimarães, à

cota baixa, ou pelo “pátio vermelho”, um pouco mais acima) obriga a uma aproximação da piscina pelo lado oposto à entrada (flectindo para o lado nascente, a meio da escadaria que liga as duas entradas, junto ao pavilhão de Ténis e à Capela) num percurso de subida que passa ao lado de uma sucessão dos muros brancos que anunciam (mas não deixam ver) as instalações da piscina no seu interior; chegado à zona de entrada, que não é perceptível de imediato, o visitante tem de inverter o sentido da marcha e subir ainda dois lanços de escadas antes de entrar no recinto. Depois, na passagem (obrigatória) pelo balneário, descer meio piso (para o masculino) para depois tornar a subir (ou, para o feminino, o mesmo esforço pela ordem inversa); aí, na zona de vestiário, encontra um grande vão que abrange os dois pisos (o feminino em cima e o masculino em baixo) e expõe por completo o seu interior ao contacto com o bosque envolvente, sem outra protecção que a de uma sucessão de barrotes colocados na vertical, formando um biombo de madeira (tema claramente Aaltiano)¹³¹ que torna o espaço claramente unificado com a natureza envolvente mas se revela mais adequado a um temperamento nórdico do que aos hábitos puritanos dos matosinhenses da época.¹³² Este percurso ascensional de acesso remata, à saída do balneário, em mais uma escada de acesso à plataforma da piscina, onde o espaço se abre para Sul, num forte contraste luminoso com os sombrios balneários (embora não tão forte como será o da piscina das marés, construída mais tarde); aí, em alternativa, pode iniciar-se um percurso descendente de descoberta (tal como na casa de Chá), organizado entre muros brancos por pequenos lanços de escadas, para as duas zonas verdes que se sucedem, em socalco, onde o visitante pode repousar num silêncio surpreendente, ouvindo mais claramente o canto dos pássaros do que a agitação da zona dos tanques.

A nossa interpretação do atípico desenlace do período de colaboração referido assenta na ideia de uma descoberta, da parte de Távora, de uma evolução positiva nestas escolhas projectuais de Siza em relação à sua própria atitude de projecto (pelo que lhe entrega as obras referidas), mas também no reconhecimento de que este é um novo caminho, que não reconhece como seu (daí o seu afastamento dos projectos). Esta hipótese pressupõe ainda uma outra: a de que Távora terá (no período compreendido entre 1955-58) experimentado essa via, nas obras que teve oportunidade de desenvolver (nomeadamente nos projectos a que Siza está mais ligado).

Sabemos que Siza trabalhou directamente no projecto do Mercado da Feira e da Quinta da Conceição; mas, num escritório de pequena dimensão como era este (numa época em que os processos de trabalho eram mais lentos e o trabalho em ateliê era bastante informal), com a filosofia de colaboração que Távora defendia e o carácter de *espaço de liberdade* que os vários colaboradores encontravam, seria normal todos os arquitectos presentes trocarem impressões sobre o seu trabalho, influenciando-se mutuamente.

¹³¹ Aalto usa peças de madeira colocadas na vertical como elemento definidor de espaço em várias das suas obras; ver entrada e escada interior da casa Maireia (1938-39), muro exterior da “casa experimental” de Muuratsalo (1952-54), escada interior da Escola Superior de Pedagogia de Iyväskylä, etc...

¹³² Apesar da colocação recente de uma película de plástico em frente à metade superior deste vão, numa tentativa tosca e abusiva de criar um filtro translúcido entre interior e exterior, os balneários não cumprem a sua função completa, por “falta de privacidade” (a acreditar no testemunho de funcionários e utentes).

Trabalhando no projecto geral da Quinta da Conceição, parece evidente que Siza teria um especial interesse no projecto do pavilhão de Ténis, desenvolvido por Alberto Neves e Vasco Cunha. Mas também o projecto da casa de Ofir, desenvolvido apenas por Távora, não passaria certamente despercebido aos seus colaboradores.

Siza inicia a sua colaboração com Távora já com o projecto de Vila da Feira bastante adiantado, não sendo provável que o seu contributo possa ter ido para além de alguns detalhes ao nível de projecto de execução: sabemos que desenhou alguns dos mosaicos policromáticos que pontuam o pavimento, “alusivos aos produtos que se vendem em cada local”;¹³³ talvez tenha participado no desenho de algum do mobiliário fixo, cujo desenho apresenta um carácter minimal um pouco contrastante com o resto da obra. Mas, de qualquer forma, esta foi uma obra marcante para o jovem colaborador: mais tarde, Siza fala da sua “singular arquitectura”, onde “a análise e a intuição do espaço se traduzem numa aguda sensibilidade ao que transforma – ou se vai transformar – e a continuidade que escapa à descrição: assim se construindo a Forma.”¹³⁴

Mas, na nossa hipótese, a presença de Siza no escritório poderá também ter sido catalisador para uma diferente atitude de Távora noutras obras: encontramos na casa de Ofir referências directas ao tipo de abertura que Corbusier projecta em Romchamp, lembrando as quatro casas de Matosinhos, de Siza; também em Ofir, a organização da planta parece sacrificar o melhor funcionamento a um ideal de percurso, no modo como a zona de entrada separa a zona de refeições da cozinha, que (contrariando as lições do “Inquérito”)¹³⁵ é relegada para um corpo de serviços bastante secundarizado, em relação aos restantes dois sectores (de estar e de repouso).

Também no projecto do parque da Quinta da Conceição encontramos pormenores atípicos no trabalho de Távora, como a escadaria de articulação entre a “alameda vermelha” e a “alameda amarela”, momento de grande tensão onde tudo parece estar em conflito: dois sistemas ortogonais diferentes, cores opostas e, na dramática oposição entre a árvore preexistente e o muro que esta interrompe, um teatral confronto entre natureza e obra humana. Encontramos na obra de Siza, desde o primeiro momento, esta tentação de criar momentos de grande tensão (e retórica)¹³⁶ em pequenos sectores do projecto,¹³⁷ o que não é vulgar na obra de Távora.

¹³³ PORTAS, N., “Fernando Távora: 12 anos...” (pág. 19).

¹³⁴ Esta é uma excelente descrição do método de trabalho de Távora, que Siza realiza em VIEIRA, Á. S., “Fernando Távora” (pág. 106).

¹³⁵ A relação directa (muitas vezes no mesmo espaço) entre zonas de cozinhar e comer é uma constante na arquitectura popular portuguesa, que (como mostra o “Inquérito”) está repleta de bons exemplos daquilo a que podemos chamar uma *abordagem funcional* (reflexo directo de um efectivo facilitar do funcionamento), por oposição a uma *abordagem funcionalista* (preocupada com definições abstractas e impositivas dos usos e regras de funcionamento).

¹³⁶ Esta é mais uma característica que podemos considerar precursora de uma abordagem Venturiana, que enfatiza de forma retórica a complexidade e contradição das situações de projecto; encontraremos posteriormente bons exemplos desta atitude nas primeiras obras do próprio Venturi: a relação entre a escada e a lareira, na casa Vanna Venturi (1959-64), será um dos melhores exemplos...

¹³⁷ Podemos referir como exemplos (entre outros possíveis) desta mesma atitude de carregar de desenho e significado pequenos sectores das obras a entrada da casa de Chá, a escada interior do Centro Paroquial, o espaço triangular exterior que anuncia a entrada da piscina da Conceição e alguns alçados das quatro casas de Matosinhos.



Fig. 42 Quinta da Conceição, Fernando Távora (com Álvaro Siza), fotos do estado actual (E. F.).

Mas é sobretudo na atitude subjacente à arquitectura de Fernando Távora desta época, tão enfática na sua função pedagógica de obra manifesto (de que o exemplo mais evidente será o *inútil* pavilhão de Ténis da Quinta da Conceição), contrária ao seu habitual *decoro*, que podemos reconhecer um diferente carácter em relação à sua obra anterior e posterior. Isto deve-se ao reconhecimento e à vontade de afirmação de uma nova identidade na arquitectura portuguesa, presente na sua obra e reconhecível com clareza à luz das lições do “Inquérito”; acreditamos, no entanto, que não será pura coincidência a presença de Álvaro Siza no seu escritório, neste período...

Em 1958, no ano em que cessa a colaboração no ateliê do mestre, Siza inicia o projecto das suas duas obras onde o modelo nórdico é mais reconhecível (casa de Chá e piscina da Conceição), enquanto Távora está também a começar o projecto da escola do Cedro (a sua obra onde a influência de Aalto é mais evidente). Parece ser um momento de consenso, que encontra na mesma referência externa um elo de ligação, que resulta em obras igualmente enfáticas na sua função pedagógica: Siza dirá que a “coerente e acabada linguagem «portuense» da Escola do Cedro” parece “institucionalizar os caminhos da Casa de Ofir”.¹³⁸ No entanto, verificamos que, imediatamente depois, os percursos dos dois arquitectos revelam já atitudes divergentes; em Távora, encontramos preocupações de uma “adequação arquitectónica” exemplar nas obras seguintes (com outro tipo de preocupações pedagógicas, onde o modelo nórdico já não serve), quer em contexto rural, como o Posto/Restaurante de Seia (1958-60), quer em contexto urbano, como o bloco da rua Pereira Reis (1958-60) e o edifício Municipal de Aveiro (1963-67)¹³⁹.

Por se tratar de uma obra realizada no Porto, visitável e com premissas facilmente compreensíveis por todos os estudantes de arquitectura da ESBAP e pelos jovens arquitectos aí recentemente formados, vale a pena alongarmo-nos um pouco na referência ao bloco de Pereira Reis; referimos já que Portas aponta esta obra como exemplo de uma *atitude realista e de serviço*, que considera *perigosa e potencialmente contraproducente*, pela possibilidade de ser erradamente tomada como exemplo de uma atitude de *condicionalismo* que aceita *acriticamente a circunstância*. Encontramos efectivamente nesta obra um carácter pedagógico, no modo de encarar o programa “habitação colectiva” no contexto específico da cidade do Porto, que pode ser lido a três níveis. Ao nível privado, pelas inovações conseguidas no espaço interior, sobretudo pela originalidade do desenho e da funcionalidade das áreas de distribuição: o complexo sistema de corredores permite o uso do espaço de acesso à cozinha como copa de empratamento / lavagem e cria dois percursos de acesso aos quartos (um a partir da entrada e outro directamente da sala), que se organizam em volta de um armário de dupla profundidade, acessível pelos dois lados; assim se pode tirar maior partido da profundidade do lote, potenciando novas funções para espaços interiores (tema que encontramos com frequência na arquitectura tradicional da cidade, de lote estreito e profundo).

¹³⁸ VIEIRA, Á. S., “Fernando Távora” (pág. 106).

¹³⁹ Sobre o projecto de “Arranjo da Zona Central de Aveiro” ver *Arquitectura* n.º 102, Mar./Abr. 1968 (pág. 59-63).



Fig. 43 Bloco de Pereira Reis, Fernando Távora, fotos do estado actual (E. F.).

A um nível semi-privado, na relação do interior com o exterior, pela utilização de dois tipos de janelas diferentes para as duas zonas diferenciadas da sala comum: a mais estreita, na zona de refeições (igual à que encontramos na cozinha), com a verticalidade que caracteriza a tradicional fenestração da cidade, cria um ambiente mais recolhido (contrariando uma crescente tendência de uniformização das aberturas das salas comuns, encaradas como espaços de luz uniforme nos modelos mais divulgados da arquitectura moderna); a mais larga, na zona de estar, permitindo maior entrada de luz e conseguindo um maior campo visual para o exterior, por se encontrar mais próximo do eixo central do edifício (marcado pela caixa de escadas), em frente à rua Pedro Teixeira (que entronca na rua Pereira Reis).

Finalmente, a um nível público (de relação com a imagem da cidade), tem relevância a fragmentação do volume (que seria excessivo face à envolvente próxima) que se consegue com o ligeiro recuo da caixa de escadas (único elemento que interrompe a horizontalidade de marcação das lajes em betão aparente), diferenciada também pelo revestimento em cor mais escura. Para esta fragmentação também contribui a modulação das fachadas, onde os panos de parede revestidos a “pastilha” (mas cujo desenho lembra o azulejo, material típico da cidade) são interrompidos pelo ritmo das janelas (sucessão de elementos verticais, em oposição à horizontalidade das janelas corridas em uso na época). Cria-se um ritmo a-a-b-c-b-a-a, sendo “c” a caixa de escadas, “a” a janela mais estreita (um rectângulo onde se sobrepõe, na vertical, um pano de parede em “pastilha” mais escura) e “b” a mais larga, que tem duas folhas e vidro até ao chão, lembrando as varandas típicas da expansão almadina do Porto, com as suas guardas em ferro (elemento também tradicional da cidade), agora com desenho actualizado e adaptado às novas técnicas de fabrico. No r/c, o revestimento em granito (a pedra típica da cidade) dos pilares dialoga pacificamente com o betão deixado à vista¹⁴⁰ na expressiva padieira dos vãos, amplos e de cuidado desenho, que trazem para o r/c (e apenas aí, onde o contacto com o público é mais imediato) uma modulação que retoma o ritmo tradicional de divisão fundiária da cidade.

Este é um modelo de intervenção na cidade que funcionará durante mais de duas décadas: logo em 1960, o projecto do conjunto habitacional “Luso” de José Carlos Loureiro e Pádua Ramos vai (a uma escala diferente e com diferentes opções tipológicas de implantação) glosar os temas da verticalidade das janelas, do revestimento com azulejo,¹⁴¹ das guardas de ferro, da marcação das lajes na fachada e do diálogo entre granito e betão. Este é um bom exemplo da influência de Távora, que surge pouco depois da construção, também no Porto, do edifício Parnaso (1954-55), do mesmo José Carlos Loureiro, onde a qualidade de desenho é a mesma mas as opções linguísticas são muito mais influenciadas pela influência de modelos internacionalistas.

¹⁴⁰ Também em betão, as gárgulas que rematam superiormente os tubos de queda (e que funcionam como “trop-plein”) trazem para o edifício uma reminiscência Corbusiana que nos parece um pouco deslocada.

¹⁴¹ Com desenho de Júlio Resende. José Carlos Loureiro realizaria em 1961, como dissertação para as provas do Concurso para Professor do 1º Grupo da ESBAP, uma tese intitulada “O Azulejo. Possibilidades da sua reintegração na arquitectura portuguesa”.

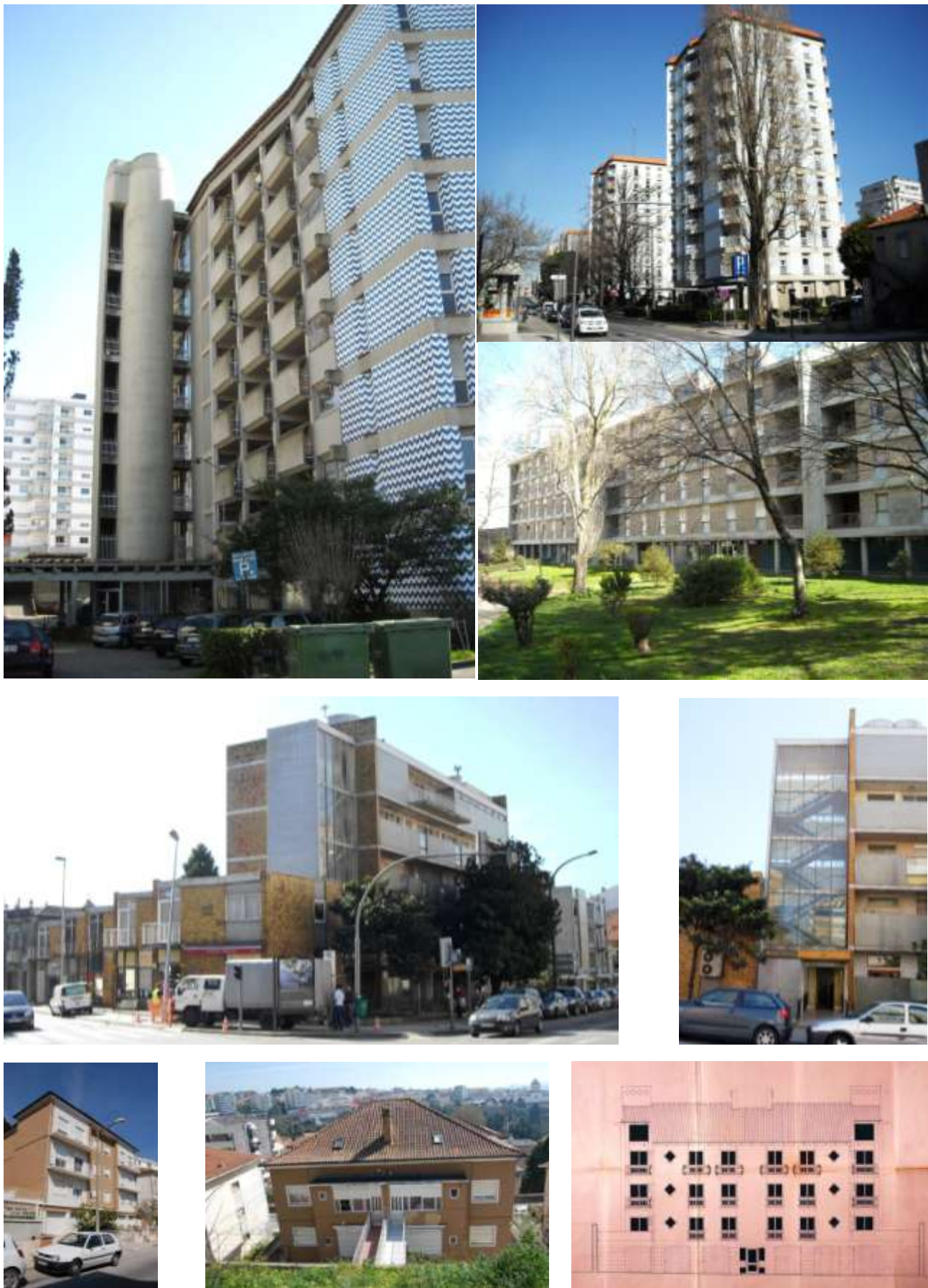


Fig. 44 a) Conjunto habitacional "Luso", José Carlos Loureiro e Pádua Ramos, fotos do estado actual (E. F.).
 b) Edifício "Parnaso", José Carlos Loureiro e Pádua Ramos, fotos do estado actual (E. F.).
 c) prédio em Coimbra, Vasco Cunha, fotos do estado actual, frente e traseiras (E. F.), desenho do alçado posterior (CDUA FAUP).

O conjunto do Luso irá também constituir um modelo importante (e com maior visibilidade) para a arquitectura portuense; mas a tendência geral será a de reduzir a pedagogia que estas obras representam a uma utilização acrítica do mesmo desenho de vãos e de materiais de revestimento equivalentes. Encontramos reflexos desta tendência nos CODA, a partir de 1958: no uso de materiais cerâmicos no revestimento exterior do “Bloco de quatro habitações em dois pisos” de Alberto Leitão¹⁴² e no desenho do “Bloco de Habitações em Coimbra” de Vasco Cunha¹⁴³ (tirocinante no escritório de Távora), onde se procurou integrar pormenores de construção típicos do local (varandas com guardas em ferro e pequenas janelas em losango, não realizadas em obra).

Ao longo das décadas de 60 e 70 assistiremos no Porto à construção de edifícios de habitação colectiva que procuram seguir esta leitura redutora da atitude iniciada em Pereira Reis e continuada no Luso; tornam-se “moda” o revestimento cerâmico (azulejo ou “pastilha”), a marcação das lajes de piso com material (ou cor) diferente, as janelas de desenho vertical, as falsas varandas com guardas metálicas e o tratamento diferenciado do piso térreo, sem relação com os superiores. No entanto, pelo mau desenho (sobretudo ao nível da relação volumétrica com a envolvente próxima) e pelo deficiente entendimento dos modelos seguidos, a generalidade dos novos edifícios está longe de constituir uma mais-valia para a cidade. Esta uniformidade de opções para a *epiderme* dos edifícios¹⁴⁴ não resulta em espaços urbanos unitários e está longe do carácter das vias onde predominam construções dos séculos anteriores, onde esta uniformidade de materiais era reforçada pela standartização dos elementos construtivos e o desenho resultava dos condicionalismos do tamanho do lote (mais do que da obediência a planos de fachada que, para algumas ruas, eram desenhados mas raramente cumpridos com rigor).

Ao contrário das obras de Távora, a arquitectura de Siza Vieira (que mantêm a influência do modelo nórdico) não pretende outra pedagogia do que a da sua mensagem conceptual: é cada vez mais uma abordagem crítica irrepitível, por vezes de ruptura, alternando a subalternização do edificado face à força do sítio (Piscina das Marés, 1961-66) com a aposta na interioridade face a uma envolvente pouco qualificada, como na casa Rocha Ribeiro (1960-62) e na Cooperativa de Lordelo (1960-63); aliás esta interioridade era já bastante evidente na casa Carneiro de Melo (1957-59), onde a influência da casa de Ofir é evidente, mas a atitude é muito mais introvertida. Siza parece divertir-se com os comentários depreciativos de que estes primeiros projectos foram alvo: desde as quatro casas de Matosinhos (“uma vergonha para a cidade”), ao edifício da Cooperativa de Lordelo (acusado de parecer “um depósito de água”), passando pela casa Carneiro

¹⁴² Alberto F. Leitão, CODA 184, entregue em 30 de Dezembro de 1958.

¹⁴³ Vasco Cunha, CODA 221, entregue em 31 de Dezembro de 1960; ver fig. 43.

¹⁴⁴ Já Raul Lino afirmava que a arquitectura portuguesa reflecte “um fraco sentido das proporções com tendência dominante para tudo conceber em superfície”, o que explicaria a utilização recorrente do azulejo na nossa arquitectura, porque “o seu emprego foi certamente favorecido pelo nosso desprezo da função dos volumes e pelo pouco interesse que atribuímos ao claro-escuro” (RIBEIRO, l., *Raul Lino...*, pág. 99-100).

de Melo (chamada “a vacaria”, nome depreciativo que se deveria certamente ao seu carácter simultaneamente rural e introvertido).¹⁴⁵

Depois da Cooperativa de Lordelo, o carácter introvertido parece continuar a ser o caminho escolhido por Siza para a sua obra: como exemplo desta atitude temos ainda de salientar a casa Alves Costa (1964-1971), projecto que apresenta lições aprendidas com a arquitectura popular, tanto no desenho dos telhados como nas madeiras, mas onde encontramos ainda a cuidada elaboração de um percurso, desde o exterior do lote, onde uma volumetria abstracta conduz o visitante numa contínua surpresa e descoberta: primeiro do acesso ao interior (a porta de entrada só é perceptível quando se avança para o interior do lote, na direcção da garagem), depois da forte relação do espaço da sala comum com a “duna” no interior do lote.

É em simultâneo com esta primeira experiência de projecto para Moledo, que Siza realiza o trabalho que, em 1965, apresenta como CODA:¹⁴⁶ o estudo prévio de um conjunto “de habitações unifamiliares, em talhões contíguos abrangidos pelo Ante-Plano de Moledo do Minho, para quatro famílias que frequentam aquela praia”,¹⁴⁷ das quais destaca a “habitação Rui Feijó”, que desenvolve em projecto de execução. Vale a pena alongarmo-nos um pouco no estudo da Memória Descritiva deste trabalho, porque é um texto inédito (que constitui uma reflexão clara e aprofundada sobre as opções tomadas no projecto), mas também porque o discurso aí apresentado se torna relevante para a compreensão da atitude de Siza face a um contexto de características especiais, numa leitura própria das conclusões do “Inquérito”.

No que diz respeito às questões de implantação, Siza procura situar-se de acordo com Ante-plano de Moledo, que cita no seu discurso: “o quarteirão onde se situa o grupo em estudo encontra-se na primeira área, para a qual o Ante-Plano adopta um tipo de urbanização «...com implantação livre de casas, em parque, com supressão de muros de vedação ou quaisquer outras características de tipo urbano corrente (...) permitindo uma como que continuação da Mata Nacional do Camarido para sul»”. Assim, Siza procura “ter em conta não um hipotético crescimento populacional mas a criação dum habitat compatível com a função dominante de Moledo-Praia”. Assumindo que uma encomenda deste tipo (um estudo para “quatro habitações dentro dum quarteirão ainda livre”), vai responsabilizar “por inteiro” o seu projectista no destino de Moledo-Praia, Siza mostra vontade de realizar um trabalho de *colaboração* (embora não use a designação), dando seguimento aos princípios do Ante-Plano e indicando o caminho para posteriores intervenções.

Assim, apoia-se no discurso de Nuno Portas (com citações de “Arquitectura para hoje”) e Távora (refere o texto “O Encontro de Royaumont”) para explicar, logo na introdução, a delicadeza da intervenção, face à especulação crescente que se sente no litoral Norte: “Bastou a construção duma habitação, em Moledo do Minho, para romper aquela atitude prudente, adoptada pelo Ante-Plano” (nas fotos que Siza apresenta, vê-se uma casa de construção recente, de dois pisos, com um forte e negativo impacto na paisagem). Mais adiante, defende a sua opção por habitações “dum só piso, em plataformas que englobam os espaços de

¹⁴⁵ Ver discurso de Siza em CRUZ, V., *Retratos de Siza* (pág. 48) e no DVD CASTANHEIRA, C., (coord.), *Álvaro Siza, obras e projectos*.

¹⁴⁶ Álvaro Siza Vieira, CODA 301, entregue em 31 de Maio de 1965.

¹⁴⁷ Ver Memória Descritiva (pág. 1).

transição interior-exterior (pátios de estar e de serviço)”, realçando três princípios: uma adaptação ao terreno que evite “uma sensibilidade exagerada em relação a acidentes sem significado nas linhas gerais da paisagem”; uma solução “prudente, atendendo à proximidade futura do Hotel-Restaurante” que poderá vir a constituir um “ponto focal do espaço Moledo-Praia”; procurar conservar um “tipo de espaço «envolvido» (...) que uma habitação em dois pisos poderia alterar”.¹⁴⁸

A outro nível, mas ainda a propósito do conceito de *colaboração*, encontramos também nesta Memória Descritiva a constatação de um outro conjunto de problemas que Siza encontra em Moledo, mas são extensíveis à generalidade do território nacional: “O relativamente recente surto de emigração para países de além-Pirinéus tem criado problemas claramente sensíveis nesta região, no sector de construção civil como noutros”, o que origina que a mão-de-obra local seja “cara e em geral de baixa qualidade”. Assim, começa a “rarear o operário de saber e experiência transmitidos de geração em geração” e os poucos empreiteiros capazes da região “pagam-se em relação ao excesso da procura, à instabilidade dos salários e dos preços dos materiais. Começa a vulgarizar-se, em Moledo, a “obra construída «a jornal» por pessoal nem sempre competente, de difícil fiscalização”. Há aqui uma certa nostalgia da aprendizagem com os mestres artesãos que caracterizam as primeiras obras de Siza. Não será coincidência ter sido também neste momento que, nos seus projectos, o detalhe vai deixar de “ser uma das bases da qualidade expressiva”: na casa Alves Costa, “a madeira envernizada é inesperadamente pintada em cor idêntica às paredes”, numa decisão que Siza justifica porque a obra teria “desenho a mais”.¹⁴⁹ Mais do que uma evolução no sentido do abandono da “ressonância da matéria propositadamente reduzida a favor de uma plasticidade abstracta”,¹⁵⁰ este gesto (que, considerando a anterior obra de Siza, podemos considerar dramático) surge como uma necessária adaptação a um novo contexto (as novas realidades da mão de obra nacional).

Há, aliás, uma evidente relação entre estes dois projectos para Moledo, realizados simultaneamente.

É curioso perceber como, para um programa semelhante¹⁵¹ e um conjunto de intenções de relação com a envolvente similares, o projecto das quatro casas apresenta opções de linguagem, de implantação e relação com o terreno subtilmente distintas das que encontramos na casa Alves Costa: em vez da organização orgânica, em planta, que encontramos na obra construída, os desenhos do CODA apresentam um registo neoplástico (legível nos alçados, nas plantas e na axonometria apresentada), que enfatiza a horizontalidade do conjunto sem conflitar com o carácter intimista pretendido.

¹⁴⁸ Aqui, Siza remete para a fotografia 6 do seu CODA, uma fotomontagem que mostra uma panorâmica geral da paisagem.

¹⁴⁹ COSTA, A. A., *Álvaro Siza* (pág. 69).

¹⁵⁰ Paulo Martins Barata em TRIGUEIROS, L. (ed.) *Álvaro Siza, 1954-76* (pág. 108).

¹⁵¹ Podemos aplicar quase directamente à casa Alves Costa a descrição sumária do Programa que Siza apresenta na primeira página da Memória Descritiva do seu CODA para o conjunto das quatro habitações unifamiliares: “Sala comum com terraço adjacente”. “Zona de serviço, incluindo cozinha, despensa, banho e quarto para uma empregada além de um complemento exterior”. “Três quartos, servidos por um quarto de banho (sendo um de casal e os outros com capacidade para duas ou, eventualmente três pessoas)”. “Coberto para um automóvel”.

De igual modo se aplica também a descrição mais pormenorizada da sua concretização, que Siza apresenta na página cinco: “Sala comum favorecendo uma ocupação “aberta” a circunstâncias variáveis, através do estudo dos movimentos de distribuição, da articulação das paredes (nem um só núcleo, nem a imposição de dois ou mais núcleos de interesse)”. “Terraço encarado como espaço de transição entre o interior e os espaços livres”. “Zona de serviço de organização convencional mas permitindo prováveis alterações nos hábitos de vida”. “Participação no equilíbrio da casa dum espaço habitualmente morto e indispensável dentro das premissas do programa: a galeria de acesso aos quartos”. “Zona exterior directamente ligada a cada quarto, como compensação a uma área interior reduzida ao mínimo”. “Possibilidade de construção (imediate ou em fase posterior) dum segundo quarto de banho servindo a zona de quartos”. “Coberto para o automóvel com ligação directa com a zona de serviço e a entrada principal”.

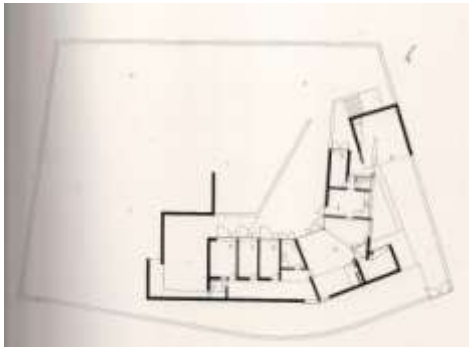
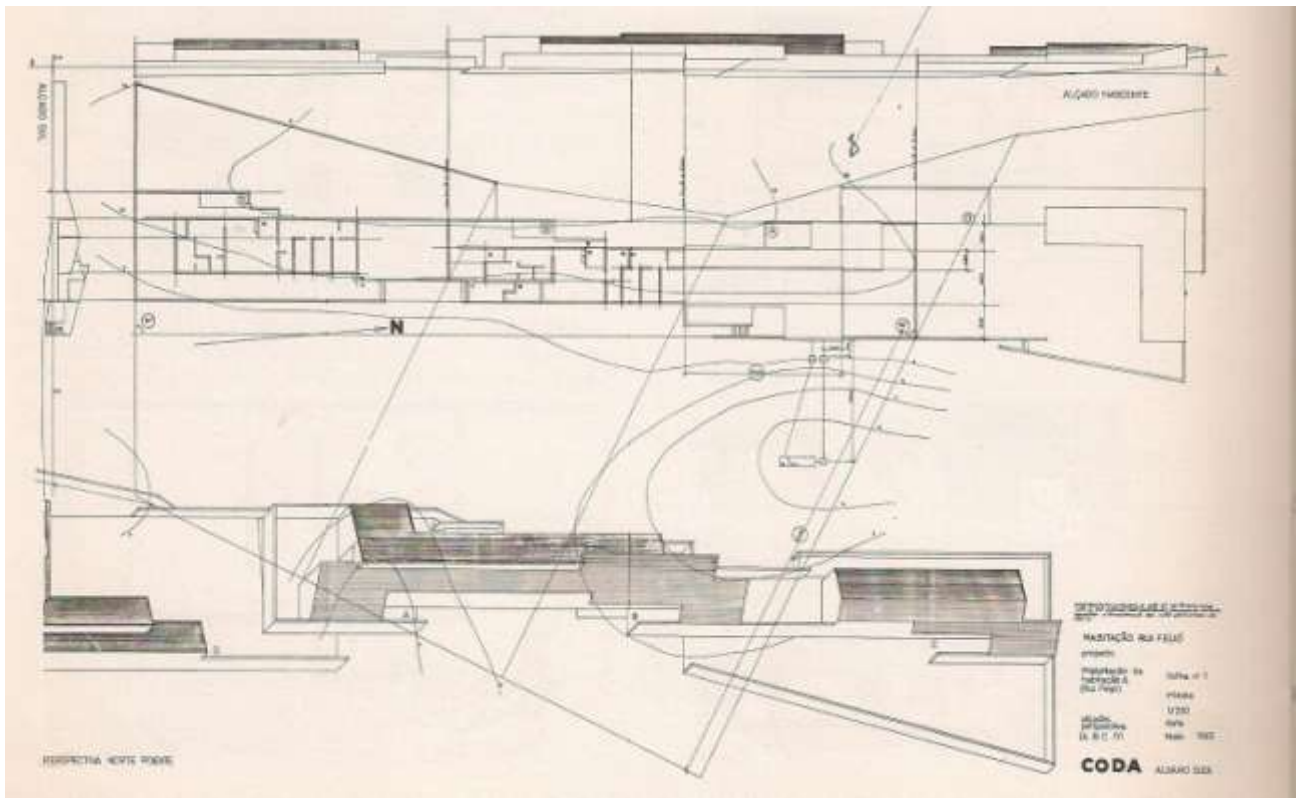


Fig. 45 Casas em Moledo, CODA de Álvaro Siza (revista rA, pág. 60).
 Casa Alves Costa, Álvaro Siza, planta (CIANCHETTA, A.; MOLTENI, E., *Álvaro Siza*, pág. 45) e fotos do estado actual (E. F.).

O projecto Rui Feijó parece ser um enunciado de intenções, com uma maior força de manifesto, enquanto a casa Alves Costa aparece como o resultado do confronto com um terreno mais condicionado e um cliente mais interveniente. Ambos surgem, no entanto, como sinal de uma vontade de regresso a uma estética mais próxima do período heróico do movimento moderno, em reacção a um já evidente desgaste da influência do “Inquérito”.

Assim, este trabalho aparece em 1965, no contexto dos CODA da ESBAP, como uma das poucas excepções (ou mesmo como uma crítica) à tendência dominante nesta época, de transformar a aprendizagem do “Inquérito” num “estilo” directamente aplicável aos projectos de habitação unifamiliar realizados em meio rural, como um conjunto de receitas formais, usando os temas da arquitectura popular como modelo, quer de forma directa quer reutilizando soluções encontradas nas obras anteriores dos autores portuenses mais consagrados (Távora e o próprio Siza).

Mas se Siza salienta, que, no seu projecto não se pretende “uma integração no plano formal, muito menos uma integração mimética ou uma transposição artificial de efeitos”, não deixa de referir, como justificação da atitude do seu projecto, “o exemplo das construções locais mais antigas, em terreno semelhante, a sul, que se tornou como apoio a um critério de inserção na paisagem”.¹⁵²

Este é assim um passo importante no percurso de Siza, clarificando a sua relação com a herança cultural da arquitectura popular, numa inflexão clara em relação a obras anteriores. Em contraponto com a constante procura de *adequação* e *colaboração* de Távora (patente nas suas obras já citadas e em muitas outras posteriores), é também no modo como estes conceitos evoluem na obra de Siza que encontramos, a partir daqui, referências formais para a criação de um modelo de “arquitectura do Porto”, com importância crescente à medida que vai perdendo força a influência do “Inquérito”.

¹⁵² Memória descritiva (pág. 6); Siza apresenta fotografias de um conjunto tradicional de habitações e construções de apoio, com uma evidente continuidade entre os muros de pedra e as paredes das habitações; são construções organizadas em função do interior de um recinto, com poucas aberturas para o exterior.

1.3.2. Evolução de uma ideia de *Escola*: diferentes caminhos.

Vimos no capítulo 1.1 o modo como a arquitectura portuguesa da primeira metade do século XX é inicialmente marcada pelo modelo Beaux-Arts, a que se sucedem as influências de Corbusier, da “Art Dêco” e da Arquitectura Holandesa (na primeira geração moderna), dos primeiros CIAM e da Carta de Atenas (patente no Congresso de 48) da arquitectura Italiana, Alemã e Espanhola (nas arquitecturas de regime do Estado Novo). Mesmo a “campanha da casa portuguesa” ou o chamado “estilo Areeiro” (modelos supostamente portugueses) apresentam, como vimos, uma influência conceptual de experiências do mesmo tipo realizadas na Alemanha e em Espanha: a principal diferença que esta “arquitectura ultranacionalista” apresenta em relação aos “estrangeirismos” que critica é que “não distingue o seu carácter de importação.”¹⁵³ Neste contexto, o nascimento de modelos internos genuinamente nacionais (embora integrem referências externas, como vimos) como são as primeiras obras de Távora e Siza, é um momento importante que vale a pena analisar com atenção pela sua repercussão nacional e internacional.

1.3.2.1 A procura de novos modelos identitários.

No início dos anos 60, na sequência de todos os acontecimentos ocorridos no período que medeia entre o início dos trabalhos do “Inquérito” e a publicação das suas conclusões, podemos encontrar na identidade da *Escola* três caminhos divergentes, construídos em torno de três figuras de referência: Távora, Filgueiras e Siza.

Távora, o primeiro a iniciar a construção do seu caminho, é também aquele que, no longo prazo, surgirá como o exemplo de maior linearidade de percurso. A sua intervenção arquitectónica prolonga-se até ao início do século XXI do mesmo modo que, desde 1956, a reconhecemos: uma arquitectura do seu tempo, sem preocupações estilísticas, genuinamente portuguesa, procurando servir as gentes e reinterpretar as tradições, sem nunca esquecer o tempo em que vivemos e o mundo que habitamos. Obras como o convento

¹⁵³ Ver texto (sem título) assinado por Adalberto Dias, Alcino Soutinho, Alves Costa, Álvaro Siza, Domingos Tavares, Souto Moura e Sérgio Fernandez no catálogo da exposição *Depois do Modernismo* (pág. 116).

de Gondomar (1961-71), a pousada de Santa Marinha (1975-1984), a Escola Superior Agrária de Refóios do Lima (1987-93), o auditório da Faculdade de Direito de Coimbra (1994-2000) e a Torre dos 24 (1996-2001), que destacamos entre muitas outras pela sua importância como lições de arquitectura, são exemplares de um refinamento constante do entendimento da responsabilidade inerente ao acto de construir como acção consequente, onde “o espaço organizado pelo homem é condicionado na sua organização mas, uma vez organizado, passa a ser condicionante de organizações futuras”.¹⁵⁴ Na sua obra encontramos sempre, em paralelo, esta atenção à circunstância pré-existente que condiciona a obra e a consciência de uma circunstância pós-existente que a intervenção vai determinar.

O caminho proposto por Octávio Lixa Filgueiras (n. 1922) inicia-se em 1953, com o seu CODA,¹⁵⁵ no contexto de um crescente interesse pela arquitectura popular portuguesa na ESBAP, sob a influência de Carlos Ramos e Távora; “Urbanismo, um tema rural” inicia, nos trabalhos finais, uma tendência que procurará extrair dos trabalhos de campo em ambiente rural novas pedagogias, com resultados visíveis, quer no “retorno à coerência da relação dos materiais tradicionais” e “da sua textura” com os sítios (influência imediata “no campo das procuras formais”), quer num conjunto de outros adquiridos, menos evidentes porque se situam ao nível dos princípios de projecto: “procura de humanizar a obra”, “recusa da monumentalidade”, “respeito pela forma do terreno”, “relação com o meio vegetal e com o meio construído”, recusa de materiais de uma “gramática decorativa” estranha ao contexto, “conceito de privacidade” e de “vivência colectiva nos espaços exteriores”.¹⁵⁶

Na sequência da “Reforma”, Lixa Filgueiras e Arnaldo Araújo juntam-se a Fernando Távora e Carlos Loureiro¹⁵⁷ como referências de docência de uma ESBAP em que Carlos Ramos (director desde 1952) se reserva cada vez mais para tarefas de “coordenação dos cursos, serviço dos júris de classificação e arguição das provas de teses”.¹⁵⁸ Mas se em Távora a “actividade pedagógica tem por referência e relação permanente a prática profissional, veiculando, através de uma e outra, um novo entendimento das questões da arquitectura”, Filgueiras e Araújo “cedo prescindem de uma actividade profissional regular para se constituírem em elementos dinamizadores e catalizadores” de experiências pedagógicas, onde ganham importância os “aspectos culturais das manifestações arquitectónicas, perspectivando a prática disciplinar numa dimensão histórica e humana”.¹⁵⁹ Assim, o percurso de Filgueiras difere do de Távora, não só porque o seu período de docência é mais curto e bem menos marcante, mas também porque a sua obra construída,

¹⁵⁴ TÁVORA, F., *Da organização do espaço* (pág. 85).

¹⁵⁵ Octávio Lixa Filgueiras, CODA 125, entregue em 31 de Maio de 1953.

¹⁵⁶ RAMALHO, P., *Itinerário* (pág. 18); na sequência desta pequena declaração de princípios, Pedro Ramalho evoca Távora (recordação maior de um período de aprendizagem que ainda sente “culturalmente presente”) citando o texto “Escola primária do Cedro...”.

¹⁵⁷ Sobre a actividade docente de José Carlos Loureiro (n. 1925) não encontramos testemunhos na bibliografia consultada, contrastando com as várias referências à sua obra construída; a sua longa actividade docente (1950-1972) parece não ter sido tão marcante como a dos seus colegas Távora e Filgueiras. Mas não deixa de ser uma referência na arquitectura portuguesa pelo modo como, em “muitas das suas obras plasmou o modelo que, quase sempre com menos agilidade, muitos outros não deixaram de repetir depois”; FERNANDES, M. C., “José Carlos Loureiro...” (pág. 116).

¹⁵⁸ FILGUEIRAS, O. L., “A Escola do Porto (1940/69)” (p. n. n.).

¹⁵⁹ FERNANDES, M. C., *Esbap / Arquitectura ...* (pág. 40).

“executada sempre em equipe, fazendo do seu atelier um prolongamento da escola”,¹⁶⁰ não tem a mesma importância. Durante o primeiro período de docência na ESBAP, entre 1958 e 1971, o único que podemos considerar relevante,¹⁶¹ terá deixado a sua marca na cadeira da Arquitectura Analítica; procurava despertar os alunos para a prática de sistemas de inquérito como instrumento de conhecimento do meio onde trabalham, potenciando uma maior adequação da arquitectura ao contexto. Defendia um entendimento do papel do arquitecto na sociedade que teoriza em *da Função Social do Arquitecto*, tese do seu Concurso para Professor do primeiro grupo, apresentada em 1961; este livro, um dos principais testemunhos que temos hoje das ideias de Filgueiras, é um importante contributo para o entendimento da sua ideia de “Escola do Porto” (necessariamente datada, como adverte Pedro Vieira de Almeida no prefácio à edição de 1985), que foi influente até meados da década de 70.

Filgueiras adverte, logo no início do seu discurso, que admite “como axiomático” que o arquitecto “não provém normalmente do meio cultural para o qual projecta”, o que o responsabiliza “não só no plano individual, como no da colectividade” pela “dificuldade de ver-se obrigado a agir em conformidade com a importância dos valores sociais e profissionais em causa”.¹⁶² Socorre-se da história, da idade média à modernidade, para salientar a importância desta *Função Social*, sua evolução e suas crises; no século XX, reconhece o nascimento de “uma nova consciência de responsabilidade profissional, ampliada com uma componente [de] responsabilidade social”,¹⁶³ contra as torres de Babel da arquitectura, símbolos “do orgulho que perdeu os homens, confundindo-lhes as línguas” e contra o “gigantismo, a paranóia das mentalidades imaturas que pululam como tortulhos, fazendo alarde duma formação livresca pseudo-erudita”. Conclui pedindo aos novos arquitectos para que “se lembrem da responsabilidade enorme que abraçam”.¹⁶⁴

Este é um texto indiscutivelmente culto, de leitura agradável e formativa, mas ambíguo; nunca avança para uma concretização da sua mensagem principal, quer do ponto de vista da realidade portuguesa, quer do ponto de vista da evolução da arquitectura na época concreta em que foi escrita. Será a *torre de Babel* uma metáfora do Ciam X, com as suas várias linguagens em confronto? Se sim, de quem está Filgueiras mais próximo? Quem representa aí as *mentalidades imaturas de formação livresca e pseudo-erudita*?

Podemos ler neste texto a defesa de uma ética de trabalho próxima da “Bauhaus” e dos primeiros CIAM (referenciada em Giedeon, Carlo Argan e no próprio Gropius), como herança para uma metodologia de projecto e ensino (que Filgueiras defende, mais tarde, em “A Escola do Porto...”). Numa interpretação especulativa, podemos sugerir que a erudição histórica e o recurso a esta disciplina como estruturadora do

¹⁶⁰ Nuno Guedes de Oliveira em FAUP, *Desenho de Arquitectura...* (pág. 100-103), que da sua obra executada destaca o “conjunto de moradias na R. de S. Tomé, as Estações de Telefones “Álvaro Castelões, Nevogilde, Gaia e Matosinhos” e a Caixa Geral de Depósitos de Vila do Conde.”

¹⁶¹ No ano lectivo de 1971-72, Filgueiras exerce “funções na Comissão de Intercâmbio do instituto de Alta Cultura, em acumulação com a Junta Nacional de Educação sendo dispensado das funções docentes” e desempenha “interinamente as funções de Inspector das Belas Artes” (idem); as suas passagens seguintes pelo ensino são muito curtas: em Abril de 1974 regressa momentaneamente às funções de docente, até Novembro do mesmo ano; em 1985 integra o corpo docente da recém-criada Faculdade de Arquitectura, saindo novamente, no ano seguinte, equiparado a bolseiro, para realização de provas de Doutoramento. Já não consta da listagem de distribuição de serviço do guia do ano lectivo 90/91.

¹⁶² FILGUEIRAS, O. L., *da Função Social do Arquitecto* (pág. 22-23).

¹⁶³ Idem, pág. 93, onde refere o contributo de Howard, T. Garnier, Corbusier, Wright e Abercrombie.

¹⁶⁴ Idem, pág. 108.

discurso (metodologia muito pouco “bauhausiana”) que encontramos nesta tese são reflexos de uma tentativa (que consideramos mal sucedida) de escapar à contradição subjacente na defesa de uma prática arquitectónica focada nos sítios e nas populações (que é também a maior preocupação da prática pedagógica do autor) com recurso a referências teóricas conotadas com a desconsideração da história e dos contextos; o recurso a Zevi e Ernesto Rogers como contraponto é claramente insuficiente, face a este paradoxo. Saliente-se que esta contradição resulta sobretudo de uma certa inércia de processos e linguagens, em oposição a uma mais rápida abertura a discursos revisionistas.

Na sequência dos bons resultados do trabalho de CODA de Filgueiras, surge em 1957 a segunda tese “diferente”: “Formas do Habitat Rural-Norte de Bragança, contribuições para a estrutura da Comunidade”, de Arnaldo Araújo.¹⁶⁵ É um trabalho visualmente muito bem conseguido, com um sistema de apresentação diferente do usual nos CODA, uma composição de fotos (de imagens e texto) coladas em cartolinas ligeiramente maiores que o A3. Começa por apresentar uma reprodução dos painéis realizados pela representação portuense no CIAM X, procurando depois justificar as propostas aí contidas apresentando um estudo das condições de vida das populações e um levantamento dos edifícios existentes. Não apresenta qualquer proposta desenhada, para além das já apresentadas nos painéis do CIAM X; nos textos, propõe a criação de um “plano nacional do habitat”, assume pretender “contribuir para aumentar o conhecimento dessa região (e, daí, para a melhoria das condições de existência da sua gente)” e apela para que o tipo de trabalho que realizou seja “matéria” que possa vir a ser “integrada nos programas das escolas de arquitectura, como parte indispensável da formação do arquitecto.”

Este trabalho já não pode ser considerado antecedente do “Inquérito”, embora seja apresentado antes da publicação dos seus resultados; podemos relacionar directamente esta tese com os trabalhos de campo que decorriam desde 1955 (Araújo integrava o grupo da “Zona II”), como um primeiro passo para continuar a sua metodologia e a sua aprendizagem; representa também uma “tremenda sacudidela nas tendências excessivamente formalistas que a geração de 50 vinha manifestando na linha do «estilo internacional»”.¹⁶⁶

Seguem-se, já na década de 60, outros CODA que trabalham sobre as tipologias de habitat rural da zona de Bragança, mas que não se esgotam no trabalho de inquérito, avançando propostas de intervenção. No seu “Ensaio de Recuperação de um Conjunto na Aldeia de Espinhosela - Contribuição Metodológica para Planos de Recuperação”, José Joaquim Dias começa por agradecer à população de Espinhosela, a Carlos Ramos e a Arnaldo Araujo (o que pressupõe uma linha continuidade com o trabalho deste último, apoiada pelo Director da ESBAP).

¹⁶⁵ Arnaldo Araújo, CODA 158, entregue em 31 de Maio de 1957; consideramos que este trabalho deveria objecto de publicação integral, dada a sua relevância para a história da *Escola*.

¹⁶⁶ TAVARES, D., “Arnaldo Araújo, 1925-1984” (pág. 114).

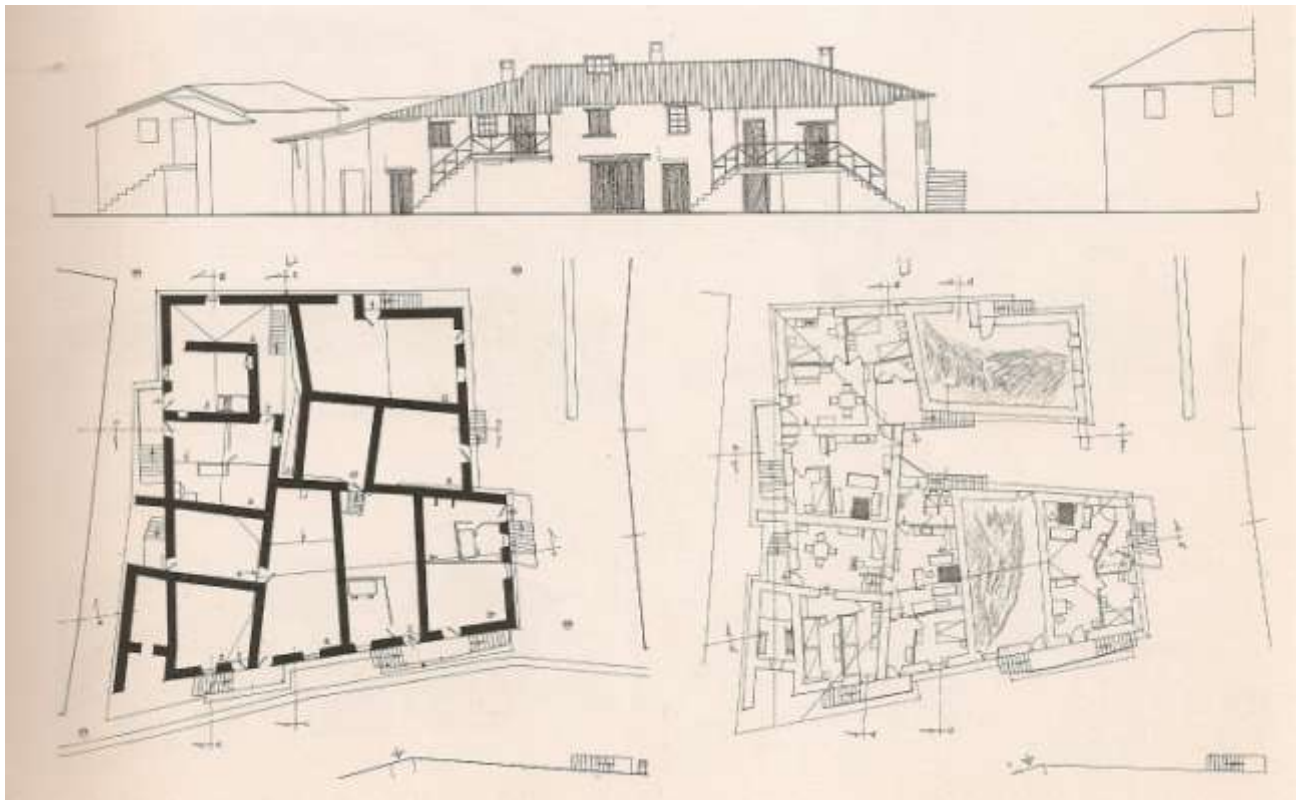
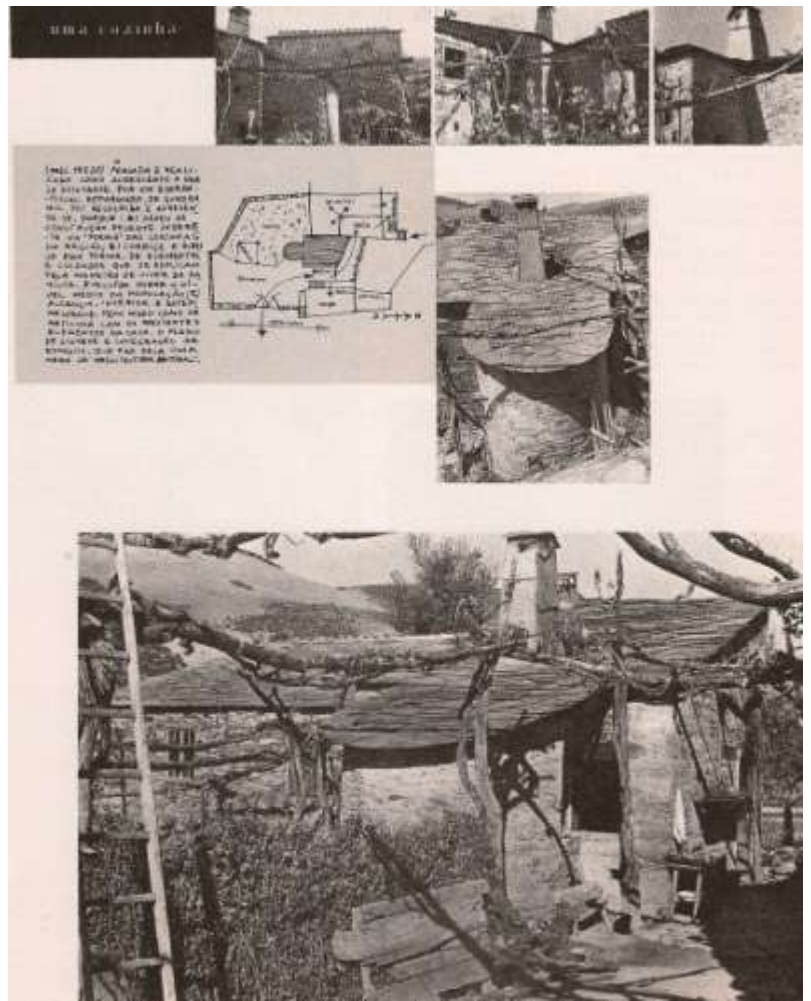
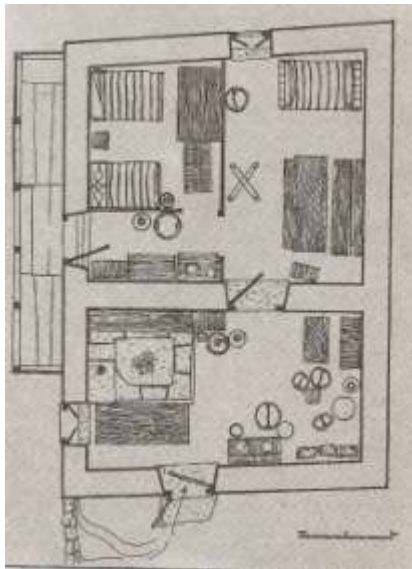


Fig. 46 a) "Formas do Habitat Rural - Norte de Bragança, contribuições para a estrutura da Comunidade", Arnaldo Araújo, 1957 (revista rA, pág. 51-52).
 b) "Ensaio de Recuperação de um Conjunto na Aldeia de Espinhosela - Contribuição Metodológica para Planos de Recuperação", José Joaquim Dias, 1963 (revista rA, pág. 71).

Na “Introdução”, esclarece que a sua análise destes “aglomerados rurais tem como objectivo a sua recuperação”, para “conservar os valores de um «habitat» que se definiu por uma longa e penosa cristalização” e para “garantir a continuidade entre o esquema de vida rural ultrapassado ou em vias disso, e o futuro com toda a sua carga de inovações” (salientando que a sua “contribuição será feita pelo sector que nos compete, o do arquitecto”). Seguidamente, apresenta um trabalho aprofundado de análise das construções existentes na zona em estudo, quer ao nível da habitação, que ao nível da organização do aglomerado. No capítulo 4, apresenta umas interessantes “notas” sobre o “Problema Estético”, como “aliado a problemas de ordem psicológica e cultural”; definindo “estético” como “equilibrado, coerente e animado de vida”, procura distinguir “as reacções convencionais das reacções espontâneas” e afirma que “nesta luta difícil”, o arquitecto conta “com a sua formação e apela para a sua consciência”. Assim, conclui que “o clima agradável ou desagradável de um ambiente interior ou de uma paisagem só pode ser orientado por processos objectivos que merecem a reflexão e a experimentação.” Igualmente interessantes são as “impressões e votos” finais deste trabalho: Dias afirma que o “rural” “está na moda” (vive-se “um curto período” de uma “histeria colectiva do «novo rústico»”), mas ressalva que sobrevivem e preservam-se nas aldeias “valores que as cidades perdem dia para dia”; assim, mostra-se esperançado “que um futuro próximo reserve ao Arquitecto árdua tarefa na recuperação do habitat rural” e apela a uma preparação “para evitar improvisações precipitadas”.¹⁶⁷

Na sequência das teses de Arnaldo Araújo e de José Joaquim Dias, surge em 1964 o CODA de Sergio Fernandez, “Recuperação de Aldeias - equipamento colectivo. Rio de Onor, Bragança”.¹⁶⁸ Na “Introdução”, afirma-se “ser tempo de encarar os problemas da vida rural e tentar a sua resolução”; depois, a tese divide-se entre o levantamento minucioso do existente e um conjunto de propostas de intervenção, que inclui um projecto para a “Casa do Povo”, nova construção proposta para reunir o “conselho” de Rio de Onor, rematando o largo da aldeia do lado norte; o trabalho é complementado por um “diário”, que regista as incidências do longo período em que decorreu o trabalho de campo. Nas conclusões, apresenta-se um conjunto de recomendações aplicáveis na “elaboração de estudos para a realização de edifícios de funções análogas às daquele que temos vindo a considerar”.¹⁶⁹

¹⁶⁷ José Joaquim Dias, CODA 270, entregue em 2 de Abril de 1963. Citamos o Volume I; no segundo volume (“Anexos. Dos estudos realizados na aldeia de Espinhosela – Documentação”) é também interessante uma das passagens do diário de “trabalho de campo”: “Bragança - 16-II-63. (...) Quando deixamos criande e o seu colonato a nossa impressão era bem diversa. Havia qualquer coisa que nos chocava ao transitarmos de uma antiga aldeia feita de granito e este novo povoado feito de casas isoladas (...) dispostas regularmente conservando as mesmas distâncias umas das outras. Porquê isoladas? E porquê sempre á mesma distância? Não encontrávamos a vida dos espaços exteriores que logo nos salta na maioria de aldeias que nascem por acaso no dizer de uns. E que apesar disso tem os espaços livres comuns bem orientados, vitalizados pelo arrumo menos geometrizado, mais respeitador da casa que surgiu antes ou do terreno que desce. Fantasias, senhor arquitecto! Fantasias! Não nos dizem directamente os construtores ou os homens incumbidos de planificar quando não há planos nem opiniões assentes. São homens experimentados, dizem, e eu acredito. Mas a sua experiência versa apenas sobre algumas páginas de um imenso livro. Eles sabem realmente quanto fica mais barato uma parede de tijolo ou de blocos de cimento em vez de granito ou xisto. Sabem que 20 casas iguais ficam mais baratas que 20 diferentes. (...) Limparão a terra e plantarão as casas como árvores silenciosas e estáticas, que viverão cada uma por si sem possibilidade de diálogo. E na sua outra experiência de arquitectar e ruralizar urbanizando à maneira das cidades que viram, irão enfileirar casas, intrometer largos e adoçar ângulos com o auxílio precioso de um compasso.” (pág. 36).

¹⁶⁸ Sergio Fernandez, CODA 284, entregue em 30 de Maio de 1964; consultado um exemplar cedido pelo autor. Fernandez inicia o trabalho agradecendo a Viana de Lima, à população de Rio de Onor (a quem dedica o trabalho), a Carlos Ramos e a Arnaldo Araújo.

¹⁶⁹ Idem. Citaremos no capítulo 2.2.2.1 as recomendações apresentadas por Sergio Fernandez na conclusão deste trabalho.

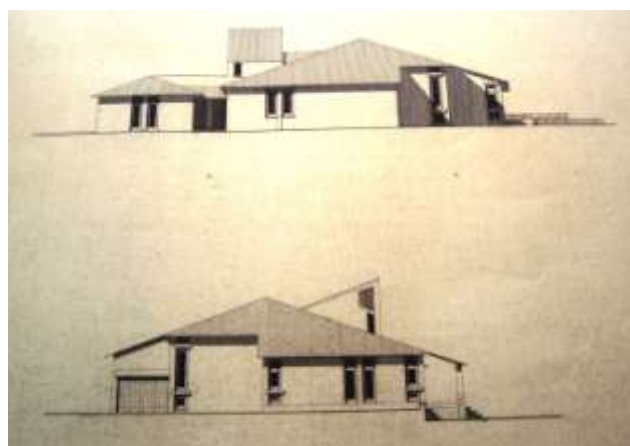
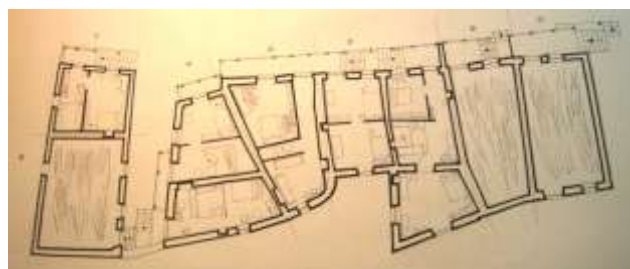
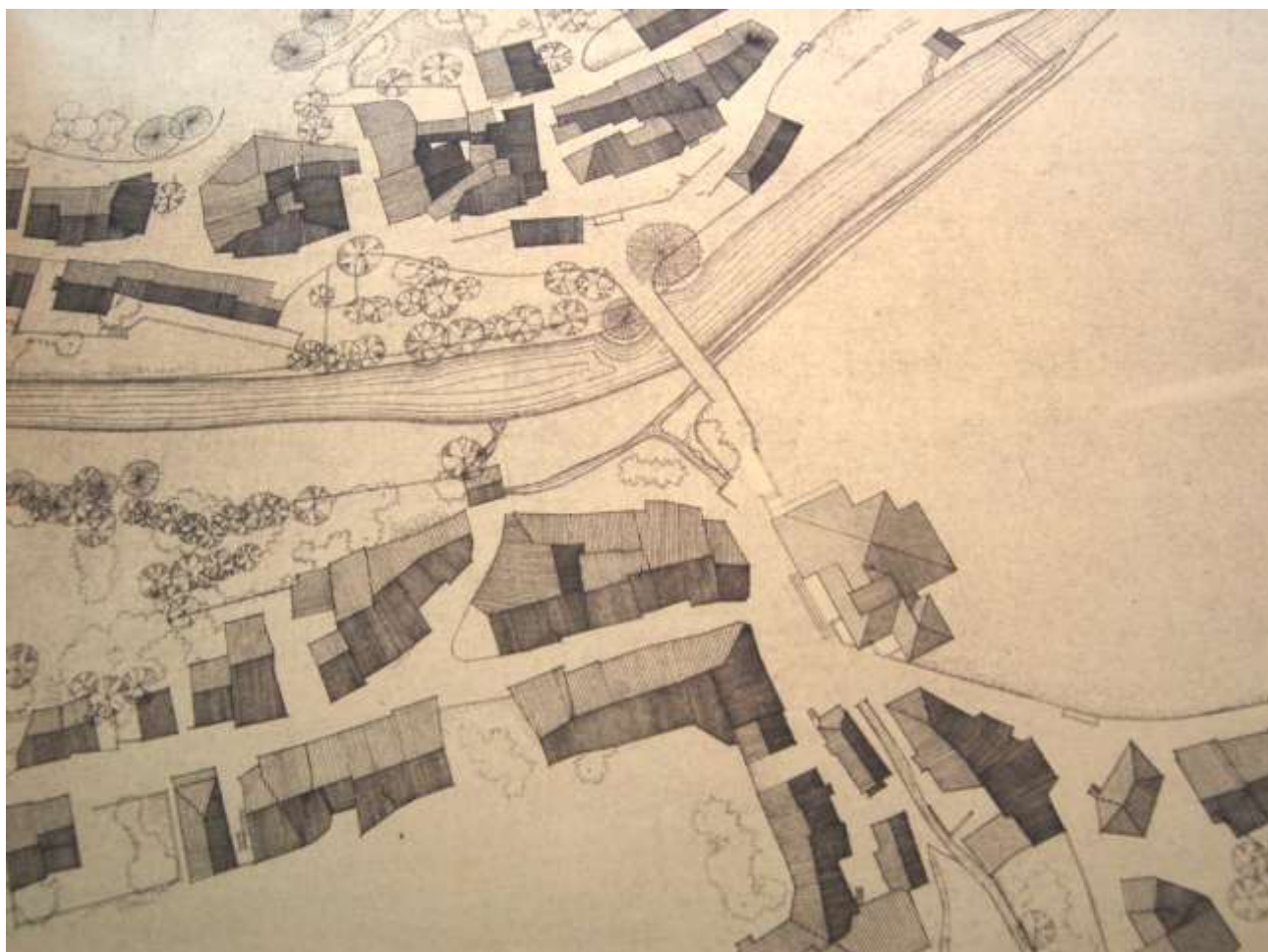


Fig. 47 "Recuperação de Aldeias - equipamento colectivo. Rio de Onor, Bragança", Sergio Fernandez, 1964, fotografado (E. F.) a partir de exemplar disponibilizado por Sergio Fernandez:
a) levantamento do existente, alçado e plantas.
b) proposta para a "Casa do Povo", alçados.

Estas experiências procuram, “com certo romantismo”, obter resultados concretos através de uma acção disciplinar realizada “em ambiente político adverso e sem o necessário rigor científico”, colocando os técnicos intervenientes ao serviço da população, vivendo (e trabalhando) no próprio lugar de intervenção e procurando a participação efectiva das populações. A “grande repercussão a nível escolar” destas iniciativas faz com que estas possam ser consideradas como o ensaio de um posicionamento que atingirá real expressão “no âmbito das operações SAAL.”¹⁷⁰ O convite realizado a Filgueiras e Araújo, logo em 1958, para integrarem o corpo docente da ESBAP, revela a abertura de Ramos a este posicionamento, que não significa só uma mudança de atitude do arquitecto no âmbito profissional mas também implica uma nova estratégia de ensino: uma aproximação ao conhecimento das realidades sociais do país, valorizando o trabalho de campo, a pesquisa e o inquérito, para recolha de elementos que podem informar o projecto. Esta metodologia vai substituindo, pouco a pouco, a mera apreciação técnica/estética de um objecto desenhado em condições mais ou menos abstractas (reforçando as tentativas já desenvolvidas por Ramos, desde há muito, de aproximar os temas de “Composição” às necessidades reais do mercado de trabalho).

Nos anos seguintes à publicação das conclusões do “Inquérito”, “um aluno recém-chegado à ESBAP tinha com o Arquitecto Filgueiras uma vivência permanente dessa experiência marcante”, numa cadeira de “Arquitectura Analítica” que “não deixava ninguém confortavelmente acomodado”, onde a “dúvida cartesiana era o método e a pedagogia obrigava ao rigor científico”.¹⁷¹ As cadeiras de Analítica surgiam assim como uma visível “imagem de marca de um curso recentemente reformado”, onde “a consciência do papel social do arquitecto era desenvolvida através do contacto directo com a cidade e território envolvente”. Filgueiras dava assim corpo a um “processo pedagógico «bauhausiano» implícito à reforma”, se bem que “maculado pontualmente com estampas de Vignola”.¹⁷² Encontramos uma boa reflexão sobre a importância do ensino de Filgueiras no artigo que Nuno Portas publica na revista *Arquitectura* em 1963,¹⁷³ onde se constata que a cadeira de Arquitectura Analítica estava isolada na “missão de introduzir o aluno no fenómeno arquitectónico, suas implicações e condicionantes” (nos dois primeiros anos do curso saído da Reforma de 1957), com “pouco mais apoio teórico” das outras cadeiras “que o do ensino da História Geral da Arte”. Apesar destas condicionantes, Portas encontra na pedagogia de Filgueiras a procura de um “modo sintético de abraçar aspectos tão dissemelhantes”, definindo um método cuja prioridade é dada ao “estudo do **problema humano-que-carece-de-arquitectura (...) objectivando assim as relações entre sociedade e arquitectura, integrando na síntese da forma o conhecimento disponível para o homem para quem se constrói.**”

Estes novos processos pedagógicos tiveram o seu teste maior na “Operação Matosinhos” (referida no Catálogo da Magna de 1963), experiência quase laboratorial que abrangeu as “três artes maiores”

¹⁷⁰ FERNANDEZ, S., *Percurso...* (pág. 143).

¹⁷¹ COELHO, M., “Mestre Fil” (pág. 10).

¹⁷² SOUSA, N. T., “Um professor...” (pág. 11).

¹⁷³ PORTAS, N., “Uma Experiência Pedagógica na E. S. B. A. do Porto”.

(envolvendo o trabalho de toda a ESBAP), cujos resultados ficaram, no entanto, aquém das expectativas (nas palavras de Filgueiras, “nafragou” em “mar tão revoltado”).¹⁷⁴ Esta experiência teve depois continuidade, no âmbito da “Arquitectura Analítica”, nas áreas de Miragaia (1963-64) e Barredo (quatro anos, entre 1964-65 e 68/69). Filgueiras refere que esta linha de investigação representava uma revisão do conceito de “Escola /Oficina”, ultrapassando a “visão de super-*atelier* de patronato burguês” para concretizar uma “ideia da Escola-orientada-para-a-prestação-de-serviços-à-Comunidade, a verdadeira Escola/Oficina dos «não génios», a anti-«escola de estilos», capaz de formar cidadãos – profissionais bem apetrechados para enfrentar os desafios das carências de um país pobríssimo como o nosso”.¹⁷⁵

Coderch, em Espanha, afirmava que “não é de génios o que agora necessitamos”,¹⁷⁶ num texto marcante, muito citado pelos arquitectos do Porto.¹⁷⁷ As experiências realizadas em “Arquitectura Analítica” inscrevem-se nesta ideia e constituem assim um corte radical com o ensino tradicional. Pecam, no entanto, por não conseguir clarificar “o objectivo essencial de introdução ao projecto”, até porque a sua operatividade na relação com o desenho não é evidente. Assim, da “operação Matosinhos” e das outras experiências que Filgueiras leva a cabo, ficou a “consciência da necessidade do trabalho interdisciplinar” mas também a percepção “de que os instrumentos de análise utilizados não garantiam a correcção das conclusões tiradas”.¹⁷⁸

A inoperatividade da proposta de Filgueiras reflecte-se assim numa tendência metodológica que valoriza mais a análise de contextos do que a concretização de propostas, que levará os arquitectos da ESBAP à tendência de abandono (já nos anos 70) dos instrumentos mais operativos da sua área disciplinar (face aos graves problemas sociais da sociedade portuguesa e a um clima político cada vez mais hostil) num processo que ficará conhecido como “recusa do desenho”. A cadeira de “Arquitectura Analítica” surge assim como o primeiro antecedente de um momento em que a “arquitectura já não tinha apenas a ver com o teor dos programas, seu interesse social e validade, mas alcançava já os terrenos do enquadramento global da profissão”, até porque “os programas pouco mais significam do que simples incursões mais ou menos profundas no campo do político e do social”. Esta “recusa do projecto” não se restringe ao interior da Escola (onde o “ano escolar 1972/73 terminou sem projectos para Uma Residência de Estudantes”), alastrando ao exterior e “exigindo dos profissionais a recusa do projecto”.¹⁷⁹ Depois, com a revolução de 1974 e o início do “processo SAAL”, torna-se evidente que o papel socialmente mais útil que o arquitecto pode desempenhar no processo revolucionário em curso é precisamente o da sua competência disciplinar.

¹⁷⁴ FILGUEIRAS, O. L., “A Escola do Porto...” (p. n. n.). Como antecedente desta operação realizara-se, no ano anterior, um trabalho semelhante no âmbito da cadeira de “Arquitectura Analítica” (na área da “Universidade”) que terá sido a principal motivação da experiência de Matosinhos.

¹⁷⁵ *Idem*.

¹⁷⁶ CODERCH, J. A., “No son genios lo que necesitamos ahora”; publicado na revista *Arquitectura* no nº73 de 1961.

¹⁷⁷ Ver, por exemplo, COSTA, A. A. *Dissertação...* (pág. 50) e RAMALHO, P., *Itinerário* (pág. 14).

¹⁷⁸ COSTA, A. A. *Dissertação...* (pág. 50-54).

¹⁷⁹ FERNANDES, M. C., *ESBAP...* (pág. 15, 42-43).

1.3.2.2. O reconhecimento internacional de Álvaro Siza.

Para abordar o caminho proposto pela última das três figuras de referência que mencionamos, devemos começar por salientar que não se reconhece em Álvaro Siza, nesta época (ao contrário de Fernando Távora), a intenção de realizar uma obra pedagógica, que contribua de forma decisiva para a consolidação de uma *Escola*, como conjunto de ideias partilhadas por um universo plural. Mais do que um agente activo na definição de uma nova realidade pedagógica e profissional, Siza será também um produto desta *Escola*. Nestes anos o seu percurso tende a ser solitário, procurando novos caminhos sem a preocupação de exprimir a sua reflexão teórica por escrito;¹⁸⁰ assim, nesta altura, a sua importância resulta sobretudo da materialização física da sua obra como *arquitectura visitável* (e da sua divulgação e interpretação por agentes exteriores) e não da sua própria obra escrita. Siza tem um papel activo e essencial, dentro e fora do escritório de Távora, na criação de um método cognitivo que (mais do que uma linguagem) vai definir aquilo que caracteriza a obra da *Escola*; mas, a partir da cooperativa do Lordelo, os seus caminhos serão diferentes e variados, nem sempre seguidos pelos seus colegas (da sua geração ou das seguintes) e nem sempre compreendidos por aqueles que os tentam seguir.

Para perceber a importância que o caminho proposto por Álvaro Siza representa neste percurso evolutivo, temos de compreender que é na sua obra que a arquitectura da Escola alcança o primeiro reconhecimento internacional, o que o coloca (logo a partir da década de 70) num patamar diferente em relação aos outros arquitectos do Porto. Esta internacionalização traz por inerência o reforço da sua influência junto dos outros agentes da Escola, mas representa também o início de um processo de distanciamento em relação à vida interna da ESBAP, até porque coincide com o fim da sua primeira experiência de docência: Siza é contratado como Assistente em 1966, “mas a saída de Carlos Ramos e as sucessivas crises directivas, pedagógicas e políticas que atravessam a Escola levam-no a pedir a demissão, em 1969”¹⁸¹ (reingressará em 1976, como assistente da disciplina de Construção).

Vale a pena realçar aqui que este é um momento em que existe uma “grande identificação entre o Porto e Lisboa sobre problemas da arquitectura, do ensino da arquitectura”.¹⁸² Dessa identificação são reflexo os já citados (em 1.3.1.5) textos de Portas, que iniciam o processo de divulgação e interpretação crítica da obra de Távora e Siza, publicados na revista *Arquitectura*. Mas este processo não se esgota a nível nacional; a divulgação do trabalho desta nova geração de arquitectos estende-se também a publicações estrangeiras. Em 1967, na revista *Hogar Y Arquitectura* (Madrid) publicam-se artigos de Carlos Flores, Pedro Vieira de Almeida e de Nuno Portas. Portas publica também nos *Cuadernos Summa-Nueva Vision* (1970, Buenos

¹⁸⁰ Conhecemos apenas dois textos de Siza (sobre a sua obra) publicados antes de 1976, os já citados “A propósito do Edifício” e “Restaurante junto ao mar...”.

¹⁸¹ SALGADO, J., *Álvaro Siza em Matosinhos* (pág. 30).

¹⁸² VIEIRA, A. S., “Fragmentos de uma experiência...” (pág. 30). Esta identificação não se esgota ao nível do discurso crítico: encontramos-la também nas obras de Teotónio Pereira, Nuno Portas e Bartolomeu Costa Cabral (entre outros), que procuravam percorrer caminhos similares aos que caracterizam o percurso do Porto, nesta época.

Aires) e em *Controspazio* (1972, Milão), onde também se encontra um texto de Vittorio Gregotti. Em 1970 publica-se no *Diccionario ilustrado de la Arquitectura Contemporânea* (uma obra em que Portas colabora, com uma resumida história da arquitectura racionalista portuguesa)¹⁸³ uma curta referência a Siza Vieira, da autoria de Sabater Andreu.¹⁸⁴

Estes são os principais textos onde podemos acompanhar a evolução da divulgação internacional da arquitectura de Siza nesta época (antes de 1974);¹⁸⁵ consideramos necessário dedicar aqui algum espaço à sua análise. Em *Hogar Y Arquitectura*, Nuno Portas destaca Siza Vieira na geração surgida nos últimos dez anos,¹⁸⁶ como um arquitecto *importante a nível europeu*, salientando que, entre a arquitectura portuguesa, a obra de Siza é aquela *que melhor pode exemplificar o resultado da batalha crítica em que estamos empenhados: a superação do conceito abstracto de espaço e do dualismo racionalista entre conteúdo (planta) e forma (alçado), procurando as raízes psicológicas e sociológicas das estruturas espaciais para que possam expressar e elevar a nossa vida colectiva presente, porque os seus resultados espaciais tem raízes cada vez mais sólidas nas inovações programáticas que apresentam.*¹⁸⁷

Na mesma publicação, Vieira de Almeida apresenta um discurso muito similar ao do (já citado) texto que publicará poucos meses mais tarde na revista *Arquitectura*: enfatiza a relação entre forma e espaço, encontrando em Siza uma *saturação por proposta de vida*, que evita a claustrofobia dos *espaços-núcleo* criados, onde a funcionalidade e o potencial espacial dos interiores é aumentado na sua relação com o exterior, urbano ou paisagístico. Refere ainda que Siza *privilegia o diálogo com os utilizadores da sua arquitectura*, como é evidente na casa de Chá da Boa Nova (onde se *exalta a plasticidade da forma*) ou na piscina das Marés (*primeiro trabalho completamente maduro de Siza*), obra que *não é para habitar, mas para percorrer, onde os meios expressivos de Siza se integram perfeitamente num todo coerente.*¹⁸⁸

Nos *Cuadernos Summa-Nueva Visión*, Portas apresenta o grupo de arquitectos portugueses (entre os quais se inclui) que produz “arquitecturas marginadas”, porque procura *uma linguagem estruturada* e desenvolve uma dupla luta com o contexto cultural dominante, ao nível dos *significantes* e dos *significados*; contra a adopção pacífica de uma arquitectura de consumo, *epidermicamente moderna nas suas linhas funcionais e nas suas estáticas composições livres*, Portas assume que *somos marginais porque queremos, por não deixar de afirmar a complexidade real do problema do desenho*. Depois, apresenta as duas gerações

¹⁸³ Onde destaca novamente a herança cultural das gerações de 25 (fazendo um paralelo com a sua homónima espanhola) e de 50 (Távora, Teotónio Pereira) no papel da “última generación (1958-68), de la cual Siza Vieira, Nuno Portas y Pedro Vieira de Almeida son las más importantes figuras” (PORTAS, N., “Portugal”, pág. 271-272).

¹⁸⁴ Este autor refere que as obras de Siza se destacam pelo “vigor y coherencia de sus planteamientos espaciales y espacio formales” e que, se as primeiras se estruturam “alrededor de las relaciones sintácticas”, nas seguintes “ampliáramos su control hasta los niveles semánticos en los cuales se evidencia, cada vez más, la lucidez de su autocrítica y el valor de su ardua lucha por una coherencia total”; SABATER ANDREU, L., “Siza Vieira” (pág. 295-296).

¹⁸⁵ Nas bibliografias que consultamos, em CASTANHEIRA, C. e LLANO, P. (coord.), *Álvaro Siza, Obras e Projectos*, TRIGUEIROS, L. (editor) *Álvaro Siza, 1954-76* e FRAMPTON, Kenneth, “Álvaro Siza Complete Works”, são referidas outras publicações internacionais sobre Siza, que não nos foi possível consultar: “Álvaro Siza Vieira” (*World Architecture One*, Londres, 1964) e KRAFFT, A. “Álvaro Siza Vieira” (*Architecture, Formes et Fonctions*, Lausanne, 1969).

¹⁸⁶ Portas realiza neste texto uma breve história do “racionalismo” português, enquadrando-o nacional e internacionalmente: começando por referir as obras da primeira geração (Cristino, Ramos, Cassiano) em paralelo com a espanhola “generation de 1925” (Bergamín, Mercadal), fala da intermitente evolução da experiência moderna portuguesa, com a obra de Segurado e Keil em Lisboa e de Lima, Losa e Godinho, no Porto até aos anos 50, para depois se deter na tendência revisionista iniciada em 55, quer em Lisboa (Teotónio e o próprio Portas) quer no Porto (Távora e Siza), sugerindo um paralelo com os casos de Coderch, Oiza Molezún e Bohigas, em Espanha.

¹⁸⁷ PORTAS, N., “Sobre la joven generación de arquitectos portugueses”.

¹⁸⁸ ALMEIDA, Pedro Vieira, “Un análisis de la obra de Álvaro Siza Vieira”.

que compõem este grupo: a de Távora, Teotónio Pereira e Tainha e a seguinte, do próprio Portas e de Siza, que apresenta como uma figura *sem paralelo no país*. Existe aqui, como no texto anterior, uma vontade de relacionar as pesquisas de Távora e Siza, no Porto, com Teotónio e Portas, em Lisboa, como percursos semelhantes e igualmente “marginados” no contexto do país.¹⁸⁹

No texto publicado em *Controspazio*, encontramos um discurso de Portas que aparece na continuidade dos anteriores, reafirmando Siza como a *personalidade mais forte* da sua geração e como via alternativa (não só às imposições do regime, mas também aos *pobres exemplos de introdução do vocabulário racionalista europeu*) fundamentada na literatura italiana (“*Metron, Casabella, L’architettura, ... Zevi, Argan, Rogers, Albini, Ridolfi, Fiorentino, Quaroni... il Tiburtino, Falchera...*”) e na arquitectura de Aalto (Siza será *aquele que assimilou mais profundamente o sentido aaltiano*). Depois de resumir o contexto português, descreve Siza como o autor de uma *pesquisa exigente e responsável, centrada na relação significante-significado, perseguindo um discurso poético bastante pessoal mas sempre articulado nas possibilidades e condicionamentos objectivos de cada programa*, resultante numa arquitectura onde, independentemente do programa ou da sua dimensão, *se nota uma constante dicotomia entre percurso e espaço definido*; a articulação dos espaços revela também uma dicotomia na relação com a envolvente preexistente, em continuidade, *na delimitação dos espaços externos* e, em oposição, *na forma do edifício*. Finalmente, salienta o projecto das Caxinas (1970-72) como uma primeira oportunidade de trabalhar o discurso tipológico, num projecto *profundamente integrado*, mas, no entanto, com uma atitude *menos “amável” e mais original em relação à cultura dominante*.¹⁹⁰

Se os discursos críticos de Portas se apresentam na continuidade dos que já publicara na *Arquitectura* (e o de Almeida antecipa o seu texto aí publicado), vale a pena valorizar o texto que Gregotti publica em *Controspazio*, não apenas por ser uma visão exterior de um personagem de grande importância na cultura arquitectónica internacional,¹⁹¹ mas também por apresentar uma visão diferente, com uma grande perspicácia, reforçada pelo distanciamento que o seu posicionamento exterior permite. Encontramos logo na primeira frase a importante classificação de Siza como “un architetto fuori moda”, justificada pela pequena escala dos seus projectos, pelo carácter discreto do seu posicionamento (“non dispone di un apparato teorico”, “parla poço, timidamente”, “com parole comuni, a bassa voce”) e pelo carácter da sua obra (“non há venerazioni tecnologiche o monumentali, ama le piccole cose, i segni sottili; há dell’architettura una concezione molto tradizionale, dentro al contesto del movimento moderno”). Esta classificação não impede Gregotti de considerar Siza um dos dez (ou quinze) arquitectos que ainda surpreende a “cultura tanto blasé” dos primeiros anos 70 com “affermazioni autentiche”, fazendo uma arquitectura “commoventi” (uma palavra

¹⁸⁹ PORTAS, N., “Arquitecturas Marginadas em Portugal”.

¹⁹⁰ PORTAS, N., “Note sul significato dell’architettura di Álvaro Siza nell’ambiente portoghese”.

¹⁹¹ Gregotti tinha publicado *Il territorio dell’architettura* (1966), uma das obras de referência da teoria da arquitectura do século XX (muito influente entre os arquitectos do Porto) e foi depois director das revistas *Casabella* e *Rassegna*.

“fuori moda come lui”), projectada com “attenzione” e “disagio”, onde o que é essencial é sempre “un pó spostato rispetto alle direzione scelte come alle spiegazioni possibili”.

Gregotti refere em seguida a dificuldade de falar sobre a arquitectura de Siza, não só porque não se consegue descrever de forma crítica ou literária mas também porque é difícil de comunicar “il senso specifico del suo lavoro” com desenhos ou fotografias: encontra nos seus projectos uma “particolarissima dimensione temporale” (que está para lá do *controle dos espaços de percurso* de que fala Almeida, no texto já citado): surge como resultado de uma “archeologia autonoma fatta della serie di strati dei tentativi precedenti, delle correzioni, degli errori in qualche modo presenti nell’assetto finale, costruito per accumulazione e depurazione di successive scoperte che si costituiscono come dati degli assetti posteriori”.

Para Gregotti, a arquitectura de Siza é resultado de um processo em que a memória tem um papel fundamental: a memória dos sítios e a memória do arquitecto, entendidas ambas como processo de aprendizagem por tentativa e erro, criticado temporalmente. Estas considerações são depois aplicadas ao estudo de obras concretas, reflectindo em cada caso sobre as diferentes estratégias de relação com a envolvente: a Piscina das Marés (onde também destaca a “rigorosa economia di intervento”), os Bancos de Oliveira de Azeméis e Vila do Conde, o projecto para a avenida Afonso Henriques, e a piscina da Quinta da Conceição, onde destaca a “calligrafia aaltiana” (sendo Aalto um outro “architetto fuori moda”), a atenção à arquitectura popular e o percurso de acesso, ritmado pelos muros brancos que lhe conferem “un rapporto di indecifrabilità”. Aqui, como na casa das Antas, o detalhe é também protagonista da arquitectura, mas não é encarado com “occasione decorativa” ou “esibizione tecnologica”, antes como dimensão íntima, táctil, manejável, que confere carácter único a uma arquitectura feita “per quel posto in quel momento”.

Surpreendente, mas muito perspicaz, é a relação que Gregotti estabelece entre Siza e Venturi, no uso de uma linguagem “situazionale” (no sentido de “ofrire all’architettura la condizione fisica come regola del presente”, por oposição à “indifferenza tecnologica”), como resultado da decisão de viver uma situação específica (que é, como é evidente, diferente nos dois casos) como condição estrutural da arquitectura. Se, no caso de Siza, os instrumentos utilizados são “più rigorosamente e tradizionalmente disciplinari”, no de Venturi a posição adoptada nasce de um “cosciente sfruttamento ideologico del linguaggio di massa”; mas ambos adoptam uma abordagem narrativa, no sentido literário do termo (Gregotti usa os casos da piscina da Quinta da Conceição, da casa das Antas e do projecto de Caxinas para exemplificar estas considerações).

As frases finais exprimem admiração pelo aparecimento de tanto talento “dentro ad uno dei contesti più provinciali d’Europa” e afirmam que a arquitectura de Siza “meriti il rischio (...) dello scontro con le contraddizioni di una soggettività concreta, non nella dimensione intimista ma in quella della storia dei suoi rapporti reali com li mondo circostante, delle molte delusioni ed esclusione, delle difficoltà di comprensione da

parte del contesto che conducono ad un isolamento nom più compensato (come ai tempi dell'avanguardia internazionale) da una solidarietà ad alto livello.”¹⁹²

Este é um discurso que é a muitos níveis precursor da definição de *Regionalismo Crítico* que Frampton irá teorizar mais tarde;¹⁹³ pressupõe a hipótese de existir uma arquitectura que só é compreensível quando “vivenciada”,¹⁹⁴ por oposição a uma arquitectura cujo interesse se esgota na sua imagem (e onde, muitas vezes, a realidade construída fica aquém do impacto da sua representação em desenho ou fotografia). Gregotti reconhece na obra de Siza qualidades invulgares e difíceis de apreender: autenticidade, atenção, inquietude, carácter literário, poético e comovente, uma arquitectura táctil, feita de sensações, de detalhes (dimensão íntima, que confere carácter único a cada obra), que não se pode descrever em imagens, com uma dimensão temporal binária, que tem de ser lida nos tempos de percurso (na relação do projecto com o sítio) e nos tempos da memória (na aprendizagem do arquitecto, no uso crítico dos modelos, na história do sítio). Se a posição de Siza acarreta o risco (que vale a pena correr, para Gregotti) de incompreensão, exclusão, isolamento e muitas desilusões, pela subjectividade, complexidade e contradição inerentes às suas leituras da situação específica de cada trabalho, estes aspectos são, precisamente, aqueles que o aproximam de Venturi: numa perspectiva teórica, pelo valor narrativo das opções tomadas, e não pelos resultados plásticos das suas obras construídas.

Se já seria perceptível, à data do texto, o diferente posicionamento crítico patente na obra de Siza e Venturi, esta diferença tornar-se-ia evidente com a posterior evolução da sua obra: o momento em que este texto é escrito é, aliás, aquele em que estes dois arquitectos estão mais próximos. Domingos Tavares referirá mais tarde que, em fins de 1969, Siza traria de Barcelona a notícia de que “andava tudo doido com o americano”, acrescentando que, depois do anúncio da novidade teórica (*Complexity and Contradiction in Architecture*), “foi fazer arquitectura «pop» para Caxinas-Vila do Conde, num processo que desorientou amigos e admiradores.”¹⁹⁵ O carácter efémero desta influência literal não nos impede, no entanto, de concordar que Siza partilha com Venturi “um entendimento do projecto de arquitectura e uma disponibilidade face ao contingente”¹⁹⁶ que seria até já perceptível em obras anteriores à primeira publicação de *Complexity and Contradiction*: acreditamos que Siza seria Venturiano antes do tempo, como aliás também Távora (em menor grau); ambos procuram basear a sua arquitectura na “riqueza e na ambiguidade da experiência moderna”; ambos compreendem que a “inclusão dos tradicionais elementos vitruvianos de comodidade, firmeza e prazer”, traduzidos em “necessidades de programa, estrutura, equipamento mecânico e expressão,

¹⁹² GREGOTTI, V., “Architetture recenti di Álvaro Siza”.

¹⁹³ Ver FRAMPTON, K., *Modern Architecture: a Critical History*.

¹⁹⁴ *Arquitectura Vivenciada* (no sentido de “vivida”) é o título da edição brasileira de RASMUSSEN, S. E., *Experiencing Architecture*, onde o conceito é teorizado e aprofundado.

¹⁹⁵ TAVARES, D., *Da Rua Formosa à Firmeza* (pág. 55); é curioso como Domingos Tavares se refere a Venturi como “o americano”, o que é exemplificativo de que a produção teórica americana era pouco influente no contexto português, reflexos de uma tradição auto referente da cultura europeia que, no entanto, estaria já em processo de mudança desde o final da II Guerra Mundial.

¹⁹⁶ FIGUEIRA, J., “Preencher o vazio...” (pág. 194).

mesmo em edifícios considerados em contextos simples, são variadas e conflituantes por força de circunstâncias antes inimagináveis”; ambos procuram uma arquitectura onde o espaço arquitectónico e os seus elementos se tornam “legíveis e viáveis de muitas maneiras ao mesmo tempo”, onde a verdade esteja na “totalidade” da obra ou em “implicações de totalidade”.¹⁹⁷

Esta condição *complexa e contraditória* é, para Távora, reflexo de um entendimento do projecto que era já evidente no modo como cruza influências da arquitectura tradicional com referências formais e funcionais de diversos quadrantes do movimento moderno, na “Casa sobre o Mar”, na casa de Ofir ou no pavilhão de Ténis da Quinta da Conceição; mas, em Távora, esta atitude está mais próxima dos critérios de empirismo, eficácia e senso comum que caracterizam tradicionalmente a arquitectura portuguesa¹⁹⁸ do que de uma leitura crítica do movimento moderno face a critérios de ambiguidade aprendidos no maneirismo e no barroco italianos, que é a posição de Venturi, de que Siza se aproxima, nos anos 70.

Estas duas vertentes (aparentemente contraditórias) que Gregotti encontra na obra de Siza, o carácter “fora de moda” precursor de uma definição de “regionalismo crítico” e uma aproximação a uma atitude Venturiana, de carácter “Pop”, tem de ser analisadas no contexto crítico do esgotamento do “Inquérito” como modelo (formal) de projecto e do período tumultuoso que, na Escola de Belas Artes do Porto, medeia entre a involução burocrática da reforma de 1957 e a revolução de 1974. Depois de demonstrada a desadequação da aplicação mimética da aprendizagem do “Inquérito” (sobretudo em contexto urbano), a aplicação conceptual das lições da arquitectura tradicional acaba por se reflectir nas qualidades de que fala Gregotti, menos palpáveis mas nem por isso menos presentes: carácter, autenticidade, atenção, inquietude, percepção táctil, sensorial, que se desenrola nos tempos do percurso e nos tempos da memória.

Mas, por outro lado, face às novas realidades do país e do mundo, a aproximação a um sentimento popular (no sentido mais democrático do termo) já não passa pela compreensão de um mundo rural em vias de desaparecimento, mas pela atenção às diferentes culturas que se cruzam e sobrepõe no espaço urbano; o carácter “Pop” que Domingos Tavares estranha em Caxinas acaba por ser a resposta possível a um momento de emergência de uma preocupação social com raízes claramente urbanas. Representa assim uma afirmação da possibilidade de sobrevivência do desenho e da utilidade da acção disciplinar do arquitecto, num contexto político e social delicado.

¹⁹⁷ Citamos VENTURI, R., *Complexity and Contradiction* (pág. 1-2 da edição consultada); é relevante contactar que, das dicotomias que se apresentam neste capítulo introdutório, a obra de Siza estará quase sempre mais próxima dos conceitos que Venturi defende do que daqueles que critica: também na obra de Siza se prefere a “riqueza de significado” à “clareza de significado”, a “função implícita” à “função explícita”, etc...

¹⁹⁸ Ver COSTA, A. A., “Valores permanentes da Arquitectura Portuguesa”.

1.3.3 Crise e sobrevivência do desenho.

Carlos Ramos é jubinado em 1967¹⁹⁹ e virá a falecer dois anos depois, deixando uma situação de vazio institucional: depois da sua saída, a ESBAP²⁰⁰ entrará num ciclo de instabilidade crescente que só terá o seu fim após a revolução de 1974.

No ano lectivo de 1968-69, “decorrendo do sistema de contractos e promoções que acarretaria a curto prazo graves prejuízos pedagógicos, a maioria dos docentes do curso de arquitectura pede a demissão, levando o curso à total paralisação”. Para resolver o impasse criado, o Ministério de Educação aceita (por despacho de 4 de Abril de 1970) o “regime experimental entretanto proposto por elementos do corpo docente e discente”.²⁰¹ A aprovação oficial desta “Experiência” vai ter grande repercussão na imprensa escrita, não só no Porto mas também a nível nacional, o que se explica pelo seu carácter revolucionário: parece representar um sinal da maior abertura do Marcelismo, em contraste com o imobilismo Salazarista.

O *Jornal de Notícias* noticia com destaque e entusiasmo²⁰² os “moldes inéditos”, o “carácter experimental” e a “liberalização ampla” com que o ensino passa a processar-se: “Desaparecem as aulas, no sentido convencional do termo. Vão ser, isso sim, substituídas por reuniões periódicas entre alunos e

¹⁹⁹ Na sequência do Jubileu de Ramos, António Cândido de Brito (Professor do 3º Grupo e secretário da Escola desde 1958) é nomeado director da ESBAP; ver notícia na revista *Arquitectura* nº 97, de Maio/Junho de 1967 (pág. 139).

²⁰⁰ Podemos ter uma ideia da composição do corpo docente da ESBAP no momento da saída de Ramos pela consulta do Catálogo da Magna XVI (Fevereiro de 1968), onde se publica o plano de estudos dos três cursos e o nome dos regentes das respectivas cadeiras; no que se refere ao curso de Arquitectura, encontramos aí mencionados (referindo apenas os arquitectos) Lixa Filgueiras como responsável pelas cadeiras de “Arquitectura Analítica” (1ª e 2ª partes) do 1º e 2º anos, António Brito (regente) com Pádua Ramos nas cadeiras de “Teoria de Sombras e Perspectiva” e “Estereotomia” (2º ano), Arnaldo Araújo nas cadeiras de “Composição de Arquitectura” (1ª parte, 3º ano) e “Teoria e História da Arquitectura” (1ª e 2ª partes, 3º e 4º anos), José Carlos Loureiro em “Materiais” (3º ano) e “Edificações” (4º ano), Siza Vieira em “Composição de Arquitectura” (2ª parte, 4º ano), Fernando Távora em “Composição de Arquitectura” (3ª parte, 5º ano), João Andresen (regente) com Duarte Castel Branco em “Urbanologia” (1ª e 2ª partes, 5º e 6º anos), Rogério de Azevedo (regente) com Viana de Lima em “Higiene e Equipamento” (1ª e 2ª partes, 4º e 5º anos), sendo Viana de Lima também responsável por “Organização de Projectos e Estaleiros” (5º ano) e “Composição de Arquitectura” (4ª parte, 6º ano) com Cristiano Moreira, que também leccionava “Conjugação das Três Artes” (6º ano).

²⁰¹ COSTA, A. A., Dissertação... (pág. 83).

²⁰² “Finalmente! Depois de um sem número de reuniões que se arrastaram pelos meses, a nível de escola (nos planos docente e discente) e estendendo-se às mais altas hierarquias do Ensino, começam hoje as aulas do Curso de Arquitectura da Escola de Belas-Artes do Porto” (*Jornal de Notícias*, 1.4.1970, pág. 2).

professores, nas quais se levantam dúvidas, traçam directrizes e é apreciado o andamento dos trabalhos. Desaparecem, portanto, os horários, as faltas, e os trabalhos feitos com prazo e normas rígidas.”²⁰³

No *Primeiro de Janeiro* (para além das informações de carácter mais geral já noticiadas no *Jornal de Notícias*) encontramos mais pormenores sobre o decurso do processo negocial: é citado o texto enviado ao Ministério de Educação Nacional em 12 de Março (elaborado na reunião do Grupo de Estudos de 9 de Março e aprovado na Reunião Geral do dia seguinte), assinado por Lixa Filgueiras e pelos alunos Manuel Nicolau Brandão e António Pedro Simões Fernandes, que constitui a base do processo experimental, aprovada pelo Ministro em 19 de Março “nos moldes em que a mesma lhe foi proposta”.²⁰⁴

Se este entusiasmo não é partilhado por toda a imprensa nortenha,²⁰⁵ também o encontramos num periódico sediado em Lisboa, *A Capital*,²⁰⁶ onde se enfatizam os “moldes assaz inéditos (para o nosso meio)” com que se iniciam as aulas do curso de Arquitectura (num discurso muito similar ao já publicado no *Jornal de Notícias*), se cita o resumo da reunião de 19 de Março de uma “comissão de professores e alunos da E. S. B. A. - com o ministro da Educação Nacional” (que foi distribuído por professores e alunos na abertura das aulas)²⁰⁷ e se refere o relatório elaborado pela “comissão de arranque”.²⁰⁸

Este processo conduz assim a que, durante um curto período, a Escola tenha uma “orientação directiva de docentes e discentes, em paridade, escolhidos pelo curso”. Esta Comissão Coordenadora, que tinha também a missão de realizar uma “proposta de reestruturação para o curso”, elabora um relatório que “resultava simultaneamente da crítica desenvolvida ao longo de dez anos da reforma de 57 e da reflexão sobre o funcionamento da recente experiência”, onde propõe “eliminar um curso constituído por um somatório de cadeiras”, para conseguir a “integração das várias matérias, numa estrutura constituída por um núcleo central – arquitectura, englobando aspectos de composição, construção, estruturas e urbanismo”, apoiado pelas “matérias complementares”. O plano proposto, mantendo uma estrutura de seis anos para o curso, “agrega em quatro grupos as matérias processadas”, que correspondem também a quatro departamentos: “Desenho, Urbanologia, Construção e Teoria”; assume um regime de avaliação contínua, sem faltas, em que docentes e discentes participam na classificação. Recusada inicialmente pelo Ministro Veiga Simão, por questões que se prenderiam mais com uma pretendida “gestão democrática” do que por discordância

²⁰³ Ibidem.

²⁰⁴ Ver *Primeiro de Janeiro*, 2 de Abril de 1970 (pág. 1 e 3).

²⁰⁵ O modo discreto e lacónico com que o “Comércio do Porto” (o outro jornal de grande tiragem da cidade), dá notícia dos mesmos acontecimentos (nas suas edições de 27 de Março e 1 de Abril), contrasta profundamente com o destaque que o *Primeiro de Janeiro* e o *Jornal de Notícias* lhes dão.

²⁰⁶ Ver *A Capital*, 2 de Abril de 1970 (pág. 1 e 24).

²⁰⁷ Ibidem: “1 - O M. E. N. vai autorizar a experiência nos termos em que a mesma lhe foi proposta porque, confiando em que todos compreendam a grande responsabilidade que tal envolve, considera ser esta a maneira, não só de enfrentar a situação em que a Escola se encontra, mas também a de reestruturar um curso de Arquitectura em moldes adaptáveis às necessidades futuras. (...) 2- O objectivo do período compreendido entre Abril e Julho será fundamentalmente o da reestruturação do curso de arquitectura em 1970-1971. (...) 6 - Funcionando o curso de Arquitectura com base numa comissão coordenadora que representará o curso junto do M. E. N., competirá à direcção da Escola dar seguimento no plano oficial às deliberações da referida comissão. (...)”

²⁰⁸ Ibidem: “premissas: responsabilização e participação de todos os intervenientes; ensaio de métodos e processos pedagógicos para uma possível reestruturação do curso em 1970-71 (...) foi abolida o sistema de faltas, toda a vida escolar do aluno constitui objecto de apuramento (...). Em relação às matérias do curso distribuíram-se em três grupos, com regime de trabalho diferente. Grupo A - Matéria específica do curso - Arquitectura (...) tema único “Escola de Arquitectura” trabalhar-se-á por grupos e trabalhar-se-á todas as manhãs. Professores disponíveis: arquitectos Filgueiras, Gigante, Távora, Cristiano, P. Ramalho, Loureiro e Castelo-Branco; eng. Cândido e pintores Armando Alves e Nicolau Brandão. Grupo B - Matérias de formação matemática elementares (...). Grupo C - Matérias de formação paralela. (...) Na generalidade, os alunos serão reunidos com vista à formação de grupos de trabalho, os quais poderão ser constituídos nas seguintes formas: grupos de alunos de vários anos, grupos de alunos do mesmo ano ou trabalhos individuais.”

pedagógica, seria reafirmada pelo corpo docente e aceite superiormente, na condição da existência de uma figura autoritária de gestão, “um director capaz de a defender”.²⁰⁹

Este foi um processo de reflexão pedagógica que parecia ter conseguido antecipar (em cinco anos) o 25 de Abril; como a “Reforma” e o “Inquérito”, também a “Revolução” surgia na ESBAP antes do tempo. Mas, no contexto político e social daquele momento, a “Experiência” não tinha condições para evoluir e não conseguiu sequer sobreviver; a situação interna da Escola tende a agravar-se à medida que aumenta o bloqueio da sua autonomia pedagógica, num crescendo que acompanha a repressão estatal e policial sobre a comunidade estudantil em todo o país. Terminada a abertura da primeira fase do Marcelismo, a “experiência” começa a apresentar-se como “um vulcão libertador de forças incontrolláveis pelo sistema”. Face a este “vírus” potencialmente contagioso, e à ameaça de que pudesse alastrar a outras áreas do ensino superior, o Estado prepara um “antídoto autoritário”, procurando restabelecer “a hierarquia professor-aluno e o controle da avaliação, ainda que para tanto tivesse de introduzir o saneamento administrativo de docentes e a reorganização de um corpo de professores mais submissos e amigos da convenção”.²¹⁰ Este processo de asfixia do “Regime Experimental”, consumado na primavera de 1974, vai colapsar no dia 25 de Abril.²¹¹

1.3.3.1 Da saída de Ramos à “recusa do desenho”

O processo que leva aos “regimes experimentais” e, paralelamente, à chamada “recusa do desenho”, tem contornos sócio-políticos complexos, que não nos interessa abordar aqui. Salientaremos resumidamente apenas dois aspectos: o momento internacional e a ausência de Carlos Ramos.

Este é um momento muito particular da história do século XX: o impacto da revolta estudantil de Maio de 1968, em Paris, corria todo o mundo e, um ano depois (agora nos Estados Unidos da América) o festival de Woodstock reafirmou a capacidade de contestação da juventude em relação aos valores instituídos da autoridade do estado e da moral conservadora. Como pano de fundo, a consolidação (dos dois lados do Atlântico) de uma cultura “POP” com reflexos nas Artes Plásticas (mas também no cinema, na música, no vestuário, etc). Em Portugal, onde os movimentos associativos estudantis começavam a despertar, os ecos de Paris acenderam a vontade de mudança dos jovens, encorajada pela ascensão de Marcelo Caetano a presidente do Conselho (em Setembro de 68) e pela expectativa de maior abertura criada pelo seu governo. Se o “marcelismo” emergia como “o triunfo político de uma corrente reformista que vinha a manifestar-se no interior do Estado Novo desde o pós-guerra”,²¹² cedo se percebe que, pelo menos no que dizia respeito à

²⁰⁹ COSTA, A. A., Dissertação... (pág. 83-90); ver também FIGUEIRA, J., *Escola do Porto...*, (“A estabilização revolucionária do Curso”, pág. 57-62).

²¹⁰ Ver TAVARES, D., *Da Rua Formosa à Firmeza* (pág. 69).

²¹¹ “A tentativa de repor a reforma de 57 teve como música de fundo a «Grândola Vila Morena»”. COSTA, A. A., Dissertação... (pág. 90).

²¹² ROSAS, F., “Marcelismo: a libertação tardia (1968-1974)” em MATTOSO, J. (dir.), *História de Portugal* (pág. 546).

guerra colonial, nada iria mudar; os ecos de Woodstock reforçaram o sentimento de revolta dos mais jovens contra o “nosso Vietname”.²¹³

No Encontro Nacional de Arquitectos, organizado na Sociedade Nacional de Belas-Artes em Dezembro de 1969, realiza-se uma “performance” que encena “uma violenta reacção contra alguns objectos-fetichismo da actividade profissional do arquitecto”, com destruição de pranchetas e estiradores.²¹⁴ Na ESBAP, face às dificuldades que as cadeiras de índole científica apresentavam aos discentes de arquitectura, a questão apresentava-se aos alunos com real dramatismo, uma vez que “um «chumbo» a um ano lectivo representava o passaporte mais expedito para a guerra colonial – e a Escola já contava os seus «mortos de guerra»”.²¹⁵

Agravando a crescente revolta contra estes (e outros) efeitos perversos da “Reforma”, a ausência de Carlos Ramos deixa a ESBAP “sem pai”,²¹⁶ sem ninguém com capacidade para mediar negociações com os poderes conservadores e controlar os diferentes impulsos reformistas. A frase de Salazar que define Ramos como alguém que “apesar da confiança nele depositada, acabara por fazer uma *escola de loucos*”²¹⁷ acaba por representar o reconhecimento dessa capacidade mediadora: sem a sua habilidade para gerar consensos, a ESBAP não teria conseguido apoio para levar tão longe a modernização do seu ensino, até 1967. Se a negociação que levou aos “regimes experimentais” beneficiou ainda de alguma abertura do Marcelismo, a crise que se seguirá deve ser entendida pela ausência de alguém que merecesse o respeito da classe estudantil e (em simultâneo) mostrasse capacidade (ou vontade) para angariar alguma confiança política em Lisboa, evitando o choque frontal entre as posições inconciliáveis de Estado e *Escola*.

Depois de uma década de “ensino estruturado à semelhança das Escolas de Engenharia”, com uma orientação “pretensamente pré-profissional”, utilizando um “método progressivo” (“práticas analíticas e dominância de disciplinas teóricas” nos primeiros anos e “presunção da síntese em cadeiras práticas na ponta final do curso”) que “não correspondia às preocupações e necessidades metodológicas de parte significativa da Escola que englobava professores e alunos”, os “regimes experimentais” surgem na ESBAP como “proposta inequívoca de uma prática pedagógica integrada”. Colocam-se, no entanto, dois tipos de dificuldades à sua ideal concretização: o consequente “desgaste na autoridade docente”, dificilmente gerido por alguns dos “mestres”, “o que os levava a uma atitude pouco colaborante ou confusa” (com “inevitáveis sequelas de degradação de relações pessoais, chegando mesmo às desistências”); a crescente “contestação do desenho”, pelos estudantes, “num processo de politização intensa”, concretizado a partir de uma “teorização literária sobre a projectação e o método em termos de abstracção do real.”²¹⁸ Desta vez, o ensino

²¹³ “One, two, three, what’re we fightin’ for? Don’t ask me I don’t give a damn, the next stop is Vietnam! An’ it’s five, six, seven, open up the pearly gates... Well ain’t no time to wonder why, (whoopie) we’re all gonna die!” (Country Joe McDonald, “I Feel Like I’m Fixin’ To Die Rag” em *I Feel Like I’m Fixin’ To Die*, Vanguard records, 1967). Como na música de Country Joe McDonald, também os nossos soldados sabiam que iam morrer, só não sabiam porquê...

²¹⁴ BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...* (pág. 89).

²¹⁵ FILGUEIRAS, O. L., “A Escola do Porto...” (p. n. n.).

²¹⁶ Na “Palestra dedicada exclusivamente aos alunos da ESBAL”, em 1933, Ramos referiu que a Escola de Lisboa “nunca teve pai”; ALMEIDA, P. V., “Carlos Ramos...” (p. n. n.).

²¹⁷ Comentário atribuído a Salazar, citado por Filgueiras (“A Escola do Porto...”, p. n. n.).

²¹⁸ TAVARES, D., *Da Rua Formosa à Firmeza* (pág. 66-67).

da arquitectura no Porto não encontra “outros recursos dentro do regime”: vai “ser adiado”. A *Escola* vai sair para a rua, “para intervir” contra a guerra, vai esquecer o desenho na procura de “uma nova identificação com o povo no sentido de apoiar as suas lutas.”²¹⁹

O vazio institucional deixado no Porto pela saída de Ramos é perceptível no exterior. Em 1971, Cristino da Silva refere que “até à morte de Carlos Ramos, a Escola do Porto tinha a prioridade do ensino em Portugal”,²²⁰ em contraponto com a situação da ESBAL, que, anteriormente, estava estagnada, “pela falta de qualidade de quem a dirigia” (o que motivou “que parte da população escolar que queria de facto trabalhar fugiu para o Porto”); mas acrescenta que, com a saída de Ramos, se dá uma inversão: “após aquela data, a Escola do Porto afundou-se, quase, parece que só há dias abriram as aulas de Arquitectura. E a Escola de Lisboa está novamente a prestigiar-se.”²²¹ Este processo (que para Cristino da Silva é de “afundamento”) surge na sequência lógica de todo o processo de contestação da “Reforma” e, paralelamente, do conhecimento do *Homem e da Terra* que o “Inquérito” vai consolidar; este é um caminho de aproximação à realidade social portuguesa que começa muito antes, mas se torna mais difícil de controlar face ao vazio (não de poder mas de consenso) que o desaparecimento de Carlos Ramos provoca.

1.3.3.2 Álvaro Siza e a defesa do desenho pela prática do projecto.

O referido episódio da “recusa do desenho” na ESBAP²²² representa o espírito do final da década de 60 na “Escola do Porto”: justifica-se pelo “desespero da impossibilidade”, na ressaca da “intensa vocação de intervenção” e da “ilusão de que através da arquitectura se poderiam modificar as condições de vida”.²²³ Hoje parece evidente que este não passou de um episódio pontual com motivações circunstanciais muito particulares, que não chega a quebrar a linha de continuidade da tradição de ensino do desenho, como instrumento operativo do arquitecto, que subsiste no Porto desde o século XVIII. O “processo SAAL” viria a demonstrar claramente, poucos anos depois deste curto período de descrença, que a utilidade do papel social do arquitecto é tanto maior quanto mais próxima da sua área disciplinar for a sua acção. Este será, aliás, o principal contributo para a evolução da identidade da *Escola* que podemos reter de todo o conturbado período que medeia entre a “Reforma” e a “Revolução”: a certeza de que o desenho é o instrumento primordial da acção social do arquitecto.

²¹⁹ COSTA, A. A., *Dissertação...* (pág. 84).

²²⁰ “Ele engrandeceu a Escola, tendo-a recebido dos seus antecessores completamente estragada, deformada. E ele endireitou-a. Pedagogicamente falando, orientou a Escola no sentido de a engrandecer. Pela sua excepcional qualidade de pedagogo”. (Cristina da Silva, entrevista publicada na revista *Arquitectura*, nº 119, Jan-Fev de 1971).

²²¹ *Idem*.

²²² Sobre o episódio da “recusa do desenho” na ESBAP, ver textos das várias dissertações elaboradas para as Provas de Concurso para Professor Agregado de 1979: COSTA, A. A. *Dissertação...*, RAMALHO, P., *Itinerário*, FERNANDES, M. C., *ESBAP...*, TAVARES, D., *Da rua Formosa...*

²²³ COSTA, A. A., *Dissertação...* (pág. 55-56).

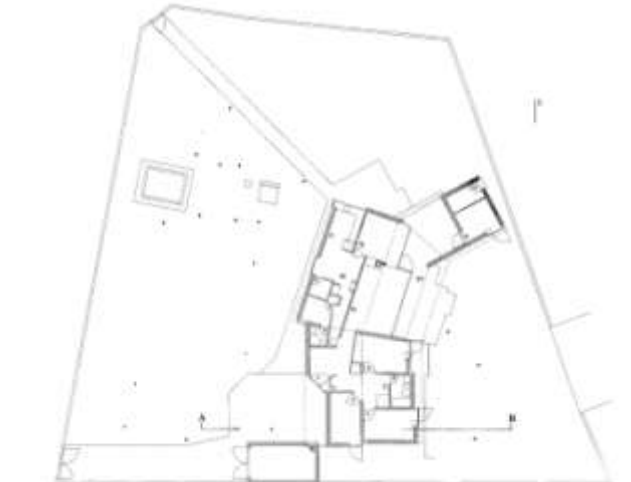
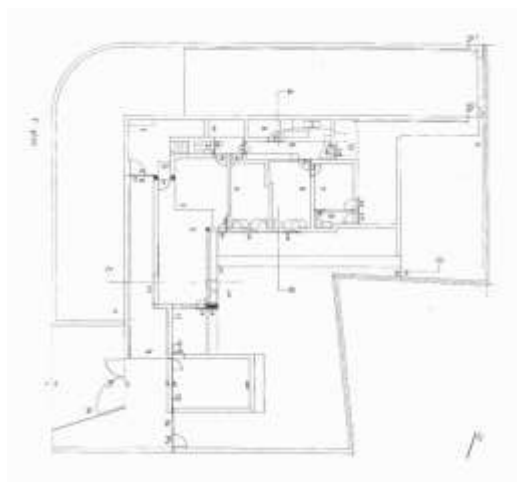
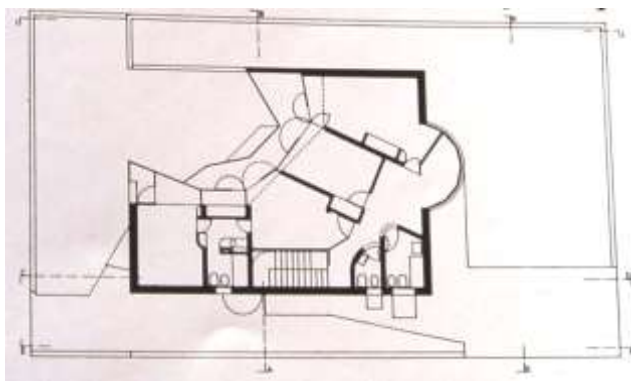


Fig. 48 a) Casa Beires, foto da época da construção, planta do piso 1 (TRIGUEIROS, L., ed., *Álvaro Siza*, pág. 163) e fotos do estado actual (E. F.).
b) Casa Alves Santos, fotos do estado actual (E. F.).
c) Casas Alves Santos e Rocha Ribeiro, plantas do piso 0 (CIANCHETTA, A.; MOLTENI, E., *Álvaro Siza...*, pág. 56 e 29).

Nesse sentido interessa-nos sobretudo fazer ressaltar, em todo este processo, não tanto as razões e processos de recusa do projecto, mas sobretudo o papel dos poucos que asseguraram a sobrevivência do desenho. Correia Fernandes salienta o papel de Siza neste momento delicado, apontando o projecto da “casa da Póvoa”²²⁴ como obra paradigmática de uma atitude de afirmação do desenho, que “propõe abertamente o caminho «para quem o quiser e souber ver»”: porque “exprime a revolta necessária e afirma a justa esperança nas potencialidades do homem poder intervir criativamente na sua própria história”, num desenho realizado “em nome de um povo e da sua cultura para que a memória do colectivo não se perca”.²²⁵

A casa Beires (1973-76) é, indiscutivelmente, um manifesto arquitectónico, uma “obra literária”²²⁶ que exprime a recusa de uma atitude passiva face a um contexto suburbano e à insistência num princípio de ocupação do lote com que o arquitecto não concorda: Siza refere o cliente queria uma casa com o mesmo tipo de organização da casa Rocha Ribeiro (projecto de 1960, para um lote com outro tipo de características), o que era neste caso “uma impossibilidade prática”, face às dimensões do lote e à regulamentação local.²²⁷

Se é curioso que o cliente apresente como única referência da obra de Siza a casa Rocha Ribeiro, quando a casa Alves Santos (projectada em 1966 e concluída em 69) se situa a menos de 100 metros do lote da casa Beires (é mesmo perfeitamente visível, no local), não deixa de ser evidente a relação existente entre o desenho das plantas das duas casas; mas se na casa Rocha Ribeiro a rotação da fachada se faz de forma orgânica, envolvendo o espaço interior do lote e criando um “pequeno paraíso impossível”,²²⁸ a casa Beires parece ser a caricatura dessa atitude, abrindo o “pátio” à exposição dos olhares do exterior (hoje, dado o crescimento da vegetação nos limites do lote, esta abertura não é tão evidente). Se, no final, esta obra resulta numa expressiva lição de arquitectura, temos de reconhecer que o facto de Siza ter desenhado este projecto sem esperança de que ele fosse construído (tendo inclusivamente ficado apreensivo, quando o cliente “finalmente se decidiu a construir a casa”, face à complexidade dos detalhes do projecto de execução)²²⁹ não a torna um bom exemplo de uma atitude de defesa do papel disciplinar do arquitecto. Assim, acreditamos que o carácter especialmente expressivo deste projecto (que não se repetirá, do mesmo modo, em nenhuma outra obra posterior) se poderá justificar como uma reacção a um contexto pessoal²³⁰ e profissional muito específico e irrepetível, materializada numa crítica intencional ao sonho idealizado de vida suburbana que caracteriza o contexto territorial e programático desta obra.

²²⁴ FERNANDES, M. C., *ESBAP...* (pág. 43); Correia Fernandes refere-se à casa Beires (e não à casa Alves Santos, também na Póvoa).

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ COSTA, A. A., “Álvaro Siza” (pág. 74). “Ao modelo comum da arquitectura doméstica racionalista, quase literalmente transcrito, destrói-se, como por um bombardeamento, a fachada principal. Restos de parede ficam como memória do desenho acabado e a «fractura» irregular é encerrada pela colagem de uma caixilharia de madeira e vidro.”

²²⁷ “Cuando me encargaron el proyecto de la casa Beires me dije: otra parcela horrenda! Los clientes querían una casa-patio, porque les gustava la casa Rocha Ribeiro en Maia (...). Respondí que era imposible, no había espacio, no había árboles, nada. (...) Aunque no pensé que llegaría a construirla – la familia tampoco era rica – hice un proyecto. (...) El hecho es que la familia recibió una herencia y decidió construir la casa. Yo tuve de mantener la idea, no podía decir que no” - Álvaro Siza (revista *Bauwelt* nº 29/30, 1990), citado em CIANCHETTA, A.; MOLTENI, E., *Álvaro Siza...* (pág. 86); também em “Casa Beires”, texto de 1979 publicado na mesma obra (pág. 85), Siza refere a sua surpresa pela concretização do projecto: “Misteriosamente, esta casa se construyó y satisfizo al cliente”.

²²⁸ Siza afirma, em entrevista publicada na revista *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* (nº 159, 1983), que nestas casas introvertidas “procuraba crear un pequeno paraíso imposible, como todos los paraísos” (CIANCHETTA, Alessandra; MOLTENI, Enriço, *Álvaro Siza...*, pág. 86).

²²⁹ TRIGUEIROS, L. (ed.) *Álvaro Siza, 1954-76* (pág. 163-164); sobre este tema ver também FLECK, B., *Álvaro Siza* (pág. 34).

²³⁰ No início desse ano de 1973 morre Maria Antónia Marinho Leite, com quem Siza casara em 1961 (na capela da Boa Nova, junto à casa de Chá, em Leça), mãe dos seus filhos Álvaro (n. 1962) e Joana (n. 1964); ver SALGADO, M., *Álvaro Siza em Matosinhos* (pág. 29-30).

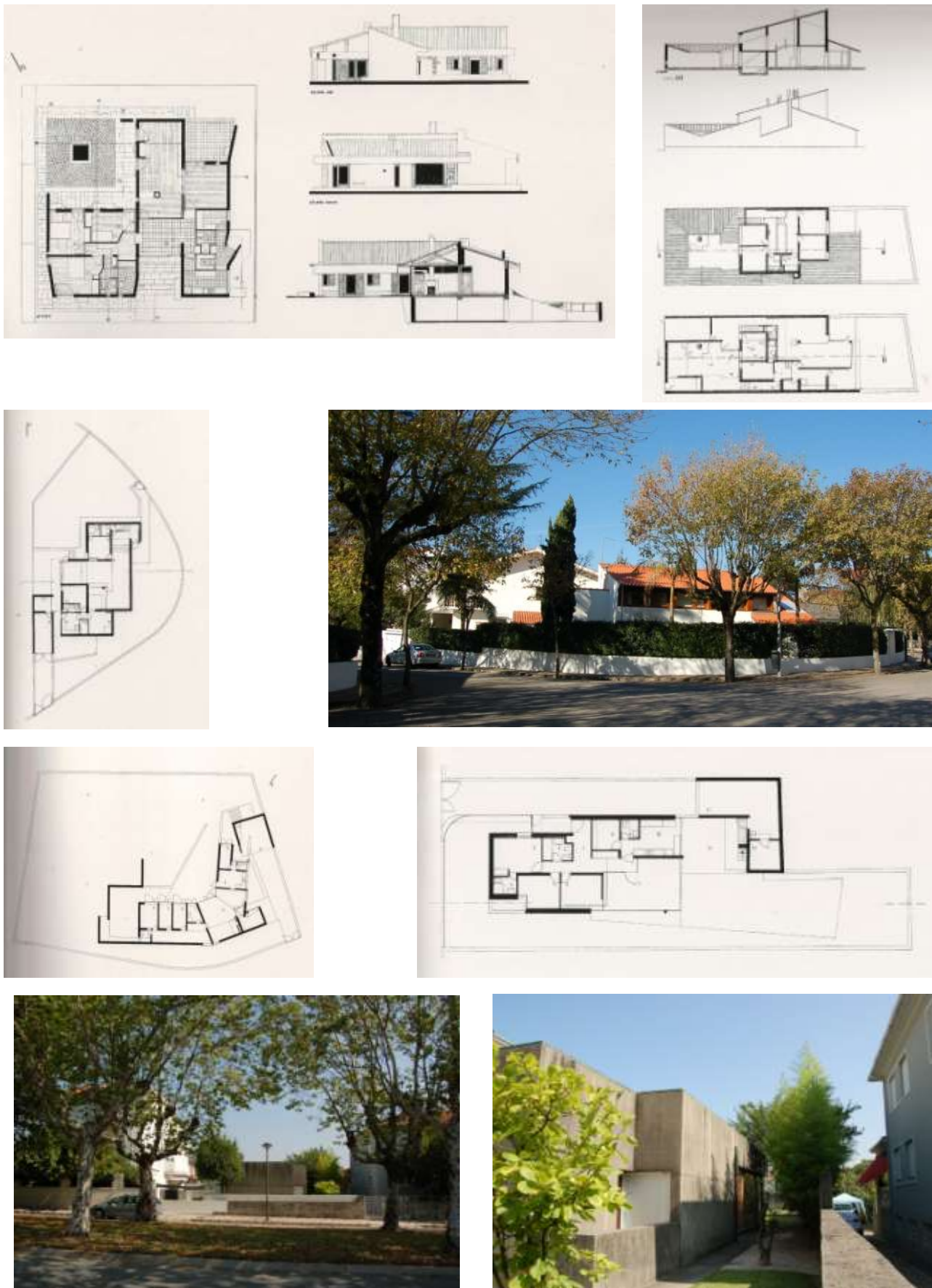


Fig. 49 a) Plantas da casa Carneiro de Melo e do projecto para a casa Júlio Gesta (CIANCHETTA, A.; MOLTENI, E., *Álvaro Siza...*, pág. 27 e 37).
 b) Planta da casa Ferreira da Costa (idem, pág. 39) e foto do estado actual (E. F.)
 c) Plantas da casa Alves Costa e da casa Manuel Magalhães (idem, pág.45 e 65).
 d) Casa Manuel Magalhães, fotos do estado actual (E. F.)

Esta crítica parece esquecer, no entanto, que a vontade do cliente surge como resultado de uma expectativa que o próprio Siza ajudara a criar, com o conjunto das suas obras anteriores. Representa assim uma autocrítica (como reconhecerá mais tarde)²³¹ a uma maneira de abordar o “sítio” que era típica na sua arquitectura: excepção feita às quatro casas de Matosinhos, todos os seus projectos de habitação unifamiliar realizados até à casa Beires podem ser descritos como introvertidos, virados para o interior, para a área mais reservada do lote, escondendo da vista exterior as suas fachadas mais abertas, oferecendo ao domínio público pouco mais do que um conjunto de planos abstractos, em alçados quase cegos. Apesar de Siza não o assumir,²³² esta é uma atitude que parece ter as suas raízes no “Inquerito”, denotando uma vontade de evocar um modelo de relacionamento público/privado que é habitual na arquitectura popular, em ambiente rural.²³³ Isto torna-se evidente quando trabalha em confronto directo com esta realidade, como nas quatro casas de Moledo, o seu trabalho de CODA. Já citamos (em 1.3.1.5) o discurso que a Memória Descritiva apresenta sobre as construções locais de Moledo: se Siza as destaca essencialmente pelo seu critério de inserção na paisagem, as fotografias que apresenta fazem ressaltar o carácter introvertido desta arquitectura popular, que procura recuperar para o seu projecto.

Encontramos esse carácter introvertido logo na casa Carneiro de Melo (1957-59), ainda muito influenciada pela casa de Ofir, na casa Rocha Ribeiro (1960-62), no projecto para a casa Júlio Gesta (1961), apesar da pequena dimensão do lote, na casa Ferreira da Costa (1962-65), numa situação particularmente difícil de um terreno com frente curva, exposto a norte, nascente e sul, no projecto das casas Rui Feijó (1963-64)²³⁴ e Alves Costa (1964-68), ambas para Moledo, na casa Alves Santos (1966-69) e, de modo mais extremado, na casa Manuel Magalhães (1967-70).²³⁵ Se em relação às anteriores se pode compreender a atitude de Siza face ao carácter suburbano (ou rural) dos sítios e à exposição solar dos lotes (com as excepções já assinaladas da casa Ferreira da Costa e do projecto para Rui Feijó), a casa das Antas aparece, pelo contrário, numa via de forte carácter urbano, com a exposição solar mais favorável (sul) do lado da Avenida dos Combatentes. É nestas condições que Siza opta por fazer aquele que é o seu projecto mais introvertido; numa atitude retórica (mais do que *literária*), reage contra o carácter burguês e ostensivamente extrovertido da generalidade das moradias vizinhas, destacando assim a sua obra, por oposição ao contexto. Esta é uma afirmação social, mais do que arquitectónica, e constitui o gesto mais próximo de uma “recusa do desenho” que encontramos em Álvaro Siza; na sua obra, esta “recusa” só se pode concretizar através do próprio desenho, porque este é e será sempre o seu meio primordial de expressão.

²³¹ Ver entrevista publicada na revista *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* (nº 159, 1983), onde Siza refere: “Hasta finales de la década de 1970, prácticamente todas que he venido construyendo estaban concebidas en torno a un patio. Era una actitud que ahora, en un acto de autocrítica, no acepto. (...) La casa Beires resultaría de esta autocrítica respecto a mis obras anteriores.” (edição citada: CIANCHETTA, A.; MOLTENI, E., *Álvaro Siza...*, pág. 86).

²³² Na mesma entrevista, Siza refere: “Esta voluntad de introversión no era el resultado de un análisis de la arquitectura tradicional, sino una elección personal, algo extrana y más bien moralista respecto a la arquitectura del contexto” (*ibidem*).

²³³ Como vimos em 1.2.2.6, encontramos em “Arquitectura Popular em Portugal” exemplos e descrições de construções onde o muro, que se transforma em parede da habitação, esconde (com decoro) a vivência interior, onde a casa se fecha para o exterior, organizando-se em torno da eira.

²³⁴ Neste projecto, apresentado por Siza como trabalho de CODA, a planta de implantação não está orientada a norte (como é usual) mas aparece com uma rotação de cerca de 45°, dando a sugestão que as habitações se voltam para sul/nascente no interior dos lotes, quando na realidade se abrem para nascente...

²³⁵ Referimos as datas apresentadas em CIANCHETTA, A.; MOLTENI, E., *Álvaro Siza. Casa 1954-2004*.



Fig. 50 a) Supermercado Domus, fotos do estado actual (E. F.).
 b) Caxinas, Vila do Conde, fotos do estado actual (E. F.) e maqueta (TRIGUEIROS, L., ed., *Álvaro Siza, 1954-76*, pág. 208).
 c) Imagem de ilha do Porto (GUÁRDIA, M., et. al., *Atlas histórico de cidades europeas*, pág. 141). | d) bairro da Bouça, Porto, foto da construção e da maqueta (TRIGUEIROS, L., ed., *Álvaro Siza, 1954-76*, pág. 177).

É a atitude introvertida (e “moralista”)²³⁶ das suas obras anteriores que Siza faz “explodir” na casa Beires; esta relação mais extrovertida com a envolvente surge novamente, depois, na casa de Ovar (1981-85), “em condições urbanas, mas não morais, semelhantes”;²³⁷ entre estas, a casa António Carlos Siza (1976-78) surge como última sobrevivente de uma abordagem introspectiva do programa “moradia”.²³⁸ Na Póvoa, a ideia afirma-se pelo desenho “retórico”: a casa não se esconde atrás de uma fachada abstracta, justificada por uma introspecção que seria aqui (como o foi nas Antas) anti-natura em relação às condições físicas do contexto. Como no projecto das Caxinas (confirmando a influência Venturiana que lhe aponta Domingos Tavares) Siza recupera nesta obra o carácter público do programa habitação, assumindo uma vontade de recuperar o *simbolismo esquecido da forma arquitectónica*, numa resposta às teorias de Venturi,²³⁹ que explorara o tema em 1972 (com a célebre oposição entre os conceitos de “Duck” e “Decorated Shed”).

Encontramos na obra de Siza desta época apenas uma experiência onde o segundo conceito se aplica directamente: em 1972, o supermercado Domus²⁴⁰ é, por imposição programática de aproveitamento de uma pré-existência sem qualidade, um pavilhão/contentor “decorado”.²⁴¹

Na sequência desta experiência pontual (e claramente circunstancial), Siza aplicará o conceito oposto na maioria das suas obras (contrariando assim a posição que Venturi defende). A casa Beires será um primeiro exemplo evidente de um edifício que é um símbolo, contrariando precocemente a opção (que caracteriza uma certa arquitectura pós-moderna) de desenhar edifícios/contentores de forma neutra, a que depois se aplicam símbolos de forma decorativa (de que algumas obras do próprio Venturi serão, nesta época, um bom exemplo).²⁴²

Se a casa Beires é uma obra que surge em circunstâncias especiais e irrepetíveis, será mais prudente procurar o tema da sobrevivência do desenho noutras obras, como no já referido projecto das Caxinas²⁴³ e no desenho que, ainda em 1973, Siza começa a realizar para o bairro da Bouça. Ambos os projectos sofreram processos de concretização fraccionados, o que obriga a alguma cautela na análise do que está hoje efectivamente realizado. Em Vila do Conde o que é construído corresponde a uma pequena parte do que é projectado (e sofreu, entretanto, várias intervenções que contribuíram para o descaracterizar), dificultando a compreensão do conjunto. Por outro lado, no Porto, o que perturba a leitura é a forma compassada como

²³⁶ Ver nota 232.

²³⁷ COSTA, A. A., *Álvaro Siza* (pág. 74).

²³⁸ “Las casa posteriores [em relação à casa Beires] ya no mantienen esta actitud y la relación con la calle es mucho más directa.” Siza, na já referida entrevista publicada na *Quaderns* 159 (1983), citada em CIANCHETTA, Alessandra; MOLTENI, Enrico, *Álvaro Siza...* (pág. 86).

²³⁹ VENTURI, R.; BROWN, D. S.; IZENOUR, S., *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*.

²⁴⁰ Supermercado que Siza projecta para a Cooperativa Unicope, no bairro da Pasteleira, aproveitando um edifício pré-existente; encontramos uma boa descrição desta obra em RAMOS, R., “Pasteleira” em FIGUEIRA, J. (et. al.) *Porto 1901 / 2001...* (fascículo 23).

²⁴¹ Sobre a relação do edifício do Supermercado Domus com as teorias de Venturi, ver FIGUEIRA, J., “Preencher o vazio...” (pág. 194).

²⁴² Temos de distinguir, na obra desta época do próprio Venturi, obras que podemos classificar como “Duck” (como a casa Vanna Venturi) e obras que estão mais próximas do conceito de “Decorated Shed” (como a Guild House).

²⁴³ A propósito da casa Beires, Siza afirma: “Todo se deriva del proyecto de Caxinas: establecer la relación entre lenguajes formales diversos, desarrollar el ambiente utilizando los mismos materiales, el mismo lenguaje, controlar la complejidad, lo que no significa «cerrar» la casa, sino proyectarla de manera que refleje los diversos elementos del próprio contexto” (CIANCHETTA, A.; MOLTENI, E., *Álvaro Siza...*, pág. 86).

decorreu todo o processo: primeiros desenhos (de 1973) não são realizados, em 1974 retoma-se o projecto (no âmbito do “processo SAAL”), que é parcialmente construído em 1977 e, quase trinta anos depois, a obra é retomada com vista à sua conclusão, agora com premissas diferentes das iniciais.

Em Caxinas encontramos uma ideia de conjunto que é claramente urbana. Existe no projecto a repetição de uma regra tipológica, pensada à escala local: uma sucessão de casas de dois pisos (“arquitectura da monotonia”, no termo irónico do próprio Siza), em que se “absorvem, sem folclorismo, a escala e o gosto colorido da envolvente numa espécie de compromisso que não põe em causa a racionalidade global”.²⁴⁴ Esta base neutra e depurada poderia (se fosse concretizada na sua globalidade) ser entregue aos seus utentes a fim de que estes, com o seu contributo e gosto pessoal, a transformassem num ambiente urbano rico e vivo (como se conseguiria mais tarde, na Malagueira, em Évora); para isso, forneceu-se no projecto a “possibilidade de criação de alternativas de ocupação” e “numerosas combinações possíveis” de desenho de vãos.²⁴⁵

As questões de remate desta regra tipológica não são esquecidas. No desenho do extremo norte, as casas de dois pisos surgem duplicadas em espelho, invertendo a lógica da relação com o mar e escondendo os logradouros no interior; esta opção constitui um “não-remate” do conjunto, sugerindo a continuação do esquema para além dos limites da zona de intervenção. Pelo contrário, o edifício de habitação e serviços onde Siza ensaia um desenho com uma escala diferente, remata claramente o conjunto a sul, com alçados que recusam o carácter introspectivo de obras anteriores e assumem uma função de desenho urbano cuja presença actualiza um sentido de *composição* “elementarista”.

Há aqui uma leitura possível de duas atitudes que podemos considerar como símbolos da maneira como o projecto pode ter um contributo social, numa época em que a tendência é a recusa do desenho: o conjunto urbano que se projecta de forma “monótona” na antevisão da sua apropriação pelos futuros utentes, numa atitude de decoro que recusa para o arquitecto a aplicação “postiça” de símbolos, mas a admite para os futuros utilizadores da sua arquitectura e, por outro lado, o edifício com responsabilidades urbanas que assume a sua importância na criação de uma identidade no sítio onde é construída.

No caso da Bouça (de que aqui referiremos apenas o projecto de 1973), o tema da *sobrevivência do desenho* aparece com uma retórica muito mais forte em termos de crítica social, que sacrifica o relacionamento com a cidade pré-existente. Aliás, mais do que sacrificar, rejeita-a, assumindo um modelo de desenho e organização formal da implantação mais próximo do modelo de habitação popular que se encontrava nos interstícios da cidade (a “ilha”), provocando a ruptura com a organização da cidade “burguesa” (“rua-corredor”). Daqui resulta um desenho fortemente motivado por uma leitura social, que se apresenta como um forte argumento para os poucos que defendem a sobrevivência do desenho nos primeiros anos da década de 70.

²⁴⁴ COSTA, A. A., *Álvaro Siza* (pág. 73).

²⁴⁵ FERNANDEZ, S., *Percurso* (pág. 194).

Se Siza é o “único teórico e o menos formalista dos arquitectos portugueses”²⁴⁶ essa qualidade é tão clara na sua obra construída como nos momentos em que, mais tarde, a sua escrita deixará perceber as motivações da sua arquitectura. Mas a sua obra desenhada aparece sempre como um campo aberto a interpretações várias, numa abordagem poética²⁴⁷ em que a qualidade teórica é indissociável do processo de concepção da forma; a partir desta altura, é no somatório das interpretações da sua obra que se constrói e actualiza a ideia de “Escola do Porto”.

1.3.3.3 Fernando Távora e a defesa do desenho pela pedagogia.

No mesmo ano de 1971 em que é publicada a entrevista a Cristino da Silva já citada (em 1.3.3.1), é entrevistado também Fernando Távora, na revista *Arquitectura*;²⁴⁸ tanto pela escolha do entrevistado como pelo âmbito dos temas abordados (as questões são dirigidas não só ao arquitecto, mas também ao professor, como se assume logo na primeira pergunta) podemos perceber a importância crescente do papel que Távora desempenha na ESBAP, depois da saída de Ramos.

Távora relembra a sua ligação à EBAP/ESBAP, desde os tempos de estudante aos primeiros anos de assistente “sem vencimentos”; estes foram sete anos “sem problemas”, com um “grupo muito interessante de professores, tudo gente bastante nova”. Depois, refere os primeiros “sintomas de crise”, quer em relação ao corpo docente (problemas contratuais) quer ao nível pedagógico, que se agravam com a saída (e posterior falecimento) de Carlos Ramos, criando “uma certa desordem, uma certa crise que precisava de ser resolvida” (que coincide com uma tomada de consciência, da parte dos estudantes, “de novos problemas, novas exigências”), criando “uma situação que muitos classificam como anárquica.” Távora recorda o ano (que supõe ser o de 68-69) em que “os problemas da Escola foram terrivelmente discutidos” e o ano seguinte, em que “a Escola trabalhou em regime experimental, regido por uma comissão coordenadora”. Refere que pertenceu a essa comissão (composta por “mais dois professores – um dos quais abandonou a comissão, por discordância – e ainda três alunos”) e recorda que a proposta apresentada (“muito interessante, do ponto de vista pedagógico”) não foi aceite superiormente; o atraso da resposta provocou ainda um atraso no início das aulas no ano de 1970-71, que “teve apenas três meses de aulas: Maio, Junho e Julho, embora se tivesse considerado o ano lectivo até fins de Outubro.”

Questionado sobre o presente e futuro da ESBAP, Távora responde, cautelosamente, que acredita que “as escolas existem porque existem alunos e que o professor é consequente dessa existência” e que, por outro lado, as escolas “devem contribuir para a construção do futuro”, canalizando para isso a “vivacidade e interesse”, “frescura e energia” dos alunos, por oposição à cristalização do presente. E remata dizendo que

²⁴⁶ COSTA, A. A., *Dissertação...* (pág. 29).

²⁴⁷ Sobre a poesia na obra de Siza já muito se escreveu, desde 1959 (data do já citado comentário de Henrique Tavares à sua exposição de 1959 na Galeria Domingues Alvarez: “Siza é um pintor da poesia”); ver, por exemplo, FRAMPTON, K., “Poesis and transformation: the architecture of Álvaro Siza”.

²⁴⁸ Ver revista *Arquitectura* nº 123, Out. 1971 (pág. 149-154).

está actualmente “muito mais interessado nos fenómenos de evolução deste nosso mundo do que propriamente nos fenómenos de evolução da arquitectura”, frase inquietante, ainda mais vinda de alguém com grandes responsabilidades na Escola, que lembra o discurso de negação do desenho; deve no entanto ser lida no contexto geral de uma época e, sobretudo, em confronto com uma das primeiras respostas desta entrevista, quando afirma: o “que levo aos alunos é a minha experiência de profissional, não lhes dou uma verdadeira experiência de professor.”

Para Távora, mesmo numa época de grandes incertezas, o ensino da arquitectura passará sempre pelo ensino da experiência de projecto; tomada por convicção profunda ou apenas por falta de melhor alternativa, esta é uma opção de bom senso, numa época em que esta é talvez a qualidade mais difícil. Dado o habitual decoro do seu discurso, para compreendermos o papel de Távora como âncora do desenho neste período temos de nos socorrer do testemunho daqueles que o presenciaram:

- “Uma excepção a este processo, [de recusa do desenho] ou talvez a mais transparente, foi a orientação do arq. Fernando Távora no segundo ano de Arquitectura, nunca cedendo «à distinção temática prévia», manteve-se corajosamente no campo do desenho”.²⁴⁹
- “Efectivamente, houve um período no qual o debate na escola estava descentrado no estado da arquitectura. Não se faziam projectos ou desenhos e a arquitectura era uma ciência social. Távora era meu professor, um dos poucos que me pediu para fazer um projecto. Estava de acordo sobre a importância dos valores sociais, mas sustentava que não eram suficientes, que era preciso desenhar.”²⁵⁰

O papel de Távora vai ganhar importância crescente, nestes anos em que o Curso de Arquitectura procura assegurar a total autonomia do seu processo pedagógico, que o Estado procura contrariar com a “nomeação de um Director que irá ter no seio da Escola um papel de bloqueio e de conveniência *autoritária*.” Se o Conselho Escolar se divide “entre quem não hostiliza o papel moderador e *reaccionário* do Director, e quem está mais perto do pulsar político do quotidiano escolar, (...) Távora encontra-se no segundo grupo e é esse facto que o vai puxar para a frente da Escola.”²⁵¹

Assim, quando o “Processo SAAL” demonstra a necessidade do desenho para o contributo social do arquitecto, a *Escola* encontra na sua história mais recente duas referências principais, as mesmas que já exercem uma influência marcante desde o final dos anos 50: Távora, o pedagogo que defende a sobrevivência do desenho na pedagogia da ESBAP, e Siza, o arquitecto sempre disposto a ensaiar novos caminhos (num percurso de sucessivas experiências), que assegura a sobrevivência do desenho na actividade profissional. Como duas faces mais visíveis de uma *identidade colectiva*, estas são duas

²⁴⁹ COSTA, A. A., *Dissertação...* (pág. 89).

²⁵⁰ Eduardo Souto Moura, entrevista em ESPOSITO, A., LEONI, G., *Eduardo Souto Moura* (pág. 11).

²⁵¹ FIGUEIRA, J., *Escola do Porto...* (pág. 59).

abordagens complementares: se, para o primeiro, o ensino da arquitectura é a partilha da experiência de projecto, para o segundo a experiência do projecto é uma oportunidade de partilhar uma reflexão sobre a sociedade que é, também, um acto de pedagogia.

2. A Escala do Porto

“There is a central quality which is the root criterion of life and spirit in a man, a town, a building, or a wilderness. This quality is objective and precise, but it cannot be named (...) when a building has this fire, then it becomes a part of nature (...) its parts are governed by the endless play of repetition and variety created in the presence of the fact that all things pass.”

(Christopher Alexander *The Timeless way of Building*, pág. ix-x)



No capítulo anterior, “A Escrita do Porto”, procuramos estudar a evolução da *Escola* em função das questões identitárias que se colocam na sua história: antecedentes, génese e evolução de um percurso individual que se transforma numa identidade colectiva. Como vimos, estas questões são essencialmente de índole teórica: a construção de uma identidade em função de um processo de “escrita”. Se em Távora, essa teoria é apreensível directamente em texto e só depois em obra, em Siza é muito mais evidente a qualidade “literária” da sua arquitectura.

Se esta noção de “Escrita do Porto” é a que consideramos mais relevante até ao final dos anos 60, as questões que se colocam no estudo da ideia de *Escola* a partir dessa altura são de outro tipo. Face a uma identidade que podemos considerar estabilizada, são sobretudo os modos de adaptação dessa mesma identidade a diferentes contextos que importa analisar: primeiro, em reacção às novas realidades do mercado de trabalho português, depois, com o 25 de Abril e o processo SAAL, na tentativa entusiástica de aproveitamento de uma oportunidade irrepetível.

Chamamos “Escala do Porto” a um conjunto de questões paradigmáticas que se colocam no processo de concepção, projecto e construção das obras dos arquitectos da *Escola*, patentes nas relações entre o discurso escrito e a linguagem, face ao contexto e ao programa, considerado tanto pela sua exigência funcional como pelo simbolismo que lhe está associado. A análise, apresentada no capítulo 2.1, aos CODA arquivados no Centro de Documentação da FAUP, ganha uma importância acrescida neste contexto temático: permite confirmar que, dentro dos pressupostos da *Escola*, a abordagem a projectos de grande escala e/ou complexidade obriga a uma equipa projectista bem estruturada, o que é dificilmente compatível com a ideia de “ateliê de vão de escada”, entendimento caricatural da actividade projectista onde o arquitecto

enfrenta todos os problemas de projecto numa atitude solitária e romântica (que caracteriza a maioria dos tirocinantes, no momento em que apresentam o CODA). Surgem assim, neste tipo de trabalho, equívocos e problemas de difícil resolução que são visíveis tanto nos discursos escritos como nos desenhos.

Os problemas de *escala* detectados na análise dos CODA surgem assim, neste capítulo 2, como pano de fundo para uma leitura do confronto entre os diferentes entendimentos da actividade disciplinar associados à dimensão dos gabinetes, que se torna cada vez mais evidente em Portugal a partir dos anos 60; no capítulo 2.2 veremos como os arquitectos do Porto preferem apostar num pequeno ateliê bem estruturado, por oposição a uma grande estrutura que funcione à custa da descaracterização do papel do arquitecto, da burocratização dos processos de trabalho, da hierarquização das relações pessoais e da desqualificação do desenho. Mais do que uma mera questão funcional esta torna-se, para a *Escola*, uma questão identitária.

Finalmente, no capítulo 2.3, veremos como esta oposição é ainda fundamental depois do 25 de Abril, quando os arquitectos do Porto encontram, simultaneamente, a liberdade e a responsabilidade de enfrentar um problema arquitectónico de grande escala, no curto período do “Processo SAAL”.

2.1. Os CODA da EBAP/ESBAP.

O conjunto de teses apresentadas em Concursos para Obtenção do Diploma de Arquitecto que encontramos arquivadas no Centro de Documentação da FAUP representa um espólio documental muito importante, enquanto imagem do trabalho dos arquitectos do Porto, como consequência do ensino da EBAP/ESBAP: tal como é definido até à reforma de 1957, o tirocínio é o momento de charneira entre a formação académica e o início da actividade profissional.¹ Assim, no seu conjunto, estas teses são um claro espelho do ensino da ESBAP do seu tempo e das suas consequências na actividade profissional dos seus agentes; consideramos este conjunto de trabalhos especialmente relevante como objecto de estudo porque não inclui obras ou projectos que podemos considerar “arquitectura de referência” no panorama portuense (salvo raras excepções)², mas antes aquilo a que se pode chamar “arquitectura corrente”, onde se tornam muito mais evidentes as dificuldades que se colocam aos projectistas e o modo como as diferentes questões são encaradas por jovens arquitectos, no momento em iniciavam a sua vida profissional.

Esta era uma fonte documental que estava ainda pouco estudada (para além da abordagem realizada no número 0 na revista *rA*, não conhecemos outros trabalhos realizados sobre estas provas) e que nos pareceu essencial para o estudo do nosso tema. Assim, dedicamos este capítulo a uma reflexão mais aprofundada sobre a pesquisa que realizamos sobre esta fonte documental, começando por resumir as conclusões já apresentadas anteriormente. Referimos em 1.1.2.4 que os CODA da década de 40 mostram uma evolução, dos primeiros projectos mais nacionalistas para propostas híbridas (que hesitam entre a utilização de materiais e técnicas tradicionais e as linguagens vanguardistas) e que, depois de 1948, apresentam já uma tendência generalizada de adesão ao “estilo internacional”. Vimos também (em 1.3.1.2) que, logo a partir de 1955, surge nos trabalhos uma nova consciência teórica que mostra claramente a influência do “Inquérito”. Constatamos assim que os trabalhos de CODA não só vão acompanhando as ideias

¹ Se este momento de apresentação do CODA nem sempre coincidia com o início da vida profissional estava na generalidade dos casos bastante próximo. As excepções, que surgem sobretudo nos anos 70, não são desprezáveis, mas também não são suficientes para pôr em causa este princípio.

² Podemos considerar excepções a esta regra, pelo seu impacto como obra construída, os projectos do mercado de Matosinhos (CODA 10, Fortunato Cabral), da igreja das Antas (CODA 54, Fernando Tudela), dos blocos habitacional da praça D. Afonso V, da rua João de Deus e da rua Duque da Terceira (CODA 111, Pereira da Costa; CODA 285, Rui Pimentel; CODA 341, João Pestana) ou da Estalagem da Via Norte (CODA 242, Bento Lousan); de igual modo, também podemos considerar “de referência” alguns trabalhos não construídos, como os já referidos projectos de Távora (CODA 104) e Siza (CODA 301), e ainda alguns trabalhos de índole teórica, como os de Arnaldo Araújo (CODA 158), Sérgio Fernandez (CODA 284) e Nuno Portas (CODA 208).

dominantes da arquitectura no seu tempo como muitas vezes as antecipam: a atracção pelo desenho moderno surge na ESBAP ainda antes do “Congresso”, numa altura em que alguns arquitectos de referência estavam rendidos (ou conformados) às linguagens nacionalistas; de igual modo, a vontade de aprender com a Arquitectura Popular surge antes de 1955, quando são ainda raros os arquitectos que procuram essa aproximação fora dos ditames do “estilo português”.

Na análise já realizada, foi também visível que o entusiasmo moderno que resulta do “Congresso” se justifica tanto pela luta contra a censura arquitectónica dominante, como pela consciência dos equívocos ideológicos em que assenta a “doutrina da casa portuguesa”; no entanto, o arrefecimento desse entusiasmo permite constatar que se mantém um certo vazio ideológico (que já se pressentia nas propostas da chamada “primeira geração moderna”), porque o discurso que domina as teses da ODAM e das ICAT é uma importação directa de um discurso internacionalista que se revela desadequado às realidades do país. É na procura de preencher este vazio que se pode justificar o entusiasmo com que, depois de 1955, se vai concretizar a adopção da metodologia implícita no “Inquérito” e nas primeiras obras de Távora, como novo paradigma; mas também esta referência vai perdendo força, com o passar dos anos sobre a publicação da *Arquitectura Popular em Portugal*, enquanto se vai tornando claro que o país aí retratado começa a desaparecer.

Aceitando estas constatações, surge como hipótese de trabalho a ideia de que o ensino da *Escola* mantém um único fio condutor, ao longo da sua história, como suporte primordial que sustenta as várias abordagens linguísticas que se sucedem e se sobrepõem ao longo do tempo: a já referida leitura funcionalista da filosofia Vitruviana, onde o *Venustas* é consequência do *Firmitas* e (sobretudo) do *Utilitas*.

Esta subsiste, ao longo de todo o período em análise, como constante pedagógica: o primado das necessidades funcionais e económicas do programa (em conjugação com uma atitude de “bom senso” ao nível do projecto) é o pilar basilar do entendimento da abordagem arquitectónica e do papel do arquitecto na sociedade. Assim, a ideia de que “uma boa planta dá sempre um bom alçado” parece ser a ideia mais forte do ensino da ESBAP: existe já com Marques da Silva, é reforçada com Carlos Ramos e subsiste depois da entrada dos quatro novos docentes (Távora, Bonito, Loureiro e Ricca), em 1951, apesar de sofrer alguma actualização; mas, como vimos em 1.3.1.2, o aparecimento de uma maior preocupação com os valores plásticos nos discursos e nos desenhos não põe em causa a continuidade de uma preocupação com a organização funcional, a eficácia da construção, o bom senso económico e as condicionantes do terreno.

Tendo como ponto de partida a análise realizada anteriormente (as hipótese colocadas e as conclusões que consideramos consolidadas), aprofundaremos neste capítulo o estudo dos CODA da EBAP/ESBAP numa abordagem mais abrangente que procurará estabelecer relações entre o discurso, a linguagem, o contexto e programa de cada trabalho (considerando a sua exigência funcional e o simbolismo que lhe está associado).

2.1.1. Caracterização do objecto de estudo e questões metodológicas.

Os CODA (“Concursos para Obtenção do Diploma de Arquitecto”) constituíam a prova final, realizada após tirocínio com um arquitecto diplomado, dos Cursos de Arquitectura das Escolas de Belas Artes até à reforma de 1957;³ mas a entrada em vigor da nova legislação não implicou, no entanto, o fim imediato da apresentação de trabalhos de CODA: continuam a ser realizados por alunos que concluíram a parte curricular do curso nos primeiros anos de aplicação da “Reforma”, ou mesmo antes (existe muitas vezes um grande lapso de tempo entre o final da frequência da EBAP e a apresentação do CODA).

O trabalho que desenvolvemos (entre Outubro de 2007 e Dezembro de 2008) teve como objecto de estudo os CODA que estão arquivados no Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Na listagem que nos foi fornecida pelos serviços do CDUA FAUP constam 369 títulos, correspondentes a trabalhos realizados na EBAP/ESBAP entre 1935 e 1979. Consideramos que, para a década de 30, a amostra não é relevante (apenas 2 trabalhos); pelo contrário, nas décadas de 40, 50 e 60 a amostra (respectivamente 92, 118, 114) parece constituir a quase totalidade dos trabalhos realizados. Quanto aos anos 70, o número de trabalhos que encontramos no arquivo é bastante menor do que nas décadas anteriores (29); no entanto, é necessário ressaltar que, nesta época, os CODA já não são o instrumento mais relevante para avaliar os finalistas da ESBAP, porque a Reforma de 1957 instituiu os Relatórios de Estágio como trabalho de fim de curso.⁴

A informação básica relativa a este objecto de estudo (um universo composto pelos 369 títulos que se encontram registados no CDUA FAUP) foi organizada numa base de dados realizada em suporte informático, com os seguintes campos: “número de referência”, “data de entrega”, “nome do autor”, “local do projecto”,

³ Oficialmente, os CODA vigoram a partir do Decreto nº2 de 26 de Maio de 1911, que os institui, até à Lei nº 2.043, de 10 de Julho de 1950 (que só tem aplicação prática mais tarde, com os Decretos-Lei nº 31.362 e 41.363, de 14 de Novembro de 1957).

⁴ Os CODA existentes em arquivo dos anos 30 datam de 1935 e 1936. Para as décadas seguintes, encontramos a seguinte distribuição: anos 40 (1940 - 3; 1941 - 11; 1942 - 2; 1943 - 9; 1944 - 6; 1945 - 10; 1946 - 8; 1947 - 23; 1948 - 16; 1949 - 4); anos 50 (1950 - 6; 1951 - 3; 1952 - 10; 1953 - 18; 1954 - 8; 1955 - 8; 1956 - 5; 1957 - 23; 1958 - 19; 1959 - 18); anos 60 (1960 - 19; 1961 - 15; 1962 - 12; 1963 - 17; 1964 - 14; 1965 - 9; 1966 - 9; 1967 - 7; 1968 - 7; 1969 - 5); anos 70 (1970 - 17; 1971 - 7; 1972 - 1; 1973 - 3; 1979 - 1).

“tema/título”, “análise dos textos e desenhos” e “observações”. No entanto, considerou-se não ser necessário analisar todos os processos, por diferentes razões:

- doze dos CODA que estão no arquivo não estão datados; sendo objectivo da nossa pesquisa uma abordagem cronológica do objecto de estudo, optou-se por não consultar estes trabalhos;
- do mesmo modo, não foram consultados os processos da maioria dos vinte trabalhos de projecto em que não existiam desenhos no dossier que se encontrava arquivado;
- também não foram analisados, com algumas excepções, os CODA já (parcialmente) documentados na revista *rA*⁵ (que inclui uma amostra de 87 trabalhos); nestes casos, consultou-se primeiro a revista e apenas se optou pela análise do processo nos casos em que o trabalho parecia apresentar alguma relevância e a informação publicada não era suficientemente esclarecedora.

A partir de uma primeira análise dos processos existentes no arquivo, procurou-se estabelecer uma estratégia para a obtenção de imagens que pudessem ilustrar o discurso realizado neste capítulo. Procurou-se, sempre que possível, obter fotografias das obras construídas, visitando-as. Se nalguns casos esta tarefa se revelou fácil, em muitos outros não foi possível encontrar as obras, ou porque nunca teriam sido construídas, ou porque já foram demolidas ou ainda porque a informação que consta do processo não se revela suficiente para a sua localização. Nalguns casos ainda, foi necessário voltar a consultar o processo para confirmar se as imagens obtidas no local correspondiam ao projectado.

Não sendo suficientes as fotografias das obras visitadas, em conjunto com as imagens que se encontram publicadas na revista *rA*, para suprir todas as necessidades de ilustração (de um capítulo em que a inclusão de imagens é crucial, porque as obras referidas são, na generalidade, pouco conhecidas), foi ainda necessária a reprodução directa de documentos a partir dos processos arquivados no Centro de Documentação da FAUP.⁶

Conforme foi referido na Introdução, os CODA citados nesta dissertação são designados no texto pelo nome do autor, abreviado (primeiro e último nome ou, nalguns casos, outros habitualmente utilizados na sua identificação); remetemos para nota de fim de página o nome completo, o número de ordem do arquivo,⁷ a data de apresentação e, nos casos em que obtivemos imagens, o número da figura onde aparece reproduzido.

⁵ Revista *rA*, n.º 0, Porto, FAUP, Outubro de 1987.

⁶ Este foi, no entanto, um processo moroso e dispendioso (não foi possível conseguir autorização para a reprodução de documentos por meios próprios do candidato, sendo necessário recorrer aos serviços de reprodução do CDUA FAUP) que obrigou a uma nova consulta do processo, após a primeira redacção do texto deste capítulo, para uma selecção rigorosa das imagens relevantes para a sua ilustração. As imagens de que adquirimos licença de utilização ao CDUA FAUP foram realizadas pelo fotógrafo Arménio Teixeira e estão identificadas na legenda com a designação “CDUA FAUP”.

⁷ A numeração apresentada como “CODA x” corresponde à classificação do CDUA FAUP “FAUP/ESBAP/CA/CODA/x”.

2.1.2. Programa, simbolismo, contexto, modelos, linguagem e escala.

Neste capítulo pretende-se proporcionar uma panorâmica global dos CODA que encontramos no arquivo do CDUA FAUP, referindo não só as principais tendências mas também as particularidades que distinguem cada trabalho, procurando perceber como é que a evolução geral de linguagem que detectamos anteriormente se pode relacionar com outro tipo de questões que se apresentam aos projectos.

Pela sua maior complexidade (e pela dimensão do objecto de estudo), pareceu-nos que este tipo de análise não podia ser estruturado apenas pela evolução cronológica dos trabalhos. Assim, optou-se por considerar como primeiro elemento estruturante o programa, considerando grupos funcionais que podem ser depois organizados em subgrupos, ordenados em função da conveniência de análise: por dimensão, linguagem, tipo de contexto ou data (considerando três épocas principais: trabalhos anteriores a 1948, realizados entre 1948 e 1955 e posteriores a 1955). No entanto, esta análise organizada em função do programa não nos pareceu aplicável, do mesmo modo, a todos os CODA consultados: se para os grupos programáticos que consideramos suficientemente bem definidos para caracterizar uma tipologia funcional (os projectos com tema habitacional, turístico, industrial, agrícola, ligados a serviços de saúde, educação ou religiosos) foi possível encontrar um número suficiente de exemplos para que a análise se revele significativa em relação ao universo em estudo,⁸ no caso de outro tipo de programas essa metodologia já não se revela adequada, porque os programas que podemos considerar associáveis do ponto de vista das suas necessidades funcionais específicas não se encontram em número suficiente para permitir o mesmo tipo de análise. No caso de edifícios que poderíamos agrupar numa classificação genérica de Equipamentos e/ou Serviços (que abrange programas de promoção pública e privada) a análise comparada exaustiva tornar-se-ia

⁸ Os exemplos de programas de habitação unifamiliar foram considerados demasiado numerosos para serem referidos na totalidade; assim, a análise aqui apresentada limitou-se a uma amostra seleccionada, apesar de terem sido consultados todos os processos: sete exemplos de "casa de férias" (CODA 107, 124, 134, 168, 179, 266, 314), noventa e cinco projectos de habitação permanente em moradia isolada (CODA 36, 40, 42, 45, 46, 48, 50, 52, 57, 58, 60, 62, 67, 79, 80, 81, 95, 97, 104, 106, 108, 110, 112, 114, 116, 122, 123, 126, 127, 138, 143, 144, 148, 151, 153, 160, 165, 170, 180, 181, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 193, 199, 201, 202, 206, 210, 215, 217, 223, 228, 232, 237, 239, 248, 250, 267, 268, 273, 276, 277, 279, 283, 286, 288, 294, 295, 296, 299, 301, 302, 307, 308, 309, 311, 317, 321, 324, 325, 327, 332, 334, 338, 340, 342, 343, 351, 352, 353) e treze projectos de habitação unifamiliar em conjuntos geminados (CODA 34, 66, 74, 98, 115, 117, 120, 159, 167, 175, 216, 287, 293). Abordamos na totalidade, os CODA relativos a habitação colectiva (CODA 30, 35, 47, 59, 65, 68, 73, 76, 94, 87, 111, 128, 141, 149, 154, 162, 221, 222, 224, 226, 230, 241, 258, 260, 261, 265, 275, 281, 285, 326, 337, 339, 341, 349), os programas ligados ao turismo (CODA 11, 22, 26, 38, 39, 70, 86, 171, 176, 189, 192, 205, 227, 235, 236, 242, 244, 253, 259, 262, 271, 272, 298, 305, 316, 319, 320, 328, 335), os equipamentos industriais (CODA 41, 49, 89, 100, 105, 130, 152, 156, 163, 166, 169, 178, 196, 204, 207, 234, 240, 249, 251, 264, 310, 318, 344), as unidades agrícolas (CODA 27, 84, 118, 121, 135, 195, 200, 306), os serviços de ensino (CODA 44, 56, 74, 85, 90, 91, 131, 140, 172, 198, 255, 282, 304, 322, 333), os equipamentos de saúde (CODA 25, 77, 92, 137, 213, 219, 220, 280, 347) e os programas de promoção religiosa (CODA 51, 54, 63, 101, 157, 161, 164, 174, 194, 263, 269, 323); em todos os casos referidos, consideramos existirem exemplos em número suficiente para justificar uma análise com estrutura programática.

irrelevante, porque encontramos programas muito díspares, com poucos exemplos de cada função;⁹ no caso de programas militares, a situação é semelhante,¹⁰ tal como no caso dos edifícios de Escritórios e/ou Comércio,¹¹ dos trabalhos de Restauro e/ou Reutilização e no (único) programa que se insere no âmbito do desenho urbano.¹²

2.1.2.1. Habitação unifamiliar: linguagem e contexto.

O programa doméstico, na sua tipologia unifamiliar, é o grupo funcional mais representado no conjunto dos CODA arquivados no CDUA FAUP: noventa e cinco projectos de habitação permanente isolada, treze conjuntos de casas geminadas e sete exemplos de “casa de férias”.¹³ Este programa adequava-se bem ao trabalho de CODA porque, sendo um programa de pequena complexidade e de pequena escala, permitia ao jovem arquitecto uma maior facilidade em conseguir realizar um projecto *como se fosse para construir*, exprimindo as suas convicções em desenho. Foram já abordados em capítulos anteriores (1.1.2.4, 1.2.2.1 e 1.3.1.2) alguns exemplos de projectos de habitação unifamiliar, onde se pretendia sobretudo reconhecer a evolução das linguagens e dos discursos. Não analisaremos aqui a globalidade do objecto de estudo, que não acrescentaria muito ao que já foi dito anteriormente, porque a grande dimensão da amostra (cento e quinze CODA com este programa) tornaria este capítulo sobredimensionado em relação à sua importância relativa e absolutamente fastidioso, se fosse desenvolvida uma análise individualizada de todos os casos.

No entanto, convém ressaltar que a correspondência com as conclusões já apresentadas é muito clara na globalidade da amostra, em relação às duas primeiras épocas em estudo (antes do “Congresso” e entre 1948 e 1955), onde encontramos a já referida evolução dos primeiros projectos nacionalistas para propostas posteriores que hesitam entre materiais tradicionais e linguagens vanguardistas e, depois de 1948, para uma entusiástica adesão ao “estilo internacional”.

Para a terceira época considerada, valerá a pena aprofundar uma hipótese formulada anteriormente, relativamente a este programa. Depois de 1955, como vimos, a oposição *nacional / internacional* é substituída pelo novo paradigma da “relação com o meio” (que tem implícita uma oposição *local / global*), concretizado

⁹ Podemos classificar como Equipamentos e/ou Serviços os seguintes CODA: Mercados (CODA 10, 72, 203, 218, 225), Posto dos Correios (13), Cadeia (31), Delegação Aduaneira (33), Cinemas/Teatros (43, 71, 102), Parques Desportivos (53, 64), Agência Bancária (69), Dispensário de Assistência Infantil (78), Lares de Terceira Idade (83, 109, 357), Casa de Trabalho (93), Parques Infantis (96, 131, 155), Matadouros (99, 212), Internatos para Raparigas (103, 238), Restaurantes (113, 139, 150, 182), Piscina (119, 182, 300, 331, 350), Equipamentos Comerciais/Sociais de Apoio Local (132, 313), Centros Recreativos (142, 183, 229), Posto Rodoviário (146), Museus (214, 256), Estação de Caminho de Ferro (209), Cemitérios (247), Estação Central Rodoviária (254), Sede da Associação dos Bombeiros com Cine-teatro (257), Balneário Termal (292), Centro Regional de Etnografia (315), Biblioteca Pública (330), Abrigo para Unidade Industrial (336), Centro Cultural (345), Centro Recreativo, Cultural e Gimnodesportivo (348) e Arquivo Histórico (359).

¹⁰ Programas militares nos CODA: um edifício de Comando (CODA 88), uma Casa de Oficiais (147), um Centro Militar de Educação Física (211) e alguns edifícios de Aquartelamento (145, 246, 329).

¹¹ CODA 55, 173, 227, 231.

¹² No âmbito do Restauro e/ou Reutilização encontramos os CODA 129, 243, 291 e como tema de desenho urbano apenas se regista o projecto de “Reorganização de uma Praça” do CODA 289. Consideramos sem interesse para a análise realizada neste capítulo os CODA dedicados ao Urbanismo (CODA 82, 136, 274, 278, 290, 297), os de índole teórica e/ou especulativa (CODA 125, 158, 177, 197, 208, 233, 252, 270, 284, 303, 312, 346) e o caso isolado de desenho de um navio (CODA 245).

¹³ Reconhecendo que existe uma distinção entre os programas de habitação fixa isolada, geminada e casa de férias, consideramos as diferenças demasiado subtis para permitir autonomizar a análise; por outro lado, não consideramos correcto associar as casas geminadas aos programas de habitação colectiva ou as casas de férias aos programas turísticos (sobre o distinto carácter do programa “casa de férias” ver, por exemplo, OLIVEIRA, M. M., “Linha de sombra” (pág. 30-32).

em dois diferentes tipos de desenho: uma linguagem ironicamente designada como “barrote à vista”, que utiliza preferencialmente técnicas e materiais de construção tradicionais (com influência directa do “Inquérito”) ou um desenho que se pretende moderno mas articula materiais novos e tradicionais, com técnicas construtivas actualizadas que não escondem (antes assumem) referências à Arquitectura Popular, numa aproximação aos modelos brutalistas internacionais, ao debate dos últimos CIAM e às obras de referência de Távora em Vila da Feira, Ofir e Leça da Palmeira. Estas são as tendências que, ao longo da década de 60, dominam os projectos de habitação unifamiliar, mas esta constatação não é generalizável à totalidade dos CODA realizados nesta época com outro tipo de programa, onde não é tão fácil aplicar o que começa a ser entendido como uma “receita” para aproximar a arquitectura moderna das tradições culturais portuguesas: conciliar o betão (e a maior ou menor evidência das suas potencialidades) com o uso de materiais tradicionais, como a pedra, a madeira e a telha.

Procurando uma hipótese explicativa da maior identificação ideológica do programa doméstico com os trabalhos do “Inquérito”, torna-se evidente uma facilidade de aproximação formal: se este é o programa que melhor representa a cultura popular de uma região (quer na sua evolução, quer nos seus valores perenes) é também o que encontramos mais bem retratado nas páginas de *Arquitectura Popular em Portugal*, podendo proporcionar aos arquitectos uma relação directa entre projecto, conceito e modelo. Esta relação pode, no entanto, ser encarada de diferentes formas, mais próximas do paradigma de “relação com o meio” ou mais directamente influenciadas pelos resultados construídos (e retratados na obra, em desenho e fotografia) desse conceito, encarados como modelos formais (e, por vezes, aplicados acriticamente em contextos claramente distintos). Assim, interessa perceber os diferentes modos como se concretiza em desenho esta influência, em função da relação de cada projecto com o seu sítio. Para isso, pareceu útil analisar separadamente o modo como o programa em estudo se concretiza, após o início dos trabalhos do “Inquérito”, em dois tipos opostos de contexto: o rural e o urbano. Entendemos que as questões de relação com o meio se colocam de maneira bastante distinta, nas duas situações: no contexto rural, a relação com a envolvente implica uma aproximação ao meio natural e a tipos de edificação marcados pela cultura popular de cada sítio; por outro lado, no contexto urbano, o arquitecto confronta-se com um meio artificial, onde predomina outro tipo de valores culturais, resultado simultâneo de uma cultura erudita sempre presente e de manifestações populares híbridas, que se apropriam desta influência erudita num processo de aculturação.

Analisaremos em primeiro lugar os trabalhos propostos para contexto rural. Nos CODA realizados depois de 1955 podemos reconhecer claramente os dois grupos já referidos: os projectos onde se nota a influência formal do “Inquérito” e as propostas onde a influência (por vezes muito superficial) da Arquitectura Popular se cruza claramente com uma vontade de modernização, que pode (ou não) concretizar-se com influência de modelos contemporâneos.

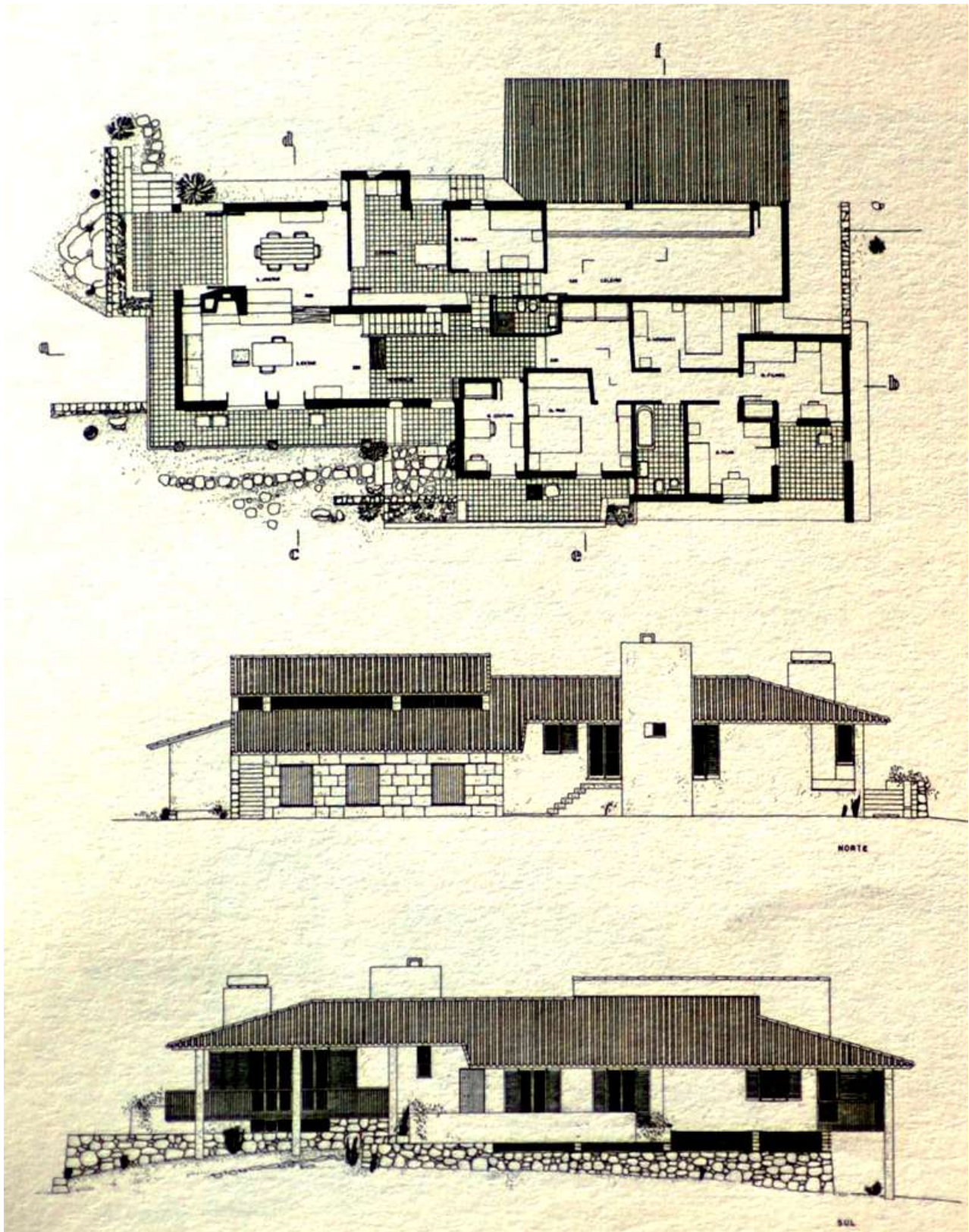


Fig. 52 "Habitação rural", Rolando Torgo, planta e alçados (revista rA, pág. 59).

No primeiro grupo encontramos uma aplicação de formas, sistemas construtivos e materiais tradicionais (com a pontual utilização do betão armado como sistema estrutural pouco assumido na linguagem) que justifica a já referida designação de “arquitetura de barroto à vista”. Esta tendência surge com o início dos trabalhos do “Inquérito”, com vários trabalhos entre 1955 e a publicação de “Arquitetura Popular em Portugal”¹⁴ e, embora se mantenha nos anos seguintes, vai esmorecendo com o passar do tempo, enquanto se vai tornando claro que a influência formal do “Inquérito” já não pode continuar a justificar-se como reflexo da realidade portuguesa (porque essa realidade já só existe pontualmente).¹⁵

A “habitação rural” que Rolando Torgo¹⁶ projecta para Amarante surge como um bom exemplo desta atitude (entre muitos possíveis), não só pelo desenho dos alçados e pelos materiais utilizados mas também pelo modo como estas opções se justificam na memória descritiva, onde se assume a intenção de concretizar “intuições” que o programa e o terreno “não só insinuavam como impunham”, porque “a orientação, o panorama e o terreno coincidem favoravelmente”. O autor refere ainda a procura de uma “silhueta capaz de satisfazer a ambientação verdadeiramente excepcional do sítio”, que resulta de uma leitura atenta das suas condições: “Da estrada os olhos pedem uma linha baixa, uma linha de beiral bem nítida, francamente projectada, que «abafe» as paredes e o peso que arrasta a superfície exposta, tanto mais que não se pode contar com a franqueza dos panos envidraçados; e o terreno caindo em todas as direcções até à estrada merece ser conservado. Os olhos semi-cerrados adivinham um jogo simples, enquadrados por estas linhas dominantes: o beiral que limita e a linha de terra onde nasce.”

Assim, se o elemento dominante do projecto é o telhado (“de quatro águas, capaz de encerrar em todo o perímetro a mesma sensação”) a sua dimensão e o facto de ser realizado sobre lajes inclinadas de betão tornam claro que esta não é uma obra de Arquitectura Popular, nem o pretende parecer (como se torna evidente no desenho de alçados e plantas). Pretende-se apenas reinterpretar as raízes populares da arquitectura portuguesa, num desenho que se realiza sem aparente recurso a outros modelos: embora não procure mimetizar a arquitectura tradicional, também não assume uma linguagem moderna.

Se o caso anterior se pode considerar um bom exemplo, encontramos noutros trabalhos que integram esta tendência uma dificuldade mais evidente na relação entre escala, conceito e linguagem. Este problema é claro nos CODA de Ildeberto Seca¹⁷ e Célio Costa;¹⁸ neste último, uma “habitação unifamiliar isolada” para Grijó (Gaia), o grande volume é acentuado pelas janelas pequenas e o telhado tem um desenho demasiado recortado, que resulta mal nos alçados; as fachadas apresentam vãos de várias formas e tamanhos, que parecem ser distribuídos casuisticamente em função das necessidades interiores.

¹⁴ Ver CODA 167, 168, 179, 185, 187 e 201.

¹⁵ Os CODA 248, 250, 266 e 293 são exemplo desta tendência, entre 1961 e 1964; depois, surgem apenas três casos: CODA 314 (1967), 321 (1968) e 351 (1971).

¹⁶ Rolando Torgo, CODA 250, entregue em 31 de Maio de 1961; ver fig. 52.

¹⁷ Ildeberto Seca, CODA 248, entregue em 31 de Maio de 1961.

¹⁸ Célio Ezequiel da Albuquerque Melo da Costa, CODA 321, entregue em 30 de Dezembro de 1968; ver fig. 53, na página seguinte.

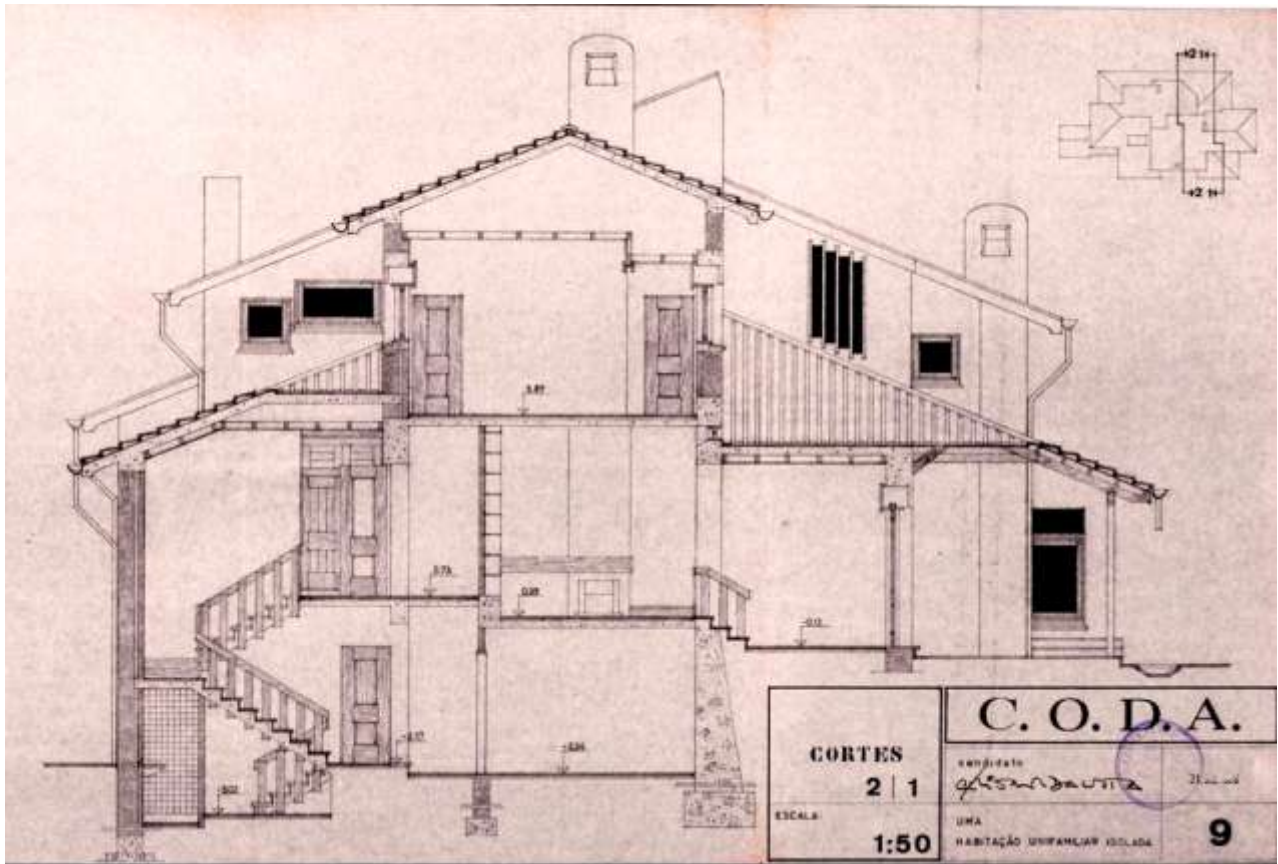
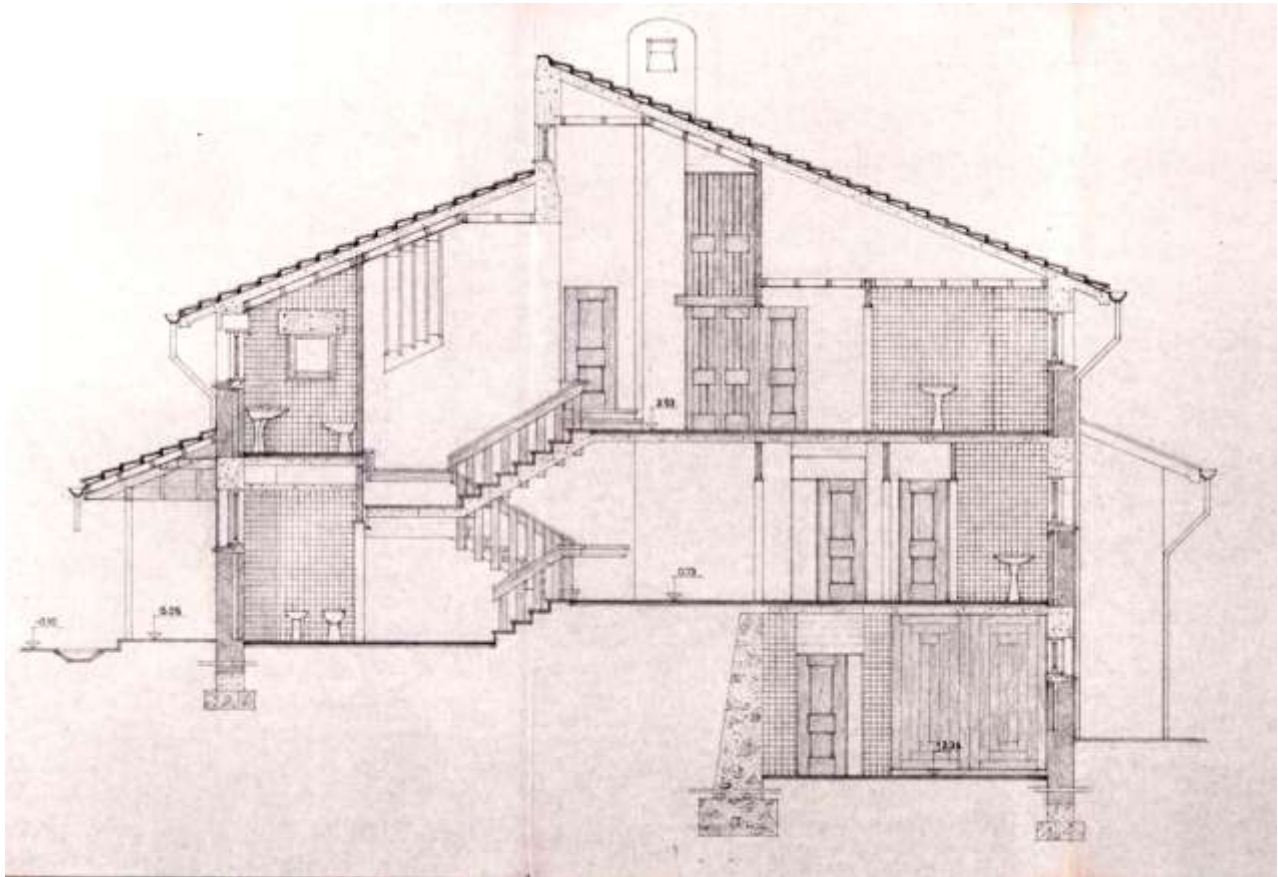


Fig. 53 "Habitação unifamiliar isolada", Célio Costa, cortes (CDUA FAUP).

Estes problemas são resultado das deficiências de desenho, mas também de critério, que se tornam evidentes nos cortes: a telha é assente sobre laje de betão inclinada, mas o mesmo telhado prolonga-se para o exterior assente numa estrutura de madeira à vista e a laje de cobertura é revestida a madeira, pela face inferior, no interior da casa. Esta vontade de esconder o sistema estrutural deve-se à intenção de procurar um carácter “rústico”, enfatizado no desenho das madeiras, nas portas (exteriores e interiores) e na guarda da escada interior. Na memória descritiva, torna-se evidente que a influência teórica do autor é contraditória com as opções tomadas: tem várias citações de “Famille et Habitation” (Chombart de Lauwe) e “Arquitectura para hoje” (Nuno Portas); a citação final de *Da Organização do Espaço* (Távora) ganha novo significado, associada a estes desenhos: “havendo na acção do arquitecto possibilidade de escolher, possibilidade de selecção, há fatalmente drama”.

No segundo grupo de trabalhos torna-se evidente que se procuram modelos contemporâneos que ajudem a concretizar a influência da construção popular numa arquitectura actualizada pelos valores da sua época. Se encontramos exemplos desta tendência ainda antes do “Congresso”,¹⁹ depois de 1948 predominam os projectos com um modernismo mais assumido e internacionalista.²⁰ Só depois de 1953²¹ aparecem com mais frequência tímidas tentativas de integrar materiais locais em alçados de desenho moderno.²² Depois de 1956, a casa de Ofir²³ vai aparecer como uma forte referência, quer pela sua solução formal, quer pelo modo como cruza modelos modernos com sistemas tradicionais, num composto coerente; assim, a partir desta altura, encontramos influência directa de vários projectos de Távora.²⁴ É também perceptível como, ao longo do tempo, as referências se vão actualizando (por vezes com vários modelos cruzados num mesmo trabalho): a influência de Siza começa a fazer-se sentir a partir de 1958, a de Wright entre 1959 e 1965, a de Coderch entre 1964 e 1967;²⁵ existem ainda outros exemplos, em menor número, de trabalhos que apresentam influência simultânea da construção popular e da arquitectura moderna, mas onde os modelos não nos parecem tão claros.²⁶

A habitação unifamiliar que Alfredo Matos²⁷ projecta em Amorim (Póvoa do Varzim) pode servir de exemplo do modo como a metodologia de Távora em Ofir é assimilada: a casa parece reunir um conjunto de influências (Távora, Siza, Aalto), que o candidato tenta cruzar e integrar num composto que assuma também a influência dos valores culturais e formais da Arquitectura Popular da região.

¹⁹ CODA 57 e 58, apresentados em 1947.

²⁰ Ver CODA 107 (1951), 110 (1952), 122, 123, 124, 127 (1953) e 138 (1954).

²¹ Em 1953 é publicado o já referido (em 1.2.2.2) artigo que divulga o CODA de Távora (TÁVORA, F., “Franqueza e juventude...”); é também nesse ano que Távora orienta o já referido (em 1.3.1.2) “Ensaio de inquérito às expressões e técnicas tradicionais portuguesas” na EBAP.

²² CODA 126, 134, 143, 144.

²³ A casa de Ofir foi projectada por Fernando Távora em 1956.

²⁴ Nos CODA 165, 186, 215, 228, 273, 294, 308, 317, 334 e 338.

²⁵ Encontramos influência da obra de Siza nos CODA 181, 186, 317, 338 e 343, influência da obra de Wright nos CODA 202, 210 e 299 e influência da obra de Coderch nos CODA 283, 309 e 317.

²⁶ Nos CODA 170, 190, 191, 199, 239, 268, 277, 288, 302, 307 e 327.

²⁷ Alfredo Brandão de Campos Matos, CODA 186, entregue em 31 de Dezembro de 1958; ver fig. 54, na página seguinte.

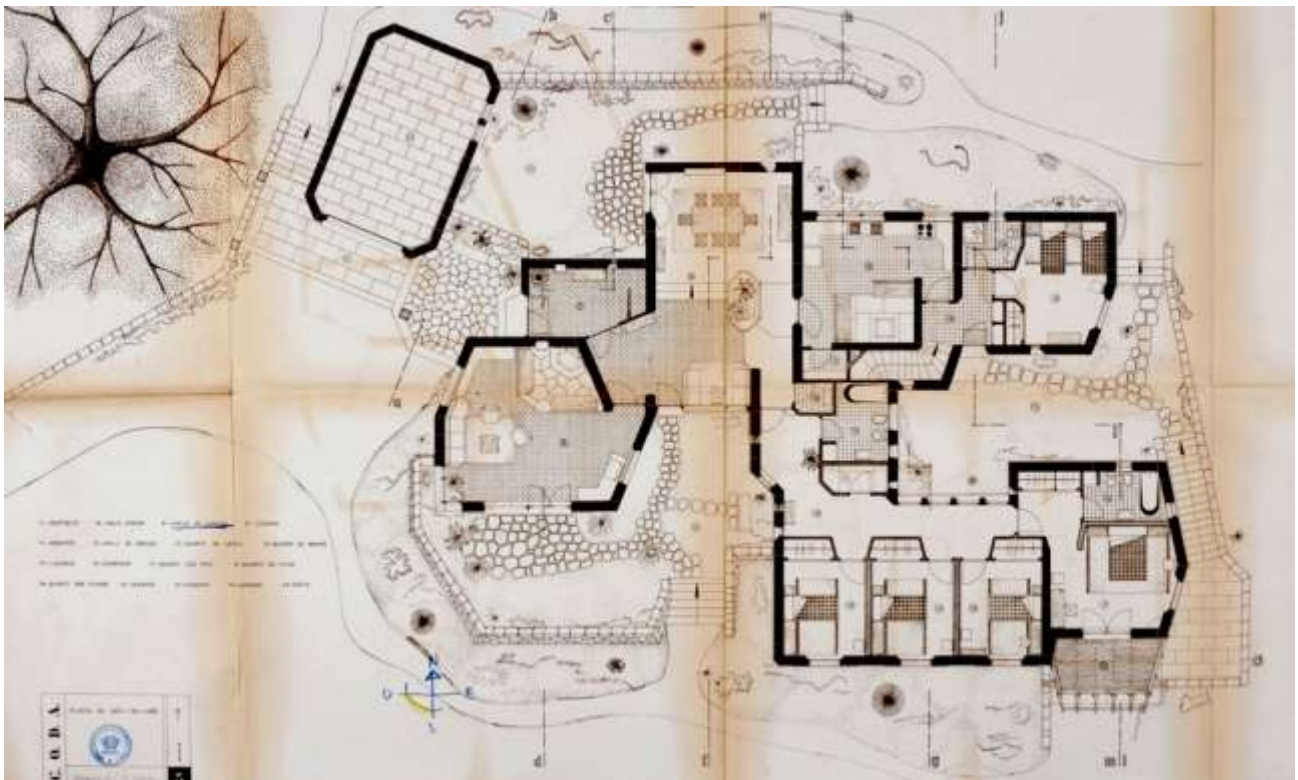


Fig. 54 a) Casa de férias em Amorim (recentemente reformulada), Alfredo Matos, fotos do estado actual (E. F.).
 b) "Habitação", Joaquim José de Sousa, alçado e planta (CDUA FAUP).

Os volumes orgânicos (em forma de quilha de barco) dos dois corpos autónomos (com coberturas em telha e estrutura de madeira) são unidos por uma área central com cobertura plana. Esta atitude é justificada num longo texto (já citado em 1.3.1.2) onde reconhecemos a influência de Távora e se dá grande relevância ao “Inquérito”; mas é curioso constatar que, na memória descritiva, a tentativa de aplicar as suas teorias como justificação da obra não ultrapassa a mera descrição do projecto (embora o texto seja mais interessante que o normal nestes trabalhos).

A “habitação” que Joaquim Sousa²⁸ projecta para Vila Pouca de Aguiar parece-nos ser um caso semelhante, que encontra maiores dificuldades de composição pela sua maior dimensão: na planta, articulada organicamente (com volumes de ângulos chanfrados e paredes não ortogonais), procura-se (sem sucesso) resolver os problemas de escala pela decomposição do volume; nos alçados, a presença do remate em betão aparente das coberturas (revestidas por telha) contrasta com o desenho das madeiras, de carácter rústico. Aqui, as limitações patentes no desenho parecem resultar de uma intenção de abordagem do aspecto funcional como princípio de “essencialidade”, enfatizado nos textos. Para este autor esta “Arquitectura de *essencialidade*”²⁹ será uma “Arquitectura que transmita esse «quid», esse «algo-vital» que transcende a obra arquitectónica perfeitamente conseguida e, no entanto, decorre e resulta necessariamente dela; uma Arquitectura estruturada como um órgão onde a disposição sistematizada dos seus elementos estéticos, plásticos, psicológicos ou tecnológicos converge para essa síntese ideal que é a sua essência.” Esta essência está no “critério pragmático” que distingue a Arquitectura, “como arte”: não “pode dissociar-se das necessidades humanas” (“função utilitária, pragmática; logo, dimensão antropológica”), porque “os fins da Arquitectura são o homem e suas implicações”. Considerando que é na “razão da sua eficiência, na adequação aos factores de ordem humana” que “assenta muito do critério valorativo da Arquitectura”, afirma que “o homem é o canône da arquitectura”.

Assim se justifica também a atitude de Joaquim Sousa face ao projecto que apresenta: “Ao delinear esta habitação, intencionalmente, de forma a referir em sua síntese final a essência íntima, fizemo-lo tendo em mente que homem vai viver nela.” Em conclusão, afirma que o “conceito orgânico e funcional dos espaços representa o esforço de conferir à dimensão um conteúdo vivo subordinado à noção de dinâmica interior, onde todas as linhas de força convergem para a unidade fundamental de concepção” e que o projecto “constitui um espaço complexo mas intencional, inerente à dinâmica imposta, procura duma constante renovação plástica e funcional (variedade da unidade) em ordem das exigências estéticas e às vivências psicológicas e sensoriais do homem, tornando-o participe da identidade plástica de «um ambiente onde seja possível viver a nossa vida» (Zevi).”

²⁸ Joaquim José de Sousa, CODA 302, entregue em 31 de Maio de 1965; ver fig. 54.

²⁹ “Discute-se, na actualidade, uma Arquitectura orgânico-funcional e a variedade dos conceitos que as diferentes escolas e teóricos praticam. Infere-se, naturalmente, que uma arquitectura deste tipo será de teor analítico-descritivo. É possível, contudo que (...) a Arquitectura tenda para uma estrutura sintético-ideográfica, onde as funções converjam para uma síntese única e final, uma Arquitectura que comunique (...) a *Essência* da sua função” (idem, Memória Descritiva).

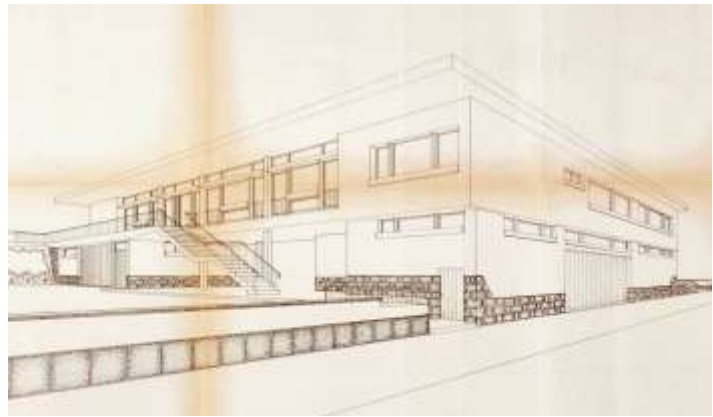


Fig. 55 a) "Habitação" na Serra da Estrela, Luís Baptista, perspectiva (CDUA FAUP). | b) "Habitação" nos Açores, Manuel Medeiros, perspectiva (CDUA FAUP).
 c) "Habitação" no Mindelo, Ângelo Peres, fotos do estado actual (E. F.).
 d) "Moradia em Trás os Montes", Manuel Melo, fotos da maqueta (CDUA FAUP).

Este discurso do primado da função representa uma ideia de subalternização do paradigma da relação com o sítio, que parece um pouco contraditória com o desenho regionalista, mas está justificada nas opções de projecto. Na implantação, procura-se reduzir as necessidades de movimentos de terras e obter uma boa relação com a paisagem, conseguindo ainda algum isolamento em relação à estrada, uma valorização da vegetação existente e uma protecção dos ventos e do sol; utilizam-se materiais tradicionais da região (“aos quais se agregou como elemento resistente o betão armado”) e emprega-se “um sistema de construção regional” com “paredes de alvenaria” (“caiadadas”, “rebocadas” ou com “pedra à vista”), procurando “contrastes que valorizam a obra”; assim (“discretamente”) se espera integrar o edifício “na cor e fisionomia local”.

Noutros casos, os problemas de relação entre o paradigma funcional, a integração no contexto e a escala são ainda mais evidentes. No seu já referido projecto para a Serra da Estrela, Luís Baptista³⁰ mostra dificuldades na relação da dimensão do edifício com o carácter rústico do desenho (onde as varandas balançadas introduzem uma expressão moderna, que contrasta com a linguagem do restante). Na “habitação” que Manuel Medeiros³¹ projecta para os Açores, o desenho cuidado das plantas resulta em alçados onde as dificuldades de composição são evidentes: os balanços em betão que rematam a cobertura apenas servem para esconder a presença do telhado (que na perspectiva não aparece desenhado), o portão da garagem assume demasiado protagonismo no alçado virado à rua e as janelas (justificadas com a “presença inconfundível duma grande e variada panorâmica”) parecem ter sido pensadas apenas em função do interior; a presença da pedra à vista nas paredes procura acrescentar um elemento rústico, demasiado pequeno para a escala do edifício. Também na moradia que Ângelo Peres³² projecta para o Mindelo os alçados parecem resultar sobretudo de uma intenção de resolução do espaço interior: o triângulo formado nas fachadas pelo telhado de duas águas ilumina superiormente a zona de pé-direito duplo na sala, mas ganha demasiado protagonismo na volumetria. Por último, na “moradia em Trás-os-montes” de Manuel Melo,³³ as dificuldades do projectista são evidentes nas fotos da maqueta, que mostram o modo casuístico como é pensado o conjunto de telhados que cobre os volumes que resultam da distribuição do programa (duas salas, escritório e cozinha com wc no piso térreo, quatro quartos e três casas de banho no piso superior).

Também nos CODA de Francisco Nogueira,³⁴ Acácio Brochado,³⁵ João Cremês,³⁶ António Oliveira,³⁷ Maria Cândida Carvalho³⁸ e Joaquim Pereira³⁹ encontramos exemplos de trabalhos menos bem conseguidos, nesta intenção de actualizar a herança da Arquitectura Popular, cruzando-a com influências contemporâneas.

³⁰ Luís Victor Alçada Tavares Baptista, CODA 144, entregue em 31 de Dezembro de 1955; ver fig. 55.

³¹ Manuel Jacinto Simões de Medeiros, CODA 276, entregue em 31 de Maio de 1963; ver fig. 55.

³² Ângelo Bastos Peres, CODA 288, entregue em 30 de Maio de 1964; fig. 55.

³³ Manuel Vieira de Melo, CODA 308, entregue em 30 de Dezembro de 1966; fig. 55. Na Memória Descritiva (curta e desinteressante) o autor procura justificar a linguagem afirmando que se procurou “manter sempre a preocupação de guardar uma possível fidelidade na identidade deste [trabalho], com o ambiente que o envolve” e que se considerou “em primeiro lugar o factor clima”.

³⁴ Francisco José Gouveia Alves Nogueira, CODA 190, entregue em 30 de Maio de 1958.

³⁵ Acácio Antero de Magalhães Brochado, CODA 268, entregue em 31 de Maio de 1963.

³⁶ João José Bizoulier Cremês, CODA 283, entregue em 1 de Junho de 1964.

³⁷ António Linhares de Oliveira, CODA 309, entregue em 31 de Maio de 1966.

³⁸ Maria Cândida Câmara Saldanha Amorim de Carvalho, CODA 327, entregue em 30 de Maio de 1969.

³⁹ Joaquim Pereira, CODA 353, entregue em 30 de Maio de 1971.

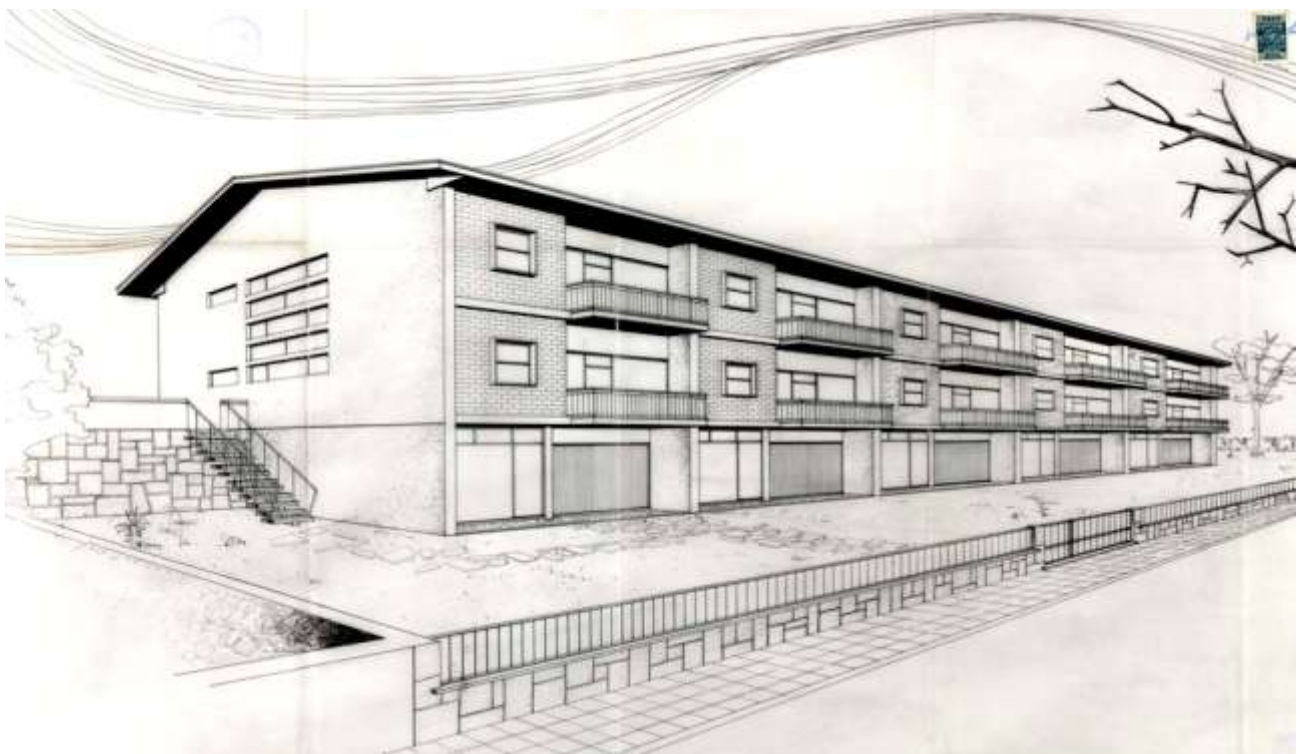


Fig. 56 Bloco de casas em ala contínua, Albano Moura, perspectiva (CDUA FAUP).

Em todos estes casos, os alçados parecem ser resultado directo da resolução funcional da planta.

Em síntese, ressalta da análise realizada aos CODA de programa unifamiliar realizados em ambiente rural, depois de 1955, uma ideia comum de relação entre desenho e território; esta concretiza-se através de uma identificação ideológica da função “habitar” com o “Inquérito” (e/ou com a teoria organicista de Zevi), em diferentes aproximações formais, que dependem do modo como cada autor relaciona conceito e projecto: o uso de diferentes modelos conduz a concretizações bastante distintas de ideias semelhantes. Mas esta intenção de relação com o meio parece encontrar por vezes algumas dificuldades de concretização, face a uma maior preocupação com o paradigma funcional; sobretudo em projectos de maior volumetria, parece existir uma dificuldade de conciliar linguagem, função e contexto.

Nos projectos de habitação unifamiliar realizados em contexto urbano (ou suburbano),⁴⁰ o paradigma da “relação com o meio” parece justificar outra abordagem. Não encontramos nenhum exemplo onde a influência da Arquitectura Popular rural é dominante na linguagem (a chamada “arquitectura de barrote à vista”). Existem, no entanto, vários casos que se relacionam com o segundo grupo referido para as moradias realizadas em contexto rural, em que se procura adaptar os ensinamentos metodológicos do “Inquérito” ao contexto urbano; as abordagens que encontramos nestas propostas são muito variadas: existem casos em que a pretendida adequação ao contexto leva a um desenho mais híbrido (na relação entre tradição e modernidade) por oposição a outros onde se procura tirar partido das potencialidades plásticas dos materiais utilizados, numa linguagem que pretende dar continuidade à influência racionalista, embora com uma aproximação menos abstracta, que integra preocupações de relação com a tradição construtiva dos sítios.

As moradias projectadas para o Porto, a cidade que (naturalmente) apresenta mais exemplos desta tipologia, são um exemplo claro da diversidade de abordagens (para um mesmo contexto urbano) que o paradigma da “relação com o meio” permite aos arquitectos da ESBAP nos seus CODA, onde encontramos atitudes muito diferentes.

Começaremos por analisar os exemplos onde a influência conceptual do “Inquérito” resulta num desenho híbrido, articulando elementos de desenho tradicional e moderno.

Esta é a tendência claramente maioritária para o programa de habitação familiar no período em estudo, presente no bloco de casas em ala contínua que Albano Moura⁴¹ propõe para Gaia (onde o alçado principal mostra a modulação da estrutura e assume um carácter “brutalista” que contrasta com o desenho tradicional da cobertura).

⁴⁰ Ver exemplos de projectos de habitação unifamiliar em contexto urbano (ou suburbano) realizados depois de 1955 nos CODA 148, 151, 153, 154, 159, 160, 175, 180, 188, 193, 215, 217, 223, 232, 279, 295, 296, 311, 332, 340 e 342. Dada a dicotomia (rural/urbano) realizada nesta análise, não são aqui referidos os projectos onde o carácter da envolvente não nos pareceu claro, após a consulta do processo.

⁴¹ Albano Fortuna Seabra Moura, CODA 154, entregue em 31 de Dezembro de 1956; ver fig. 56.

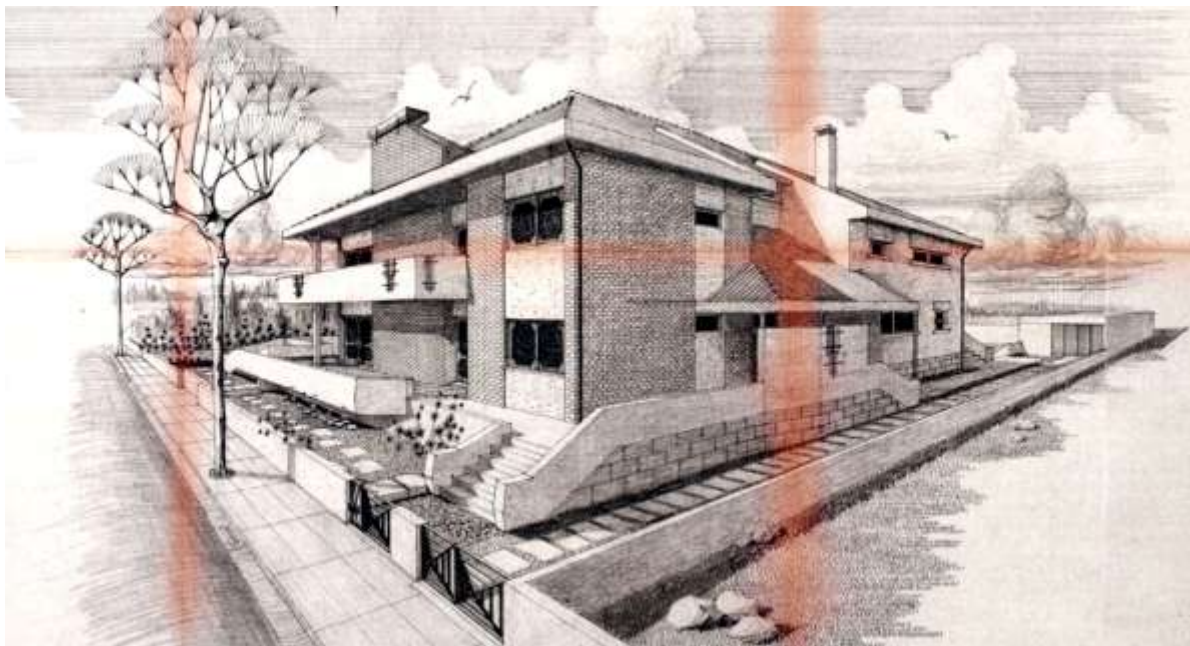


Fig. 57 a) habitação unifamiliar, Manuel Sousa, perspectiva (CDUA FAUP).
 b) habitação unifamiliar, Vasco Mendes, perspectiva (CDUA FAUP) | c) habitação unifamiliar, Maria Oliveira, perspectiva (CDUA FAUP).
 d) habitação unifamiliar, Mário Azevedo, perspectiva (CDUA FAUP).
 e) habitação unifamiliar, José Pulido Valente, fotos do estado actual (E. F.), alçado e planta (revista rA, pág. 59).

São também exemplos deste primeiro grupo as habitações geminadas que João Serôdio⁴² desenha para Santo Tirso (com alçados onde o desenho mostra influência do “Inquérito”), o projecto de Eduardo Brito⁴³ para Guimarães (com desenho “brutalista” a evidenciar as potencialidades do betão, procurando actualizar carácter regionalista), a “moradia” que Manuel Sousa⁴⁴ desenha para Aveiro (onde os alçados parecem surgir como resultado das plantas e a escolha dos materiais denota preocupações de integração, contrariadas pela volumetria excessiva) e o trabalho que Orlando Antunes⁴⁵ propõe para Nova Lisboa (Angola), onde afirma procurar uma arquitectura “colonial” (misturando moderno e tradição).

No contexto específico da cidade do Porto encontramos seis trabalhos com esta mesma tendência, apresentados entre 1955 e 1970. Em 1955, Vasco Mendes⁴⁶ tenta compatibilizar o desenho moderno e assimétrico do alçado principal com um telhado de duas águas e paredes de pedra aparente, de aparelho rústico. Em 1957, Mário Azevedo⁴⁷ desenha um grupo de casas geminadas, onde os alçados mostram desenho moderno sob uma cobertura com telhado de duas águas (no texto refere-se uma “estrutura mista de granito e betão armado”, com paredes exteriores e de meiação em pedra). Em 1958, Manuel Cunha⁴⁸ oscila entre uma abordagem rústica, mais apreensível nos alçados e uma linguagem “Brutalista” que se assume sobretudo na perspectiva (onde não aparece o telhado, nem está representada a estereotomia da pedra e do tijolo, visíveis nos alçados); também em 1958, Luís Melo⁴⁹ desenha uma cobertura de duas águas e um envasamento de pedra à vista nos alçados (que são desenhados em função de uma ênfase da sua composição construtiva). Em 1960, Maria Oliveira,⁵⁰ desenha uma casa de volume simples e estrutura de betão assumida, onde o desenho moderno (mas desinteressante) da varanda e do “alpendre” não escondem uma aproximação a uma tipologia tradicional. Finalmente, em 1963, José Pulido Valente⁵¹ propõe um desenho de híbrido para a rua das Mercês (na Memória Descritiva assume a influência da “tradição WRIGHTIANA” na continuidade espacial).

Nos CODA realizados em áreas urbanas, encontramos também alguns projectos onde a aprendizagem do “Inquérito” não implica um desenho de influência tradicional; nestes casos, a influência da Arquitectura Popular concretiza-se sobretudo numa maior expressividade dos materiais, em desenhos que manifestam uma ideia de continuidade da influência modernista com uma linguagem menos abstracta.

⁴² João Taveira Pinheiro Guimarães Serôdio, CODA 175, entregue em 31 de Dezembro de 1957.

⁴³ Eduardo Jorge Peixoto Coimbra Brito, CODA 160, entregue em 31 de Dezembro de 1957.

⁴⁴ Manuel Castro Alves de Sousa, CODA 311, entregue em 31 de Maio de 1966. ver fig. 57.

⁴⁵ Orlando Cardoso da Silva Antunes, CODA 332, entregue em 31 de Dezembro de 1970.

⁴⁶ Vasco Gonçalves de Azevedo Macieira Mendes, CODA 148, entregue em 31 de Dezembro de 1955; ver fig. 57.

⁴⁷ Mário Emilio Ferreira Mendes dos Santos Azevedo, CODA 159, entregue em 29 de Maio de 1957; na memória descritiva, afirma-se a solução encontrada como “muito aceitável, porquanto sendo uma construção económica, consegue reunir características de à vontade e liberdade de composição, leveza e frescura, sentido moderno, modulação e ritmo”; ver fig. 57.

⁴⁸ Manuel Guerra Cunha, CODA 180, entregue em 31 de Maio de 1958.

⁴⁹ Luís de Azeredo Pinto e Melo, CODA 188, entregue em 31 de Maio de 1958.

⁵⁰ Maria Isabel Marques Oliveira, CODA 232, entregue em 31 de Maio 1960; na sua memória descritiva, refere-se que “se prevêem em geral materiais tradicionais em aplicação e valorização da mão-de-obra local e nacional”; ver fig. 57.

⁵¹ José Pulido Valente, CODA 279, entregue em 31 de Dezembro de 1963; ver fig. 57.



Fig. 58 a) habitação unifamiliar, Maria Guedes, perspectiva do interior (CDUA FAUP) | b) habitação unifamiliar, João Camacho, foto do estado actual (E. F.).
 c) habitação unifamiliar, Joaquim Sampaio, fotos do estado actual (E. F.).
 d) "habitação", Jorge Baptista, perspectiva (CDUA FAUP).
 e) duas habitações geminadas, Joaquim Fazenda, fotos do estado actual (E. F.).

São exemplos desta atitude a moradia que Rogério Barroca⁵² desenha para Águeda (onde o volume branco de estética purista surge pousado sobre um piso térreo com paredes de pedra com aparelho 'rústico'), o desenho de Marcelo Costa⁵³ para o Funchal (com aproximação orgânica e clara influência de Wright), a proposta de Rui Pacheco⁵⁴ para Paredes (com influência das primeiras obras de Siza e Távora) e três trabalhos projectados para a cidade do Porto: em 1956, Maria Guedes⁵⁵ apresenta um desenho "brutalista" que tem correspondência numa espacialidade moderna e, no mesmo ano, a casa na rua no Amial de João Camacho⁵⁶ é um exemplo de um projecto onde se procura tirar partido da expressividade do material de revestimento (embora o desenho parece ser resultado directo da distribuição interior); finalmente, em 1970, Joaquim Sampaio⁵⁷ aposta numa decomposição volumétrica para conseguir relacionar a escala com uma linguagem que admite a influência popular, modernizando-a.

Nas propostas de habitação unifamiliar realizadas no contexto da cidade do Porto nesta época existe um terceiro grupo de que não encontramos exemplos, para o mesmo programa e época, quer em contexto rural quer noutros espaços urbanos: referimo-nos aos desenhos que procuram uma linguagem claramente moderna, referenciada ao "Estilo Internacional", onde não se encontra influência do "Inquérito". Mas se entre 1948 e 1954 os trabalhos internacionalistas representam a totalidade das moradias propostas para a cidade do Porto (os CODA de Fernando Távora⁵⁸ e José Freitas),⁵⁹ os três exemplos realizados entre 1958 e 1960 constituem uma percentagem reduzida dos trabalhos de habitação unifamiliar realizados neste espaço urbano, depois de 1955: Manuel Pereira⁶⁰ apresenta um desenho moderno para os alçados, com coberturas invertidas, de pequena inclinação; Jorge Baptista⁶¹ desenha uma casa de cobertura plana, numa articulação de volumes simples, com paredes como planos brancos perfurados e um terraço balançado sobre o qual pousa um "pano de vidro" em curva; Joaquim Fazenda⁶² projecta duas habitações geminadas (para duas famílias com laços de parentesco) com cobertura de água única sobre laje horizontal de betão e alçados de desenho moderno, definidos pelas varandas corridas e pelos panos de vidro recuados (a pedra à vista, em alguns panos de parede, é o único elemento de raiz tradicional mas a estereotomia tem desenho moderno).

⁵² Rogério Augusto Neto Barroca, CODA 151, entregue em 31 de Dezembro de 1955.

⁵³ Marcelo Luiz Correia de Lima Costa, CODA 296, entregue em 31 de Maio de 1965.

⁵⁴ Rui Vieira do Carmo Pacheco, CODA 340, entregue em 30 de Maio de 1970.

⁵⁵ Maria Augusta Garcia de Miranda Guedes, CODA 153, entregue em 31 de Maio de 1956; na memória descritiva refere-se: "no seu aspecto decorativo, o problema é resolvido exclusivamente à custa dos próprios materiais de acabamento, na sua forma mais pura, para o que foi necessário a sua apurada escolha no que respeita à qualidade e ao colorido que vão emprestar ao edifício"; ver fig. 58.

⁵⁶ João Pedro Moreira de Almada Henriques Camacho, CODA 295, entregue em 31 de Dezembro de 1965; ver fig. 58.

⁵⁷ Joaquim Vasconcelos Sampaio, CODA 342, entregue em 30 de Maio de 1970; na memória descritiva, assume-se que o "espaço interno foi orientado fundamentalmente, no sentido de garantir o isolamento necessário para o desenvolvimento duma vida privada, fora de ruídos e devassamentos indesejáveis, sem que todavia se tivesse retirado a possibilidade de contacto com o exterior sempre que desejável" e que esta "preocupação justifica o tipo de fenestração pouco acentuado, o sistema de iluminação solar indirecto por vezes adoptado e todo o complexo de volumes em aparente desencontro, mas tendentes a assegurarem isolamento, organicidade e unidade ao conjunto"; ver fig. 58.

⁵⁸ Fernando Távora, CODA 104, entregue em 31 de Maio de 1950; ver figura 19, página 122, capítulo 1.2.

⁵⁹ José Maria Pinto de Freitas, CODA 114, entregue em 31 de Dezembro de 1952.

⁶⁰ Manuel Armando Sam Martinho Fortes d'Ávila Pereira, CODA 193, entregue em 30 de Maio 1958.

⁶¹ Jorge Santos Baptista, CODA 217, entregue em 30 de Maio de 1960. Na memória descritiva, o candidato fala da importância dos tons cromáticos da obra: a "cor branca da cal", o "cinzento - quente do betão", o "vermelho Veneza dos mosaicos" e o "negro do mármore dos peitorais"; fig. 58.

⁶² Joaquim Ramos Moita Fazenda, CODA 223, entregue em 31 de Maio 1960. Na memória descritiva, afirma que, "mais do que aqueles factores de ordem estético-construtiva que sempre surgem durante as diversas fases de uma obra até à sua perfeita integração na forma, (...) uma preocupação de ordem moral me dominou: - o factor humano, neste caso, absolutamente determinado, portanto, objectivo"; fig. 58.



Fig. 59 a) casa de Ofir, Fernando Távora, fotos do estado actual (E. F.).
b) quatro casas de Matosinhos, Álvaro Siza, fotos do estado actual. (E. F.)

Na globalidade das abordagens, é evidente a diversidade de linguagens que o programa unifamiliar permite aos arquitectos da EBAP/ESBAP nos seus CODA; nesta diversidade, torna-se clara a influência do tipo de contexto: é apenas em áreas urbanas que encontramos projectos claramente modernos (onde a influência da aprendizagem do “Inquérito” não se reconhece na forma), enquanto as propostas onde a influência da Arquitectura Popular nos pareceu dominante só se encontram em áreas rurais.

Mas, curiosamente, estas diferenças encontradas entre os projectos realizados em contexto urbano e rural não são tão evidentes como seria de esperar, depois de 1955. Se existe uma maior aproximação ao moderno em contexto urbano, por oposição a uma maior influência da Arquitectura Popular em contexto rural, consideramos surpreendente que esta diferença de atitude não seja mais clara: os referidos projectos claramente modernos que encontramos na cidade do Porto são em número muito reduzido (três), face ao total da amostra analisada.⁶³ No total dos projectos analisados, a opção que encontramos em maior número é a de procurar conciliar uma linguagem moderna com o paradigma da “relação com o meio”; como vimos, esta atitude pode concretizar-se através de um desenho híbrido (articulando elementos de desenho tradicional e moderno) ou de um desenho que pretende dar continuidade à influência racionalista com uma linguagem menos abstracta (tirando partido das potencialidades plásticas dos materiais naturais utilizados) numa tentativa de aplicação dos ensinamentos do “Inquérito”; em ambos os casos, muitas vezes, são claras as influências de obras de referência da arquitectura portuguesa e/ou internacional.

É evidente que a referida aprendizagem do “Inquérito” (de um ponto de vista conceptual, mas também formal) está já presente em muitas dessas obras de referência: na casa de Ofir, de Távora (com influência evidente em muitos CODA já referidos), mas também em algumas das primeiras obras de Siza (as quatro casas de Matosinhos, as moradias Carneiro de Melo e Rocha Ribeiro). Podemos considerar que existe um elo de ligação entre estas obras: uma vontade de aplicação de uma linguagem que seja um “composto” entre referências da Arquitectura Popular Portuguesa e do movimento moderno. Mas quase todas partilham também o mesmo tipo de localização, em áreas de carácter pouco definido.⁶⁴ São assim referências do paradigma de relação com o contexto, pela tentativa de actualização de princípios herdados da Arquitectura Popular, que não passa só pelas questões formais e construtivas (materiais e técnicas): também se materializa numa atitude face à envolvente, numa relação entre interior e exterior, num posicionamento da construção no lote e na sua relação com as vias de acesso. Todas estas características são, no entanto, transposições da lógica de organização da construção rural, possíveis em terrenos situados em zonas suburbanas ou periféricas e tornam estas obras referência directa para os CODA projectados para áreas não urbanizadas.

⁶³ Dos 80 CODA arquivados no CDUA da FAUP com programa unifamiliar e data posterior ao início dos trabalhos do “Inquérito”, 21 foram classificados como realizados em contexto urbano ou suburbano e 44 foram consideradas em contexto rural ou não urbanizado; nos restantes 15 casos, o carácter da envolvente não nos pareceu claro, após a consulta do processo.

⁶⁴ Se, na obra de Távora, o carácter não urbano do terreno é evidente, não podemos afirmar o mesmo no caso de todas as obras de Siza: se a avenida da Boavista, no Porto, estaria ainda longe de ter o seu carácter consolidado, na época da sua construção, a avenida Afonso Henriques, em Matosinhos, teria já uma imagem próxima da que a caracteriza hoje.



Fig. 60 a) Cooperativa "O Lar Familiar", Mário Bonito, fotos do estado actual (E. F.).
 b) Casas de Celestino de Castro nas ruas Santos Pousada e Amial, fotos do estado actual (E. F.).
 c) Casa Aristides Ribeiro, Viana de Lima, foto do estado actual (E. F.). | d) Casa na rua Latino Coelho, Arménio Losa e Cassiano Barbosa, foto da fachada no seu desenho original (FERNANDES, F.; CANNATÁ, M., *Guia da Arquitectura Moderna...*); actualmente encontra-se muito alterada.

A tradição construtiva de uma cidade como o Porto tem regras diferentes das que se podem estabelecer para as áreas rurais (ou suburbanas) que lhe são adjacentes, como é evidente nas páginas do próprio “Inquérito”;⁶⁵ como vimos, a obra de Távora está repleta de exemplos de atenção a estas diferenças, já nesta época. Aliás, existe uma lógica de construção urbana com largas tradições na cidade: poderíamos referir as casas de Januário Godinho (rua Marques da Silva, 1935), Celestino Castro (na rua de Santos Pousada, em 1949, e na rua do Amial, em 1953), Viana de Lima (casa Honório Lima, em 1939, e casa Aristides Ribeiro, em 1949) e Mário Bonito (Cooperativa “O Lar Familiar”, 1950) como exemplos de obras que seriam modelo de habitação unifamiliar urbana para os estudantes da ESBAP antes do “Inquérito”.

Mas esta tradição parece ser esquecida nos CODA, após 1955; são poucos os casos em que se procura uma linguagem claramente moderna, que seria a atitude mais previsível porque seria aquela que, neste contexto, concretizaria uma melhor relação com o meio, cruzada com o maior ou menor uso de materiais característicos do Porto, como o granito e azulejo: a casa que Arménio Losa e Cassiano Barbosa desenham para a rua Latino Coelho, em 1953, mostra que não é incompatível o uso do azulejo com um alçado de composição moderna (como Távora tinha também proposto três anos antes, no seu CODA).

A substituição destes modelos urbanos pela influência, por vezes mal compreendida, de obras realizadas noutra tipo de contexto, é elucidativa da forma como os resultados do “Inquérito” são interpretados por alguns dos tirocinantes: parecem ser encarados como uma linguagem (ou mesmo um *estilo*) que espelha a vontade de assimilar valores culturais numa atitude que se pode tornar mais ou menos óbvia formalmente, mas que está presente, no programa unifamiliar, independentemente do contexto. Parece subsistir em alguns trabalhos um entendimento abstracto de um *contexto nacional* que associa o meio urbano e o meio rural como herdeiros de uma mesma cultura popular, retomando o equívoco que já caracterizava a doutrina da “casa portuguesa”.

2.1.2.2. Habitação colectiva: efeitos de uma mudança de escala.

Analisamos anteriormente o programa de habitação unifamiliar com a consciência de que este é um programa de pequena complexidade e escala, que permite ao arquitecto exprimir a suas convicções em desenho sem grandes dificuldades. Se esta é “a acção projectual que «apresenta um equilíbrio mais difícil e instável»” porque implica “conjugação uma intuição pessoal com umas necessidades preciosas e particulares”⁶⁶ é também aquele programa em que qualquer arquitecto domina os conceitos gerais de funcionamento, pela sua experiência pessoal, como utilizador directo de (pelo menos) um espaço de habitar e como visitante de muitos outros.

⁶⁵ SNA, *Arquitectura Popular em Portugal* (“Zona 1”, páginas 27-29 do 1º volume).

⁶⁶ Manuel Mendes, citando Amadeu Santacana em MENDES, M. “Terra quanto a vejas...” (pág. 102).



Fig. 61 Bloco das Águas Livres, Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral, fotos do estado actual (E. F.).

Assim, torna-se interessante perceber como é que os CODA da ESBAP respondem ao salto de escala (para o mesmo tipo de programa) que constitui o projecto de habitação colectiva. Face ao confronto entre os paradigmas teóricos da modernidade e da relação com o meio (que detectamos na análise do programa unifamiliar), importa perceber se as questões de relação entre escala, linguagem e contexto são mais difíceis de enfrentar de forma adequada em projectos de maior escala e programa mais complexo, onde podem entrar em confronto com o paradigma da funcionalidade e resultar numa desadequação da linguagem da obra à escala e/ou ao contexto envolvente.

Ressalve-se, no entanto, que falamos de *maior* escala, e não de *grande* escala. Referimos já (em 1.2.2.3) que no Congresso de 1948 a questão da “Escala” surgiu de forma paradigmática, na oposição entre os defensores das virtudes do grande bloco colectivo de habitação social contra a política dos Bairros de Casas Económicas, na sequência de um debate que já vinha desde o início do século. O Estado não terá nunca tirado as devidas consequências desta polémica, que pouco ou nada alteraram uma posição oficial que, já antes do Congresso, escolhera o meio-termo: o bairro tipo Alvalade, com prédios de habitação colectiva económica, de 3 e 4 pisos (com dois apartamentos por piso), dispostos à face da rua do modo tradicional ou, depois, os “Bairros de Moradias Populares” dos “Planos de Melhoramentos”,⁶⁷ também com blocos de 3 e 4 pisos, com uma orientação que procura a melhor insolação para as fachadas e uma implantação que solta os volumes do sistema viário, separando percursos de peão e automóvel. Esta última é uma tipologia a que apetece chamar “Carta de Atenas dos Pequenitos”, porque tudo está reduzido a uma escala que desqualifica o modelo: nem a volumetria do construído permite aumentar significativamente o número de fogos em função da área (até porque, como vimos, ao Estado não interessavam as grandes densidades) nem a área do espaço livre era suficiente para se poder ter ganhos significativos, do ponto de vista vivencial, como alternativa ao tradicional esquema da rua-corredor (o que é agravado pelo abandono a que estes espaços intersticiais são votados, por parte da Câmara Municipal e dos próprio moradores).

Assim, a grande escala está praticamente ausente da arquitectura portuguesa até aos anos 60; mesmo em intervenções que envolvem áreas consideráveis do território (como os referidos “Planos de Melhoramentos do Porto”) a opção de intervenção é sempre no sentido de uma parcelarização da intervenção arquitectónica, distribuída por edifícios de pequena ou média escala. As excepções a esta regra surgem principalmente em Lisboa, e só a partir da construção do Bloco das Águas Livres⁶⁸ (Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral, 1953-56) que se destaca, na época, não apenas pela dimensão mas pela sua monumentalidade “Corbusiana”, que enfatiza a maior escala da intervenção (que ainda assim, fica muito aquém da volumetria do modelo, com sensivelmente metade da cêrcea do Bloco de Marselha, de Corbusier).

⁶⁷ Os “Planos de Melhoramentos” foram operações massivas de realojamento de populações carenciadas (na sua maioria habitantes das “ilhas” situadas nas zonas centrais), transferidas para bairros económicos construídos nas zonas da periferia interior da cidade (ver capítulo 1.2.2.3).

⁶⁸ Projecto parcialmente publicado na revista *Arquitectura* n.º 65 (Jun. 1959).

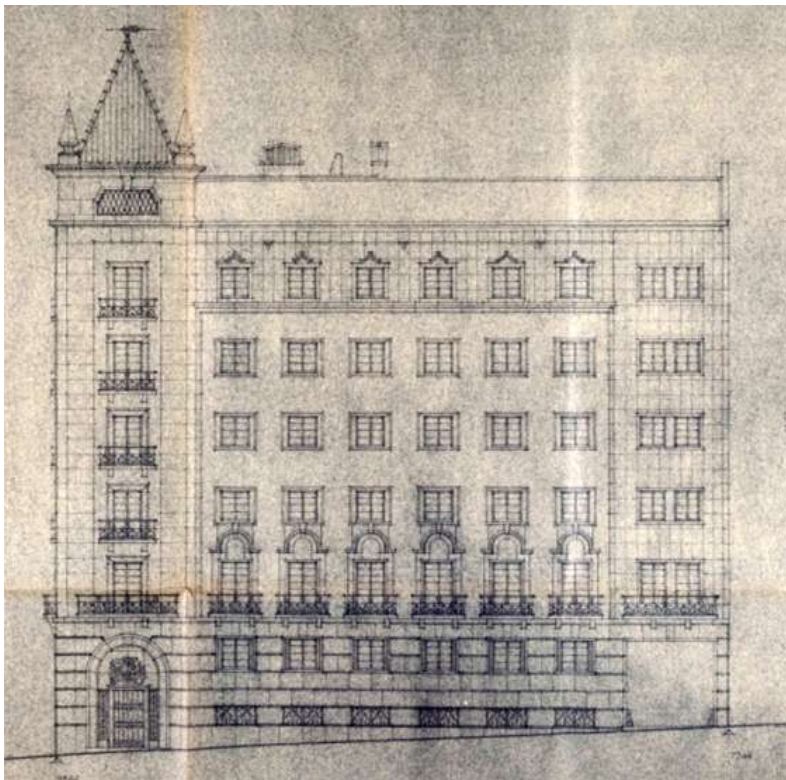


Fig. 62 a) Bloco de Costa Cabral, de Viana de Lima, edifício Parnaso e Conjunto habitacional do Luso, de José Carlos Loureiro, fotos do estado actual (E. F.).
 b) Prédio de rendimento, Fernando Silva, alçado (CDUA FAUP). | c) Prédio de rendimento para o Porto, Bruno Reis, perspectiva (CDUA FAUP).

No Porto, entre os poucos exemplos que se aproximam da dimensão da obra de Teotónio Pereira estão obras de docentes da ESBAP: o edifício Ouro (1951-54) de Mário Bonito, o bloco de Costa Cabral (1953-55) de Viana de Lima, o edifício Parnaso (1954-57) e o conjunto habitacional do Luso (1960-1974) de José Carlos Loureiro ou a “torre” Montepio Geral (1960-68) e o conjunto residencial da Boavista (1962-73) de Agostinho Ricca;⁶⁹ a dupla condição de arquitecto e docente dos seus autores faz destes projectos objecto de especial curiosidade da parte de sucessivas gerações de estudantes da ESBAP.

É neste contexto que poderemos falar da generalidade dos CODA realizados na ESBAP com programas de habitação colectiva: como obras de maior dimensão, em relação ao programa unifamiliar, mas não de grande escala (as poucas excepções a esta regra são já bastante tardias, como veremos). Procuraremos perceber de que modo é que esta diferença (agravada pela maior complexidade programática) afecta as intenções de linguagem e o paradigma da relação com o contexto.

Continuando com as mesmas três épocas em análise, começaremos por referir os CODA realizados antes do Congresso de 1948, onde encontramos três tendências: uma linguagem que tem influência directa da doutrina da “casa portuguesa” (concretizada sobretudo em desenhos que mostram influência do “estilo Areeiro”),⁷⁰ um desenho a que podemos chamar *racionalismo decorado* (que oscila entre a influência “Art Decô” e os estilos nacionalistas, mas que apresenta alçados relativamente depurados, pensados em consequência directa do desenho da planta) e uma atitude claramente moderna, patente quer na planta, quer nos alçados.

Da primeira tendência referida encontramos apenas dois exemplos, o já referido (em 1.1.2.4) CODA de Fernando da Silva⁷¹ (“prédio de rendimento” que lembra os desenhos de Cristino da Silva para a praça do Areeiro) e o bloco de habitação para os Açores de Francisco Quintanilha⁷² (com alçados “casa portuguesa” e uma composição de planta tipicamente “Beaux-Arts”, a lembrar Marques da Silva).

Como exemplos da segunda tendência (a que chamamos “racionalismo decorado”) encontramos vários exemplos. Fernando Barbosa⁷³ desenha para Guimarães um projecto (que também já referimos em 1.1.2.4) onde a planta tem desenho moderno e o alçado é depurado (não sendo “casa portuguesa”, também não é claramente modernista). Bruno Reis⁷⁴ desenha um prédio de rendimento para o Porto com alçados típicos dos prédios de rendimento do princípio do século e plantas organizadas em torno de um saguão central; na planta de r/c desta proposta encontramos uma “saleta” que comunica com a sala de jantar, formando uma sala comum, invulgar para a época; no entanto, nos restantes pisos, as duas divisões estão separadas.

⁶⁹ Sobre estas obras ver GONÇALVES, J. F., “Prédios de Rendimento” (fascículo 15) e TAVARES, D. “Avenida da Boavista” (fascículo 13) em FIGUEIRA, J. (Coord.), *Porto 1901 / 2001...*, RICCA, A., *Agostinho Ricca*, revista *Arquitectura* n.º 94 (1966, pág. 181-182) e revista *J-A* n.º 205, Mar./Abr. 2002 (pág. 66-69).

⁷⁰ Foi já referida no capítulo 1.1.2.2 a influência do desenho de Cristino da Silva para a praça do Areeiro como modelo de um “estilo nacional urbano”.

⁷¹ Fernando da Silva, CODA 30, entregue em 30 de Março de 1943; ver fig. 62.

⁷² Francisco Manuel Raposo Velho Quintanilha, CODA 73, entregue em 28 de Dezembro de 1947.

⁷³ Fernando Barbosa, CODA 59, entregue em 30 de Maio de 1947.

⁷⁴ Bruno Alves Reis, CODA 35, entregue em 31 de Maio de 1944; ver fig. 62.



Fig. 63 Prédio de rendimento de Amândio Marcelino, fotos do estado actual (E. F.) e alçado (revista rA, pág. 16).

O também já referido projecto de Amândio Marcelino⁷⁵ (construído no Porto) aposta na resolução do cunhal em curva como elemento distintivo da solução, onde os desenhos depurados confirmam a intenção que o autor expressa na memória descritiva (“que os alçados traduzissem o partido adoptado nas plantas”). Do mesmo modo, Manuel Rodrigues⁷⁶ apresenta um projecto que pretende ser sóbrio “nos motivos, tentando aliar a simplicidade à elegância” e afirma não se querer “desviar das linhas arquitectónicas características da região”. Por último, é de referir o “Bairro económico” com que Alberto Soeiro,⁷⁷ pretende dar “mais uma contribuição” para resolver o “problema Habitacional” de Lisboa, com um esquema que lembra o bairro de Alvalade (edifícios à face da rua, cêrcea de 4 pisos, alçados “Português Suave”).

Como exemplos já mais consolidados de desenho moderno (terceira tendência) encontramos apenas dois casos antes do “Congresso”, ambos apresentados depois da formação do grupo ODAM. Em 1947, Ricardo Costa⁷⁸ apresenta um “bloco de habitação” com planta funcional e janelas corridas nos alçados, onde as varandas criam um ritmo entre cheios e vazios, tirando partido da “estrutura de cimento armado”, cuja “aplicação e emprego judicioso” procura imprimir “um carácter verdadeiramente moderno” (apesar do desenho rústico da pedra aparente, no R/C). No ano seguinte, o “prédio de rendimento” de Manuel Teixeira⁷⁹ (apresentado ainda antes do Congresso) também mostra um desenho moderno, muito semelhante ao prédio que Arménio Losa e Cassiano Barbosa projectam para a rua da Boavista (em 1945), tanto em planta como em alçado (embora apresente um desenho com influência “Art Déco” no piso térreo).

Depois do Congresso de 1948 (e antes do início dos trabalhos do “Inquérito”) torna-se evidente nos CODA analisados o aumento de projectos com desenho internacionalista assumido, apesar da segunda tendência referida anteriormente ainda persistir. No desenho *racionalista decorado* do “bloco de habitação” que Alfredo Neto⁸⁰ projecta para o Porto, as plantas procuram uma espacialidade moderna apesar da composição simétrica (segundo a tradição Beaux-Arts); este é o primeiro CODA onde se desenham portas de correr embutidas nas paredes, dividindo o corredor da sala comum, onde a zona de refeições se autonomiza da zona de estar através de uma divisória móvel;⁸¹ nos alçados depurados (com platibanda a esconder o telhado) o desenho é mais “Art Déco” que “português suave”, mas não corresponde ao discurso moderno (influenciado pelo Congresso) da memória descritiva, que enfatiza a orientação solar (“a situação nordeste sudoeste é bastante favorável”) e defende a opção tipológica com argumentos sócio-políticos.⁸²

⁷⁵ Amândio Marcelino, CODA 68, 31 de Dezembro de 1947; ver fig. 63.

⁷⁶ Manuel Álvaro Guilherme da Silva Rodrigues, CODA 76, entregue em 31 de Dezembro de 1947. Esta abordagem do programa Habitação Colectiva é curiosa: os “apartamentos residenciais” existentes nos pisos 3 e 4 (a proposta apresenta comércio no r/c e escritórios na Sobreloja e nos pisos 1 e 2) surgem com “quarto de dormir, saleta e quarto de banho” mas sem cozinha...

⁷⁷ Alberto Pires Florêncio Soeiro, CODA 47, entregue em 1945.

⁷⁸ Ricardo Lemos Gil da Costa, CODA 65, entregue em 31 de Maio de 1947.

⁷⁹ Manuel Fernando da Silva Teixeira, CODA 94, entregue em 20 de Maio de 1948; solicitamos a reprodução do alçado principal aos serviços do CDDA FAUP mas, neste caso, não foi possível obter imagem.

⁸⁰ Alfredo Torres Neto, CODA 87, entregue em 31 de Outubro de 1948.

⁸¹ “A entrada faz-se para um vestíbulo (corredor) e não directamente para a sala de jantar e de estar, por esta solução não ser aceite pela maior parte do público; no entanto, é possível o aproveitamento da área do corredor, pela utilização de uma porta corredeira. Em um recanto da sala de estar é possível a colocação de um divã-cama, que poderá servir para um hóspede ou filhos (...)” (Memória Descritiva, pág. 2).

⁸² “(...) não parece plausível a construção de habitação familiar, ocupando áreas consideráveis, destinadas a famílias favorecidas pela fortuna, relegando para distâncias consideráveis as habitações das classes com menos proveitos” (Memória Descritiva, pág. 1).

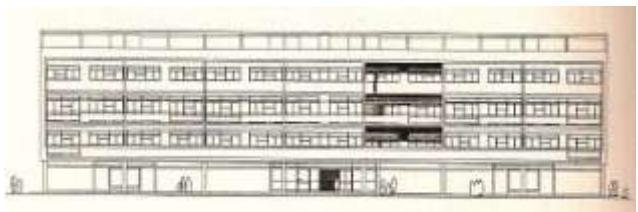
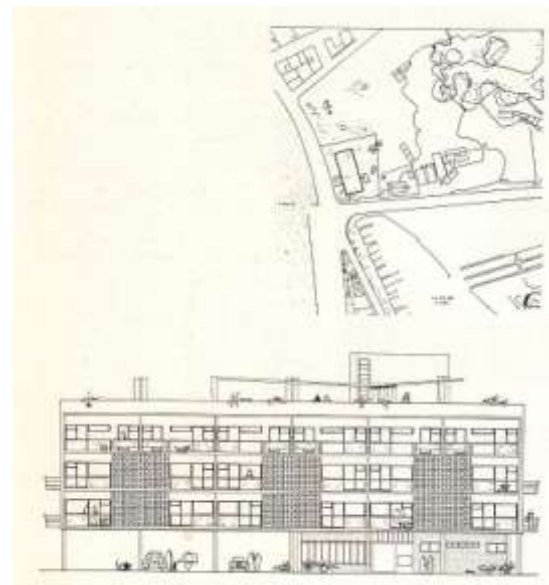
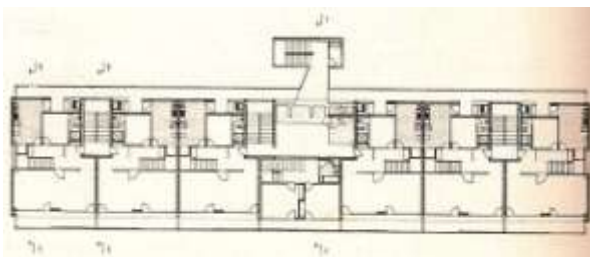
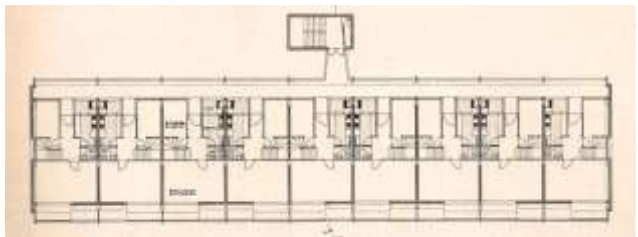


Fig. 64 a) Edifício Ouro, Mário Bonito, fotos do estado actual (E. F.).
 b) Edifício de habitação colectiva no Porto, Pereira da Costa, planta, alçado (revista rA, pág. 39) e foto do estado actual (E. F.).
 c) Habitação colectiva, João Korrodi, planta e alçado (revista rA, pág. 40) | d) Habitação colectiva, Alberto Rosmaninho planta de implantação e alçado (revista rA, pág. 40).

É no entanto evidente que, nesta época, os exemplos mais numerosos são edifícios de desenho Corbusiano, por referência directa ou indirecta. No seu projecto para um bloco de habitações de oito pisos Miguel Pinto⁸³ procura o modelo do Bloco de Marselha, com o uso de “brise-soleil” e o afastamento do alinhamento da rua; numa solução tipológica pouco usual, agrupa todos os “quartos de criada” correspondentes aos apartamentos no último piso, recuado em relação ao alinhamento da fachada (criando uma área residencial colectiva com dezasseis quartos). Afirmando que o “aspecto plástico é consequência da técnica construtiva”, o autor confessa que tentou “seguir o conceito «de construir de dentro para fora», acusando a finalidade correspondente à função”.

Noutros projectos, a influência de Corbusier parece ser filtrada pela abordagem que Mário Bonito faz da “Unité d’Habitation” no seu “edifício Ouro”: compare-se o projecto apresentado em 1952 por Pereira da Costa⁸⁴ (construído na praça D. Afonso V, no Porto) com o que João Korrodi⁸⁵ desenha no ano seguinte, para uma situação urbana muito semelhante, em Leiria (em ambos os casos, o edifício domina a praça onde se localiza, ocupando na totalidade uma das frentes de maior dimensão do seu perímetro), com a mesma tipologia de apartamentos duplex com acesso por galerias, a mesma relação com uma caixa de escadas exterior e a mesma linguagem que procura um desenho de “brise-soleil” com os elementos de betão que conformam as varandas, justificando a vontade expressa de estar “com todos os que lutam por uma Arquitectura progressiva e racional”. Também Alberto Rosmaninho,⁸⁶ respondendo à encomenda de uma “sociedade cooperativa de construções”, apresenta (em 1954) uma solução semelhante: encontramos neste projecto a mesma tipologia de galerias e apartamentos duplex, com caixa de escadas exterior (implantada assimetricamente), a mesma linguagem com influência Corbusiana e claras semelhanças com o “edifício Ouro”; aqui procura-se uma implantação tipo Carta de Atenas (desligada “das artérias tangenciais”, criando “um tapete de verdura” e “contacto entre natureza e habitação”) num lote que não tem dimensão para isso.

Este edifício de Mário Bonito parece assim constituir um modelo próximo que mostra uma adaptação das formas de Corbusier ao contexto do Porto, assumindo claramente a influência do Bloco de Marselha, projecto que é aliás ainda muito recente⁸⁷ quando o arquitecto portuense inicia os desenhos do seu edifício.

Se essa influência era mais forte na primeira versão do projecto (que previa no último piso “um recuado com espaço exterior à «Corbu» com casas de porteiro” e separava mais claramente os quatro pisos principais de habitação da cobertura da garagem com um espaço livre, onde se situavam as áreas colectivas), ela continua bem patente na segunda versão, que corresponde ao edifício que foi efectivamente construído.⁸⁸

⁸³ Miguel Reimão da Cunha Pinto, CODA 149, entregue em 31 de Dezembro de 1955.

⁸⁴ Francisco Pereira da Costa, CODA 111, 31 de Dezembro de 1952; ver fig. 64.

⁸⁵ João Telo Korrodi Azevedo Gomes, CODA 128, entregue em 30 de Maio de 1953; ver fig. 64.

⁸⁶ Alberto Simões Rosmaninho, CODA 141, entregue em 31 de Maio de 1954; ver fig. 64.

⁸⁷ Esta foi a primeira “Unité d’Habitation” projectada por Corbusier (a partir de 1945), construída em Marselha entre 1947 e 1952. O projecto foi divulgado na revista *L’Architecture D’Aujourd’Hui* em 1946 (Dez.; n.º 9, 17.º ano, pág. 3-6) e depois referido em número especial da mesma revista dedicado a Le Corbusier (Abril de 1948). Só é publicado na revista *Arquitectura* em 1953 (Nov./Dez., n.º 50/51).

⁸⁸ “Na versão definitiva esta solução será abandonada em favor de um maior número de habitações: as casas de porteiro passaram para o piso junto à entrada, o espaço colectivo passou a ter habitações T1 e a cobertura passou a ter T0 e T1” (GONÇALVES, J. F., “Prédios de Rendimento”, p. n. n.); sobre o edifício Ouro ver também *J-A*, n.º 205, Mar./Abr. 2002 (Lisboa, O. A., pág. 66-69).

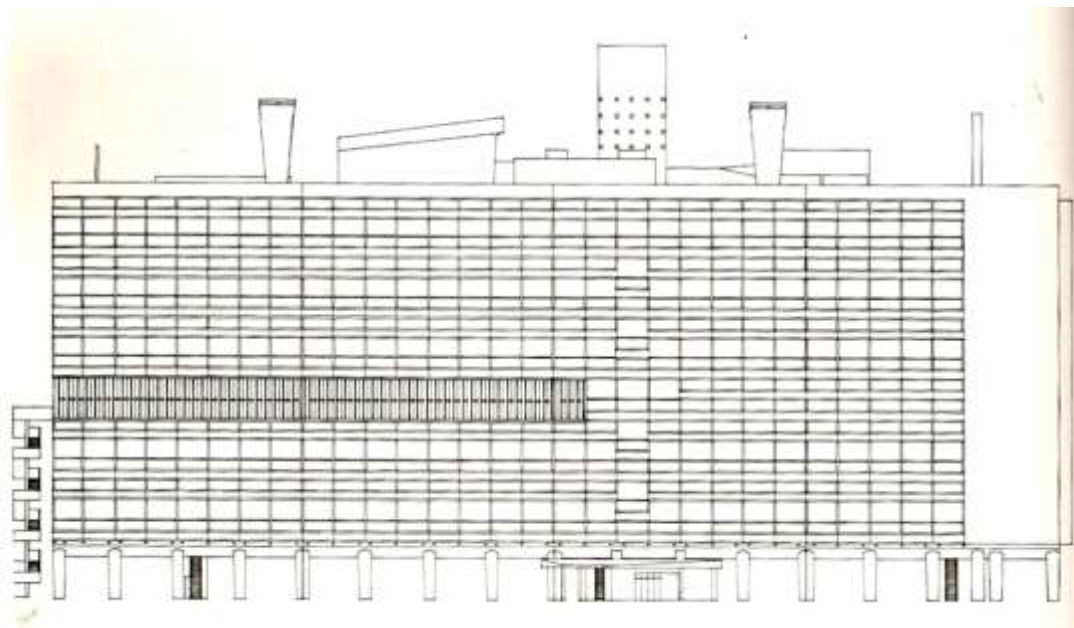
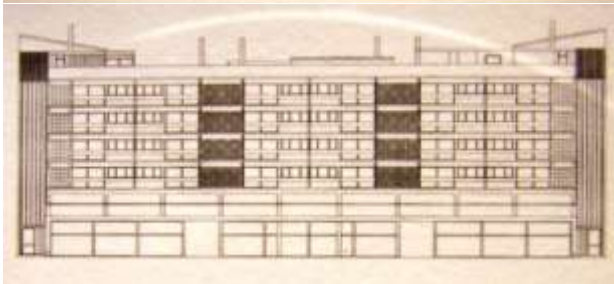
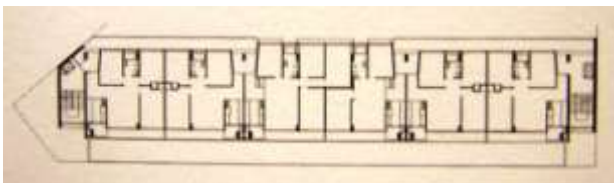
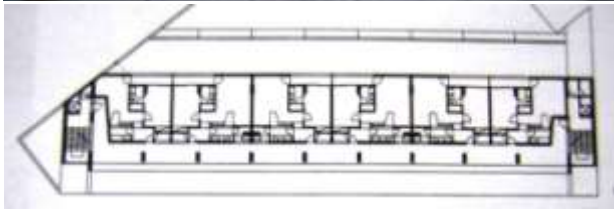


Fig. 65 a) Edifício Ouro, Mário Bonito, foto do piso recuado, plantas (revista *J-A*, n.º 205, Mar./Abr. 2002, pág. 68-69) e alçado (GONÇALVES, J. F., "Prédios de Rendimento", p. n. n.).
b) Unidade de habitação de Marselha, foto do estado actual (E. F.) e alçado (SBRIGLIO, J., "Le Corbusier...", pág. 118).

Mais do que enfatizar as óbvias referências formais à obra do arquitecto Suíço, interessa-nos o modo como a aplicação do modelo é influenciada pelos condicionalismos da conjuntura específica deste projecto.

Face às condicionantes do lote e às características da envolvente, Bonito opta por não desenhar um edifício solto no terreno e decide dar continuidade à rua Fernandes Tomás (o r/c e a sobreloja mantém o alinhamento com os prédios adjacentes, que é linear ao longo de toda a extensão da via) e recua os pisos de habitação. A interposição de um piso recuado (soltando e evidenciando as lâminas estruturais) entre os dois inferiores e os quatro superiores (também recuados em relação à frente de rua) autonomiza o volume destes, tornando mais clara a relação com o modelo. É nestes quatro pisos que se procura aplicar o modelo compositivo do bloco de Marselha: tanto nas dimensões planimétricas como na organização dos acessos; mas, de novo por condicionalismos de escala, não seria aconselhável aplicar aqui o esquema de organização em duplex com galeria intermédia (a forma do lote não o permitia); assim, Bonito opta por aplicar metade do esquema planimétrico da “Unité”, desenhando uma galeria exterior virada Sul (para o interior do quarteirão). Obtêm assim um volume (nestes quatro pisos) que se aproxima da proporção da obra de Marselha, dimensionado pela metade, tanto no comprimento como na largura da planta;⁸⁹ para acertar com as medidas do lote existente, o arquitecto remata a restante frente de lote com as duas caixas de escada, em ambos os topos (com desenho e alinhamento diferenciados, para se autonomizarem do volume dos apartamentos), mas é forçado a introduzir uma pequena torção no arranque da galeria, do lado nascente, para possibilitar manter a modulação do alçado norte; a pequena escala e o carácter casuístico desta excepção em relação à globalidade do projecto fragilizam a sua coerência e dão mostras do predomínio do pragmatismo sobre a integridade conceptual (uma característica da ESBAP que é claramente perceptível na análise dos CODA da época).

A opção de colocar as galerias a Sul e a fachada principal para o outro lado (contra todas as regras de bom senso, face ao clima da cidade do Porto)⁹⁰ parece-nos claramente cenográfica, no sentido de contribuir para desenhar cidade, tornando mais visível a fachada onde o desenho é mais elaborado e retórico. Seria absurdo pensar em desenhar um “brise-soleil” na composição de um alçado virado a Norte; mas mesmo sem recorrer a este elemento, Bonito consegue apelar a uma imagética que remete para o bloco de Corbusier, com a modulação das lajes e o desenho das guardas das varandas. Se resulta daqui um claro desrespeito por alguns dos conceitos base do modelo aplicado (optimização da insolação dos fogos, ruptura com o sistema “rua-corredor”, apartamentos organizados em duplex com galeria interior), por outro lado esta obra corrige a Unidade de Habitação de Marselha naquela que é uma das suas maiores fragilidades: o mau

⁸⁹ As dimensões globais das plantas tipo do bloco de Marselha são de 137 x 24 metros, numa proporção de 5,7 para 1; o edifício Ouro apresenta, nas plantas dos 4 pisos principais, cerca de 65 por 13 metros, numa proporção de 5 para 1; acreditamos que uma análise mais detalhada da sua composição, aplicando as proporções do sistema Modulor (que Corbusier utiliza na sua “Unité”) traria um conjunto de relações mais pormenorizado, que nos parece excessivo desenvolver aqui.

⁹⁰ A orientação a Norte dos espaços principais dos apartamentos (varanda, sala, cozinha, quarto principal) condiciona a sua insolação (são poucos os dias do ano em que esta fachada recebe alguns raios de sol) e expõe-nos ao vento predominante nos meses quentes; por outro lado, a colocação das galerias a sul expõe-as ao vento predominante nos dias chuvosos; Mário Bonito não ignoraria decerto estas circunstâncias climáticas do Porto, tão presentes na época como hoje: já nos “Elementos de Inquérito” do “Plano de Urbanização da Cidade do Porto” (CMP, 1950), se referem os muitos dias do ano que “se apresentam de chuva” na cidade, muitas vezes “tempestuosa e batida por ventos fortes de SO” (I vol., pág. 18).

funcionamento, em termos vivenciais (como espaços de sociabilidade) das galerias de acesso. Se na “Unité” os corredores de distribuição são interiores, escuros e de carácter estritamente funcional, nas galerias do edifício Ouro consegue-se criar espaços com outro potencial vivencial, com a orientação a sul e o alargamento na zona de entrada dos apartamentos (que cria um nicho semiprivado de transição interior-exterior), onde as crianças podem brincar e os vizinhos podem conviver.

De notar, por último, que nesta fachada Norte se consegue ainda (intencionalmente ou não) uma modulação próxima dos ritmos tradicionais do Porto (dados pela tradicional largura do lote, próxima dos 6 metros), unificando as varandas da sala e do quarto que lhe está adjacente; assim, visto à distância, o edifício não destoa da métrica da sua envolvente próxima, apesar das rupturas que a linguagem e a volumetria introduzem; se esta marcação do ritmo tradicional da cidade no desenho da fachada é uma característica comum a todos os edifícios que são condicionados pela existência dessa modulação no cadastro, também a encontramos noutros projectos de linguagem moderna desta época, em que a dimensão do lote permitiria uma solução diferente⁹¹ (como no caso do edifício Ouro). Este será talvez um resultado involuntário de uma coincidência: o dimensionamento ideal de uma viga de betão não será muito diferente da optimização do vigeamento em madeira que está na origem do dimensionamento tradicional dos lotes da cidade, pelo que a ênfase da modulação estrutural na fachada leva a uma continuidade de desenho urbano entre edifícios de lote estreito e largo, qualquer que seja o seu sistema construtivo...

Se no edifício Ouro a adaptação a um contexto condicionado obriga a reinterpretar o modelo, porque a sua escala, as condicionantes do lote e o carácter da envolvente não permitem uma aplicação mais fiel, não deixa de resultar deste processo (que podemos considerar de *aculturação*) uma solução tipologicamente inovadora. Se o resultado construído perde qualidades face à referência original, ganha outras que não são de modo nenhum desprezáveis, entendidas no contexto português e portuense: uma boa relação com a envolvente (porque afirma a sua modernidade e a sua autonomia formal sem para isso constituir uma ruptura urbana) e uma qualidade vivencial dos seus espaços privados e públicos, testemunhada ainda hoje pelos seus moradores.

A partir deste desenho de Mário Bonito e da leitura que ele permite dos processos de transformação do modelo “Bloco de Marselha”, os projectos atrás referidos de Pereira da Costa, João Korrodi e Alberto Rosmaninho vão trabalhar uma dupla influência: a do seu professor (o desenho de “brise-soleil” procurado com os elementos de betão que conformam as varandas) e a do modelo original (de que podem recuperar a tipologia de apartamentos duplex, a caixa de escadas exterior desenhada como elemento escultórico e uma implantação desligada da envolvente), em novos processos de aculturação e arcaização, onde a escala do modelo original vai diminuindo sucessivamente e o simbolismo que lhe estava associado (ruptura com a

⁹¹ Ver, por exemplo, o edifício da rua Firmeza (nº 388) de António Duarte Cruz, Manuel Sousa e Rui Pimentel (1957) ou o edifício Bayer na rua de Santos Pousada (nº 441) de Márcio Freitas (1958).

cidade tradicional) vai desaparecendo; de igual modo se vai perdendo, nestes últimos projectos, grande parte do esforço desenvolvido por Bonito na adequação do modelo ao contexto urbano do Porto.

A influência de Bonito (que abandona o ensino em 1954)⁹² não ultrapassa os anos seguintes à construção desta sua obra emblemática, mas a influência Corbusiana permanece em muitos dos CODA realizados já depois de iniciado o “Inquérito”. No entanto, depois de 1955, encontramos nalguns casos a intenção de integrar algumas preocupações de relação com a tradição construtiva dos sítios, numa tendência revisionista que, por vezes, abandona já qualquer referência ao internacionalismo. Paralelamente, começa também a ser também frequente uma atitude de projecto que não parece estar especialmente preocupada com questões de linguagem, identidade, modelos ou significado da obra: em que o projecto é apenas o resultado da resolução de um problema construtivo e funcional, em que a planta procura a funcionalidade e condiciona os alçados, que parecem ser o resultado casuístico das necessidades de iluminação e ventilação do espaço interior.

Assim, podemos identificar três tendências, depois do início dos trabalhos do “Inquérito”, no programa multifamiliar. A primeira (que encontramos também na análise já realizada da habitação unifamiliar realizado em contexto urbano) é uma tendência de continuidade da influência racionalista que pode ser assumida ainda na continuidade de uma tradição de desenho Corbusiano, tomando a “Unité d’Habitation” como modelo formal e tipológico. É o caso do bloco habitacional que Leonardo Dias⁹³ desenha para Viana do Castelo (um edifício com 3 pisos, assente sobre pilotis), onde os alçados modulados lembram o bloco de Marselha, sobretudo no alçado principal, com brise soleil (do outro lado, a fachada tem menos vidro e mais tijolo à vista, numa linguagem de influência inglesa); na memória descritiva o autor afirma procurar uma “Arquitectura tranquila, humilde, conjugando-se com a natureza envolvente”, assumindo um discurso funcionalista: “A solução apresentada oferece uma feição caracterizada por volumes, que são a expressão fiel das suas verdadeiras funções e resultam em parte das disposições do programa e das soluções técnicas adoptadas”. Também no edifício de comércio e habitação que Pedro Lopes⁹⁴ desenha para a Cidade da Praia (Cabo Verde), encontramos um edifício de desenho moderno, com a modelação da estrutura aparente nos alçados. De igual modo, encontramos influência Corbusiana (sobretudo no perfil curvo das varandas e de alguns elementos da cobertura) no bloco misto (habitação, comércio e escritórios) que Hermenegildo Pestana⁹⁵ apresenta 10 anos mais tarde (construído na rua Duque da Terceira, no Porto). Ao contrário do modelo de Marselha, no entanto, a resolução dos cunhais é enfatizada, conferindo ao edifício uma mais-valia na sua relação com a morfologia urbana da zona em que se insere.

⁹² Mário Bonito deixa o ensino “por não ter sido autorizado a acumular essa actividade com as funções que desempenhava na Direcção Geral de Urbanização” (ver nota biográfica de Alexandre Alves Costa, em FAUP/AAP, *Desenho de Arquitectura...*, pág. 96); recorde-se que, pelo seu papel de “assistente voluntário” na ESBAF, Bonito não recebia qualquer remuneração ...

⁹³ Leonardo Dias, CODA 222, entregue em 31 de Maio de 1960.

⁹⁴ Pedro Gregório Lopes, CODA 241, entregue em 31 de Dezembro de 1961.

⁹⁵ João Hermenegildo Ferreira de Almeida Pestana, CODA 341, entregue em 30 de Maio de 1970; ver fig. 66, na página seguinte.



Fig. 66 a) Bloco de habitação, comércio e escritórios, Hermenegildo Pestana, fotos do estado actual (E. F.).
 b) Edifício na rotunda da Boavista, Benjamim Carmo Azevedo e edifício na avenida da Boavista, Mário Borges de Araújo, fotos do estado actual (E. F.).

Encontramos também, nesta época, uma segunda tendência onde (como na anterior) se procura tirar partido das potencialidades plásticas dos materiais naturais utilizados (e do betão deixado à vista) numa linguagem que pretende dar continuidade à influência racionalista, mas agora com maiores preocupações de relação com a tradição construtiva dos sítios, numa tentativa de adaptação do desenho ao contexto.

Integra esta tendência o bloco de habitação e comércio que Carlos Santelmo Gomes⁹⁶ projecta para Vila Real, onde os alçados de desenho moderno, definidos pelas varandas corridas, são rematados com uma cobertura inclinada, de água única.

De igual modo, no “Imóvel de rendimento” (habitação e comércio) que José Lopes⁹⁷ propõe para o Porto, os alçados procuram contribuir para a imagem urbana com um desenho trabalhado, com ritmos desencontrados das janelas nos diferentes pisos (embora as protecções rústicas das varandas destoam da linguagem).

Também no bloco comercial e residencial de Fernando de Oliveira,⁹⁸ o desenho mostra intenções de relacionamento com o contexto urbano onde se insere: com lote largo e pouco profundo, o edifício organiza-se segundo uma ligeira curvatura, adaptando-se ao terreno e o alçado principal é especialmente cuidado na sua composição volumétrica e na interligação dos remates nos topos (com dois pisos) avançados em relação ao corpo recuado principal (de três pisos).

Podemos ainda referir, neste grupo, o bloco de habitação que Marília Neves⁹⁹ desenha para Leiria, onde os alçados têm um desenho simples, com arcadas no r/c e telha sobre betão na cobertura.

Neste grupo, encontramos três trabalhos que merecem destaque, por diferentes razões.

O primeiro é o edifício que Mário Borges de Araújo¹⁰⁰ desenha para a avenida da Boavista, no Porto, que se destaca pela evidente preocupação com a imagem urbana; a linguagem parece querer assumir uma continuidade com o edifício que Benjamim do Carmo Azevedo¹⁰¹ desenhou (em 1958) para a rotunda da Boavista e a rua Júlio Diniz, ali bem perto: o alçado principal, virado a norte, é todo composto de varandas (que correspondem, aos quartos; as salas e áreas de serviço estão viradas para Sul) numa atitude cenográfica; cria-se um jogo de claro e escuro, animado pelo revestimento em “pastilha” (com desenho geométrizado) das divisórias em betão e dos resguardos das varandas.

⁹⁶ Carlos Santelmo Gomes, CODA 224, entregue em 31 de Dezembro de 1960; na memória descritiva, afirma-se que se considera “a natureza o elemento dominante, impondo-se fatalmente pela grandiosidade de que se reveste”, pelo que se entendeu “dar ao edifício um aspecto formal de leveza e simplicidade de linhas, com aplicação de cores suaves, evitando assim perturbar esse esmagador domínio”.

⁹⁷ José Henriques da Fonte Lopes, CODA 258, entregue em 31 de Maio de 1962; na memória descritiva o autor assume uma abordagem funcionalista (“Sob o ponto de vista plástico, procurou-se tirar partido dum jogo de volumes que dentro de uma Arquitectura sólida fossem a expressão fiel das suas verdadeiras funções, e que resultam em parte das disposições do programa, das soluções técnicas adoptadas e dos condicionamentos camarários”) e afirma que a “feição estética pretendida” é assumida nos materiais de revestimento (“o azulejo”, “as cores da pintura” e a “utilização de granito polido”).

⁹⁸ Fernando de Oliveira, CODA 260, entregue em 31 de Maio de 1962.

⁹⁹ Marília F. Pinheiro S. Mourão Neves, CODA 339, entregue em Maio de 1970; na curta memória descritiva, a autora afirma que procurou “fugir à rigidez monótona duma forma rectangular criando-se certos movimentos de volumes de construção, equilibrados no seu conjunto”, traduzindo nos alçados, com as aberturas, “a diversidade dos aspectos interiores e da sua função, tendo havido o especial cuidado de conjugar a parte funcional à estética”.

¹⁰⁰ Mário Monteiro Borges de Araújo, CODA 281, entregue em 30 de Maio de 1964; na memória descritiva afirma-se a procura de “conciliar a uma justa remuneração do capital investido” pelos promotores com “a necessária comodidade e bem-estar dos seus futuros moradores”. Ver fig. 66.

¹⁰¹ Ver CODA 312 (entregue em 30 de Maio de 1967) onde Benjamim do Carmo Azevedo apresenta o “Relatório de um longo estágio”, reflectindo sobre o ensino e a habitação em Portugal; no final o autor inclui imagens da sua obra: encontramos várias moradias, prédios de habitação e fábricas; de salientar o edifício em ponte que desenha para o remate da rua de Sá da Bandeira, no Porto, com uma linguagem semelhante ao prédio da rua Júlio Diniz. Ver fig. 66.

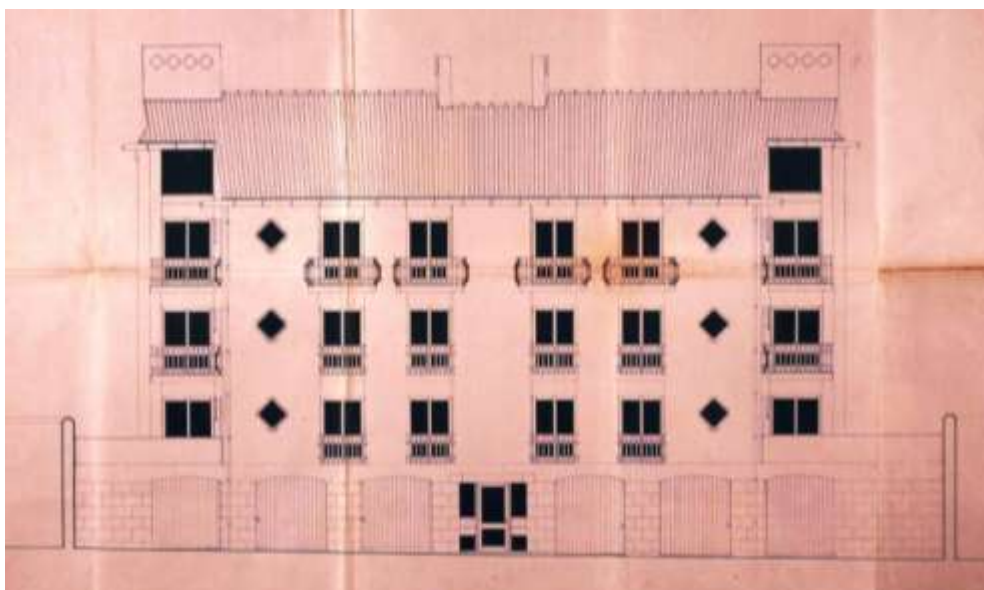
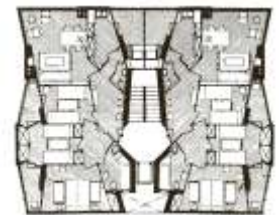


Fig. 67 a) Bloco residencial na rua Corte-Real, Adérito Barros, fotos do estado actual (E. F.).
 b) Edifício no Porto, Rui Pimentel, foto do estado actual (E. F.). | c) Edifício ISM, Barcelona, Coderch (FRAMPTON, K., *Modern Architecture...*, pág. 384).
 d) Vasco Cunha, prédio em Coimbra, alçado posterior (CDUA FAUP) e fotos do estado actual (E. F.).

No segundo caso, o bloco residencial que Adérito Barros¹⁰² desenha para a rua Corte-Real (também no Porto), também nos interessa o desenho do alçado, que joga com varandas desencontradas, onde o autor propõe guardas de madeira de sucupira à vista. Adérito Barros salienta esse elemento na memória descritiva: “Sob o ponto de vista estético procurou-se tirar partido de elementos verticais e varandas salientes com antepeços de madeira, que dentro de uma arquitectura sólida fossem a expressão fiel das suas verdadeiras funções, esperando-se que os materiais a aplicar contribuam para a feição estética pretendida”. Curiosamente, o que encontramos hoje construído na rua Corte-Real não são os enfatizados antepeços de madeira: no seu lugar, encontramos muros rebocados nas varandas. Esta alteração pode ser apenas uma resposta à vontade do cliente, mas também pode ser indício de uma curiosa hipótese: terá este pormenor sido enfatizado para tentar agradar ao júri, no projecto apresentado em CODA, e posteriormente alterado na construção, por vontade do arquitecto? Será que o autor não consideraria adequada a introdução de madeira mas julgou ser necessário dar um *toque rústico* ao seu projecto? Não é possível responder a esta suspeita, pela consulta do processo.

Neste grupo de trabalhos, destacamos ainda um terceiro caso: o projecto de Rui Pimentel¹⁰³ que ainda hoje encontramos construído na rua João de Deus, no Porto; neste projecto, as referências externas são mais recentes e já não se reconhece a influência do estilo internacional, mas a linguagem lembra os desenhos revisionistas de Gardella (edifício Borsalino, Alexandria, 1953) e Coderch (edifício ISM, Barcelona, 1951); as plantas tem uma ligeira torção, para acompanhar a curva do terreno e os alçados apresentam uma grande verticalidade, subtilmente contrariada no r/c (com a pala de entrada) e no último piso (com desenho diferente dos restantes); a cobertura de telha (“sobre esteira de betão armado”), com beiral bem assumido no remate superior, é justificada como o “mais conveniente processo de resolver economicamente as dificuldades de conservação e protecção” da área coberta.

Se anteriormente referimos trabalhos que podemos considerar bem conseguidos, devemos ressaltar que, neste segundo grupo, existem outros casos onde a falta de referências (consequência da falência do Internacionalismo, mas também do desconhecimento ou desinteresse por novos modelos) abandona o projecto a uma intenção de contextualização que se faz de um modo meramente formal, muitas vezes numa interpretação equívoca das lições do “Inquérito”.

É o caso do já referido (em 1.3.1.5) bloco de habitações que Vasco Cunha¹⁰⁴ desenha para Coimbra, que parece levar longe de mais a vontade de adaptação ao contexto: o desenho do alçado das traseiras, que procura integrar pormenores de construção local, como as pequenas janelas em losango e as varandas em ferro (não realizadas na obra), tem um resultado pouco interessante, que não se diferencia muito da abordagem linguística do Estado Novo (o edifício que encontramos construído na rua Trindade Coelho, com a cêrcea de quatro pisos e o telhado de quatro águas, lembra o bairro de Alvalade).

¹⁰² Adérito de Castro Silva Barros, CODA 265, entregue em 28 de Dezembro de 1963; ver fig. 67.

¹⁰³ Rui Pimentel Ferreira, CODA 285, entregue em 31 de Maio de 1964; ver fig. 67.

¹⁰⁴ Vasco Cunha, CODA 221, entregue em 31 de Dezembro de 1960; ver fig. 67.

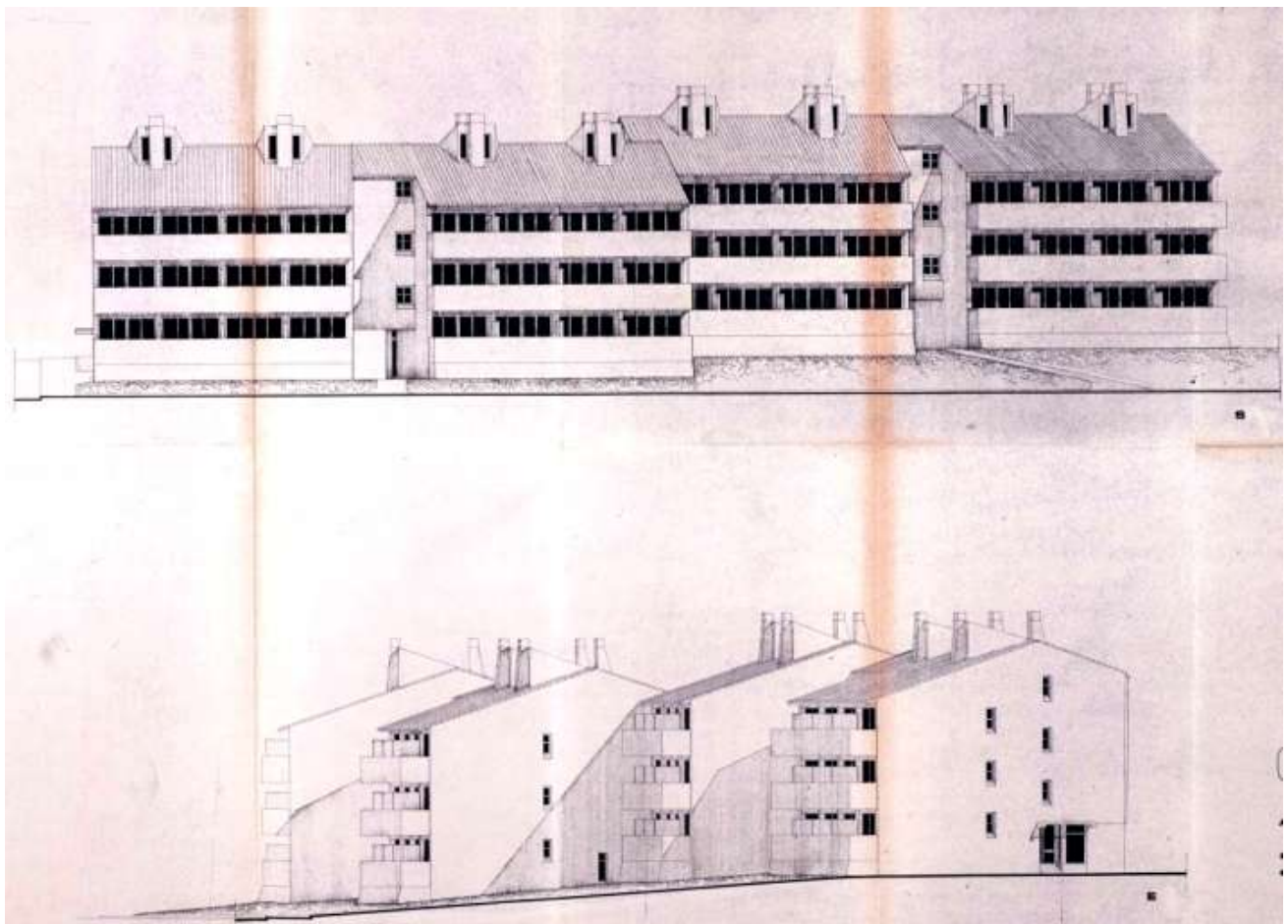


Fig. 68 Conjunto habitacional para a Quarteira, Lopes da Costa (CDUA FAUP).

Também no conjunto de blocos de quatro pisos que Lopes da Costa¹⁰⁵ desenha para a Quarteira há uma evidente intenção de reduzir a escala (fragmentando o volume), de modo a compatibilizar as intenções contextualistas do desenho, evidentes nas chaminés estilizadas (evocando as características da região), na telha à vista e nos vãos pequenos que pontuam os alçados laterais. Mas, neste caso, a escala do edifício não se coaduna com as intenções de regionalismo do discurso: o autor refere o isolamento cultural do Algarve e a influência do norte de África, até ao terramoto de 1755, altura em que se modernizam as técnicas construtivas, acrescentando que depois (no século XX) foi o “descalabro”; pretende assim justificar como o seu “trabalho surge com o seu quê de «Arquitectura tradicional»”, sobretudo nos aspectos das “técnicas” e da “mão-de-obra” disponível. Esta ideia é assumida como “continuidade de certa Academia em que estive integrado como aluno” o que vem reformar a hipótese apontada anteriormente de que existe uma leitura equívoca da metodologia do “Inquérito”, que continua a ser sentida (já nos anos 70) como paradigmática do ensino de arquitectura da ESBAP, por alguns dos seus alunos.

Parece ser claro na maioria dos projectos referidos neste grupo que a preocupação de integração está subalternizada, no desenho e no discurso, em relação ao papel da função, que parece justificar a forma. A linguagem utilizada, no entanto, mostra a introdução de elementos tradicionais ao nível da epiderme do edifício, procurando uma aproximação à tradição da cidade, já tentada em obras dos seus professores: exemplos evidentes são os já referidos (em 1.3.1.5) blocos de Pereira Reis (de Fernando Távora) e o conjunto habitacional do Luso (de José Carlos Loureiro e Pádua Ramos); vale a pena desenvolver aqui um pouco mais a análise deste último, sobretudo porque é um projecto de escala invulgar, para a época, na cidade do Porto.

Vimos já como, no edifício Ouro, a adaptação ao contexto obrigou a reinterpretar o modelo exterior, não deixando de resultar deste processo de *aculturação* uma solução inovadora, de menor escala. No caso do Luso, a situação é semelhante, embora o processo seja quase inverso: existe um trabalho de adaptação de um modelo internacional abstracto (que podemos relacionar com os textos da Carta de Atenas), enriquecido com uma articulação de várias tipologias de implantação (torre, bloco e banda contínua) que proporciona um espaço colectivo que é oferecido ao usufruto público (com claros limites e ambiência controlada), sem entrar em ruptura com a cidade existente, até porque se situa numa área de expansão mais recente e menos consolidada. No desenho dos edifícios, procura-se uma volumetria orgânica: o modo como a fachada das torres se articula, permitindo uma melhor incidência solar nos diferentes espaços de cada apartamento lembra a sinuosidade da fachada da torre Neue Varh (que Aalto projecta para Bremen em 1959) ou ainda, numa referência geograficamente mais próxima, as torres que Teotónio Pereira e Nuno Portas desenharam para o bairro dos Olivais, em Lisboa (1957-68).

¹⁰⁵ José Maria Lopes da Costa, CODA 349, entregue em 31 de Maio de 1971; ver fig. 68.

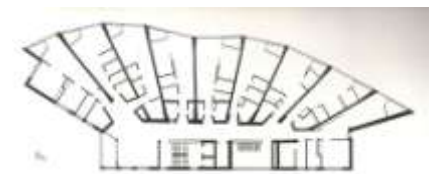
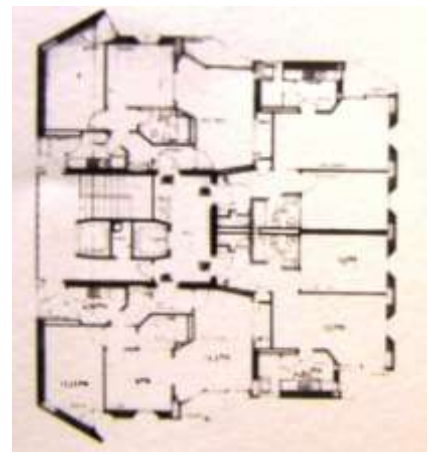


Fig. 69 a) Conjunto habitacional do Luso, de José Carlos Loureiro e Pádua Ramos, vista aérea e planta da torre (FERNANDES, M. C., "Campo do Luso").
 b) Torre Neue Varh, Alvar Aalto, foto e planta (LAHTI, L., "Alvar Aalto...", pág. 88-89).
 c) Torres dos Olivais, Teotónio Pereira e Nuno Portas, fotos do estado actual (E. F.).
 d) Bloco residencial no Porto, Luiz Praça, fotos do estado actual (E. F.).

Simultaneamente, procura-se experimentar uma linguagem de influência regional, pela utilização de materiais locais, assumindo como modelo interno a arquitectura almadina, típica da cidade. Ressalve-se, no entanto, que esta aproximação ao contexto, influenciada pela aprendizagem do “Inquérito”, não se concretiza numa tentativa de aplicar a um programa urbano formas e técnicas construtivas conotadas com o mundo rural. Procura-se, como Távora em Pereira Reis, reinterpretar as tradições construtivas da cidade à luz dos novos tempos. Mas, ainda assim, a utilização experimental de características construtivas conotadas com um modelo de menor escala (a arquitectura Almadina) numa volumetria bastante superior, leva a opções que conflituam com o carácter mais depurado das influências internacionalistas (como o desenho do azulejo utilizado nas fachadas das torres e o revestimento de pedra das fachadas do edifício em banda) que, nalguns pormenores, se tornam caricatas (o pequeno “beiral” de telha que remata superiormente as torres); no entanto, não deixa de resultar deste processo (que podemos considerar *eclético* e *contraditório*) uma solução que, no seu conjunto é inovadora, tanto tipologicamente como ao nível da linguagem e da qualidade de vivência proporcionada, quer no interior das habitações quer nos diversos espaços semipúblicos criados; não deixa de ser um sinal de sucesso o facto de vários arquitectos (e professores) da ESBAP escolherem o conjunto habitacional do Luso para a sua residência...¹⁰⁶

Esta tomada de posição nas relações entre internacionalismo e contexto não preocupa todos os discentes, no período em estudo: encontramos ainda uma terceira tendência nos CODA analisados, onde o projecto surge (sobretudo) como resultado da resolução de um problema construtivo e funcional, onde a planta condiciona os alçados, que são o resultado das necessidades do espaço interior. O Bloco residencial que Luiz Praça¹⁰⁷ projecta na Avenida Sidónio Pais, no Porto, é um bom exemplo desta atitude, pelo seu desenho casuístico; nos textos, a cobertura de duas águas justifica-se com a procura de “dar verdadeira expressão plástica e simbólica ao telhado com a sua função de abrigo” e assume-se a opção “por um partido estético que traduzisse a simplicidade da solução através de uma grande economia de meios de expressão plásticos”. Outro exemplo possível é o “imóvel de uso misto” (habitação, comércio e serviços) que Eduardo Machado¹⁰⁸ desenha para Espinho, onde encontramos uma proposta com quatro torres, de planta quadrada, implantadas num corredor verde com uma orientação que entra em contraste com a malha regular da cidade; as fachadas são revestidas com elementos prefabricados, de forma coerente com o discurso funcionalista do texto: “A solução apresentada oferece uma feição plástica que não é mais do que o resultado dos múltiplos factores já apontados, ou sejam o volume, programa e partido construtivo”.

¹⁰⁶ Álvaro Siza Vieira, escreve as suas “impressões de um morador” em artigo sobre o Conjunto Habitacional do Campo do Luso, publicado na revista *Arquitectura*, n.º 94 (1966, pág. 181-182), onde elogia o desenho dos espaços exteriores e a qualidade e nível profissional da realização, embora critique a organização dos fogos (que ressalva ser cuidada) por ser demasiado rígida e convencional; também refere o “deficiente isolamento acústico, dentro do fogo e entre fogos”, problema que terá sido “encarado mas não totalmente resolvido”. Também Alcino Soutinho, Anni Gunther Nonell e Augusto Amaral foram (ou são ainda) moradores do conjunto habitacional do Luso.

¹⁰⁷ Luiz Praça, CODA 261, entregue em 31 de Dezembro de 1962; ver fig. 69.

¹⁰⁸ Eduardo Lacerda Machado, CODA 275, entregue em 24 de Maio de 1963.

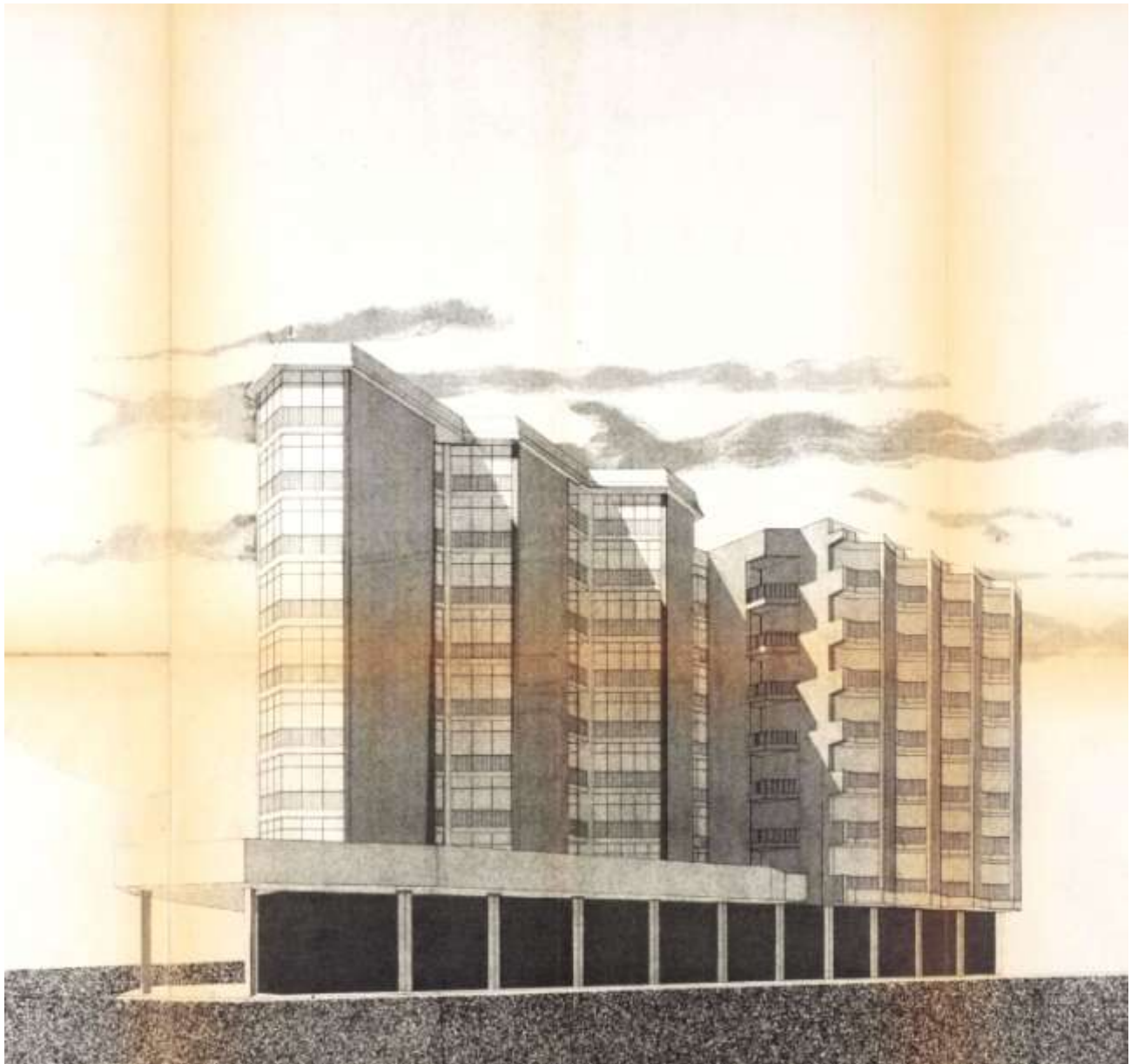


Fig. 70 Imóvel de rendimento para a Cidade da Beira, Moçambique, José Moreira (CDUA FAUP).

Encontramos ainda a mesma atitude ainda no edifício que José Branco¹⁰⁹ propõe para Castelo Branco, onde o programa misto (com comércio, escritórios e habitação) é resolvido no contraste entre um corpo horizontal e a verticalidade da torre; a proposta contrasta com a morfologia da cidade, que se desenvolve “com uma uniformidade de cêrceas” que o autor considera “quase monótona, sem um contraste que valorize o seu perfil” (“com excepção do bairro do Castelo”); assim se justifica a proposta de uma torre de 14 pisos, até porque o local proporciona “uma das mais belas vistas da cidade”; também por isso, os acabamentos são escolhidos de forma a “contribuir para a valorização plástica do edifício” (pela sua “textura”, “forma e cor”): “betão descobrado, placagem de fibrocimento, e de calcário e pastilha”.

Consideramos esta atitude especialmente perigosa, porque (como se torna evidente neste último exemplo) já não é só o programa que condiciona a forma e a linguagem: o arquitecto começa a admitir que a maximização do lucro do cliente faz parte da função do edifício. Nestes casos, a arquitectura torna-se especulativa e o arquitecto assume um papel instrumental num processo industrial de construção: podemos considerar exemplos desta atitude os imóveis de rendimento que Luiz Castilho¹¹⁰, projecta para Luanda, que Joaquim Lopes¹¹¹ desenha para o Campo Alegre, que José Moreira¹¹² propõe para a cidade da Beira, em Moçambique, bem como a “Torre habitacional” que Francisco Miranda,¹¹³ apresenta para S. Mamede: uma torre de 14 pisos, que assume a influência do edifício Montparnasse (projectado para Paris por Bernard Zehrfuss), num desenho de influência “Francesa” (que até surge na terminologia utilizada, quando chama “Mansarda” ao último piso). O projecto é justificado por um preâmbulo (com 12 páginas) sobre a construção de habitação colectiva e a responsabilidade do arquitecto; mas é sobretudo o texto da memória descritiva que permite perceber qual é o entendimento específico que o autor tem destes temas: “a solução adoptada corrige a taxa de ocupação do solo, muito baixo neste sector urbano, pelo elevado número de moradias com jardins e logradouros privativos”.

Reconhecemos nos programas de habitação colectiva uma carga simbólica associada que o distingue do tema unifamiliar. Como vimos, a ideia de moradia remete para a ideia tradicional de casa como reflexo da cultura de um povo e, sobretudo depois de 55, parece existir em alguns trabalhos um entendimento abstracto (que consideramos equívoco) que associa o meio urbano e o meio rural como herdeiros de uma mesma cultura popular. Pelo contrário, na habitação colectiva há um melhor entendimento do contexto urbano onde se inserem as propostas, facilitado pela existência de modelos internos que o descodificam (e que facilitam a assimilação de novos modelos externos) o que permite uma melhor contextualização ou, em alternativa, o assumir do anonimato do cliente final e da função social do programa como justificação para uma aproximação ao discurso internacionalista dos CIAM (sobretudo depois de 48), remetendo para modelos

¹⁰⁹ José Dias Pires Branco, CODA 326, entregue em 31 de Maio de 1969.

¹¹⁰ Luiz Garcia de Castilho, CODA 162, entregue em 31 de Maio de 1957.

¹¹¹ Joaquim Fernandes Lopes, CODA 226, entregue em Maio de 1960.

¹¹² José Augusto Moreira, CODA 230, entregue em 31 de Dezembro de 1960; ver fig. 70.

¹¹³ Francisco Pessegueiro Tavares Saldanha e Miranda, CODA 337, entregue em 1 de Junho de 1970.

formais do movimento moderno. Para além destas influências, que condicionam em grande parte a posição teórica de cada arquitecto face ao projecto, a habitação colectiva parece ser encarada como um programa diferente, a muitos níveis, do programa unifamiliar: a maior escala e complexidade funcional motivam uma abordagem distinta. Assim, para uma mesma função (habitar) encontramos diferentes interpretações que se podem associar a questões conceptuais (sempre associadas à escolha da linguagem e dos modelos teóricos e/ou formais) e práticas (em função de dificuldades de projecto e do paradigma funcionalista). Os edifícios “Ouro” e “Luso” (obras de professores da ESBAF) mostram como estes dois tipos de questões estão interligados, servindo de exemplos das dificuldades que se colocam, no contexto português, na introdução de modelos de grande escala (exteriores, conotados com o internacionalismo), na adaptação de novas linguagens e metodologias de projecto à escala e tradição local e na consideração de novos processos de concepção-construção, face à herança patrimonial da cidade. Se, nos casos referidos, o balanço final entre problemas e soluções resulta em contributos indiscutivelmente positivos, quer para a imagem urbana, quer para os seus utentes, esta situação não é generalizável, como vimos, a toda a produção arquitectónica da *Escola...*

2.1.2.3. Programas turísticos: escala e relação com o sítio.

Os programas associados ao turismo reúnem características que os tornam um caso interessante de estudo no âmbito da adequação de escalas a linguagens e paradigmas funcionais; se a um nível conceptual têm simultaneamente associadas ideias de conforto e relação com o território, do ponto de vista estritamente funcional estão claramente associados à função habitacional, mas atingem muitas vezes uma escala de edificação e uma complexidade de funcionamento superior (mesmo em relação aos programas de habitação colectiva). É também um tipo de programa com alguma tradição mas com variações relativamente novas e que apresenta um incremento acentuado ao longo da época em estudo. Os poucos exemplos realizados pela “primeira geração moderna” (como o Hotel Vitória, de Cassiano Branco, em 1934-36) cedo deram lugar a edifícios com um desenho mais próximo da ideologia do Estado Novo: se no Hotel do Luso (também de Cassiano Branco, 1942) “serão poucos os sinais de modernismo”, as Pousadas de Serém e do Marão de Rogério de Azevedo (com Januário Godinho, 1942) são obras precursoras dos paradigmas que marcarão a arquitectura portuguesa depois de 1955 (pela qualidade do desenho e conseguida integração no sítio) mas onde encontramos ainda “toda uma gama de símbolos que se assumem como expressão de portuguesismo”.¹¹⁴

Depois do “Congresso” não encontramos exemplos dignos de registo, mas este panorama irá mudar depois de 1955.

¹¹⁴ FERNANDEZ, S., *Percurso* (pág. 33-35).

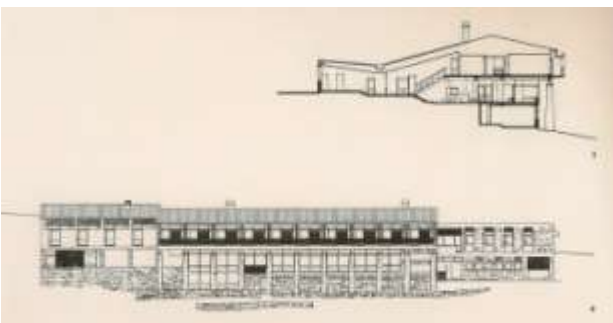
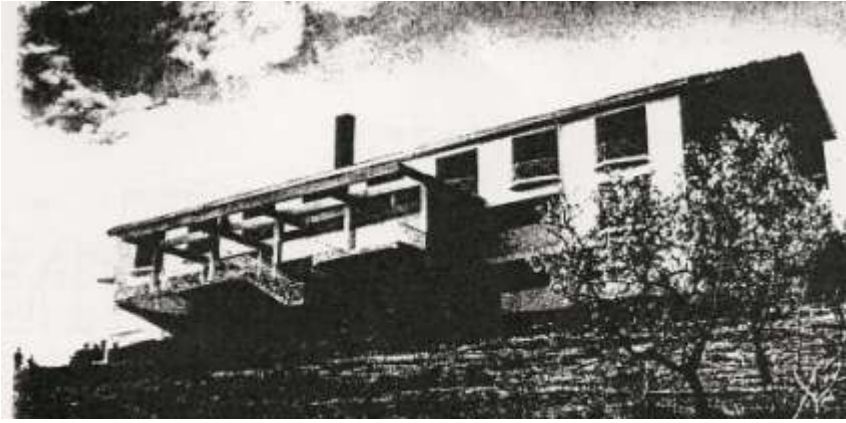


Fig. 71 a) Pousada de Bragança, de José Carlos Loureiro e Pádua Ramos, fotos (revista *Arquitectura* nº 78, Maio 1963, pág. 13).
 b) Hotel Vitória, Cassiano Branco e Hotel D. Henrique, José Carlos Loureiro e Pádua Ramos, fotos do estado actual (E. F.).
 c) Pousada de Santa Bárbara, Manuel Tainha, corte, alçado e foto (TAINHA, M., et. alt., *Manuel Tainha...*, pág. 46-47) | d) Hotel do Mar, Conceição Silva, foto (SILVA, J. P. C., et. alt., *Francisco da Conceição Silva, arquitecto...*, pág. 40).

A pousada de Bragança, de José Carlos Loureiro e Pádua Ramos (iniciada em 1953) é concluída em 1956 e inicia um renovado interesse pelo tema que se concretiza na construção de várias obras que se tornam referência para este tipo de programa, com tendências bem distintas: se a Pousada de Santa Bárbara (Oliveira do Hospital, 1957-66) de Manuel Tainha, parece retomar os caminhos das pousadas de Rogério de Azevedo (actualizando o desenho) no que estes têm de mais positivo, o Hotel do Mar (Sesimbra, 1956) de Conceição Silva¹¹⁵ vai introduzir em Portugal uma nova escala de empreendimento turístico e uma metodologia de projecto que tem em conta esta nova dimensão. Esta e outras obras do mesmo autor (como o Hotel da Balaia,¹¹⁶ projectado com Tomás Taveira em 1966) vão tornar-se referência (e não apenas no contexto do programa turístico) também como resultado de uma nova concepção do papel social do arquitecto. Finalmente, em 1965, o Hotel D. Henrique, que José Carlos Loureiro e Pádua Ramos projectam para o Porto, introduz a tipologia “edifício-torre” no interior da malha urbana tradicional da cidade pela primeira vez, num desenho com claras influências Wrightianas e Aaltianas.¹¹⁷

Continuando a estruturar a análise dos CODA da EBAP/ESBAP nas três épocas principais que definimos anteriormente, começaremos por referir a variedade de atitudes e linguagens encontradas nos poucos casos de programas turísticos realizados antes do Congresso de 1948. Já referimos (em 1.1.2.4 ou 1.3.1.2) os projectos de “Colónia Balnear e de Férias” (de Lucínio Cruz,¹¹⁸ com desenho “Monumental Fascista”, de influência Ítalo/Germânica), de “Hotel à beira-mar” (de Francisco Granja,¹¹⁹ com desenho “Nacionalista Urbano”, tipo praça do Areeiro), da “Pousada da Senhora da Serra” (de Agostinho de Almeida,¹²⁰ com influência de Raul Lino) e do “Hotel em S. Martinho do Porto”, (de Rogério Martins,¹²¹ de carácter “português suave”). Encontramos outros exemplos de linguagem tradicionalista no “Hotel em Cascais” de Joaquim Ferreira¹²² (com desenho de influência “casa portuguesa” com problemas de adequação de escala) e na “Pousada” de José Sequeira Braga,¹²³ onde a dimensão do edificado suporta mal a tentativa de interpretar a linguagem doméstica de Raul Lino, apesar da intenção expressa na memória descritiva de adequar as “formas arquitectónicas adoptadas” ao “enquadramento da paisagem” onde se reconhecem “fortes características nortenhas”.

Já em 1948, mas ainda sem influência do “Congresso”, José Moura¹²⁴ desenha um “pequeno hotel de férias no Alto Minho” que lembra a fase mais “vernacular” de Corbusier: planta com muita fluidez no r/c, alçados que exprimem modulação da estrutura, pedra à vista com aparelho rústico, cobertura invertida.

¹¹⁵ O projecto desta obra é parcialmente reproduzido na revista *Arquitectura* nº 80 (Dez. 1963).

¹¹⁶ O projecto desta obra é parcialmente reproduzido na revista *Arquitectura* nº 108 (Abril/Maio de 1969).

¹¹⁷ Ver Price Tower, de Wright (1952-56) e a já referida torre Neue Varth, de Aalto (1959).

¹¹⁸ Lucínio Guia da Cruz, CODA 11, entregue em 10 de Janeiro de 1941; ver fig. 72.

¹¹⁹ Francisco Fernandes da Silva Granja, CODA 22, entregue em Maio de 1942.

¹²⁰ Agostinho Ferreira de Almeida, CODA 38, entregue em 31 de Dezembro de 1945.

¹²¹ Rogério Burlant de Castro Martins, CODA 70, entregue em 31 de Maio de 1947.

¹²² Joaquim Ferreira, CODA 26, entregue em 1943; processo consultado só continha desenhos técnicos, a linguagem se tornava perceptível pela foto de uma perspectiva, apresentada na capa.

¹²³ José António Martins de Sequeira Braga, CODA 39, entregue em 30 de Maio de 1945; ver fig. 72.

¹²⁴ José Fernando do C. Moura, CODA 86, entregue em 31 de Maio de 1948; ver fig. 72.

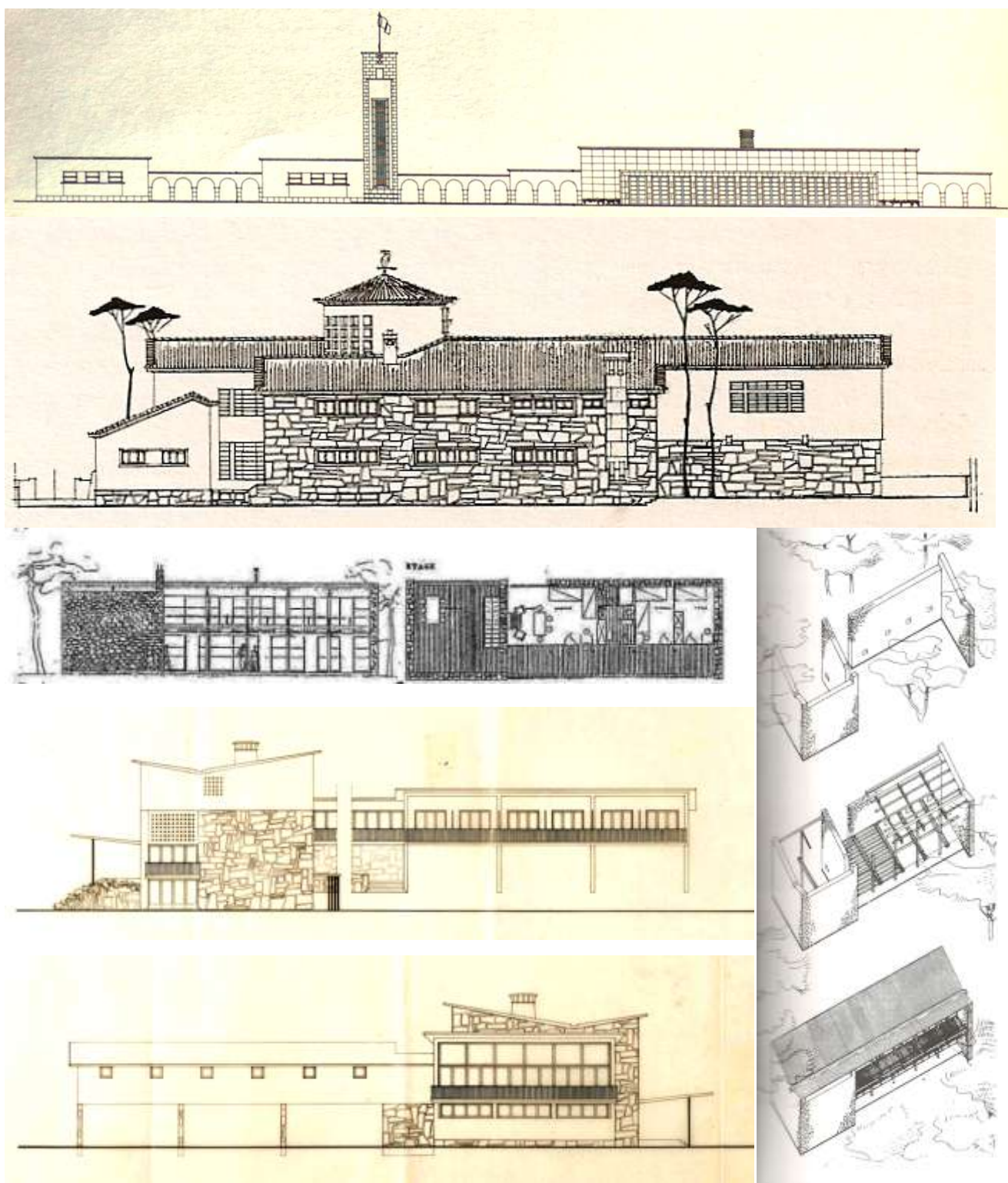


Fig. 72 a) "Colônia Balnear e de Férias", Lucínio Cruz, alçado (revista *rA*, pág. 23).
 b) "Pousada", José Sequeira Braga, alçado (revista *rA*, pág. 23).
 c) Casa Les Mathes, Corbusier, alçado, planta (BOESIGER, W., *le Corbusier...*, pág. 71) e esquema construtivo (BENÉVOLO, L., *Storia dell'architettura moderna*, pág. 621).
 d) "Pequeno hotel de férias no Alto Minho", José Moura, alçados (CDUA FAUP).

Neste trabalho a memória descritiva tem um discurso funcionalista: “Esteticamente, seguiu-se um critério de grande simplicidade, evitando, tanto quanto possível, uma solução pretensiosa e falsa. O partido estético é uma consequência do partido funcional.”

Entre 1948 e 1955 não existe no arquivo do Centro de Documentação da FAUP qualquer CODA com programa turístico; torna-se assim impossível perceber qual o efeito que o “Congresso” poderia ter sobre a linguagem adoptada nos projectos deste tipo. Como explicação para esta situação, são hoje apenas possíveis meras conjecturas: esta parece ser uma época onde estes programas têm reduzida promoção (ou os seus promotores não escolhem arquitectos para a sua realização), mas é também possível que os tirocinantes considerem que estes temas não sejam adequados a uma pretendida exaltação da linguagem moderna, dado o previsível conservadorismo dos seus promotores (convencidos do conservadorismo dos seus clientes).

A situação é completamente diferente depois de 1955, época em que os edifícios de programa turístico começam a surgir em grande número em Portugal e também nos CODA se começa a encontrar um especial interesse sobre este tema de projecto (expresso nos textos), que é encarado como uma novidade; encontramos exemplos deste interesse desde 1958, quando José Pereira¹²⁵ considera o tema “MOTEL” um programa “relativamente novo em Portugal” e Manuel Monteiro¹²⁶ antecede a memória da sua “Estalagem em Azurara” com um texto em que apresenta “ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROBLEMA DO TURISMO EM PORTUGAL”; esta atitude vai manter-se ao longo dos anos seguintes¹²⁷ com várias considerações no sentido de “incrementar o turismo” no país, que é quase sempre apresentado como um programa novo: em 1968, José Amaral¹²⁸ ainda afirma que Portugal só “há meia dúzia de anos nasceu para o Turismo”...

Nesta época, as escalas de abordagem encontradas nos programas turísticos são muito diversas. Justifica-se, portanto, pelo carácter abrangente desta tipologia programática nesta época, subdividir os trabalhos analisados organizando-os em dois grupos, distinguindo as intervenções de pequena dimensão dos programas maiores e mais complexos.

Nas intervenções de menor escala e programa mais simples (porque o volume edificado é reduzido e/ou pode ser decomposto em vários edifícios) a relação com o meio rural é mais fácil, e a utilização de materiais e técnicas tradicionais pode ser assumida de forma mais coerente.

É o caso do “centro internacional de campismo na Quinta do Covelo” que Fernando Silva¹²⁹ projecta no Porto (numa área ainda pouco consolidada da cidade onde as permanências do mundo rural são mais evidentes do que os sinais de urbanidade), onde encontramos alguma influência de Kahn, Breuer e Távora em diferentes opções construtivas para as distintas componentes do programa, procurando sempre assumir

¹²⁵ José Manuel Costa Pereira, CODA 192, entregue em 20 de Dezembro de 1958.

¹²⁶ Manuel M. de Paiva Monteiro, CODA 189, entregue em 31 de Maio de 1958.

¹²⁷ Ver CODAS 235, 236, 272, 316, 319 e 335.

¹²⁸ José Fernando Manuel Teixeira Valle do Amaral, CODA 320, entregue em 31 de Maio de 1968.

¹²⁹ Fernando Doutel Silva, CODA 176, entregue em 1957.

um desenho moderno realizado com materiais tradicionais: paredes de pedra e tijolo à vista, azulejo, telha na cobertura do “Motel” (no edifício da “Recepção”, pelo contrário, a cobertura é em laje horizontal).

Também no “Parque de Turismo” que Francisco Dias,¹³⁰ projecta para Santo Tirso, encontramos a proposta decomposta em três tipos de construção com linguagens distintas: os pavilhões têm um desenho Miesiano (que lembra o pavilhão de Barcelona) e as casas abrigo são de influência brutalista, enquanto alguns dos restantes equipamentos tem desenho de influência rústica; na memória descritiva refere-se que a “construção foi concebida de molde a enquadrar-se ao máximo no ambiente rústico local sendo utilizados o granito, pedra da região, o tijolo e o vidro”; o projecto procura uma relação com a paisagem, permitindo “desfrutar-se numa longa extensão o curso maravilhoso do rio”.

Do mesmo modo, no “Motel de Férias” que António Ferreira¹³¹ projecta para a Serra do Marão, a decomposição do programa em pequenos volumes espalhados no terreno faz com que a escala do empreendimento não desvirtue a linguagem “rústica”; depois de uma reflexão sobre o programa, a memória descritiva afirma que “foi preocupação na elaboração do projecto, a integração do conjunto na paisagem, pela redução dos volumes, na formação de uma ambiência que embora urbana [estranha-se esta qualificação para um contexto claramente rural] correspondesse, pelo menos em parte, àquilo que o material mais usado permitia e o tipo de construção na região impunha”.

Outro exemplo possível é o “Motel” que José Pereira¹³² desenha para Viana do Castelo; o programa apresenta-se decomposto num esquema de distribuição pavilhonar, onde as plantas lembram o projecto de “casa de tijolo” de Mies van der Rohe,¹³³ numa composição neoplástica que se pretende conciliar com uma aproximação regional nos alçados: coberturas de duas águas em telha (sobre lajes inclinadas) e utilização de materiais tradicionais nas paredes (“madeira, ardósia e xisto”); na memória descritiva, o autor procura explicar a abordagem do projecto: “Para este anseio de realizar o novo em Portugal - materiais tradicionais portugueses, que também a tradição de amanhã será o progresso de hoje”.

Nos edifícios que assumem um maior volume e uma maior complexidade programática as opções de linguagem são muitas vezes de carácter moderno, mais ou menos híbrido, com a aproximação ao carácter do sítio reduzida ao uso pontual de materiais tradicionais.

Na Pousada que Fernando Paula¹³⁴ projecta para Conímbriga, a opção de um desenho de influência brutalista, com betão e tijolo à vista (materiais que “resolvem na totalidade o aspecto decorativo, pois são aplicados na sua forma mais verdadeira”) e cobertura plana não apresenta qualquer aproximação aos valores tradicionais, em coerência com o discurso funcionalista da memória descritiva: “todo o jogo de volumes resulta do funcionamento interior, pois acreditamos que todos os volumes exteriores, devem traduzir com fidelidade, o que se passa no interior”.

¹³⁰ Francisco Wenceslau Moreira Dias, CODA 253, entregue em 2 de Janeiro de 1962.

¹³¹ António José Teixeira de Ferreira, CODA 272, entregue em 27 de Dezembro de 1963.

¹³² José Manuel Costa Pereira, CODA 192, entregue em 20 de Dezembro de 1958; ver fig. 73, na página seguinte.

¹³³ Projecto de “Casa de Campo em Tijolo” realizado em 1924, não realizado.

¹³⁴ Fernando Pereira Coelho Alípio de Paula, CODA 171, entregue em 31 de Dezembro de 1957.

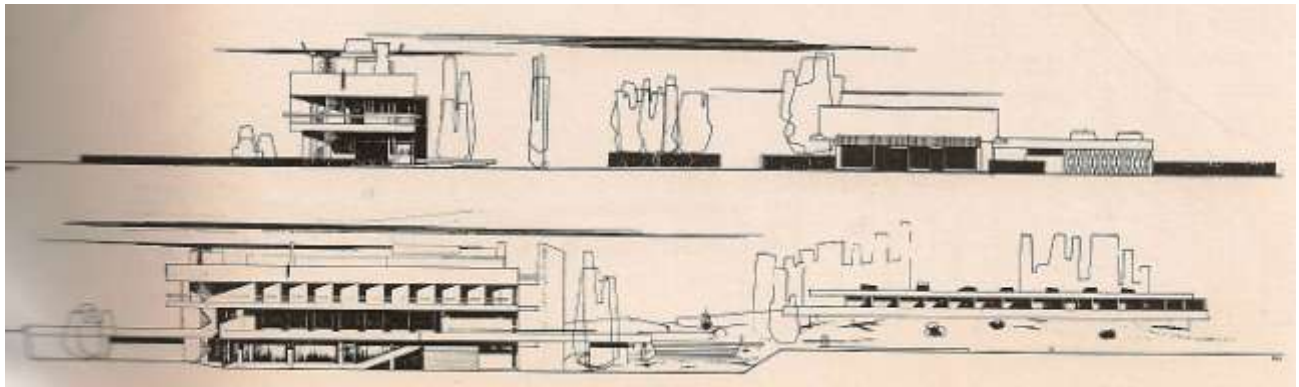


Fig. 73 a) "Motel" para Viana do Castelo, José Pereira, perspectiva (CDUA FAUP).
 b) Estalagem da via Norte, Bento Lousan, alçados (revista *rA*, pág. 67) e fotos do estado actual (E. F.).
 c) Hotel em Leiria, Carlos Almeida, fotos do estado actual (E. F.).

No desenho híbrido que Manuel Monteiro¹³⁵ apresenta para a “Estalagem em Azurara”, o alçado principal (poente) mostra a modulação da estrutura, especialmente evidente na zona de estacionamento sob os quartos, que são elevados em pilotis (este sector lembra a forma de um espigueiro, com aparente influência directa do trabalho da “Zona 1” do “Inquérito”); a cobertura em telhado de duas águas, construída sobre laje horizontal de betão, domina o volume. A memória descritiva aborda o “PARTIDO ESTÉTICO” do projecto, que “traduz a solução funcional e procura tirar partido das estruturas de betão armado que se deixam nitidamente aparentes, do contraste entre superfícies totalmente envidraçadas e superfícies fechadas, do emprego de uma policromia adequada e ainda de um estudo criterioso de proporções”.

Também na Estalagem que António Lima¹³⁶ projecta para Carrazeda de Ansiães encontramos um desenho híbrido: a planta é levemente orgânica e os alçados mostram a modulação da estrutura, alternando paredes com pedra de aparelho rústico, com planos rebocados e janelas corridas; a cobertura é em telhado, de uma só água, suportado por uma estrutura de madeira assente sobre laje plana de betão.

Pelo contrário, na Estalagem da via Norte que Bento Lousan¹³⁷ projecta para Leça do Balio o desenho é de clara influência moderna, referido sobretudo às obras finais de Corbusier, embora alguma organicidade da planta e a predominante horizontalidade dos alçados lembrem também a obra de Wright (o que é mais evidente nos desenhos do que depois na obra, que foi apenas parcialmente construída); o uso plástico, “em larga escala”, do betão aparente domina a proposta, apesar do uso de outros materiais (granito, lousa, azulejo, reboco); no texto assume-se que “o partido adoptado da conjugação de materiais e técnicas actuais, com materiais característicos da região, resulta com simplicidade e força numa arquitectura actual”.

O Hotel que Chaves de Almeida¹³⁸ desenha para Leiria (num contexto claramente urbano) enfatiza o seu impacto volumétrico, apresentando um desenho sem cedências regionalistas mas também sem originalidade; a organização vertical habitual em projectos deste tipo encontra expressão nos alçados: recepção e serviços no R/C, quartos distribuídos pelos diversos pisos e restaurante no último piso (8º).

Na memória descritiva fala-se em “simplicidade de concepção”, “sobriedade e austeridade”, “linhas rectas” e “volumes simples”; cita o “Inquérito” (“zona 4”) mas apenas para referir o aparecimento do betão na Arquitectura Popular e justificar a sua utilização.

O “bloco de aplicações múltiplas” (comercio, escritórios e Hotel) que João Matos¹³⁹ desenha para Coimbra tem também um carácter claramente moderno e urbano, no desenho e na escala (R/C + 4 + 1). O programa anima o alçado que tem um jogo compositivo bem conseguido entre janelas de diferentes tamanhos e varandas; a cobertura (de duas águas, em fibrocimento) não tem expressão nos desenhos nem, depois, na obra construída.

¹³⁵ Manuel M. de Paiva Monteiro, CODA 189, entregue em 31 de Maio de 1958.

¹³⁶ António Cândido Magalhães Barbosa de Abreu e Lima, CODA 205, entregue em 30 de Maio de 1959.

¹³⁷ Joaquim Bento Lousan, CODA 242, entregue em 31 de Maio de 1961; ver fig.73.

¹³⁸ Carlos Augusto Chaves de Almeida, CODA 319, entregue em 10 de Maio de 1968; ver fig.73.

¹³⁹ João de Neto de Matos, CODA 227, entregue em 31 de Dezembro de 1960; ver figura 74, na página seguinte.



Fig. 74 a) "Bloco de aplicações múltiplas", João Matos, perspectiva (CDUA FAUP) e fotos do estado actual (E. F.).
 b) António Moura, "Estalagem" (CDUA FAUP).

Na memória descritiva, o autor refere que procurou um “equilíbrio de composição, dentro de uma ampla sinceridade de tradução do programa geral” e defende que “é pela ideia central, analítica e sintetizadora que se caminha para a realização da obra de Arquitectura vencendo oportunamente as condicionantes do percurso, e não pela adição das mesmas no mesmo invólucro”.

Se, nos casos anteriormente referidos, a aproximação ao carácter do sítio não conduz a uma opção linguística de influência popular (ou está reduzida ao uso pontual de materiais tradicionais), noutros trabalhos a dimensão da proposta parece estar em contradição com as intenções de relação com o meio assumidas ou sugeridas no texto. No caso do Motel que José Amaral¹⁴⁰ projecta para o conjunto Turístico de Sintra, os quartos (com três pisos, sendo o inferior a garagem) desenvolvem-se ao longo da encosta, a partir da zona da recepção (volume maior), com uma opção linguística que não é claramente racionalista mas também não procura o rústico; no entanto, o impacto na paisagem desmente o discurso da memória descritiva: “O conjunto a edificar, deseja-se como uma presença viva, actuando com o tempo, com um mimetismo próprio que o faça cada vez mais participe da estrutura topográfica do terreno, primeiro, e depois com todos os outros aspectos, mais aleatórios, como sejam a côr da terra e das rochas, certas relações variáveis com as árvores”.

Na “Estalagem” que desenha para a Lousã, António Moura¹⁴¹ opta por um desenho moderno, apesar de incluir materiais tradicionais (pedra à vista nas paredes, telha sobre laje de betão, madeira nas guardas, janelas e venezianas); nota-se nesta proposta alguma influência da Pousada de Santa Bárbara, de Manuel Taíinha (sobretudo no desenho dos pilares, de forma cónica). António Moura opta por uma “solução em extensão, sabendo das dificuldades funcionais que daí advinham, de forma a que a construção não tivesse aquele aspecto monumental que o ambiente local não pedia”; procura assim minimizar o impacto da volumetria proposta (que é considerável, apesar da existência de um piso semienterrado). Na memória descritiva, fala da dificuldade em “escolher o partido estético mais conveniente” para as características da região (considerando factores “ambientais”, “tipos de edifícios, materiais da região, modo de viver do habitante, clima, etc”), dado que não encontrou referências bibliográficas sobre as “características marcantes da região do Ceira”, para além do óbvio: “está englobada na Beira como região onde abunda o xisto”. Depois de citar o “Inquérito”, acrescenta: “Este elemento [xisto] e outros típicos na arquitectura portuguesa, aliados, como não podia deixar de ser, à técnica moderna, completam o conjunto.”

Em alguns dos casos atrás referidos encontramos contradições entre texto e desenho; no entanto, quando os edifícios turísticos de maior escala apresentam opções de linguagem que exprimem uma intenção de aproximação ao carácter do sítio numa abordagem influenciada formalmente pelo “Inquérito”, a desadequação entre o volume da proposta e o desenho torna-se clara e as contradições são muitas vezes evidentes no próprio projecto (e não apenas na sua relação com o discurso escrito).

¹⁴⁰ José Fernando Manuel Teixeira Valle do Amaral, CODA 320, entregue em 31 de Maio de 1968.

¹⁴¹ António Tomaz da Silva Pinto Serra e Moura, CODA 316, entregue em 30 de Dezembro de 1967; ver fig.74.

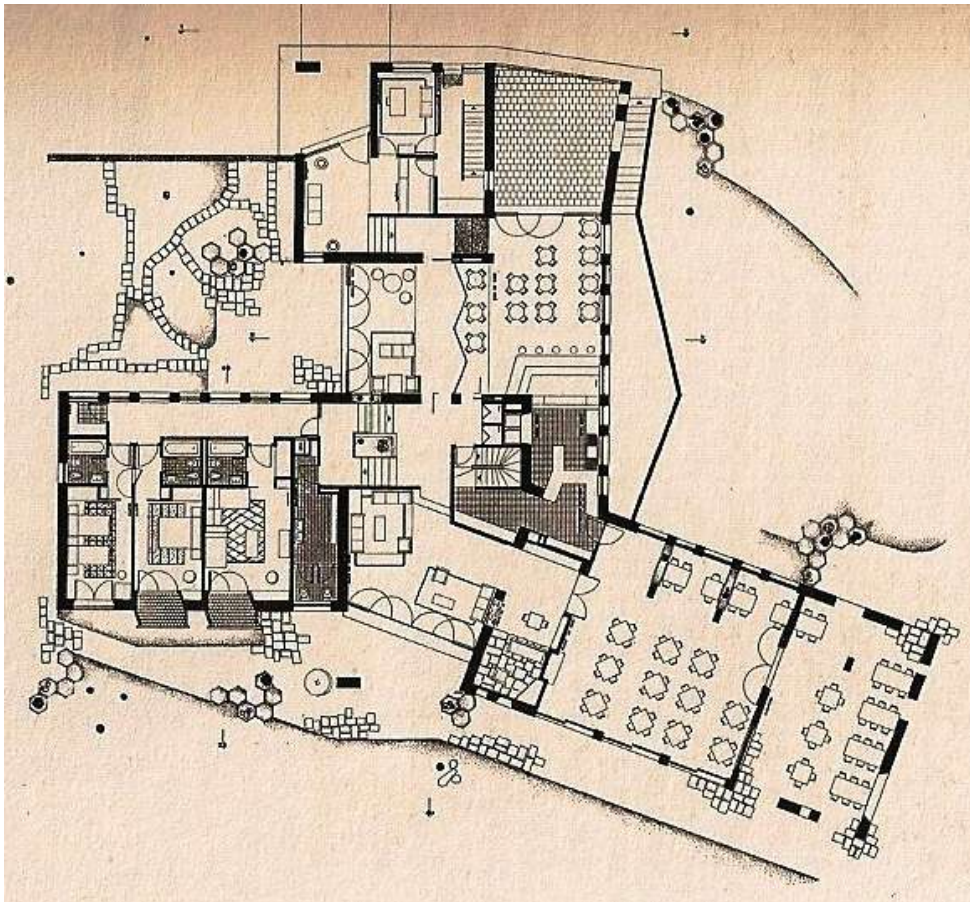
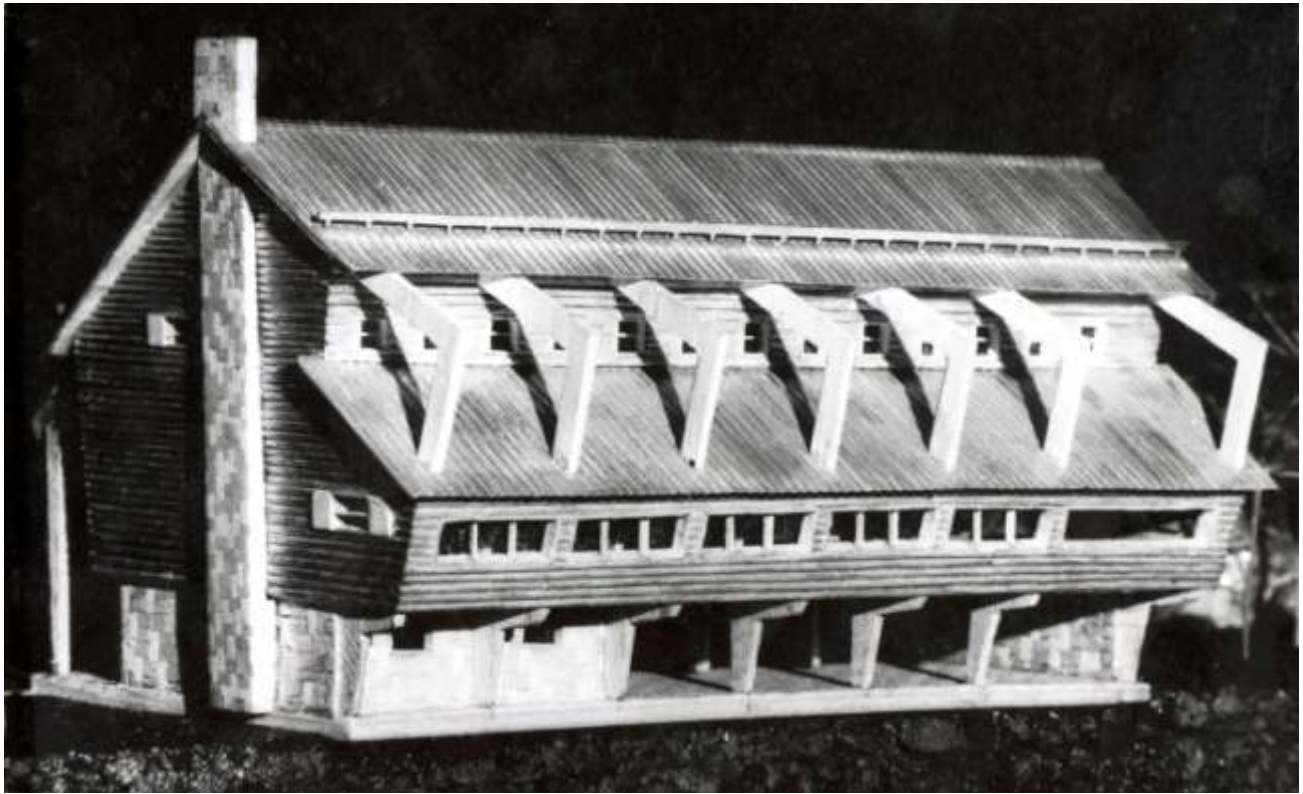


Fig. 75 a) "Casa-abrigo", Fernando Sousa, foto da maquete (CDUA FAUP).
 b) "Estalagem", Fernando Sá Dantas, planta (revista *rA*, pág. 67) | casa de Ofir, Távora, planta (TRIGUEIROS, L., ed., *Casa de Férias em Ofir*, p. n. n.).

Na “casa-abrigo” que Fernando Sousa¹⁴² desenha para a Serra da Estrela, a linguagem híbrida adoptada parece querer conciliar a construção tradicional em pedra e madeira com um esqueleto estrutural à vista (num perfil que lembra a “casa sobre o mar” de Távora, transposta para uma escala bastante superior) que contrasta com a cobertura de duas águas, revestida a chapa de alumínio, que tem grande presença volumétrica. O discurso que o autor apresenta na memória descritiva assume o carácter dualista da proposta: partindo do princípio que “na montanha, como na cidade, a concepção da casa não deve perder actualidade”, propõe-se conciliar as “duas grandes correntes da Arquitectura, a orgânica ou a racional” que considera deverem “ter o seu lugar próprio, pois ambas se baseiam em princípios aceitáveis”. Assim, o discurso oscila entre a defesa de “uma arquitectura livre de todo o formalismo e crescendo do interior para o exterior em função orgânica dos seus elementos componentes como produto do «casamento do solo e do ar, qual flor da terra...» (Wright)” e a proposta de “uma arquitectura vinculada no complexo construtivo de determinadas ligações estruturais «libertando-se do solo e elevando-se em pleno céu»”, que “soluciona também o problema da habitação do homem, esse «olhar que se situa a metro e sessenta do solo», essa «alternativa do tempo de sono e do tempo de trabalho» (Le Corbusier)”. Procura-se conciliar ambas as abordagens: “Defendendo o princípio generalizado de que é tanto melhor o enquadramento de qualquer edifício em determinado ambiente natural quanto mais criteriosa for a escolha dos materiais e processos de construção, de acordo com as possibilidades locais, não hesitei no emprego da pedra da região. Esta circunstância, porém, não me levou a pôr de parte sistemas de construção que oferecessem indiscutível vantagem sobre os tradicionais. Assim, adoptei para o edifício uma estrutura modulada de betão armado”. Se é evidente a influência de Távora neste discurso, também se torna claro neste trabalho que a sua passagem para o projecto acarreta algumas dificuldades, sobretudo se a abordagem for demasiado literal.

A Estalagem que Fernando Sá Dantas¹⁴³ projecta para as Linhas de Torres é outro exemplo do modo como a influência de Távora nem sempre resulta numa obra coerente; esta referência é aparente tanto no desenho da planta (em forma de “Y”, dividida funcionalmente em três zonas articuladas por um corpo central) que lembra o esquema tripartido da casa de Ofir (a outra escala), como em alguns dos alçados, onde o desenho vertical das janelas (que unem dois pisos) lembra os vãos da fachada norte da Escola do Cedro: sob a cobertura em duas águas, a construção é em alvenaria rebocada, enquanto os lintéis, as vigas e as guardas das varandas são de betão à vista (“o que os destaca da brancura das paredes”). A memória descritiva procura justificar as opções de projecto com um discurso que salienta o “partido” escolhido do “jogo de volumes” e “da pureza dos materiais”, assumindo depois uma cautelosa aproximação contextualista: “aproveitaram-se as características e os materiais locais, sem, todavia se cair numa escravização”.

¹⁴² Fernando Pinto de Sousa, CODA 235, entregue em 31 de Dezembro de 1960; ver fig. 75.

¹⁴³ Fernando António Torres de Sá Dantas, CODA 236, entregue em 31 de Maio de 1961; ver fig. 75.

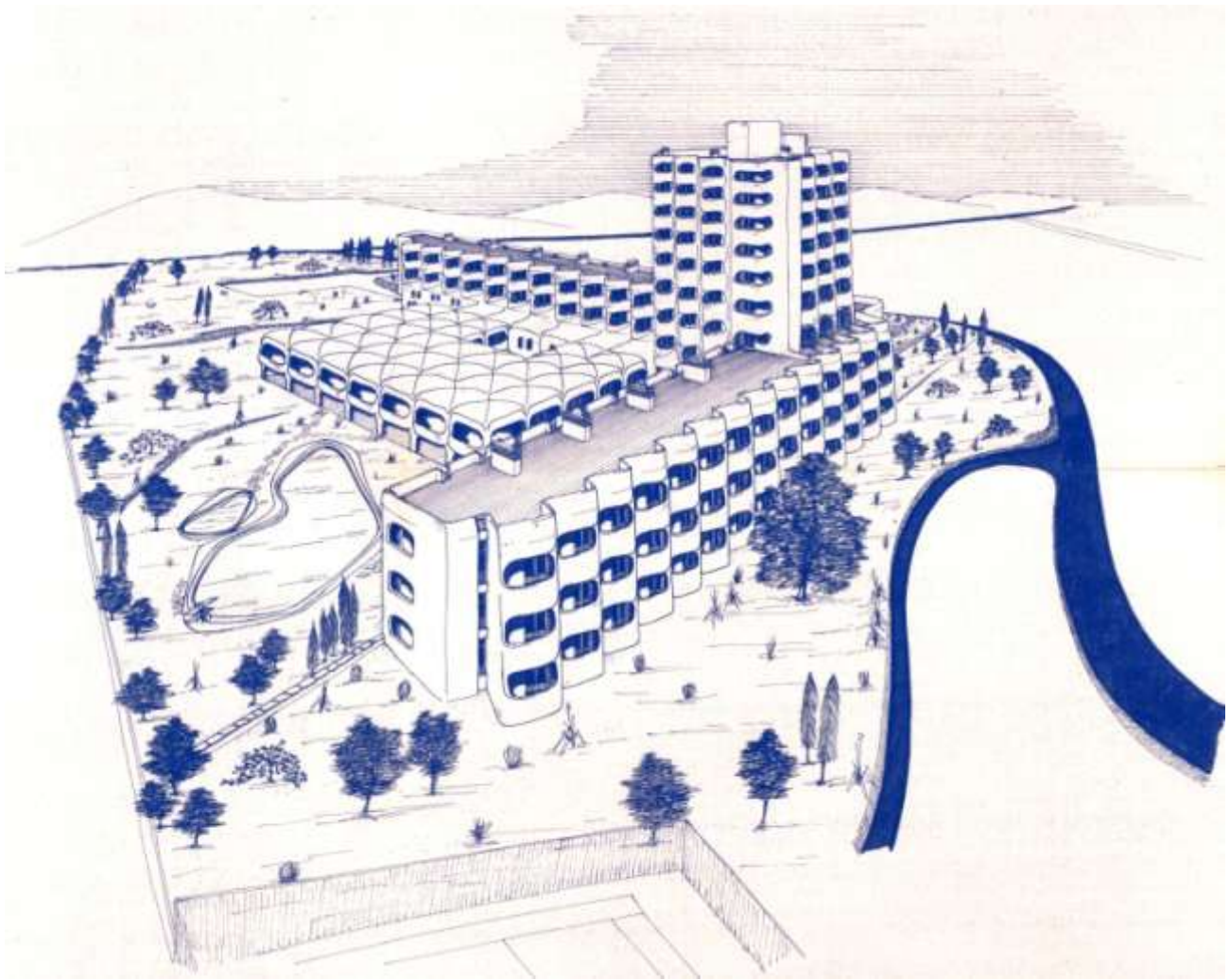


Fig. 76 "Hotel Algar Sol", na praia do Carvoeiro, António Feyo, perspectiva (CDUA FAUP).

O “Hotel junto às Termas” que João Esteves¹⁴⁴ desenha para Chaves é mais um bom exemplo de um trabalho de CODA onde a linguagem da proposta é desadequada à escala da intervenção e contraditória com o discurso. Na memória descritiva (onde se nota a influência de Távora), o autor afirma que, do “ponto de vista estético”, o projecto não foi motivado pela “desesperada preocupação de ser diferente”, antes procurou “a conjugação cuidadosa de elementos e materiais agrupados em superfícies cujas proporções relativas foram na realidade procuradas”; ressalva que, para evitar os erros que aponta à “actual construção”, procurou distanciar-se tanto da “alucinante variedade de forma e materiais” como do “interesse comercial da uniformidade decalcada”; salienta a necessidade de “contar com as raças e as suas características e qualidades, o meio geográfico em que se ambientam, as civilizações que as antecederam” como factores motivadores das “diversas reacções de que o artista foi possuído”; finalmente, considera “lógico que em cada País, em cada região, em cada técnico, em cada tipo de construção e para cada cliente, se encontrasse de facto uma característica bem própria, alicerçada em razões climatéricas, técnicas e pessoais, só por si suficientes para, sem rebuscos de formas e materiais, nem preocupações de desigualdade, emprestaram às construções a projectar, características bem pessoais, aliadas à perfeita integração na região determinada”. Na análise do projecto, no entanto, tornam-se evidente (especialmente nos alçados) as dificuldades de adequação de uma abordagem de linguagem rústica a um edifício de grande escala, em contradição com o discurso escrito.

No “Hotel Algar Sol”, conjunto hoteleiro que António Feyo¹⁴⁵ desenha para a praia do Carvoeiro, estes problemas de escala são especialmente evidentes: a dimensão do empreendimento, tanto em altura como na horizontal, não é compatível com o discurso regionalista e a linguagem orgânica adoptada em alçado e planta não consegue resolver esta contradição. Na memória descritiva (depois de uma reflexão sobre a região), afirma-se que embora um “edifício desta envergadura” exija “o emprego de betão armado”, se procurou “achar uma solução formal e estética que não «brigue», antes se enquadre no ambiente da região”. Para tal, o autor propõe o uso de “materiais tradicionais, pedra, tijolo, madeira, vidro, etc., assim como os típicos da região, estucados, tijoleiras, os «encaniçados», as abóbadas”, procurando “que os materiais se liguem, num ambiente de simplicidade, bom acolhimento e descontração que a intima vivência com a natureza ou no prolongamento exterior das salas de estar, mais fará sobressair”. Mas não deixa de acrescentar seguidamente que, se o “recorte em planta e em alçado é resultado de uma adaptação do edifício ao terreno, da orientação, da insolação, da panorâmica e do funcionamento do hotel”, a “interpenetração dos volumes componentes do conjunto hoteleiro são a expressão plástica do funcionamento e zonamento interior”. Parece evidente que a volumetria resulta, sobretudo, de uma intenção especulativa do promotor a que o arquitecto se associa (aparentemente) sem qualquer hesitação...

¹⁴⁴ João Morais de Sena Esteves, CODA 271, entregue em 31 de Maio de 1963.

¹⁴⁵ António Barata Feyo, CODA 305, entregue em 31 de Dezembro de 1966; ver fig. 76.

Podemos referir ainda outros casos semelhantes. No “Parque internacional de Turismo” que Alberto Macedo¹⁴⁶ desenha para a Guarda, a planta é orgânica, concebida num jogo de torções e curvas; a volumetria é dominada pela cobertura em telha “Lusa” sobre laje de betão, muito inclinada e com escala excessiva; as paredes em xisto deixado à vista reforçam a ideia de uma aproximação regional mal conseguida, evidente nos alçados de desenho rústico (compostos em função da planta).

O projecto de “Motel e Restaurante” que Jaime Silva¹⁴⁷ desenha para Gaia é mais um bom exemplo desta desadequação: a expressão rústica (cobertura inclinada, madeira à vista) resulta melhor no “Motel” (onde é equilibrada com materiais modernos, como o alumínio na cobertura e o betão à vista) do que no “Restaurante”, onde a escala é excessiva para este tipo de linguagem; as intenções do autor estão, no entanto, bem expressas na memória descritiva: “Cada obra de arquitectura, por mais modesta, deve ter, é necessário que tenha, a expressão de sinceridade, na forma, e de integração no ambiente”.

Também na “Estalagem do Cachão”, que Fernando Ferreira¹⁴⁸ desenha para Mirandela, encontramos uma proposta de influência tradicional (telhados sobre lajes, pedra à vista, guardas e portadas desenhadas), que revela problemas de escala; a linguagem resultante é difícil de definir e mostra deficiências evidentes de desenho, tanto em planta como em alçado.

Finalmente, na “Residencial Albergaria” que José Lamosa¹⁴⁹ projecta para Arcos de Valdevez, em frente ao rio Fez (um edifício de planta articulada em L, com volumes de 4, 3 e 2 pisos), a escala anula a relação pretendida com os valores tradicionais do contexto, procurada na escolha dos materiais (pedra, telha, madeira, etc.) e no desenho em arco das varandas. A memória descritiva assume essa intenção de “Integração no Local”, referindo que o Minho é “a terra do granito” e que se pretendeu “ir buscar elementos de arquitectura tradicional e regional” no desenho do edifício: “conjuntos de telhados de quatro águas, arcos a suportar varandas, estas com balaústres constituídos por tábuas de madeira colocadas na vertical (...), granito em alvenaria, panos de parede pintados de branco, lajeados de granito nos acessos”.

Parece assim existir, nos programas associados ao turismo, uma tendência que confirma a hipótese que já referimos anteriormente: depois de 1955, a consciência teórica da necessidade da renovação de linguagens em relação aos tradicionais modelos do moderno, alicerçada no paradigma da “relação com o contexto”, encontra uma expressão relativamente fácil nos trabalhos de pequena escala mas torna-se mais difícil de aplicar em programas de maior complexidade programática ou com maior volume de construção. Em edifícios de maior dimensão torna-se mais difícil controlar a unidade do conjunto, enquanto a maior complexidade do programa obriga a uma abordagem de predomínio funcional pouco compatível com a metodologia de “arquitectura total” aprendida com o “Inquérito” (que caracteriza as obras de referência de

¹⁴⁶ Alberto M. Macedo, CODA 259, entregue em 31 de Maio de 1962.

¹⁴⁷ Jaime Dagoberto Alegria Ferreira da Silva, CODA 262, entregue em 31 de Maio de 1962.

¹⁴⁸ Fernando Telmo Ferreira, CODA 298, entregue em 30 de Maio de 1965.

¹⁴⁹ José Augusto Veloso Lamosa, CODA 335, entregue em 31 de Dezembro de 1970.

Távora e Siza, nesta época). Assim, em edifícios de maior volume e complexidade (e independentemente do contexto ser rural ou urbano), torna-se mais difícil procurar uma aproximação “regionalista” em sentido literal. A desadequação da escala ao meio, por outro lado, é mais evidente em contexto rural.

2.1.2.4 Programas industriais e equipamentos agrícolas: a conceptualização do pragmatismo.

Se no caso dos programas de habitação e turismo a simples mudança de dimensão implica diferenças nas relações entre escala, linguagem e contexto, parece relevante prosseguir este tipo de análise para diferentes programas, que colocam aos seus projectistas outro tipo de questões, tanto ao nível da função como do seu simbolismo. Ambas as vertentes (conceptual e pragmática) estão claramente presentes num tipo de programa completamente distinto, como os edifícios de uso industrial, uma área do mercado de trabalho que se vai progressivamente abrindo aos arquitectos na época em estudo. Mas neste tipo de função, a abordagem preferencialmente funcional do projecto torna-se ainda mais evidente e permanece dominante nas três épocas em análise.

É neste programa que encontramos a maioria das raras experiências de linguagem moderna realizadas antes do Congresso de 48, nos já referidos (em 1.1.2.4 ou 1.3.1.1) projectos de Raul Leitão¹⁵⁰ para uma “central leiteira”, de Fernando Matos¹⁵¹ para uma “Fábrica de Tapetes” e de Nadir Afonso¹⁵² para uma “fábrica de tecidos”. Podemos relacionar estes projectos com a influência de obras de referência realizadas na cidade (e arredores) por arquitectos de prestígio da chamada “primeira geração moderna”, como a refinaria de açúcar (RAR) de Arménio Losa (na rua da Restauração, Porto, 1935) e a fábrica de conservas de António Varela (Matosinhos, 1938). Este tipo de abordagem torna-se ainda mais evidente após o Congresso de 48 (e antes do início dos trabalhos do “Inquérito”); nesta época, como possível referência para os CODA realizados, junta-se às obras anteriormente referidas a Fábrica Efacec, de Agostinho Ricca (primeira fase, 1948, Leça do Balio). A “fábrica de tecidos” de Luís Eça¹⁵³ e o “laboratório de especialidades farmacêuticas” de António Baptista¹⁵⁴ são projectos de desenho internacionalista assumido; o texto da Memória Descritiva de Luís Eça mostra bem a influência teórica do debate de 48 (e também dos textos de Távora desta época): “A arquitectura é arte e é ciência (...) essencialmente humanas. (...) O seu objectivo é a casa do homem no tempo e no espaço; casa de habitação, de trabalho, de culto e de recreio. (...) A evolução da Arquitectura é um processo natural, que não pode de maneira nenhuma, ser dirigida pela vontade deste ou daquele ditador, que pretende criar falsos cânones estéticos. (...) Para a construção de hoje só pode haver uma arquitectura verdadeira – a arquitectura moderna, que tem utilidade, solidez e beleza à maneira de hoje.”

¹⁵⁰ Raul Pinto da Fonseca Leitão, CODA 41, entregue em 31 de Maio de 1945; este é o primeiro projecto que escolhe como tema um programa industrial, entre os CODA arquivados no Centro de Documentação da FAUP; ver fig. 77, na página seguinte.

¹⁵¹ Fernando Alberto Pereira de Matos, CODA 49, entregue em 31 de Maio de 1946; ver fig. 77, na página seguinte.

¹⁵² Nadir Afonso Rodrigues, CODA 89, entregue em 8 de Maio de 1948.

¹⁵³ Luís Pedro de Lima de Moura Coutinho de Almeida Eça, CODA 100, entregue em 31 de Maio de 1950.

¹⁵⁴ António Ferreira Baptista, CODA 105, entregue em 20 de Janeiro de 1951; ver fig. 77, na página seguinte.

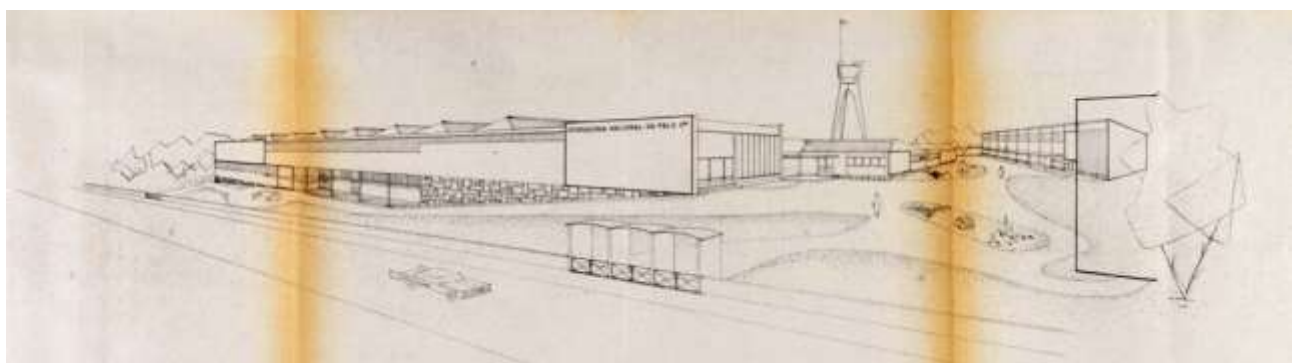
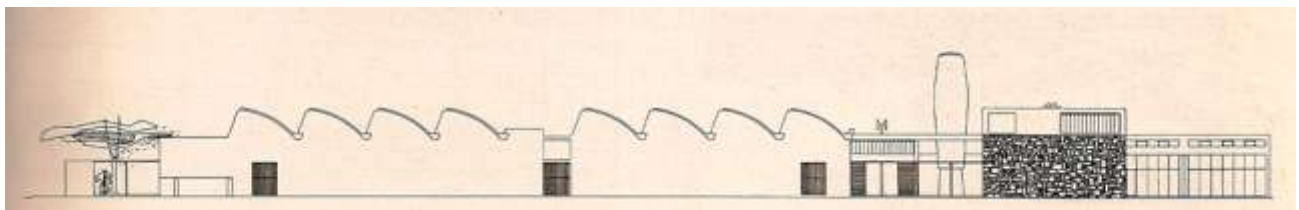
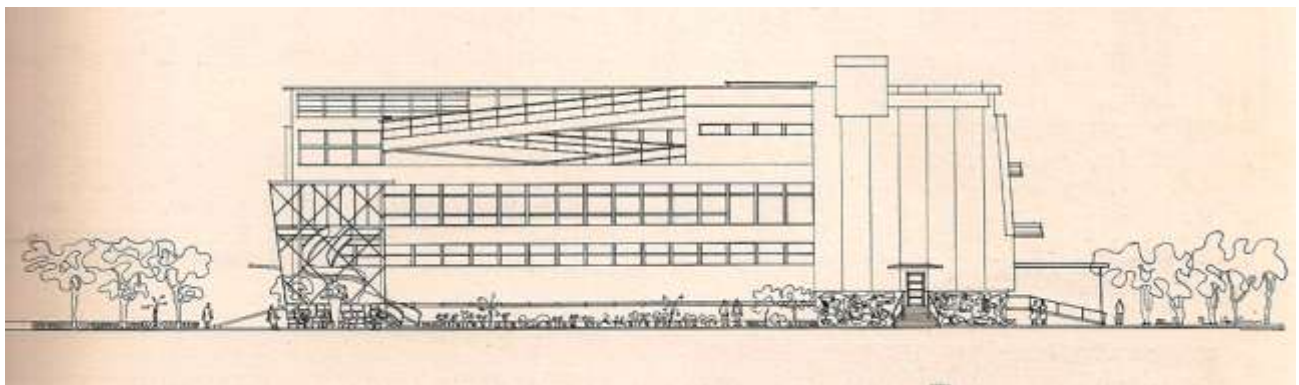
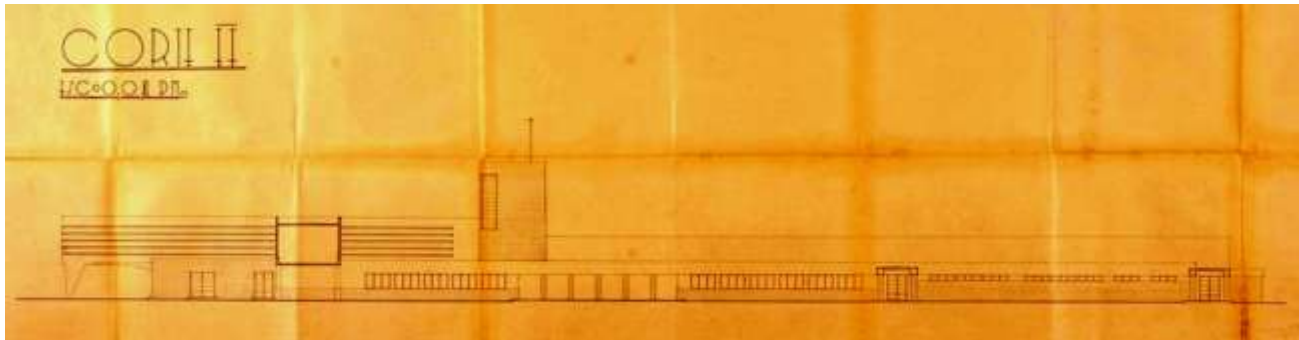
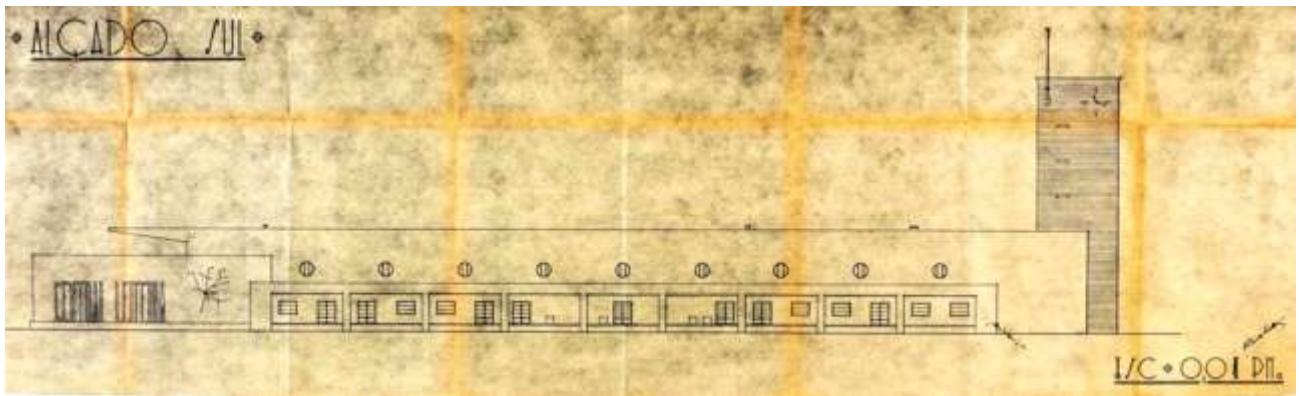


Fig. 77 a) "Central Leiteira", Raul Leitão, alçado (CDUA FAUP).
 b) "Fábrica de tapetes para Vigo", Fernando Pereira de Matos, alçado (CDUA FAUP).
 c) "Laboratório de especialidades farmacêuticas", António Baptista, alçado (revista *rA*, pág. 45).
 d) "Fábrica de malhas", Lúcio Miranda, alçado (revista *rA*, pág. 45).
 e) "Cortadoria Nacional de Pêlo", José Jacinto, perspectiva (CDUA FAUP).

Nesta época, é de realçar (pelo carácter precursor de uma tendência que depois se generalizará) o desenho menos rígido da “fábrica de malhas” de Lúcio Miranda¹⁵⁵ (onde para além da parede de pedra à vista de aparelho irregular se desenha a cobertura em “shed” com uma pequena curvatura, a lembrar as “abóbadas catalãs” de Corbusier).¹⁵⁶

O desenho de tendência internacionalista permanece nos trabalhos realizados já depois de iniciado o “Inquérito”, época em que as construções industriais começam a surgir em maior número como tema de CODA; no entanto, depois de 1955, encontramos nalguns casos uma pontual intenção (ainda muito tímida) de integrar algumas preocupações de relação com a tradição construtiva dos sítios, que não afecta nunca o carácter industrial dos projectos: na “unidade fabril” de António Afonso¹⁵⁷ (onde se propõe pedra à vista nalgumas paredes do piso térreo), na “fundição” de António Neves¹⁵⁸ (onde os telhados tem forte presença, apesar do predomínio das janelas corridas, que reforça a horizontalidade dos alçados) e no projecto de centro de tratamento e pasteurização de José Assunção,¹⁵⁹ onde o uso do xisto (material da região) não anula o ar industrial, porque “com uma planta subordinada exclusivamente ao aspecto funcional do edifício, não poderia deixar de se traduzir nas suas fachadas e no conjunto de massas construídas esse mesmo aspecto funcional”.

Esta intenção de integração é mais nítida no projecto de José Jacinto¹⁶⁰ para uma Cortadoria Nacional de Pêlo, que apresenta um envasamento de pedra de aparelho rústico que contrasta com a linguagem moderna e industrial. Aqui, o problema está claramente exposto nas “NÓTULAS INICIAIS” da memória descritiva, onde o autor apresenta o que considera ser “AS CINCO VARIANTES DA FORMA”:

- I.Clima: “assim como a Medicina nasceu para conservar a vida humana evitando as doenças e curando (...) também a Arquitectura é uma imposição da necessidade de conservação da vida, do estado hígido, e defende o homem do clima (...) abrigando-o”;
- II.Higiene: “não foi uma imperiosidade emocional e nem tão pouco uma exigência estética que originaram a arquitectura uma vez que esta antes de enfeitar-se abrigava (...) vigorosa componente da Arquitectura, a Higiene da habitação, que lhe imprime características plásticas que dimanam do estúdio científico de um povo em certa época e lugar”;
- III.Técnica: “A estática e a estética unem-se agora. A parede perde a sua função estática para adquirir um carácter fundamentalmente defensivo quando se cobre de brise-soleil’s, ou ostenta aquela intenção de captagem quando se reveste de vidros, logo que a estrutura se liberta do prédio”;

¹⁵⁵ Lúcio Manuel de Azevedo Miranda, CODA 130, entregue em 31 de Dezembro de 1953; ver fig. 77.

¹⁵⁶ Cobertura abobadada de influência regional que Corbusier utiliza nas casas de Celle-Saint-Cloud (1935), do lago Constance (casa Fueter, 1950) e de Neuilly-sur-Seine (casas Jaoul, 1952), entre outras...

¹⁵⁷ António Alberto Ferreira Afonso, CODA 156, entregue em 31 de Dezembro de 1957.

¹⁵⁸ António César Ribeiro das Neves, CODA 169, entregue em 31 de Maio de 1957. Na memória descritiva, o autor afirma que, no “aspecto decorativo”, o “problema é resolvido pelos próprios materiais de acabamento”.

¹⁵⁹ José Teixeira Assunção, CODA 264, entregue em 31 de Maio de 1963. Na memória descritiva, Assunção explica que procura jogar com linhas sóbrias numa “expressão fabril”, tirando “partido das coberturas dos cais e do contraste entre paramentos lisos e outros revestidos a xisto e tijolo vidrado”.

¹⁶⁰ José Luís Teixeira Jacinto, CODA 204, entregue em 28 de Dezembro de 1959; ver fig. 77.

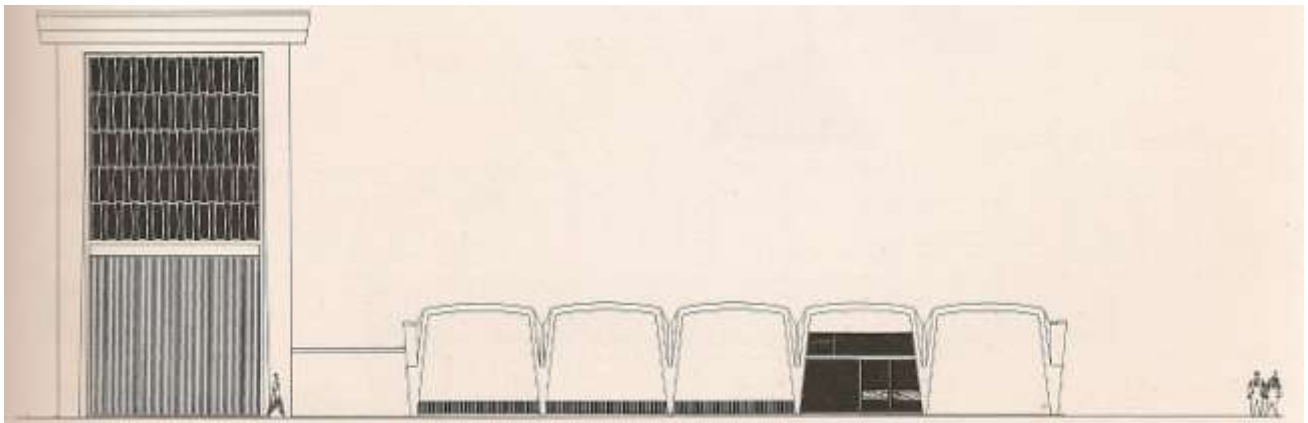
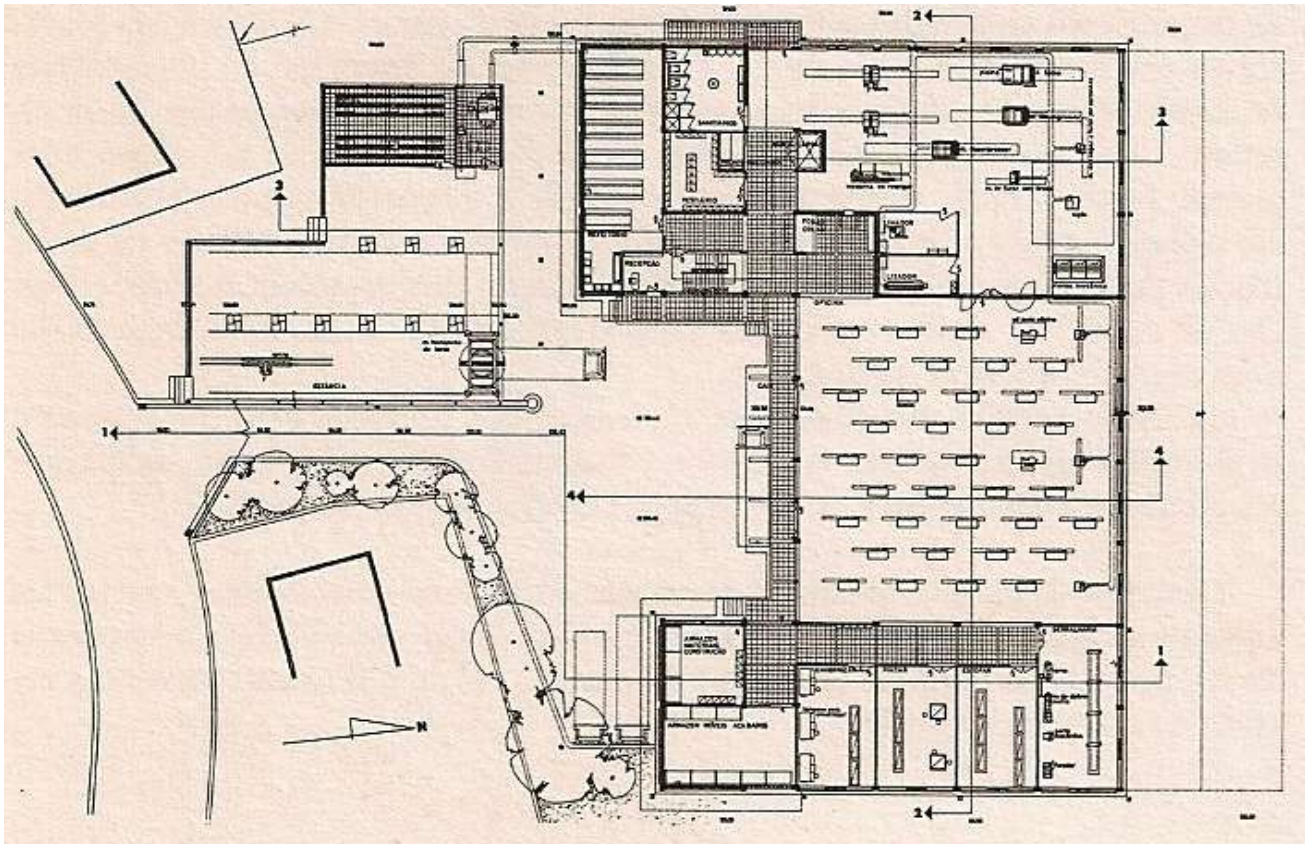


Fig. 78 a) Fábrica de móveis em Fânzeres, Duílio da Silveira, corte e planta (revista rA, pág. 66).
 b) Posto da União Eléctrica Portuguesa, Eduardo Iglésias, alçado (revista rA, pág. 45).

IV.Ordenação: “A arquitectura tem por objecto a ordenação, a disposição, a eurtmia, a simetria, a conveniência e a distribuição. Ordenação é a disposição conveniente de cada parte interior da construção e a conformidade das proporções gerais com a simetria. (...) Deste modo, cada compartimento deverá obedecer às exigências próprias, e que deverão ser satisfeitas através: a) - Do seu dimensionamento espacial tridimensional (...) b) - Da sua orientação de acordo com a marcha aparente do sol no decorrer de um ano (...) c) - Da sua posição no que diz respeito ao sopro dos ventos (...) d) - De exigências relativas que se prendem à sua utilização (...). Este conjunto de posições relativas, comandará o «traçado regulador» no que se relaciona com a circulação interna e externa, horizontal ou vertical, e que deverão (...) obedecer (...) à «lei do mais curto caminho»”;

V.Plástica: “Utilidade gerando beleza, o que também pode definir a Arquitectura como a arte que tem de produzir beleza condicionada”.

Clima como condição perene, *Higiene* como reflexo de um povo em certa época e lugar, *Estética* indissociável da *Estática*, como resultado da *Técnica* e da *Ordenação*, *Arquitectura* como arte que produz *beleza condicionada*; assim se define a arquitectura industrial da “Escola do Porto” em 1959. Este texto mostra bem o modo como as questões conceptuais e programáticas podem surgir claramente associadas, de uma forma muito pragmática.

Encontramos vários exemplos desta atitude, em edifícios de carácter industrial. Na memória descritiva da sua fábrica de móveis em Fânzeres, Duílio da Silveira¹⁶¹ aborda a questão da adequação da linguagem ao programa de forma bastante clara: “Necessariamente, que a poética que poderá emanar duma fábrica de móveis e de uma habitação (partindo do principio que ambas a possuem) será diferente. (...) Na fábrica, todos os elementos são novos, normalmente viciados e desumanizados pelo «mito da era maquinista» (...) Mas a riqueza espacial do conceito moderno é dada pelo encontro de uma métrica em que os espaços são facilmente explicáveis (...) é o espaço que se torna artístico pelas condições técnicas e psicológicas que permitirão o trabalho do homem”. Também Eduardo Iglésias,¹⁶² na memória descritiva do seu Posto da União Eléctrica Portuguesa (com estrutura modulada de betão armado que conforma paredes em alvenarias de tijolo ou vãos envidraçados com caixilhos de ferro) afirma a pretensão de distinguir o edifício de uma fábrica e “do barracão que caracterizou a nossa gama «edificandi» do mil novecentos”, assumindo a sua função.

Num projecto realizado para uma fábrica na cidade nova de Harlow, em Inglaterra, Ramiro Laranjo¹⁶³ mostra um pragmatismo semelhante num contexto muito diferente: opta por um desenho moderno, especialmente cuidado no perfil dos “Shed”, justificado na memória descritiva pela “escala elevada” da

¹⁶¹ Duílio Dinis Sande da Silveira, CODA 234, entregue em 31 de Dezembro de 1957; ver fig. 78.

¹⁶² Eduardo António Iglésias Almeida, CODA 178, entregue em 31 de Maio de 1958; ver fig. 78.

¹⁶³ Ramiro Candido Cordeiro Laranjo, CODA 240, entregue em 30 de Maio de 1961; na parte escrita deste CODA, Laranjo apresenta uma abordagem da história, do desenho e da organização da cidade de Harlow.

construção e pelo “curto espaço de tempo” disponível, que “levou a que fosse empregue na sua maioria material pré-fabricado”, o que motiva a “similaridade do conjunto”.

Parece assim evidente que o assumir na linguagem do carácter industrial associado ao programa permite evitar dificuldades. Esta atitude é claramente maioritária, nos exemplos que encontramos nos CODA da ESBAP e está também presente noutros projectos: na central Hidro-Eléctrica de João Castelo Branco¹⁶⁴ (onde se refere a “possibilidade de se melhorar de um modo evidente o funcionamento e consequentemente a estética das centrais hidro-eléctricas portuguesas”); nas propostas de Gaspar Coutinho¹⁶⁵ (“edifício fabril”) e de Lourenço França¹⁶⁶ (“fábrica de tecelagem”), projectos com grande horizontalidade, reforçada pelas janelas corridas (na memória descritiva do segundo assume-se a procura de um “carácter fabril” e de um aspecto “simultaneamente sóbrio e atractivo”); no projecto para uma sub-estação eléctrica, de Norberto Vieira¹⁶⁷ onde os alçados de linguagem moderna (com modulação dada pela estrutura) foram definidos “segundo os seus interiores”, o que lhes imprime “uma diferenciação natural de volumes, segundo os serviços instalados” e “suas necessidades” (na memória descritiva afirma-se: “O partido plástico adoptado foi exclusivamente funcional, isto é, a função definiu a forma e o volume das edificações”); na proposta de Maria Emília Carvalho de Almeida¹⁶⁸ para um posto de concentração e tratamento de leite, um projecto-tipo para construção em vários locais (muito pormenorizado em desenho), que assume o seu carácter funcional na memória descritiva (onde a autora afirma que pretendeu “imprimir ao edifício características nitidamente industriais numa tradução final da solução de Planta”); finalmente, na Subestação da União Eléctrica Portuguesa de Joaquim Teixeira,¹⁶⁹ com desenho claramente industrial (de desenvolvimento horizontal, contrariado pela verticalidade da torre) e linguagem expressivamente moderna (em sintonia com uma memória descritiva onde se afirma tentar “obter uma construção exprimindo harmoniosamente o fim a que se destina”, relacionando “a harmonia da forma com o seu conteúdo” e procurando tirar partido daquilo que caracteriza o programa: “essa beleza, a do engenheiro”).

Assim, a opção por um desenho moderno sem cedências contextualistas em programas industriais é claramente maioritária nos CODAS da ESBAP. Isto acontece mesmo quando o sítio poderia sugerir outra atitude, como no projecto de Laboratórios para a Escola Prática de Agricultura D. Dinis, na Pontinha, onde Pedro Silva¹⁷⁰ desenha um edifício muito simples, com plantas ortogonais e alçados de desenho industrial assumido, justificado no “Preambulo” da memória descritiva: no “aspecto estético da edificação, procurou-se um partido actual, não se tentando uma integração nos restantes edifícios do conjunto, pois estes não

¹⁶⁴ João de Queiroz de Abreu Castelo Branco, CODA 152, entregue em 31 de Dezembro de 1956.

¹⁶⁵ Gaspar Cadaval Queiróz Ribeiro de Almeida e Vasconcelos Sousa Coutinho, CODA 163, 1957.

¹⁶⁶ Lourenço Adalberto da Silva França, CODA 166, entregue em 31 de Maio de 1957.

¹⁶⁷ Norberto Gomes Vieira, CODA 196, entregue em 31 de Maio de 1958; este foi o primeiro caso detectado de utilização de tramas coladas nos desenhos em trabalhos de CODA...

¹⁶⁸ Maria Emília Carvalho de Almeida, CODA 251, entregue em 31 de Dezembro de 1962.

¹⁶⁹ Joaquim Luiz Brochado de Oliveira Teixeira, CODA 318, entregue em 31 de Dezembro de 1967. Este autor defende um conceito de Arquitectura “como atitude racionalista” herdada de “espíritos mais esclarecidos” que suprimiram da “obra arquitectónica toda a mascarada, toda a superfluidade”; refere ainda que se nota “hoje uma grande heterogeneidade de produção arquitectónica, dentro e fora das escolas, resultante de uma procura de novidade, talvez por falta de um denominador comum intimamente aceite, de uma Babel de pensamento” (discurso que lembra o texto de Filgueiras em “Da função social...”, já referido no capítulo 1.3.2.1).

¹⁷⁰ Pedro Marques da Silva, CODA 344, entregue em 31 de Dezembro de 1970.

apresentam qualquer característica arquitectónica notável”. No final do texto, o autor sente necessidade de ressaltar que acredita “que o tipo de arquitectura deste trabalho não criará problemas de integração devido à sua simples composição volumétrica”.

Podemos considerar como exemplo desta atitude o armazém de algodão que Siza desenha (em 1966) para a rua de Sousa Aroso, em plena zona industrial de Matosinhos: aqui, o carácter industrial da envolvente é perfeitamente adequado ao significado de um “programa muito simples e eminentemente funcional”, que pede uma “solução determinada pela economia de meios na relação projecto-construção”.¹⁷¹ Se há aqui uma evidente relação com o contexto, esta vem na sequência (e não por oposição, como poderia parecer) da atitude que caracteriza uma das poucas obras de Távora com programa deste tipo, realizada poucos anos antes num contexto bastante distinto: na Estação de Serviço de Seia (1958-60), programa de serviços associado ao automóvel (símbolo da era maquinista, que muitas vezes é abordado de forma claramente funcionalista) a intervenção procura (tal como Siza, em Matosinhos), mais do que uma contextualização, uma fusão com a envolvente; mas no caso de Seia, isso implica que a obra se torne “parcela anónima de um conjunto mais vasto que envolve geografia do local, a integração de ambientes familiares, hábitos de vida”, negando uma abordagem que assumisse “aspectos de carácter publicitário, funcional ou de expressão eminentemente tecnicista” como prevaletentes.¹⁷²

É curioso verificar que este modelo de Seia não aparece reproduzido (de um ponto de vista formal) nos CODA, em obras do mesmo tipo (ao contrário de outros trabalhos do mesmo autor, como os de Ofir, Leça, Feira e Cedro); nos trabalhos com um programa semelhante (serviços associado ao automóvel) que encontramos nos CODA da ESBAP a opção por uma linguagem de carácter industrial está quase sempre presente, até porque o próprio contexto o justifica.

Não existe aqui, portanto, a tentação de transposição de um modelo de contexto rural para contexto urbano, como encontramos em vários exemplos de habitação unifamiliar. Carlos Paes¹⁷³ desenha uma Oficina de Automóveis na zona industrial do Porto, onde o desenho moderno dos alçados exprime a funcionalidade e a modulação da estrutura: janelas corridas, panos de vidro, panos de parede (em tijolo à vista), parte da cobertura plana (em laje de betão) e parte modulada em “shed”, com estrutura metálica. Na memória descritiva, o autor assume “dois objectivos primordiais”, “funcionalidade e prestígio”. O “prestígio da empresa proprietária e das marcas que representa” é “defendido através de linhas sóbrias mas convenientemente apropriadas ao fim a que se destinam” (e “um ou outro pormenor em jeito de «ex-libris»”), o que “confere ao conjunto a tão apetecida nota de singularidade e supremacia”; por outro lado, assume-se que a procura de “um equilíbrio entre o aspecto e a função” permite “caracterizar particularmente o conjunto.”

¹⁷¹ Ver SALGADO, J., *Álvaro Siza em Matosinhos* (pág. 130-131).

¹⁷² FERNANDEZ, S., “Ristorante e stazione di rifornimento Sacor” (pág. 340-341, tradução cedida pelo autor).

¹⁷³ Carlos Victor Moreira Paes, CODA 207, entregue em 30 de Dezembro de 1959.



Fig. 79 a) Armazém de algodão em Matosinhos, Álvaro Siza, fotos do exterior e do interior (SALGADO, J., *Álvaro Siza em Matosinhos*, pág. 131).
 b) Restaurante e Posto de Estrada de Seia, Fernando Távora, foto do estado actual (E. F.).
 c) Agência "Volkswagen" em Braga, Aníbal Soares, alçados (CDUA FAUP).
 d) Estação de Serviço com Oficina, Luís Ribeiro, corte (CDUA FAUP) | e) Ampliação de garagem no Porto, Matos Ferreira, foto do estado actual (E. F.).

Também Aníbal Soares¹⁷⁴ desenha uma agência “Volkswagen” em Braga com linguagem industrial (modulação estrutural aparente, janelas corridas, “sheds” na cobertura e uma rampa para automóveis projectada em betão e balançada em curva); na memória descritiva, apresenta “o partido adoptado”, que julga “capaz de resultar e satisfazer ao fim em vista”: “linhas sóbrias, onde não falta mesmo uma certa monumentalidade de perspectiva”. Finalmente, na ampliação de garagem que Alfredo Matos Ferreira¹⁷⁵ realiza na rua Visconde de Setúbal, no Porto (onde ainda hoje se encontra construído, com algumas alterações em relação ao projecto original), encontramos uma linguagem de cariz internacionalista, com o alçado principal desenhado como uma grande cortina de vidro e metal, com os montantes dos caixilhos salientes e o espaço interior ritmado pela estrutura porticada.

Assim, o único trabalho que procura fugir à regra anteriormente referida para este tipo de programas (o paradigma da funcionalidade) enfrenta problemas de relação de escala e linguagem para os quais não foi fácil encontrar solução: Luís Ribeiro,¹⁷⁶ na sua proposta para uma Estação de Serviço com Oficina (na E. N. 1), um edifício de grande dimensão com cobertura em telha e estrutura de betão. Nesta proposta, os problemas de escala são evidentes: o volume é excessivo e a linguagem parece hesitar entre a integração no sítio e o carácter industrial. Na memória descritiva o autor assume um “critério de simplicidade sem perda de dinamismo” e afirma procurar resolver o “problema da grande desproporção existente na relação comprimento – altura” evidente na fachada poente pela “criação de diferentes planos de fachada”; do mesmo modo, na fachada nascente, Luís Ribeiro procura “combater o perigo de um volume excessivamente pesado e maciço” também pelo “desfasamento de planos”, tentando conseguir que a construção fique “bem agarrada ao terreno, acompanhando um pouco a sua forma natural”. Mas parece evidente que os problemas de escala e linguagem do edifício não se revolvem com o *desfasamento de planos* experimentado nas fachadas.

Nos programas analisados até ao momento encontramos tendências maioritariamente bem definidas. A habitação unifamiliar aparece-nos como campo de pesquisa dos paradigmas da relação com o sítio (por vezes de forma equívoca, em contexto urbano), na habitação colectiva é mais evidente a permanência do simbolismo moderno (mais ou menos actualizado na linguagem e/ou adaptado ao contexto); por outro lado, tanto nos programas habitacionais como nos turísticos torna-se claro que a maior complexidade do programa obriga a uma abordagem de domínio funcional pouco compatível com a metodologia aprendida com o “Inquérito”, tornando mais difícil procurar uma aproximação “regionalista”. Esta tendência é ainda mais clara nos projectos de edifícios industriais, onde a adequação ao uso surge como paradigma indiscutível, mesmo nos poucos casos em que há alguma cedência pontual à tradição construtiva, na escolha de materiais.

¹⁷⁴ Anibal Augusto Silva Soares, CODA 249, entregue em 31 de Maio de 1961; ver fig. 79.

¹⁷⁵ Ver fig. 79; projecto integra o CVODA (Curriculum Vitae para Obtenção do Diploma de Arquitecto) que Alfredo Durão de Matos Ferreira entrega em 15 de Janeiro de 1973 (CODA 356), onde também apresenta outras obras; nos anos de 1972 e 1973 (últimos anos em que há registo no CD da FAUP) foram entregues outros CODA em formato de Portefólio (que reuniam imagens do conjunto da obra dos seus autores); ver CODA 354, 355 e 358.

¹⁷⁶ Luís Gonzaga Fonseca Alvares Ribeiro, CODA 310, entregue em 31 de Maio de 1966; ver fig. 79.

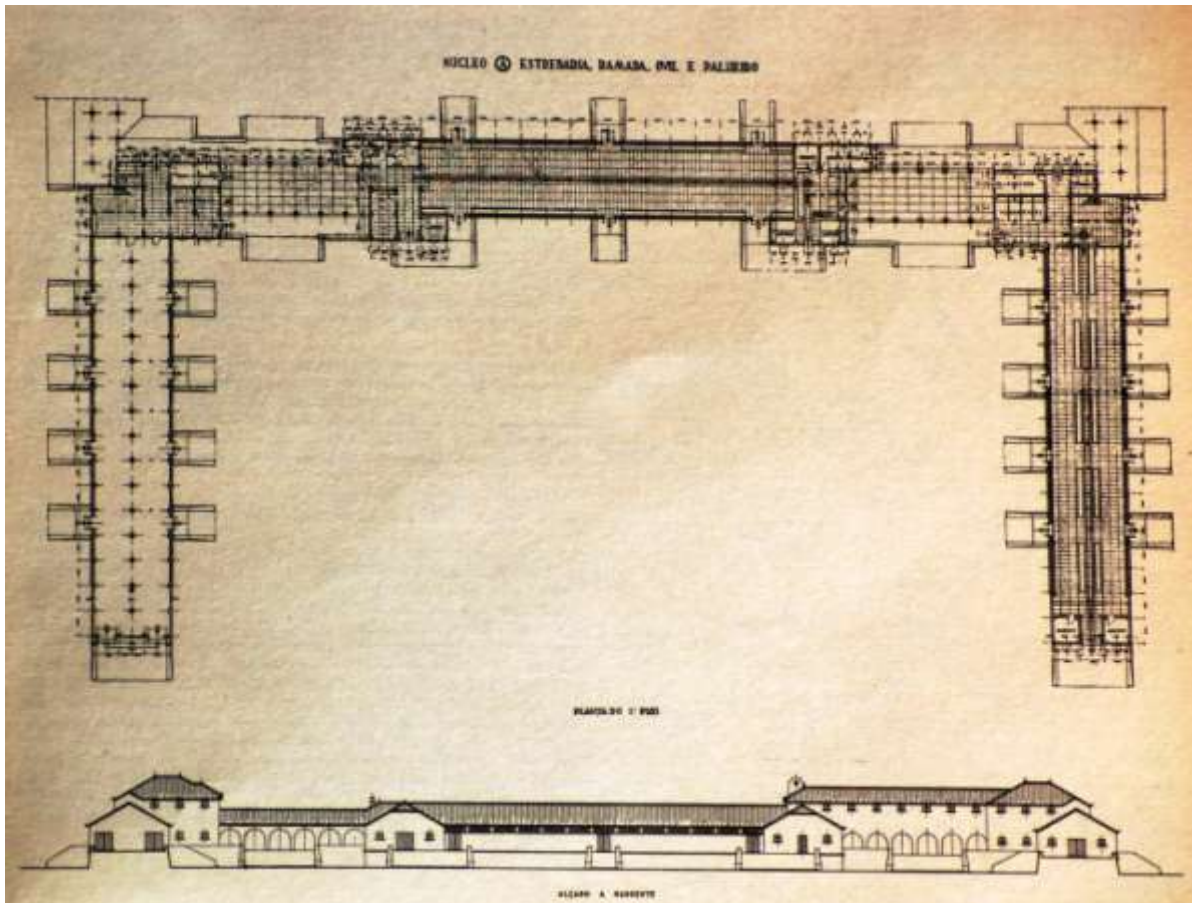


Fig. 80 a) "Assento de Lavoura", Leonardo Castro Freire, planta e alçado (revista *rA*, pág. 19).
 b) "Propriedade agrícola", Álvaro Bessa, alçados (CDUA FAUP).

Se neste último tipo programático a compatibilização do paradigma teórico com a linguagem parece ser resolvida de forma bastante pragmática, deve ser levado em conta que a abordagem funcionalista, assumida na linguagem utilizada, também pode ser justificada (como na habitação colectiva) com o simbolismo da função: associando o programa às ideias de máquina, eficiência, depuração, economia de meios, que caracterizam boa parte dos discursos dos teóricos do movimento moderno nos anos 20. Mas não deixa de ser evidente que esta abordagem (em que “a função é a origem da forma”)¹⁷⁷ é a que torna mais fácil de abordar um programa que é genericamente mais complexo.

Pela mesma lógica, agora com uma leitura de sentido inverso, seria de esperar que nos programas agrícolas o simbolismo associado ao programa (que remete para o universo rural, natural, não maquinista), conduzisse os projectos a uma uniformidade na linguagem de influência tradicional, o que não se confirma. Na reduzida amostra que podemos associar a este tipo programático encontramos uma grande disparidade de atitudes e linguagens. Em 1943, o “grémio de lavoura” de Leonardo Castro Freire¹⁷⁸ (já referido em 1.1.2.4) apresenta uma planta de influência Beaux-Arts e alçados com desenho de influência rural. O projecto com o mesmo programa que Eurico Lopes¹⁷⁹ apresenta em 1948 mostra uma planta de distribuição racional, em forma de “L” (“aquela que mais se adapta ao bom funcionamento dos seus serviços”) e alçados mais ou menos depurados, em estilo “Português” (o autor afirma ter procurado dar ao projecto “características regionais”).

Em 1953, encontramos duas atitudes opostas para o mesmo programa de “propriedade agrícola”: um desenho de carácter industrial, de António Vinagre¹⁸⁰ e o projecto de Álvaro Bessa,¹⁸¹ de implantação orgânica, com plantas de desenho ortogonal e racional, onde o desenho dos alçados procura uma síntese entre tradição e modernidade, com pedra á vista (de aparelho irregular), cobertura de água única e elementos balançados em betão. Ainda no mesmo ano, o “Complexo Cooperativo” de António Correia¹⁸² apresenta plantas pensadas em função do programa e alçados de desenho moderno. O mesmo programa de “Complexo Cooperativo” é desenvolvido em 1958 por Amadeu Santos¹⁸³ com desenho de carácter industrial (alçados marcados pela modelação da estrutura, janelas corridas e “shed” na cobertura), enquanto, no ano seguinte, Duarte Castel-Branco¹⁸⁴ desenha um “grémio de lavoura” com geometria não ortogonal na planta (composta com base em triângulos) e alçados com “abóbadas catalãs”, a lembrar obras mais regionalistas de Corbusier.¹⁸⁵

¹⁷⁷ Axioma de Louis Sullivan citado nos textos do CODA 269 e muito repetido (sobretudo na sua variante “a forma segue a função”) no ensino da EBAP/ESBAP/FAUP, ao longo de todo o século XX.

¹⁷⁸ Leonardo Reis Castro Freire, CODA 27, entregue em Maio de 1943; ver fig. 80.

¹⁷⁹ Eurico Pinto Lopes, CODA 84, entregue em 30 de Dezembro de 1948.

¹⁸⁰ António Joaquim Borges Vinagre, CODA 135, entregue em 30 de Maio de 1953.

¹⁸¹ Álvaro Marques de Moura Bessa, CODA 118, entregue em 31 de Maio de 1953; ver fig. 80.

¹⁸² António Maria Veloso Correia, CODA 121, entregue em 1 de Janeiro de 1953; ver fig. 81, na página seguinte.

¹⁸³ Amadeu José P. dos Santos, CODA 195, entregue em 29 de Dezembro de 1958.

¹⁸⁴ Duarte Castel-Branco, CODA 200, entregue em 31 de Dezembro de 1959; ver fig. 81, na página seguinte.

¹⁸⁵ Ver casas de Celle-Saint-Cloud (1935), do lago Constance (casa Fueter, 1950) e de Neuilly-sur-Seine (casas Jaoul, 1952), entre outras...

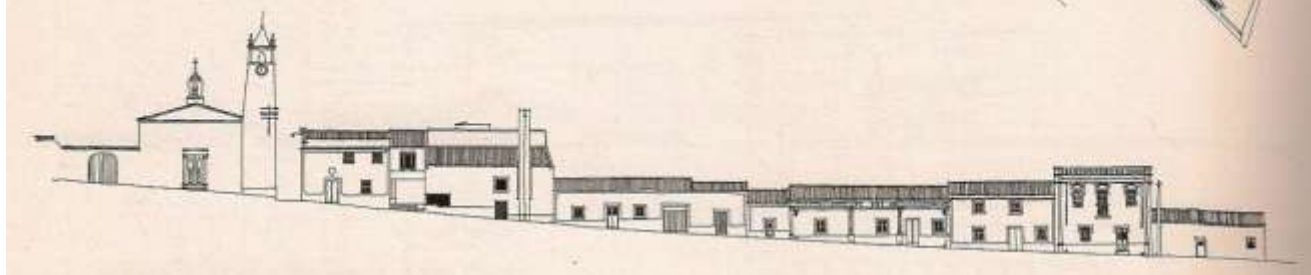
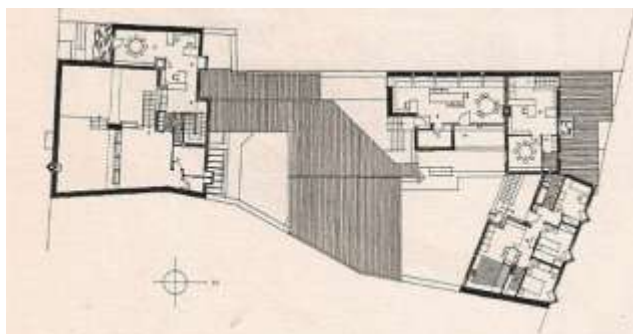
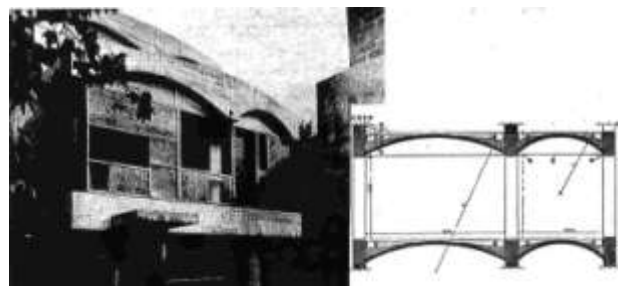
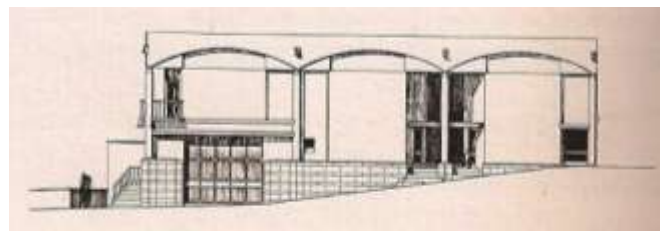
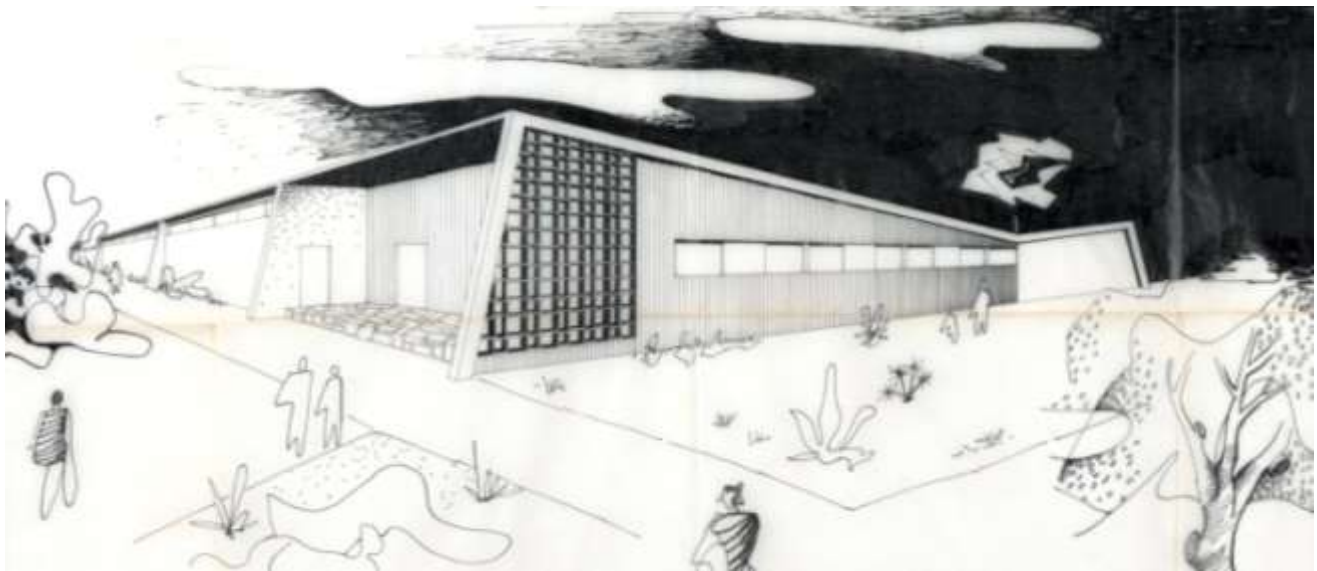


Fig. 81 a) "Complexo Cooperativo", Antônio Correia, perspectiva (CDUA FAUP).
 b) "Grémio de lavoura", Duarte Castel-Branco, planta e alçado (revista *rA*, pág. 48) | casas Jaoul, Corbusier, foto e corte (BOESIGER, W., *le Corbusier...*, pág. 107).
 c) "Complexo cooperativo na Granja de Mourão", José Forjaz, planta, alçado e axonometria (revista *rA*, pág. 68).

Finalmente, em 1966, José Forjaz¹⁸⁶ apresenta um “complexo cooperativo na Granja de Mourão”, onde os objectivos de criar uma relação com a envolvente (que se concretize “não por choque mas por simpatia”, mas “sem se mimetizar com as pré-existências formais”) parecem perfeitamente conseguidos; este projecto parece ser um bom exemplo de influência do “Inquérito” (e da acção pedagógica de Arnaldo Araújo, cujo CODA é citado no texto), bem inserido num contexto rural, apesar da sua dimensão e complexidade programática.

Parece ser evidente, nesta reduzida amostra de equipamentos agrícolas, que o simbolismo do programa só em alguns casos é associado a uma relação com o contexto rural; noutros casos, a sua complexidade obriga a uma abordagem funcionalista e o edifício pode ser encarado como “unidade de produção” e, portanto, associado a uma linguagem industrial. Podemos considerar que este é um novo exemplo que concorre para reforçar a ideia (já sugerida pelos programas industriais e de habitação colectiva) da existência de uma tendência de conceptualização do pragmatismo nos CODA da ESBAP; mas se, neste processo, o simbolismo maquinista se sobrepõe muitas vezes aos valores vernaculares, suplantando o paradigma da “relação com o meio”, começa também a tornar-se evidente (sobretudo nos projectos de tipo agrícola e turístico) que nem sempre há uma interpretação uniforme do carácter simbólico dos programas, podendo mesmo justificar-se abordagens opostas como diferentes leituras desse simbolismo.

2.1.2.5. Serviços de saúde e ensino: simbolismo e função.

Os edifícios ligados a serviços de saúde são (como os programas agrícolas) exemplo de um tipo de programa onde a posição dos arquitectos do Porto (expressa nos seus CODA) não é clara nem fácil de definir, na relação entre a interpretação do simbolismo da função e a linguagem adoptada. Esta tipologia de programa pode, de certo modo, ser associado ao carácter “maquinista” dos edifícios industriais, assumindo um simbolismo que assenta nos valores da higiene, eficiência e eficácia funcional; este significado pode ser enriquecido com uma ideia de conforto e exaltação do valor da vida humana, presente em algumas obras célebres do movimento moderno, como o sanatório de Alvar Aalto (Paimio, 1928-33), mas muitas vezes esta vertente é esquecida, em programas congéneres.

Várias obras de autores de referência ligados à cidade e/ou à EBAP/ESBAP poderiam apresentar-se como modelo para intervenção com programas semelhantes, de pequena escala (Farmácia Vitália, Manuel Marques, 1937), escala média (Pavilhão de Rádio do Instituto de Oncologia de Lisboa, Carlos Ramos, 1927-33) ou grande escala e complexidade (Hospital de Bragança, Viana de Lima, 1957-72).¹⁸⁷

¹⁸⁶ José Forjaz, CODA 306, entregue em 25 de Dezembro de 1966; ver fig. 81.

¹⁸⁷ Para o desenvolvimento do estudo deste tema na arquitectura portuguesa, recomenda-se a consulta da tese *A Cabana do higienista* (DA FCTUC, Coimbra, 2000; Provas de A. P. C. C. de 1995) de Paulo Providência, que apresenta vários exemplos de equipamentos de saúde, projectados nos séculos XVIII e XIX que, no entanto, já não representam qualquer influência nos CODA da ESBAP do ponto de vista da referência formal...

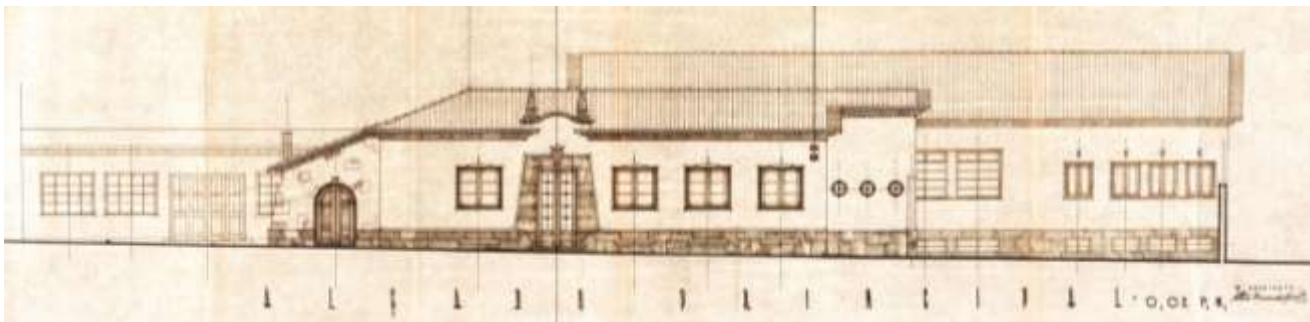


Fig. 82 a) Hospital de Bragança, Viana de Lima, foto do estado actual (E. F.).
b) "Asilo e posto anti-sifilítico para Trás os Montes", Altino Silva, alçado (CDUA FAUP).
c) Hospital Regional de Tomar, Amâncio Guedes, perspectiva (CDUA FAUP).

No entanto, a abordagem deste tipo de CODA não parece apresentar influência formal directa de obras com o mesmo programa, apenas mostra que a linguagem dos projectos parece variar conforme a ‘moda’ da época e que apenas a preocupação funcional é uma constante.

Antes de 1948, encontramos apenas dois exemplos de programas relacionados com serviços de saúde: o “Pavilhão Hospitalar” que Maurício Chagas¹⁸⁸ desenha para Angola, com uma composição de influência “Beaux Arts”, visível em planta; o “Asilo e posto anti-sifilítico” proposto por Altino Silva¹⁸⁹ para Trás os Montes, onde é visível uma influência da doutrina “Casa Portuguesa” de Raul Lino, quer em planta, quer nos alçados. Curiosamente, uma das referências mais óbvias deste tipo de programa (o referido Pavilhão de Rádio) não surge como modelo nesta época; talvez porque Carlos Ramos não a divulgue junto dos seus alunos (e porque é uma obra construída em Lisboa), a sua influência só se fará sentir mais tarde (depois do Congresso de 48) e sobretudo pela atitude que lhe está subjacente: o “domínio do funcional sobre o artístico”.¹⁹⁰

Assim, é apenas entre 1948 e 55 que encontramos projectos onde os alçados depurados resultam directamente da planta funcional, sem grandes traços linguísticos, a lembrar o discurso pedagógico de Ramos e a sua obra no Instituto de Oncologia: volumes simples, ortogonalidade, modulação estrutural, coberturas planas, janelas corridas. É o caso da Maternidade na Quinta da Rainha de Elísio Summavielle¹⁹¹ e do Posto Médico (em bairro de um aproveitamento hídrico) de José Sousa.¹⁹²

O desenho que Amâncio Guedes¹⁹³ apresenta para o Hospital Regional de Tomar é excepcional, no contexto da ESBAP, pelas opções claramente formalistas; esta diferença de atitude é facilmente justificável com a circunstância do candidato ser Bacharel pela Universidade de Witwatersrand (Joanesburgo). Esta diferente formação (e atitude) continuará a ser visível (e ainda mais evidente) na obra posterior deste arquitecto...¹⁹⁴

Depois de 1955 os projectos apresentam uma linguagem que é menos claramente funcionalista na sua expressão plástica e mostram influência das correntes brutalistas que lhes são coetâneas. No caso do posto médico para a Federação de Caixas de Previdência que Eduardo Correia¹⁹⁵ desenha para em Santo Tirso, reconhece-se alguma influência da obra de Távora nos alçados de desenho brutalista, com telhados de duas águas (com asnas de madeira sobre lajes planas de betão) assentes sobre dois volumes cruzados mas não ortogonais, que proporcionam torções em planta.

¹⁸⁸ Maurício Trindade Chagas, CODA 25, entregue em Dezembro de 1943; o processo analisado não incluía os alçados.

¹⁸⁹ Altino Fernandes de Mora Silva, CODA 77, entregue em 31 de Maio de 1947; ver fig. 82.

¹⁹⁰ PORTAS, N., “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal...” (pág. 709).

¹⁹¹ Elísio Summavielle Soares, CODA 92, entregue em 31 de Maio de 1948.

¹⁹² José Jorge Mota de Sousa, CODA 213, entregue em 31 de Maio de 1959.

¹⁹³ Amâncio d’Alpoim Miranda Guedes, CODA 137, entregue em 10 de Novembro de 1954; ver fig. 82. Este é um CODA claramente diferente, em questões formais de apresentação: apresenta um esboço a lápis nas primeiras folhas do processo e só depois os desenhos rigorosos; nos textos, não apresenta Caderno de Encargos, nem Medições e Orçamento.

¹⁹⁴ Ver, por exemplo, a sua ‘Venturiana’ casa Vermelha, em Lourenço Marques (1968-69), publicada em *Arquitectura Portuguesa*, nº 2, 1985.

¹⁹⁵ Eduardo Figueirinhas Correia, CODA 219, entregue em 30 de Dezembro de 1960.

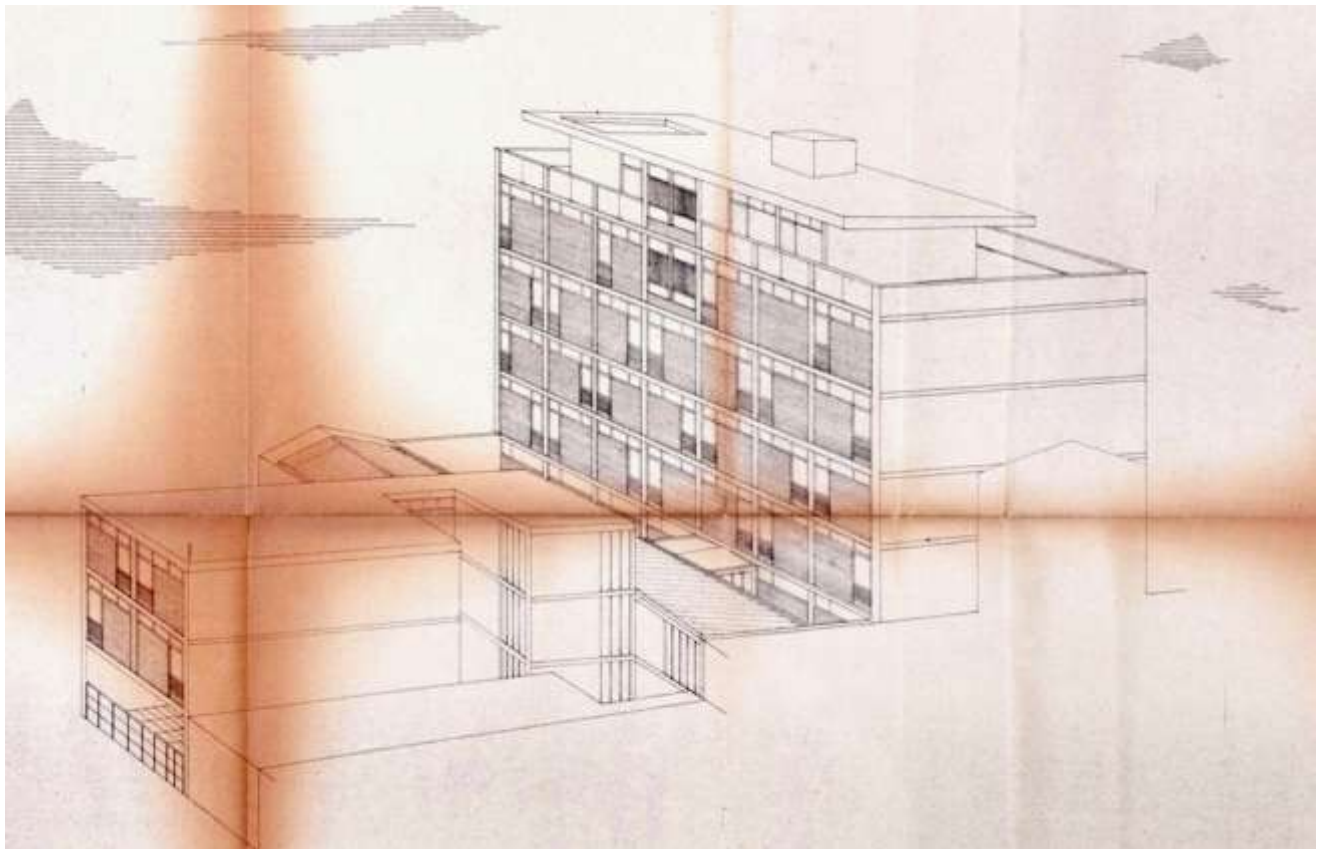


Fig. 83 a) Casa de saúde para Lisboa, António Araújo, axonometria (CDUA FAUP).
b) Hospital de Bragança, Viana de Lima, foto do estado actual (E. F.). | c) Pavilhão do Rádio, Carlos Ramos, foto do estado actual (E. F.).

No projecto de “Instalações médico-sociais e higiénicas” de Moreira da Costa,¹⁹⁶ encontramos vários edifícios de planta ortogonal, com plantas e alçados de linguagem brutalista (cobertura plana, panos de tijolo, de vidro ou de parede rebocada); o autor assume que, no “aspecto plástico”, considerou “a necessidade de realizar um conjunto que transmitisse sem esforço a natureza das suas funções no ambiente em que é integrado”. Na casa de saúde que António Araújo¹⁹⁷ desenha para Lisboa, projecto de grande escala realizado em contexto urbano com linguagem brutalista (modelação da estrutura é aparente e divide o alçado em rectângulos preenchidos com tijolo e vidro), o autor assume que, do “ponto de vista estético”, procurou “uma homogeneidade nos diversos planos, pondo em destaque que «a função é origem da forma»” (numa memória descritiva onde se nota uma maior preocupação na descrição do programa). Finalmente, no Posto Clínico que Ernesto Oliveira Júnior¹⁹⁸ desenha para Esmoriz, encontramos igual preocupação de expressão estrutural, assumida numa memória descritiva muito curta (“Os volumes definidos, implicaram um arranjo estético modular cujos paramentos exteriores indicam essa estrutura, sendo tratados com simplicidade”).

Assim, em equipamentos de saúde cujo programa implica um certo grau de complexidade, a preocupação funcional (entendida em sentido literal, como nos programas industriais) é uma constante nos discursos, mas apresenta diferentes tendências, da memória meramente descritiva de Eduardo Correia, ao discurso funcionalista de António Araújo e à ênfase estrutural dada por Oliveira Júnior. Mas mesmo no caso da proposta mais contextualista no discurso (a de Moreira da Costa), nos desenhos é evidente que a preocupação funcional se sobrepõe à intenção de relação com o contexto.

Não parece ser tão evidente neste tipo de programa a procura de modelos na obra de arquitectos portuenses nem a influência formal de referências exteriores; por exemplo, não reconhecemos em nenhuma das obras analisadas uma clara influência do referido hospital de Bragança (obra importante de um docente), onde Viana de Lima explora uma linguagem Corbusiana adaptada a um contexto e a um programa muito diferentes do modelo de Marselha. Como nos edifícios industriais, a especificidade de um programa mais complexo leva a que a influência de modelos (externos ou internos) seja menos literal; depois do “Congresso”, o modelo que domina é a lição funcional e metodológica do Pavilhão do Rádio. Assim, ao longo de todo o arco temporal, parece ser claro que a interpretação simbólica deste tipo de programa não tem implícita a escolha de uma linguagem específica nos projectos, mas permite a adopção dos modelos linguísticos que são mais fortes em cada época, sempre subordinados a uma abordagem funcional.

Seria de esperar que o mesmo acontecesse com os estabelecimentos ligados ao ensino, outro tipo de programa com alguma exigência funcional. Mas, para este programa, os modelos próximos são numerosos e muito variados; referimos seguidamente aqueles que nos parecem mais evidentes.

¹⁹⁶ Jorge Manuel P. Moreira da Costa, CODA 220, entregue em 31 de Maio de 1960.

¹⁹⁷ António Montenegro Ribeiro de Araújo, CODA 280, entregue em 30 de Maio de 1964; ver fig. 83.

¹⁹⁸ Ernesto Pereira de Oliveira Júnior, CODA 347, entregue em 31 de Dezembro de 1970.

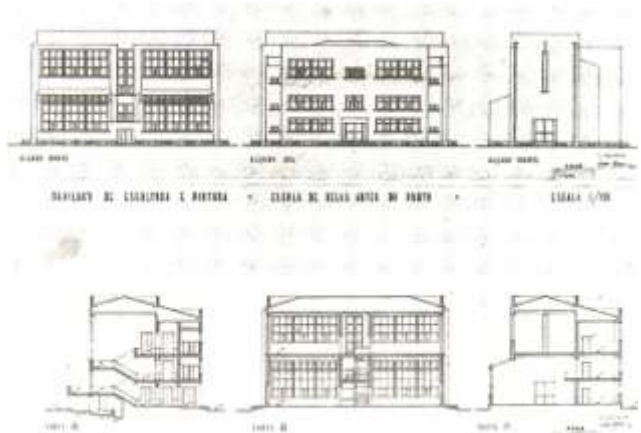


Fig. 84 a) Escola na Guarda, Adães Bermudes, foto do estado actual (E. F.).
 b) Escola no Porto, Alexandre de Sousa, foto do estado actual (E. F.). | c) Escola na Figueira da Foz, Rogério de Azevedo, foto do estado actual (E. F.).
 d) Liceu de Coimbra, Carlos Ramos, foto do estado actual (E. F.). | e) Pavilhão de Pintura e Escultura da ESBAP, Carlos Ramos, alçados e cortes (FAUP, "Desenho de Arquitectura...", pág. 53).
 f) Escola em Bragança, Viana de Lima, foto do estado actual (E. F.). | g) Faculdade de Economia do Porto, Viana de Lima, foto do estado actual (E. F.).

No ensino primário, são potenciais referências as escolas de “estilo português” de Adães Bermudes, Rogério de Azevedo e Raul Lino (antes de 1948), o desenho modernista das escolas primárias da Constituição e do Covelo (Porto, 1956-58, 1958) respectivamente de Alexandre de Sousa e Lúcio Miranda (arquitectos da Câmara Municipal), o desenho Aaltiano da escola do Cedro, de Fernando Távora¹⁹⁹ (Gaia, 1957-61) e a aproximação regionalista da escola do bairro do Toural (Bragança, 1963) de Viana de Lima.²⁰⁰

No ensino secundário, as composições de influência “Beaux-Arts” de Ventura Terra e Marques da Silva para os Liceus de Camões (Lisboa, 1907), Alexandre Herculano (Porto, 1914) e Rodrigues de Freitas (Porto, 1918) e o desenho moderno dos liceus de Cristino da Silva (Beja, 1930) e Carlos Ramos, com Jorge Segurado e Adelino Nunes (Coimbra, 1930).

Finalmente, no ensino superior, o desenho utilitário de Carlos Ramos para o pavilhão de Pintura e Escultura da ESBAP (Porto, 1950) é um modelo muito próximo para os estudantes de Arquitectura do Porto, a que se sucedem exemplos mais distantes mas também marcantes: a Escola Agrícola de Manuel Tainha (Grândola, 1959/63), a Escola de Enfermagem Calouste Gulbenkian de Agostinho Ricca (Braga, 1960) e a Faculdade de Economia de Viana de Lima (Porto, 1961-74).²⁰¹

Nos CODA ligados ao ensino a linguagem dos projectos parece acompanhar as tendências de desenho de cada época, sendo visíveis as influências que se sucedem ao longo dos três períodos em estudo, nos textos e nos desenhos, nos conceitos e nas linguagens.

Antes do “Congresso”, o modelo dominante é a doutrina da “casa portuguesa”; se neste tipo de programa seria difícil nesta altura introduzir qualquer modernização num projecto de encomenda pública, esta ousadia seria possível num contexto de CODA, do mesmo modo que acontecia com outro tipo de programas. No entanto, o desenho moderno dos liceus de Beja e Coimbra, não parece ter repercussões nos tirocinantes da ESBAP, nesta época; note-se, no entanto, que a obra de Cristino é também um exemplo de “dramática desadequação ao meio ambiente”, que atraía os propósitos funcionalistas usando-os como “álibi pragmático” para um desenho de “novo figurino”;²⁰² talvez por isso, este modelo (onde a forma não serve a função em vários aspectos) não se reflecte nos CODA analisados.

¹⁹⁹ Projecto parcialmente publicado na revista *Arquitectura* nos números 71 (Jul. 1961) e 85 (Dez. 1964).

²⁰⁰ Nuno Portas (“Das casas às pessoas...”, pág. 51) refere a sua convicção de que Sergio Fernandez (ainda estudante e colaborador de Viana de Lima, nesta época) “terá sido muito mais do que um simples auxiliar” na concepção da Escola do Toural, que (tal como o bairro a que pertence) se destaca na obra do seu autor pelo modo como mostra uma boa aplicação das lições do “Inquérito”.

²⁰¹ Sobre as obras citadas ver: PROVIDÊNCIA, P., “Liceus da República” (fascículo 4), PEREIRA, L. T., “Escolas Modernas” (fascículo 10) e FERNANDEZ, S., “Faculdade de Economia” (fascículo 18) em FIGUEIRA, J. (et. al), *Porto 1901 / 2001...*; RODOLFO, J. S., *Luis Cristino da Silva...*; RICCA, A., *Agostinho Ricca*; ALMEIDA, P. V., *Viana de Lima...*; na tese de Gonçalo Canto de Moniz (*Arquitectura e Instrução*) encontra-se informações sobre algumas destas obras, para além de muitos outros exemplos de projectos com programa “liceu”.

²⁰² PORTAS, N. “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal... (pág. 710); a propósito desta obra, Portas refere ainda: “Que funcionalidade era essa, dir-se-ia, que não defendia os utentes do clima alentejano, da inclinação solar e luminosidade mediterrâneas, da precaridade da nossa indústria de construção e de produção de materiais?”.

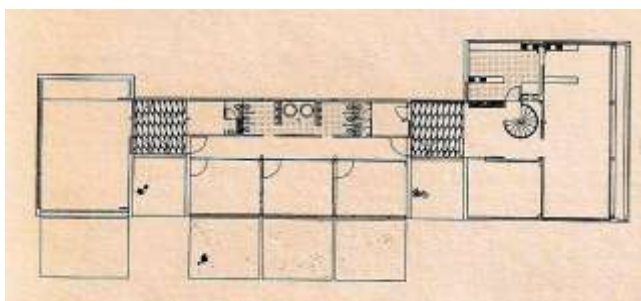
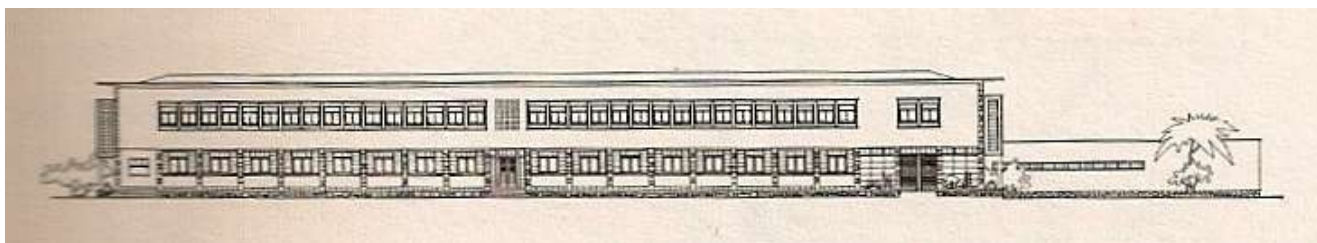
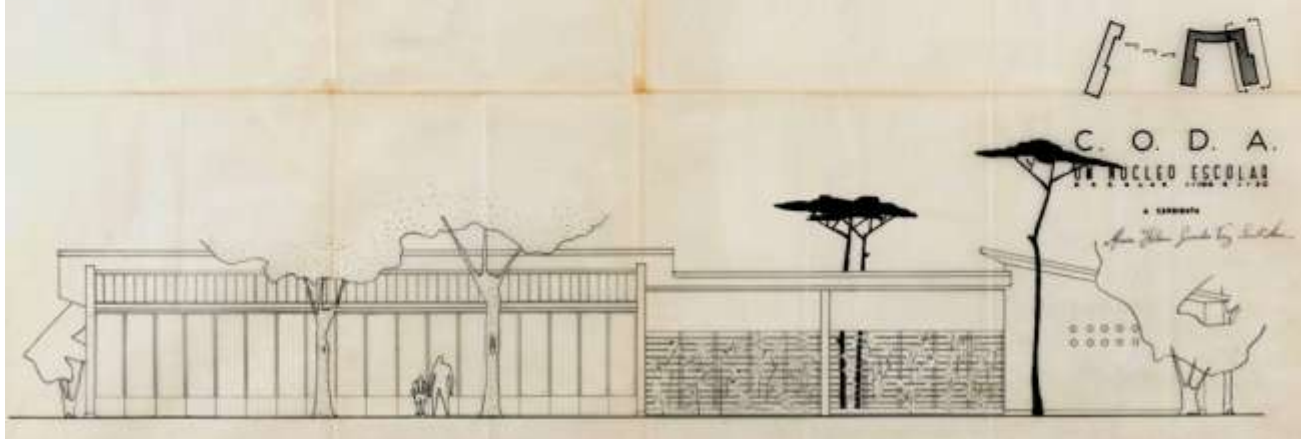
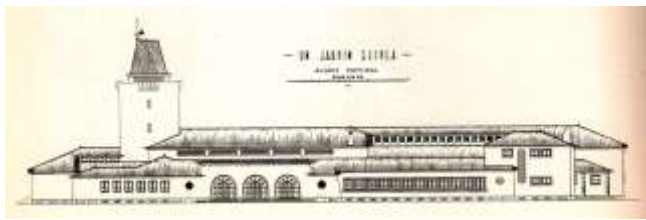


Fig. 85 a) "Jardim-Escola", Manuel Montalvão, alçado (revista *rA*, pág. 22) | b) "Escola", Amândio Amaral, alçado (CDUA FAUP).
 c) Núcleo escolar, Helena Sant'Ana, alçados e perspectiva (CDUA FAUP).
 d) "Colégio-internato", Albino Mendo, alçado (revista *rA*, pág. 23)
 e) "Jardim-infantil", Maria Quintanilha, planta e perspectiva (revista *rA*, pág. 46).

Antes de 1948, encontramos os já referidos (em 1.1.2.4) trabalhos de Manuel Montalvão²⁰³ (um “Jardim-escola” que apresenta influência de Raul Lino), Amândio Amaral²⁰⁴ (uma escola primária que lembra as construções escolares do Estado Novo, num “Estilo Português” levado quase à caricatura) e Raúl Chorão Ramalho²⁰⁵ (uma escola que apresenta alguns pormenores “Português Suave” num desenho de plantas e alçados racional, com janelas horizontais e um janelão vertical na torre da caixa de escadas).

Assim, só depois do “Congresso” se torna possível reconhecer desenhos de influência moderna neste tipo de programa. Os projectos para um núcleo escolar a alguns km do Porto, onde as irmãs Helena Sant’Ana²⁰⁶ e Stela Sant’Ana²⁰⁷ realizam diferentes edifícios (dois CODA distintos integrados num mesmo conjunto), apresentam grande transparência na relação interior exterior e desenho moderno (coberturas invertidas ou de água única, grandes panos de vidro, etc...), coerente com o discurso das memórias descritivas. No texto de Helena, reconhecemos um discurso que marcou as teses do Congresso: “A NOVA ESCOLA, para atingir a finalidade requerida deverá ser cheia de AR e LUZ, terra e plantas. Que a construção se funda com a natureza”. Por sua vez, Stela apresenta um discurso que lembra Perret (que Helena também cita no seu texto): “todo o sistema construtivo está à vista, pois foi nossa intenção não o esconder. Dele vive toda a beleza do edifício”. Apesar de o discurso apresentar influência dos primeiros CIAM, em ambos os trabalhos a linguagem apresenta a influência das obras menos puristas de Corbusier.

Esta é uma tentativa de actualizar a linguagem moderna, abandonando o seu carácter abstracto e estritamente funcional (características com que os estudantes da ESBAP se confrontam quotidianamente no próprio pavilhão de Pintura e Escultura, de Ramos); procura-se uma maior expressividade do material que corresponde à antecipação de uma tendência que, na generalidade dos CODA com outro tipo de programas, surge apenas depois de 1955. Curiosamente, o aparecimento antecipado desta atitude caracteriza também as outras obras analisadas com programa ligado ao ensino, neste período. No colégio-internato que Albino Mendo²⁰⁸ desenha para Mirandela, podemos falar de uma atitude ambígua, um misto entre purismo (volumes brancos sobre pilotis) e um estilo “português suave”, onde se pretende que a pedra à vista (xisto e granito de aparelho irregular) das paredes “contraste com as superfícies revestidas”, procurando o autor como principal “partido estético e arquitectónico”, que o desenho possa “integrar-se bem no local”. A influência de obras de Corbusier (tanto das mais vernaculares como das mais claramente puristas) também está presente no “jardim-infantil” que Maria Quintanilha²⁰⁹ desenha para Vila de Rei, onde volumes com cobertura plana ou de pequena inclinação (um deles assente sobre pilotis) estão ligados por pátios a um corpo central, com cobertura abobadada e alçado muito envidraçado; a autora afirma pretender conseguir um “jogo de volumes e de cores vivas” onde se pretende criar um “ambiente alegre, arejado e insolado”.

²⁰³ Manuel Lopes de Montalvão, CODA 44, entregue em 31 de Dezembro de 1945; ver fig. 85.

²⁰⁴ Amândio Vaz Pinto de Amaral, CODA 56, entregue em 31 de Maio de 1947; ver fig. 85.

²⁰⁵ Raúl Chorão Ramalho, CODA 74, entregue em 31 de Dezembro de 1947.

²⁰⁶ Maria Helena Guedes Vaz Sant’Ana, CODA 90, entregue em 31 de Maio de 1948; ver fig. 85.

²⁰⁷ Maria Stela Guedes Vaz Sant’Ana, CODA 91, entregue em 31 de Maio de 1948.

²⁰⁸ Albino Mendo, CODA 85, entregue em 31 de Maio de 1948; ver fig. 85.

²⁰⁹ Maria Carlota de Carvalho e Quintanilha, CODA 131, entregue em 11 de Maio de 1953; ver fig. 85.



Fig. 86 Escola Primária do Cedro, Fernando Távora, fotos do estado actual (E. F.).

Este é assim um programa que se torna excepcional pela inexistência de projectos que, depois de 1948, procurem concretizar as ideias do “Congresso” utilizando modelos internacionalistas de forma directa. Ainda antes de 1955, os projectos de programas ligados ao ensino vão mostrar diferentes abordagens de uma mesma vontade de expressão plástica (de tendência “brutalista”), que aproxime a linguagem de uma cultura de raízes locais sem no entanto enveredarem nunca por uma tentativa de adaptação directa da influência da arquitectura tradicional.

Depois do início dos trabalhos do “Inquérito”, esta tendência vai manter-se e começa a tornar-se clara a influência da atitude de Távora no projecto da escola do Cedro. Esta é uma obra onde as questões da adequação da escala e da linguagem se colocam de forma bastante clara, onde a dimensão global e o volume da construção põe à prova de forma evidente o reflexo das lições do “Inquérito” na arquitectura do seu autor, testando uma linguagem experimentada em obras pequenas e de programa simples (casa de Ofir, pavilhão de Ténis da Quinta da Conceição) numa obra de maior escala e complexidade. Tal como no mercado da Feira (a sua obra anterior onde os problemas da escala na relação com o sítio se colocavam com mais evidência), o contexto preexistente não era suficientemente bem definido: não sendo rural, também não aconselhava uma aproximação claramente urbana (como depois, no edifício municipal de Aveiro ou no bloco da rua Pereira Reis, no Porto). Por outro lado, aqui o programa obrigava a relacionar um conjunto de espaços, não podendo ser fraccionado e articulado da mesma forma que em Vila da Feira.

A opção de Távora nesta obra é assim, não só evidenciar a fusão de elementos tradicionais e modernos (como em projectos anteriores), mas também jogar com duas escalas distintas, articuladas com a modulação do terreno. Nos corpos de aula, o volume de dois pisos é claramente assumido do lado das salas, que tem francas aberturas para o pátio de recreio, num desenho de janela corrida apenas interrompido pelo ritmo das paredes divisórias prolongadas para o exterior (assumindo o ritmo da estrutura), enquanto do lado dos corredores o desenho menos franco dos vãos resulta em alçados com outro carácter. Mas é nos corpos de entrada, onde o desenho é mais articulado volumetricamente, que o edifício assume uma escala mais humana; é aqui que sentimos mais forte a influência de Aalto, lembrando os projectos de Siza para a piscina da Conceição e a casa de Chá.

Assim, a escola do Cedro apresenta uma lição acrescida em relação às anteriores obras de Távora em Ofir e Leça, que se concretiza no domínio da escala. Este ensinamento pode ter-se reflectido na escola Primária que Francisco Coutinho²¹⁰ desenha para o Porto (como estagiário do Gabinete de Urbanização da cidade, sob a orientação de Robert Auzelle), onde o programa é decomposto em pequenos volumes, com articulação orgânica, tanto em planta como em corte (dois telhados de uma água interligados mas desalinçados); no entanto, se o desenho mostra influência de Távora, a casa de Ofir parece ser mais evidente como modelo formal do que a obra de Gaia.

²¹⁰ Francisco da Cunha Coutinho, CODA 282, entregue em 1 de Junho de 1964;

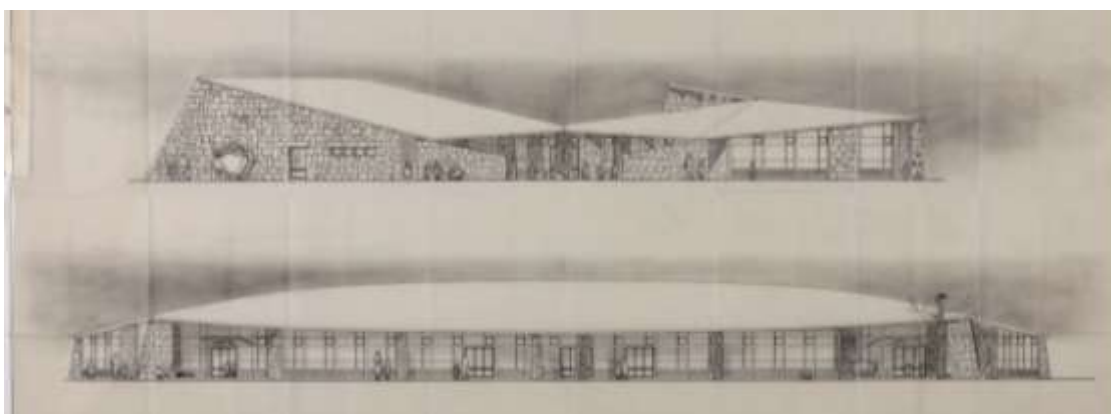
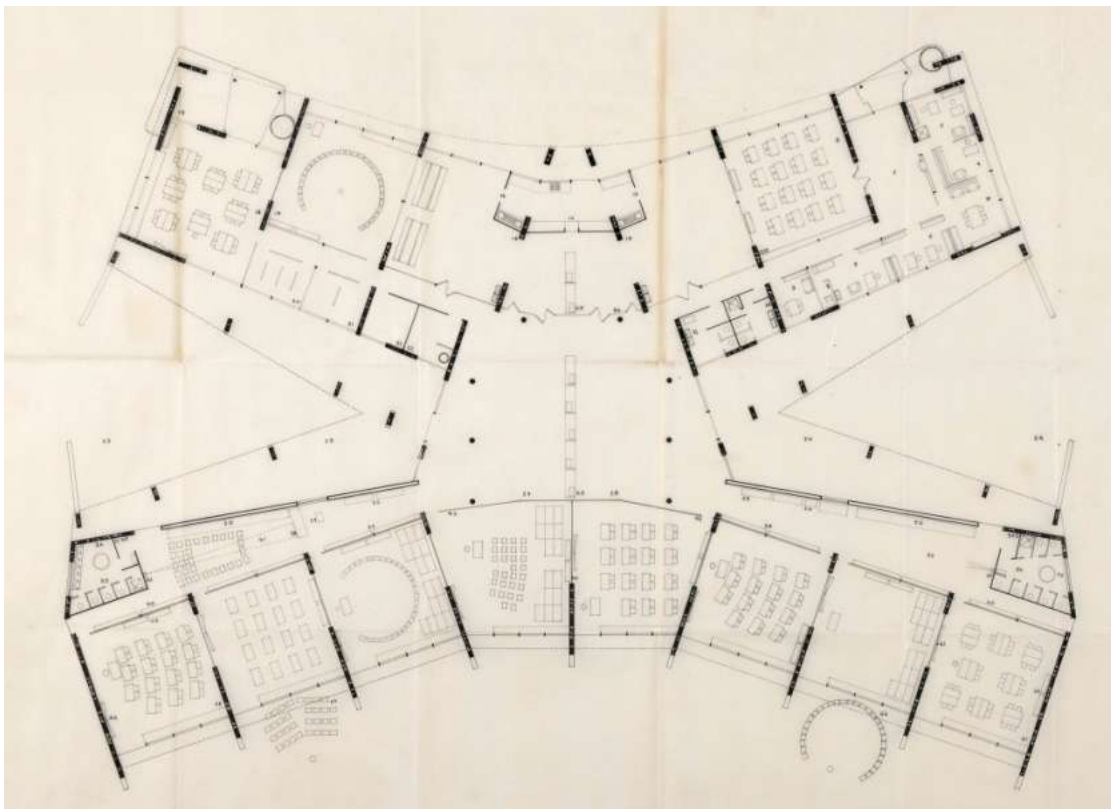
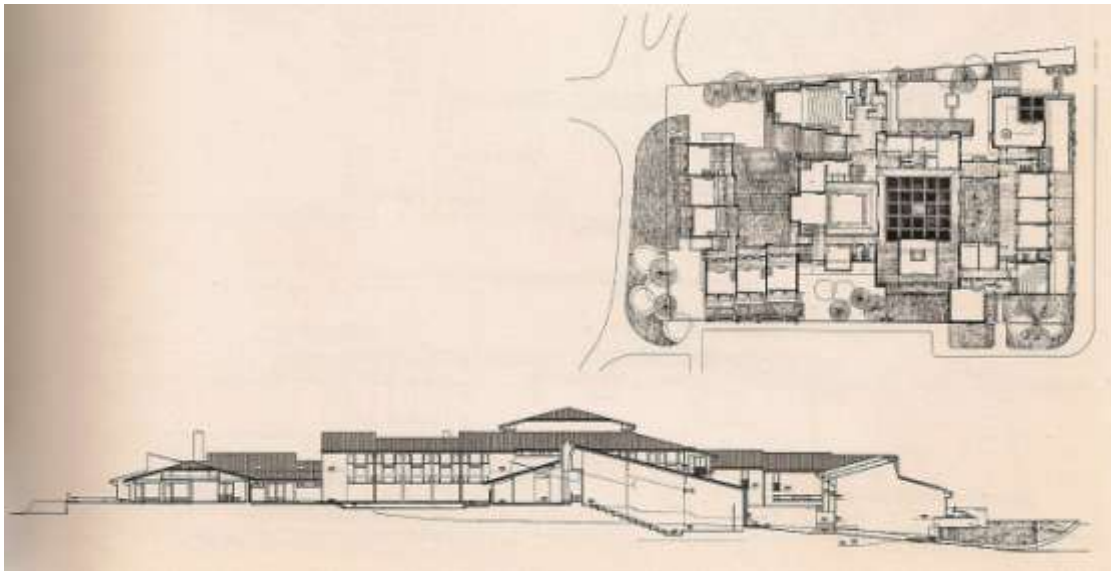


Fig. 87 a) "Escola de Iniciação de Arte", Noémia Coutinho, planta e corte (revista *rA*, pág. 65).
 b) "Escola primária", Manuel Ribeiro, planta e alçados (CDUA FAUP).

Na memória descritiva, volta estar presente o discurso racionalista: a “técnica de construção empregue está patente no aspecto volumétrico do edifício, bem como no tratamento das superfícies dos alçados” (que se procurou serem “fiéis à planta”) e o emprego da cor “como elemento de valorização plástica” será “estudado criteriosamente com o fim de acentuar determinadas características da construção”.

De sinal contrário será o projecto da Escola de Iniciação de Arte que Noémia Coutinho²¹¹ desenha para Aveiro, desenvolvido no escritório de José Carlos Loureiro e Pádua Ramos (“onde há sete anos comecei a aprender a profissão”); se a linguagem dos alçados também mostra influência de Távora (aqui, a influência formal do Cedro é mais evidente), a autora mostra dificuldades em compatibilizar a grande volumetria com o carácter “contextualista”.

Nos outros trabalhos que encontramos nesta época, esta questão de adequação entre escala, linguagem, programa e sítio está também presente, melhor ou pior resolvida em função do modo como as diferentes influências linguísticas se adaptam à função e ao contexto. Na já referida (em 1.3.1.2) escola primária que Manuel Ribeiro²¹² desenha para o Porto, salienta-se a forma orgânica da planta e do corte; neste caso, a pedra nas paredes atenua o valor plástico da estrutura mas não deixa de ser evidente a intenção de organizar “uma escultura no espaço”, procurando “o movimento da composição dos telhados” (coberturas em fibrocimento). Também no externato e escola primária (com campo de jogos, piscina e anexos) que António Rodrigues²¹³ desenha para Montemor-o-Novo encontramos um desenho pouco habitual, muito articulado, tanto em planta como em corte. No “grupo escolar” que António Aurélio²¹⁴ desenha para as Caldas da Rainha, também encontramos uma aposta no jogo de inclinação das coberturas, para animar um conjunto de pavilhões, distribuídos num terreno sem condicionantes; nos alçados, os panos de vidro alternam com muros de tijolo aparente; a memória descritiva apela à “Integração na Natureza e dimensões à escala infantil” que considera serem os “primeiros elementos condicionantes de qualquer construção escolar” cujo “complemento indispensável” “será uma decoração racional dirigida e capaz de atingir a sensibilidade do jovem”, onde “a utilização do tijolo à vista constituirá só por si um elemento decorativo rico em cor e forma”. Também na escola de Ensino Secundário “para 300 alunos” que Pedro Pinto²¹⁵ desenha para Fátima (“Colégio de S. Miguel”) o grande volume aparece decomposto numa distribuição pavilhonar, interligada de modo orgânico e complexo; nos alçados nota-se a influência de uma linguagem brutalista onde se cruzam influências de Kahn, Stirling, Corbusier e Viana de Lima (Faculdade de Economia); na memória descritiva fala sobre o conceito de “escola”, sobre o programa, sobre a relação com o terreno, e explica as opções funcionais com pequenos esquemas gráficos; em anexo “técnico”, apresenta com muito destaque as suas preocupações com a iluminação, insolação, ventilação e protecção do edifício.

²¹¹ Maria Noémia Mourão do Amaral Coutinho, CODA 304, entregue em 31 de Maio de 1966; ver fig. 87. Na memória descritiva, a autora apresenta uma reflexão sobre o programa muito interessante, quase poética, cheia de memórias e sensações (confessa a “consulta e apoio” do livro *A nova Escola* de Alfred Roth). Na revista *Arquitectura* (n.º 94 1966) este projecto surge atribuído a José Carlos Loureiro, Pádua Ramos e Maria Noémia Coutinho.

²¹² Manuel Nunes Ribeiro, CODA 140, entregue em Dezembro de 1955; ver fig. 87.

²¹³ António Rodrigues, CODA 172, entregue em 30 de Dezembro de 1957.

²¹⁴ António Alberto Aurélio, CODA 198, entregue em 30 de Maio de 1959.

²¹⁵ Pedro de Lencastre Ferreira Pinto, CODA 322, entregue em 31 de Maio de 1968; ver fig. 88, na página seguinte.

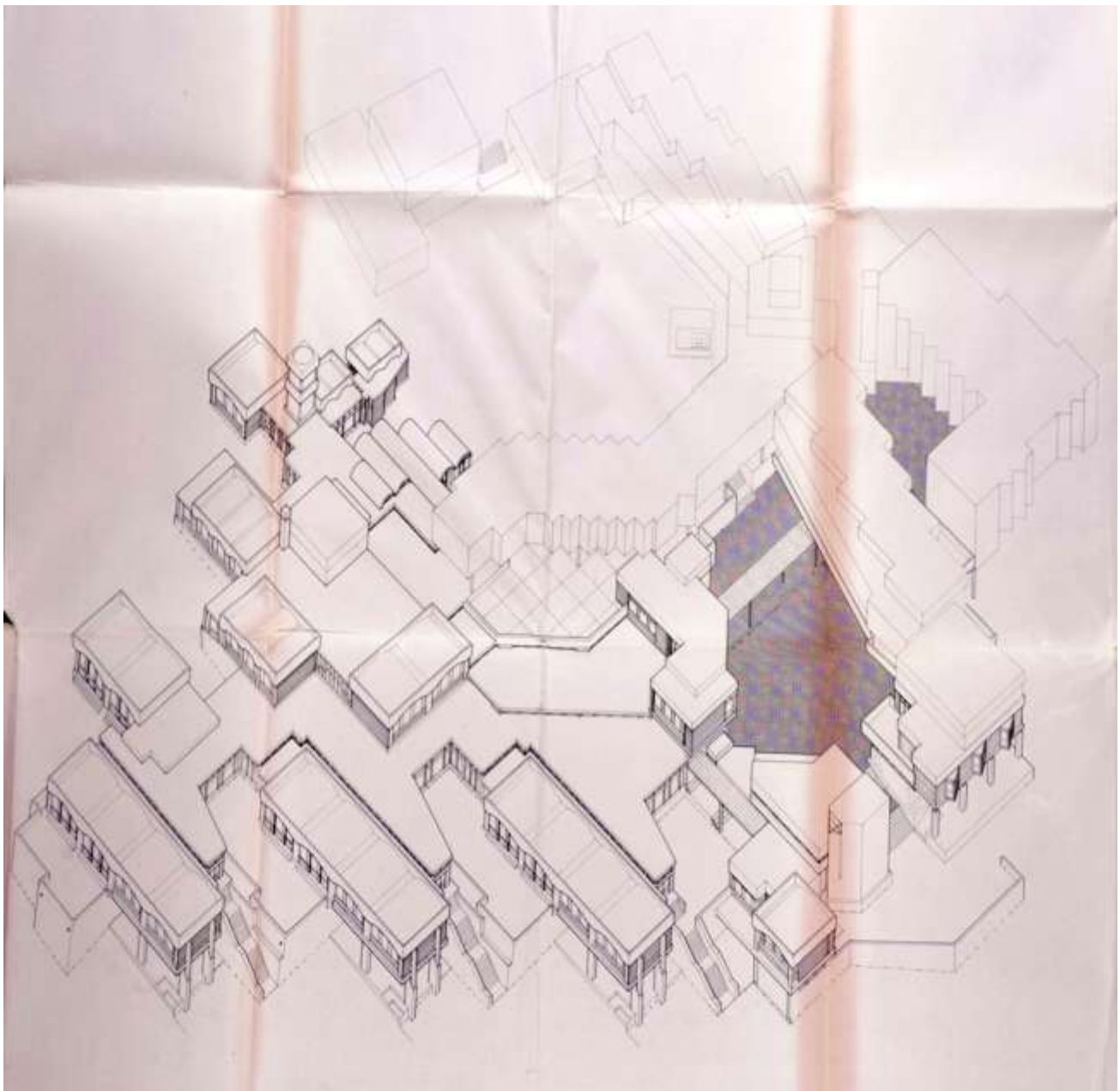


Fig. 88 "Colégio de S. Miguel" em Fátima, Pedro Pinto, axonometria (CDUA FAUP).

Por último, no externato misto que António Lima²¹⁶ desenha para Carrazeda de Ansiães a planta é levemente orgânica e os alçados mostram a modulação da estrutura, alternando panos de parede em pedra de aparelho rústico com panos lisos e janelas corridas; o telhado de uma só água assenta sobre vigas de madeira, apoiadas sobre a laje plana de betão.

Em todos estes projectos encontramos uma abordagem de influência orgânica e/ou brutalista, com uso expressivo de materiais assumidos com intenção de contextualização ou como experimentação plástica. A única excepção a esta regra surge já em 1970, no liceu que Fausto Caiado²¹⁷ desenha para a Amadora, sem qualquer cedência a tentações de linguagem organicista, brutalista ou vernacular: os pavilhões são articulados com elementos prefabricados, num desenho de carácter industrial, muito pormenorizado (com mais desenhos do que é habitual nos CODA), mas os elementos verticais (muitos, e em ritmo apertado) dão aos alçados uma monumentalidade que não é própria deste tipo de linguagem construtiva. As opções de desenho não são abordadas na memória descritiva, onde o autor se alonga em considerações sobre o ensino e o programa em causa, descrevendo pormenorizadamente o funcionamento previsto.

Poderemos concluir que, nestes dois tipos de CODA, assistimos a diferentes maneiras de abordar a relação entre função, significado, linguagem e modelo. No caso dos serviços de saúde a abordagem simbólica do programa não parece ter implícita a escolha de uma linguagem específica nos projectos, mas permite a adopção dos modelos linguísticos que são mais fortes em cada época, sempre subordinados a uma abordagem funcional: a especificidade dos programas mais complexos leva a que a influência de modelos (externos ou internos) seja menos literal. No caso de edifícios destinados ao ensino, pelo contrário, o simbolismo do programa evidencia-se na linguagem de forma mais uniforme e parece estar associado à escolha das referências (que ajudam a concretizar o conceito); na adaptação destes modelos (que são aqui mais reconhecíveis) às condicionantes de cada obra, a escala parece ser também um factor importante, face ao paradigma da “relação com o meio”.

2.1.2.6. Programas religiosos: diferentes leituras de uma incontornável carga simbólica.

Nos programas religiosos o simbolismo associado ao programa está fortemente ligado a questões tipológicas (e mesmo de linguagem), não se compadecendo com uma grande flexibilidade de interpretação; torna-se por isso relevante perceber de que modo é que esta questão é assumida neste tipo de CODA.

Interessa ressaltar que também este é um programa onde encontramos vários possíveis modelos de referência, ao longo de todo o período em estudo.

²¹⁶ António Cândido Magalhães Barbosa de Abreu e Lima, CODA 255, entregue em 30 de Maio de 1959.

²¹⁷ Fausto Mendes Caiado, CODA 333, entregue em Dezembro de 1970.



Fig. 89 a) Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Pardal Monteiro | b) Igreja de São João de Deus, António Lino, fotos do estado actual (E. F.).
 c) Igreja do Coração de Jesus, Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas | d) Igreja do Instituto Nun'Alvares, Fernando Távora, fotos do estado actual (E. F.).
 e) Igreja de Águas de Penamacor, Nuno Teotónio Pereira | f) Convento de Gondomar, Fernando Távora, fotos do estado actual (E. F.).

No contexto da chamada “primeira geração moderna”, o projecto de Pardal Monteiro para a Igreja de Nossa Senhora de Fátima (Lisboa, 1934-38) representa uma tentativa de renovação de linguagem com grande impacto e polémica na época, mas esta não deixa de ser concebida “na continuidade do que uma igreja cristã tem sido ao longo dos tempos”.²¹⁸ Esta tentativa de renovação não vai ter sequência, em Lisboa, onde o estilo ‘neo-gótico’ (que resulta numa “Arquitectura híbrida onde é evidente a ausência de coerência”)²¹⁹ da Igreja de São João de Deus (António Lino, 1949-53) parece surgir como resposta à ousadia da obra de Pardal Monteiro. Na mesma época, no Porto, a Igreja de Santo António das Antas (apresentada em CODA por Fernando Tudela em 1946) vai apresentar uma “expressão que a aproxima mais da concepção clássica da arquitectura do que das concepções de vanguarda”.²²⁰

Mesmo depois de 1948, quando começam a surgir em Lisboa e Porto projectos claramente modernos noutros programas, não encontramos a mesma tendência na arquitectura religiosa; mas, se nos programas de habitação colectiva (por exemplo) o modelo exterior mais forte é a Unidade de Marselha de Corbusier, no caso dos programas de promoção religiosa encontramos na mesma época uma obra do mesmo autor cujo conceito, linguagem e composição formal são um pouco contraditórios com as ideias funcionalistas e internacionalistas defendidas pelos grupos ODAM e ICAT nas suas teses: a capela de Notre Dame du Haut (1950), em Ronchamp...

O difícil caminho de aproximação entre os programas religiosos e a vanguarda arquitectónica portuguesa vai retomar-se (em contexto rural) com a Igreja de Águas de Penamacor²²¹ (Nuno Teotónio Pereira, 1949-57), mas só mais tarde se concretiza nos centros urbanos principais: o mesmo Teotónio Pereira (com Nuno Portas) projecta a Igreja do Sagrado Coração de Jesus²²² (Lisboa, 1962-76) e a Igreja de Almada (1963-71), Távora desenha o convento de Gondomar (1961-71) e a Igreja do Instituto Nun’Alvares (Santo Tirso, 1964-71) e Siza concebe o Centro Paroquial de Matosinhos (1956-59). Estas obras, tal como a Igreja de Águas, entretanto divulgada por Nuno Portas na revista *Arquitectura*,²²³ vão constituir, durante os anos 60 e 70, os símbolos da possibilidade de aplicação ao programa religioso da mudança de paradigma que o “Inquérito” catalisa na arquitectura portuguesa.

Nos CODA analisados, torna-se evidente que um mesmo carácter programático pode assumir expressões bastante diferentes em função das linguagens utilizadas, sobretudo nas propostas onde se reconhece a influência de obras-modelo no desenho.

²¹⁸ TOUSSAINT, M., “Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Fátima” em TOUSSAINT, M. (et. al.), *Guia de Arquitectura de Lisboa...* (pág. 280).

²¹⁹ TOUSSAINT, M., “Igreja São João de Deus” em TOUSSAINT, M. (et. al.), *Guia de Arquitectura de Lisboa...* (pág. 302).

²²⁰ TAVARES, D., “Fernando Tudela” em FAUP / AAP, *Desenho de Arquitectura...* (pág. 92).

²²¹ Projecto parcialmente publicado na revista *Arquitectura* n.º 60 (Out. 1957).

²²² Projecto parcialmente publicado na revista *Arquitectura* n.º 60 (Set./Out. 1971), onde também se divulga a igreja paroquial de Almada, do mesmo autor.

²²³ PORTAS, N., “Arquitectura Religiosa Moderna em Portugal”, *Arquitectura* n.º 60 (Out. 57).

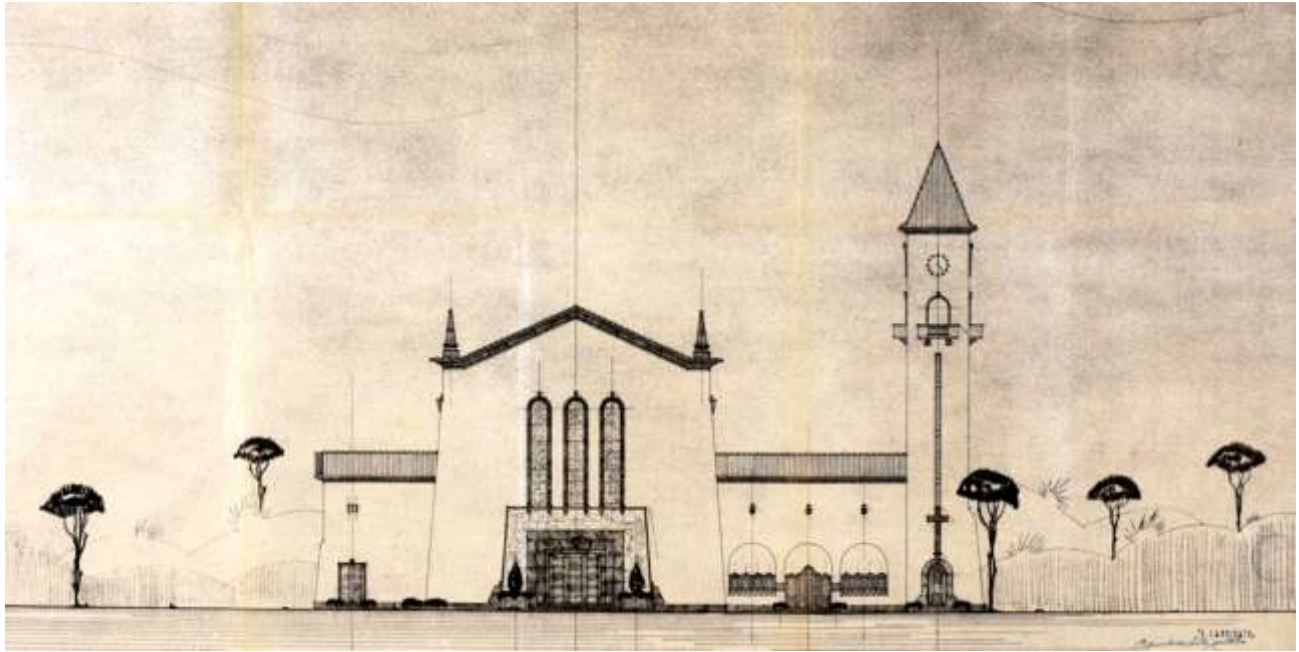


Fig. 90 a) Igreja em Capareiros, Eduardo Monteiro, alçado (CDUA FAUP).
 b) Igreja de Santo António das Antas, Fernando Tudela, fotos do estado actual, do exterior e do interior (E. F.).
 c) Capela de Ronchamp, Corbusier, fotos do estado actual, exterior e interior (E. F.).

Na primeira época em estudo (antes de 1948) as propostas são claramente marcadas pela ideologia nacionalista e não parece existir qualquer influência da linguagem moderna; isto é claro tanto no “estilo português” da Igreja em Capareiros de Eduardo Monteiro²²⁴ e da Igreja Matriz em Lômb (Macedo de Cavaleiros) de António Carneiro Júnior,²²⁵ como no estilo “monumental fascista” da já referida Igreja das Antas de Fernando Tudela.²²⁶ Se Tudela (que será depois membro da ODAM) afirma no texto assumir um “partido arquitectónico moderno”, este é mais legível pelo interior do que pelo exterior, onde encontramos sobretudo influência da arquitectura fascista Italiana.

Após o “Congresso”, este programa parece deixar de ser apelativo para os tirocinantes, como tema de CODA, talvez porque não pareça adequado a uma pretendida exaltação da linguagem moderna, pelo peso histórico e simbólico que a função implica (circunstância agravada pela perplexidade com que o meio arquitectónico mundial encarou a construção da capela de Ronchamp).²²⁷ Assim, entre 1948 e 1955 apenas existe um CODA com tema religioso arquivado no Centro de Documentação da FAUP: a Igreja em Arcozelo (Gaia), que Hernani Nunes²²⁸ apresenta em 1950, assumindo a pretensão de “não deixar ficar mal a terra” e procurando “estudar o problema atendendo principalmente ao ambiente local e possibilidades construtivas da região”. Daqui resulta um desenho simples: planta em “salão” e alçados como resultado (apenas na fachada principal e na torre sineira se nota a procura de um carácter moderno).

Após o início dos trabalhos do “Inquérito”, encontramos vários tipos de propostas onde os modelos são facilmente reconhecíveis e a reflexão sobre o programa é mais evidente nas memórias descritivas. É curioso verificar que, a partir de 1957, depois da construção da Igreja de Águas de Penamacor de Nuno Teotónio Pereira,²²⁹ os temas religiosos são retomados nos CODA da ESBAP em maior número; esta é uma obra que marca uma diferente abordagem deste tipo de programas, na procura de uma contextualização regional que não negue o seu carácter moderno (atitude também evidente no centro Paroquial de Matosinhos, de Siza).

A influência da Igreja de Águas é bem patente nos desenhos da Igreja paroquial de Várzea do Douro, que Pedro Almeida²³⁰ projecta em 1963 (no texto, o autor descreve a proposta em função de uma interpretação funcional e simbólica do programa). Seis anos antes, em 1957, o Santuário de Nossa Senhora da Piedade que Luís Cunha²³¹ desenha para Loulé mostra influência de obras de Corbusier na Índia (com betão armado “deixado à vista”) e das primeiras obras de Louis Kahn (sobretudo pela rígida simetria da plantas, contrariada nos alçados pela posição assimétrica do volume da torre).

²²⁴ Eduardo dos Santos Monteiro, CODA 51, entregue em 31 de Dezembro de 1946; ver fig. 90.

²²⁵ António Soares Carneiro Júnior, CODA 63, entregue em 31 de Maio de 1947.

²²⁶ Fernando de Sousa Oliveira Mendes Nápoles Tudela, CODA 54, entregue em Maio de 1946; ver fig. 90.

²²⁷ Segundo Charles Jencks (*Le Corbusier...*, pág. 269) esta obra foi “widely interpreted as a highly irrational building, a retreat from the Modern Movement, and a primitive piece of technology”, perturbando personalidades como James Stirling e Nikolaus Pevsner, entre muitos outros.

²²⁸ Hernani de Campos Moreira Nunes, CODA 101, entregue em 30 de Dezembro de 1950.

²²⁹ O longo processo de concepção e construção iniciou-se em 1949 e só foi concluído em 1957; neste mesmo ano, a obra é divulgada na revista *Arquitectura* (nº 60, Outubro), onde Portas a reconhece como caminho a seguir, no seu texto “Arquitectura Religiosa Moderna em Portugal”.

²³⁰ Pedro Maria de Carvalhais e Meneses dos Santos Almeida, CODA 263, entregue em 31 de Dezembro de 1963.

²³¹ Luís Cunha, CODA 164, entregue em 31 de Maio de 1957; ver fig. 91, na página seguinte.

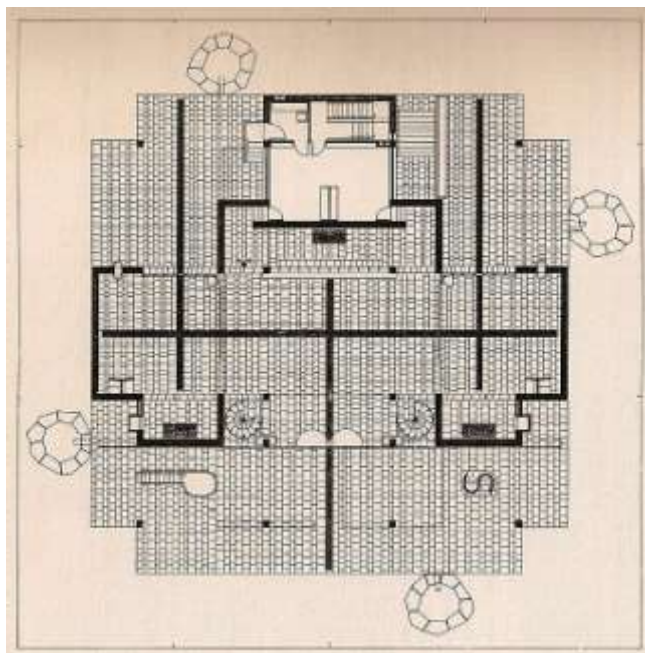
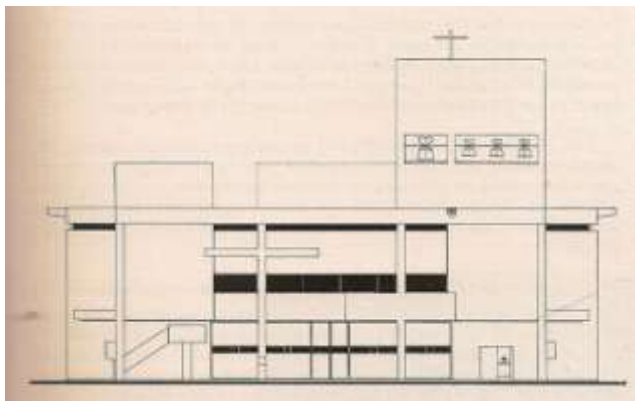


Fig. 91 a) Santuário de Nossa Senhora da Piedade, Luís Cunha, alçado e planta (revista *rA*, pág. 49).
 b) Centro Paroquial de Matosinhos, Álvaro Siza, fotos do estado actual (E. F.).

Numa memória descritiva mais longa do que o habitual, com vários esquemas desenhados para justificar opções da proposta, o autor defende o “Construtivismo Algarvio” (termo que usa por oposição a “Cubismo Algarvio”, que considera pouco adequado), usando fotos de Arquitectura Popular algarvia para justificar a “expressão pouco vulgar desta igreja” que considera traduzir “a sua integração na tradição construtiva da região”, para o que contribui a “caiação, tão vulgar no Algarve”. No mesmo ano, no projecto de Igreja de Missão de Fernando Campos,²³² encontramos um desenho de linguagem brutalista, que parece ter influência brasileira na composição volumétrica. Finalmente (e ainda em 1957), o Centro Paroquial de Alcântara que Sílvia de Carvalho²³³ desenha para Lisboa parece ter influência do Centro Paroquial de Matosinhos, na forma como o programa se articula em planta, em torno de um pátio e no interior de um lote irregular, que apresenta uma relação com a rua exterior muito semelhante à da obra de Siza; a linguagem dos alçados lembra as obras mais brutalistas de Corbusier, mas a preponderância dos telhados e as goteiras em betão lembram a referida obra de Matosinhos (embora aqui o programa obrigue a uma volumetria maior). No texto, a autora apresenta uma introdução sobre o significado do programa e sobre as características específicas desta paróquia e cita Louis Sullivan (“A função é a origem da forma”) para justificar que “a solução arquitectónica não vem do exterior da coisa a considerar, mas sim do interior dela - dos seus esquemas de composição”.

Se neste último CODA se torna evidente alguma desadequação entre escala e desenho, é curioso perceber que a obra de Siza que referimos como modelo constitui um primeiro momento em que o ainda colaborador de Távora se vai confrontar com uma obra com alguma complexidade programática (e de dimensão superior à de uma habitação). O modo como a questão das relações de escala se tornou sensível neste projecto é evidente no modo como o telhado do salão polivalente se decompõe em quatro planos de diferentes inclinações, relacionando o volume com o corpo mais baixo dos restantes serviços, do lado do pátio, e procurando disfarçar a sua dimensão global, para o outro lado, minimizando o impacto na paisagem.

Na mesma época, no entanto, encontramos também projectos onde os modelos são menos reconhecíveis (ou menos bem assimilados) e onde a reflexão sobre o programa é menos presente nas memórias descritivas; estas propostas são menos interessantes no texto e menos conseguidas no desenho. Em 1957, Fernando Seara²³⁴ refere na memória descritiva da Igreja paroquial de Rebordosa (Paredes) que procurou “um espírito de estrita economia” (“do qual não podemos desprender-nos”) e propõe um edifício com telhado sobre asnas de madeira e paredes revestidas com ardósia, de desenho depurado, sem uma linguagem evidente.

²³² Fernando Manuel Vieira Campos, CODA 161, entregue em 31 de Dezembro de 1957.

²³³ Sílvia de Carvalho, CODA 269, entregue em 30 de Maio de 1963.

²³⁴ Fernando Herculano de Matos Freitas Seara, CODA 174, entregue em 31 de Maio de 1957.

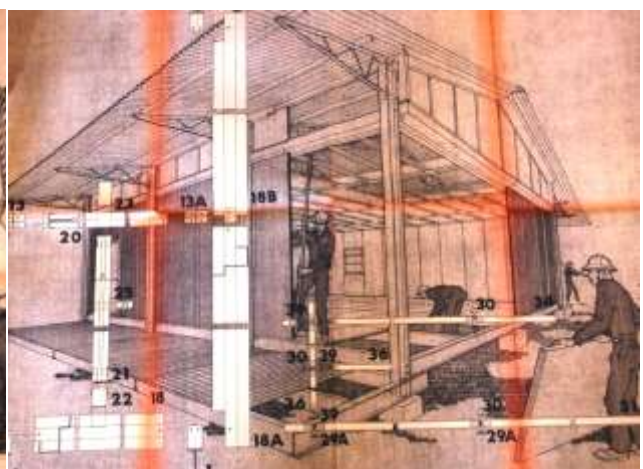
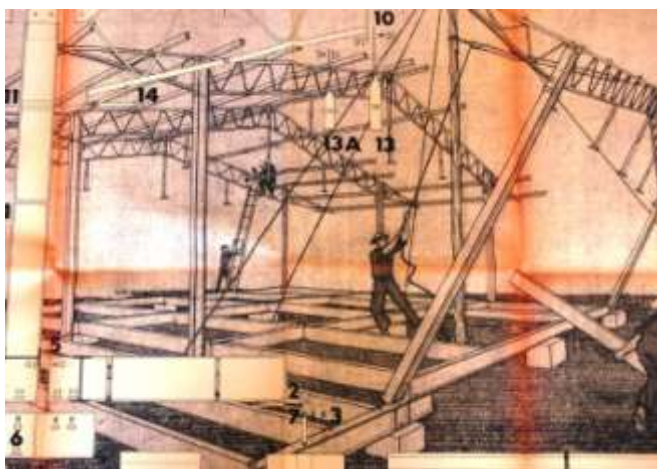
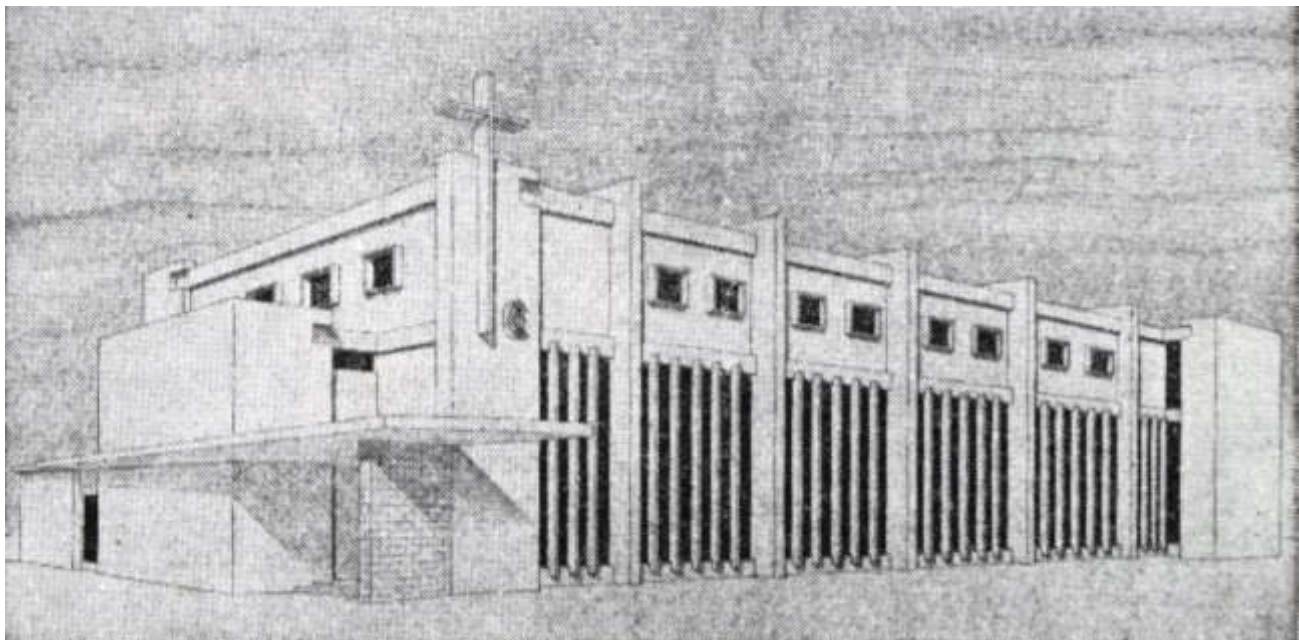
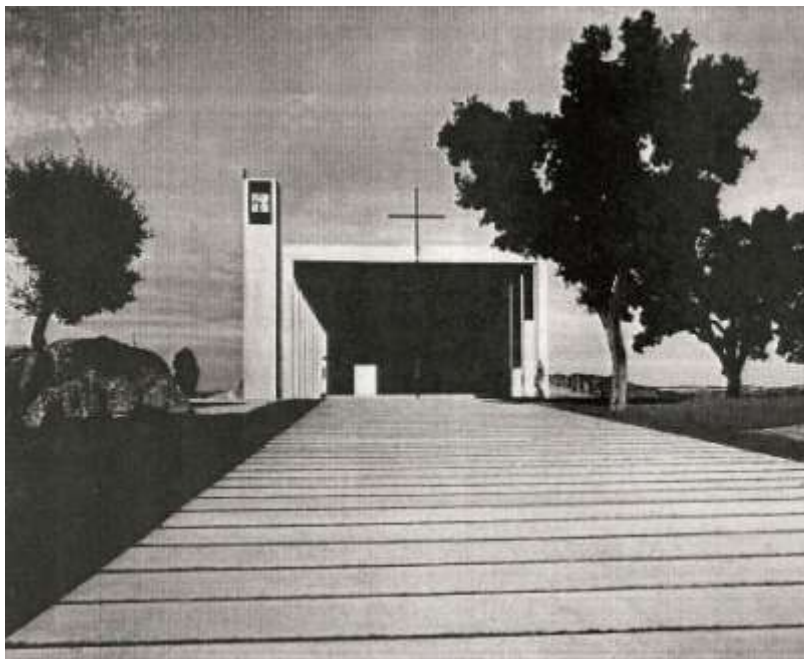


Fig. 92 a) Capela "em estaleiro de uma Hidro-eléctrica", Manuel de Almeida, fotos (FERNANDES, F.; CANNATÁ, M., *Moderno Escondido...*).
 b) Centro Católico em Vila Real, Mário Santos, perspectiva (CDUA FAUP).
 c) Unidade de promoção e integração social" no Padrão da Légua, Fernando Abrunhosa de Brito, perspectivas; foto (E. F.) de exemplar do autor.

A Capela “em estaleiro de uma Hidro-eléctrica” que Manuel de Almeida²³⁵ apresenta no mesmo ano, torna-se interessante por ser um programa diferente; é uma obra simples e muito pequena, com planta em salão, mas esta dimensão parece ser contrariada pela escala da torre e dos pórticos, elementos que lembram a monumentalidade de algumas obras do Estado Novo e contrastam com o carácter brutalista conferido pelos materiais (betão e tijolo à vista). Jorge Pimentel²³⁶, na memória descritiva do seu projecto de um Seminário das Missões do Espírito Santo em Barcelos refere como “factor estético e económico” do projecto a intenção de “resolver a parte estrutural de modo a permitir a modulação coincidente com o parcelamento desejado, contribuindo para valorizar a parte estética”; a linguagem é difícil de caracterizar, com uma estrutura porticada (com um desenho que pode ter uma leitura antropomórfica) e um telhado de duas águas em asnas de madeira sobre laje de betão plana; os alçados deste Seminário lembram a escola do Cedro, de Fernando Távora. Mário Santos,²³⁷ no projecto de um Centro Católico que desenha em 1968 para Vila Real (que se pretende que também funcione como Ginásio e espaço polivalente), apresenta uma memória descritiva que aborda sobretudo aspectos funcionais e construtivos, onde refere que tentou “adoptar uma expressão arquitectónica que reflectisse a sobriedade e serenidade que devem existir em movimentos de carácter religioso, sem contudo prejudicar uma presença digna e nobre”; nos desenhos, encontramos uma linguagem ambígua, que parece hesitar entre exprimir alguma monumentalidade (lembrando a arquitectura do Estado Novo) e uma pontual influência neoplástica.

É de referir como caso excepcional, nos programas de promoção religiosa, o projecto de uma “Unidade de promoção e integração social entre povos de fixação recente” que Abrunhosa de Brito²³⁸ apresenta em 1967 para o Padrão da Légua. Esta proposta (de um centro paroquial prefabricado e desmontável) é, no entanto, de difícil classificação e relacionamento com os anteriormente referidos, pela sua singularidade. É um projecto tipo para instalar em áreas suburbanas, que apresenta um conjunto de pavilhões modulares com estrutura de ferro e cobertura de chapa, mostrando especial cuidado na previsão do sistema de montagem (inclui desenhos perspectivados ilustrativos); a sua linguagem funcional, com preocupações de economia, confere-lhe um carácter industrial. No texto, o autor apresenta uma longa introdução sobre questões políticas e sociais de enquadramento do tema e da conjuntura da intervenção, com um discurso corajoso para a época, porque apresenta uma ideologia que pode ser facilmente conotada com posições políticas de esquerda²³⁹ (atenuada pelo sentido paroquial da intervenção). Do ponto de vista do discurso e da preocupação de serviço às populações mais desfavorecidas podemos considerar que esta obra representa já

²³⁵ Manuel Carlos Nunes de Almeida, CODA 157, entregue em Dezembro de 1957; ver fig. 92.

²³⁶ Jorge Maurício de Sousa Gama Pimentel, CODA 194, entregue em 31 de Maio de 1958.

²³⁷ Mário de Jesus da Silva Santos, CODA 323, entregue em 31 de Dezembro de 1968; ver fig. 92.

²³⁸ Fernando Augusto Abrunhosa de Brito, CODA 313, entregue em 27 de Maio de 1967. Após análise no CDA FAUP, tivemos oportunidade de consultar um exemplar do próprio autor, disponibilizado pelo seu filho, Bernardo Brito. Ver fig. 92.

²³⁹ “Pobres ou dotados participam todos na dignidade humana. Muitas desigualdades que se tomam por desigualdades de facto podem desaparecer desde o momento em que o homem tem acesso a uma vida digna, não esmagada por um trabalho aviltante e por preocupações desesperadas ou ameaça constante da miséria, que o embrutece” (da Introdução, pág. 37); este é um exemplo entre muitos outros que encontramos nas 175 páginas do texto que justifica este CODA. No entanto, Abrunhosa de Brito seria um monárquico assumido, insuspeito de qualquer posição ideológica esquerdista, pelo que as suas ideias se justificam por um sentido de missão paroquial.

um caminho alternativo à “recusa do desenho”, no sentido em que mostra as possibilidades de intervenção social do arquitecto.

Podemos concluir que as propostas de programa religioso se podem dividir em dois grupos: aquelas em que se reconhece a linguagem utilizada (casos em que é fácil reconhecer quais as influências do desenho) e aquelas em que a forma resulta directamente da função (onde os alçados são uma resultante da planta). Assim, numa função onde o simbolismo associado ao programa é muito forte, a conotação simbólica como hipótese justificativa da linguagem utilizada não explica directamente todas as opções, porque estas são por vezes condicionadas pelo paradigma funcional. No entanto, os exemplos mais bem conseguidos são aqueles em que a consideração da influência directa de um modelo com características semelhantes de escala e complexidade permite escapar a uma abordagem puramente funcional, com consequências na forma e na linguagem: neste caso, os projectos apresentam maior expressividade e mais coerência formal, enquanto a ausência de influências reconhecíveis resulta, normalmente, em desenhos híbridos e menos coerentes.

2.1.2.7. Os restantes CODA da ESBAP.

O tipo de análise (organizada em função do programa) que desenvolvemos anteriormente neste capítulo 2.1.2 (para os CODA com tema habitacional, turístico, industrial, agrícola, ligado a serviços de saúde e educação ou religioso) não nos pareceu aplicável, do mesmo modo, aos restantes programas dos trabalhos arquivados no Centro de Documentação da FAUP, porque os programas que podemos considerar associáveis do ponto de vista das suas necessidades funcionais específicas não se encontram em número suficiente para permitir o mesmo tipo de abordagem. Assim, procuraremos agora agrupar os CODA que apresentam outros tipos de programa, procurando encontrar na sua análise conjunta a confirmação das questões atrás enunciadas.

Em primeiro lugar, constatamos que estes exemplos confirmam a evolução das linguagens na ESBAP, ao longo do período em estudo, já referida em anteriormente (em 1.1.2.4 e 1.3.1.2); considerando essa temática já suficientemente abordada, encararemos este conjunto bastante díspar de programas referindo apenas os trabalhos que levantem outro tipo de questões.

A questão da relação entre escala, linguagem e contexto, que se mostrou pertinente na análise anterior, continua a colocar-se de forma muito clara.

Encontramos este tipo de dificuldade no Posto de Correios que Filipe Figueiredo²⁴⁰ projecta para Évora em 1941 (e que ainda hoje se encontra aí construído), com linguagem nacionalista.

²⁴⁰ Filipe Nobre de Figueiredo, CODA 13, entregue em 31 de Dezembro de 1941; ver fig. 93.

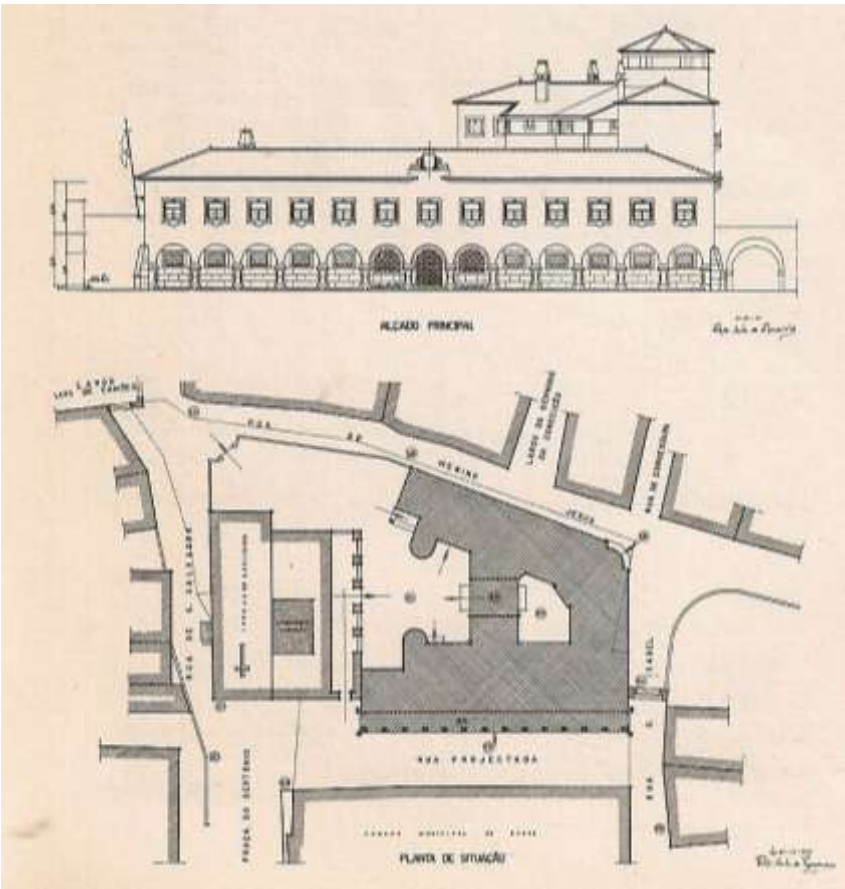


Fig. 93 Posto de Correios em Évora, Filipe Figueiredo, alçado, planta (revista rA, pág. 18) e fotos do estado actual (E. F.).

O autor assume como critério a “perfeita integração do conteúdo urbano e monumental da cidade na sua caprichosa e irregular topografia” (“de que resultam, por vezes, inesperados e bizarros jogos de planos, dum pitoresco único”), mas esta intenção surge em confronto com a “necessidade de satisfazer completamente o problema” programático, “cujo aspecto técnico julgava até certo ponto incompatível com o ambiente”. Assim, Filipe Figueiredo procurou integrar (“quanto possível”) o edifício no “ambiente arquitectónico”, sem prejuízo das “exigências de carácter funcional” do programa. O projecto mostra bem esta dualidade de intenções: o alçado de desenho neo-românico²⁴¹ (com arcos de volta inteira e contrafortes nos cunhais) que se volta para a Câmara Municipal relaciona-se bem com a envolvente, pela sua escala contida, em contraste com a fachada para a rua do Menino Jesus, onde o edifício atinge os cinco pisos e assume uma escala (reforçada pelo desenho em torre do cunhal) que entra em claro confronto com a construção envolvente e é desadequada ao seu próprio “estilo português”.

Mais tarde, depois de iniciados os trabalhos do “Inquérito”, esta questão volta a colocar-se com alguma relevância noutros exemplos. No edifício de alojamento militar que Waldemar Sá²⁴² projecta para Lamego, o desenho tenta uma aproximação ruralista (planta orgânica, grande telhado que domina o volume, “largo emprego da Pedra da Região e madeira”), mas a dimensão do edifício atraiçoa as preocupações de integração no local, expressas na memória descritiva: “Procurou-se (...), pela solução plástica do partido adoptado, integrar a construção no ambiente que a rodeia, um ambiente rude, áspero, com elevada densidade de acidentes geográficos, com as edificações construídas em blocos maciços de granito e telha.”

Este problema também é evidente no Restaurante que Jaime Silva²⁴³ projecta para Gaia.

Pelo contrário, a piscina termal que Alfredo Amorim²⁴⁴ projecta para Caldas de Moledo parece ser uma excepção a esta regra: propõe um edifício de grande vão (com cobertura em asnas de madeira de desenho actualizado), que resolve bem a escala, jogando com novas técnicas construtivas e materiais tradicionais. Também no projecto de José Coutinho²⁴⁵ para a piscina da Granja se consegue diluir o volume de construção com alçados muito horizontais (cruzando influência de Wright e Dudok), com janelas em banda e varandas em consola, sem prejudicar a boa relação com a envolvente, legível no desenho e conseguida em obra. Na memória descritiva, esta integração no sítio é assumida como principal objectivo: “O partido apresentado foi orientado fundamentalmente no sentido de estabelecer uma relação entre o conjunto projectado e a paisagem, não esquecendo a orientação quanto à insolação e ventos dominantes. (...) procurou-se dar ao edifício uma forma e expressão, harmónicas com a paisagem, na sua horizontalidade, dimensão e abertura, sem que contudo deixasse de se obter uma volumetria dinâmica e um tratamento de superfície que o valorizasse.”

²⁴¹ Este alçado apresenta uma simetria que só funciona em desenho, porque a largura da rua não permite o distanciamento necessário para uma visão global da fachada; o autor terá sido sensível a esta limitação, porque o coroamento central da cornija (que marcava o eixo no alçado) já não aparece na obra construída.

²⁴² Waldemar José Valente de Sá, CODA 246, entregue em 31 de Maio de 1961; ver fig. 94.

²⁴³ Jaime Dagoberto Alegria Ferreira da Silva, CODA 262, entregue em 31 de Maio de 1962.

²⁴⁴ Alfredo Arnaldo Rodrigues Amorim, CODA 331, entregue em 28 de Dezembro de 1970.

²⁴⁵ José Ramos Coutinho, CODA 350, (entregue em 31 de Maio de 1971); ver fig. 94.

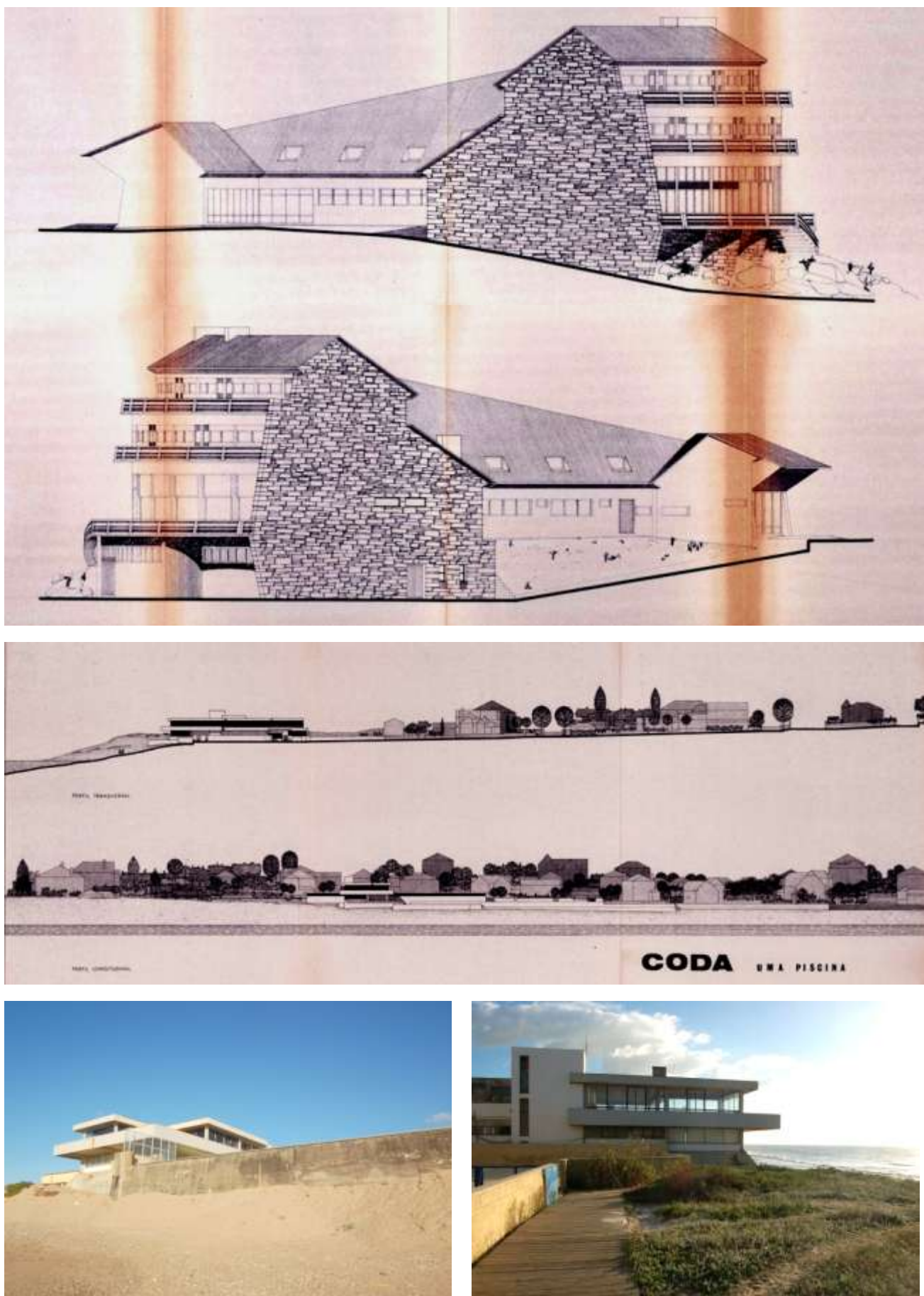


Fig. 94 a) "Edifício de alojamento militar", Waldemar Sá, alçados (CDUA FAUP).
 b) Piscina da Granja, José Coutinho, alçados (CDUA FAUP) e fotos do existente (E. F.).

Mas para além das questões de escala, também a complexidade do programa afecta o modo como os arquitectos encaram a relação da linguagem com o contexto: em edifícios de programa mais complexo, encontramos a prevalência de uma abordagem funcionalista (tal como anteriormente referimos para os programas industriais). Os Matadouros que David Caravana²⁴⁶ e Serafim Santos²⁴⁷ propõem para Coimbra e Santo Tirso são um bom exemplo, onde o cuidado posto na organização da planta está também patente nos textos, onde se fala sobretudo da solução construtiva e da articulação de um programa que é muito específico (onde é preciso prever áreas com funções pouco usuais, como as “salas de matança” ou as zonas de “desventre dos bovinos”), mesmo se nos alçados seja evidente a diferença de linguagem dos projectos: o primeiro apresenta alçados “casa portuguesa” com todos os requintes do “estilo” e o segundo tem desenho claramente moderno, de carácter industrial.

Por outro lado, noutros programas complexos e de grande escala, associados a actividades culturais, parece haver uma ideia associada ao significado do programa (como acontecia nalguns projectos de estabelecimentos de ensino e edifícios religiosos atrás analisados) que, se não se sobrepõe a uma preocupação funcional, pelo menos evita uma linguagem que a enfatize: é o caso da Biblioteca Pública em Bragança de Manuel Rodrigues,²⁴⁸ do Museu Etnográfico no Porto de Alcino Soutinho,²⁴⁹ do Museu Arqueológico em Paços de Ferreira de Fernando Lanhas,²⁵⁰ do Centro Regional de Etnografia em Barcelos de José Menezes²⁵¹ e do Arquivo Histórico do Porto de Carlos Reis Camelo²⁵² (são excepção a esta regra os Centros Culturais de Mário Teixeira²⁵³ e de António Ayres,²⁵⁴ em Vila do Conde e Trás-os-Montes, que são também os menos conseguidos em termos de desenho).

Nalguns programas é mais evidente a relação do desenho proposto com a influência de modelos reconhecíveis: é o caso dos Cinemas que Manuel Magalhães²⁵⁵ e Carlos Neves²⁵⁶ propõem para a Guarda e para o Porto e do Cine-Teatro que Albertino Corujeiro Galvão Roxo²⁵⁷ projecta para uma “cidade de província”; em todas estas obras é clara a referência a edifícios com o mesmo programa, construídos em Lisboa e Porto (nomeadamente o Éden e o Coliseu, de Cassiano Branco).

²⁴⁶ David Alberto Fernandes Caravana, CODA 99, entregue em 31 de Maio de 1950.

²⁴⁷ Serafim da Silva Marques Santos, CODA 212, entregue em 30 de Maio de 1959; ver fig. 95.

²⁴⁸ Manuel Maria Ferreira Rodrigues, CODA 330, entregue em 26 de Dezembro de 1969.

²⁴⁹ Alcino Peixoto Soutinho, CODA 214, entregue em 30 de Maio de 1959; ver fig. 95.

²⁵⁰ Fernando Resende da Silva Magalhães Lanhas, CODA 256, entregue em 31 de Dezembro de 1962; ver fig. 95.

²⁵¹ José da Silva Fernandes e Bessa Menezes, CODA 315, entregue em 31 de Maio de 1967.

²⁵² Carlos Eduardo Guerra da Veiga Pinto Camelo, CODA 359, entregue em 31 de Dezembro de 1958; ver fig. 95.

²⁵³ Mário Rodrigues Teixeira, CODA 345, entregue em 31 de Maio de 1970.

²⁵⁴ António Manuel Carneiro Ayres, CODA 348, entregue em 29 de Maio de 1971.

²⁵⁵ Manuel Paulo Ferreira de Lima Teixeira de Magalhães, CODA 43, entregue em 31 de Dezembro de 1945; ver fig. 95.

²⁵⁶ Carlos Henrique da Silva Neves, CODA 71, entregue em 31 de Maio de 1947.

²⁵⁷ Albertino Corujeiro Galvão Roxo, CODA 102, entregue em 30 de Outubro de 1950.

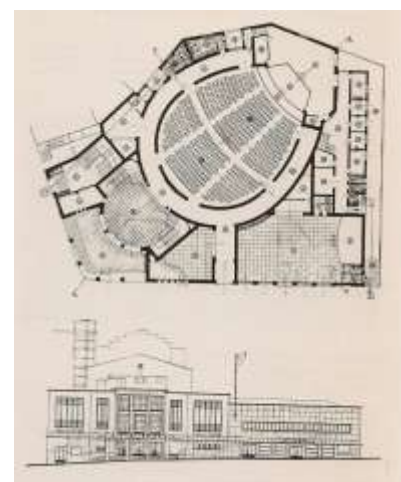
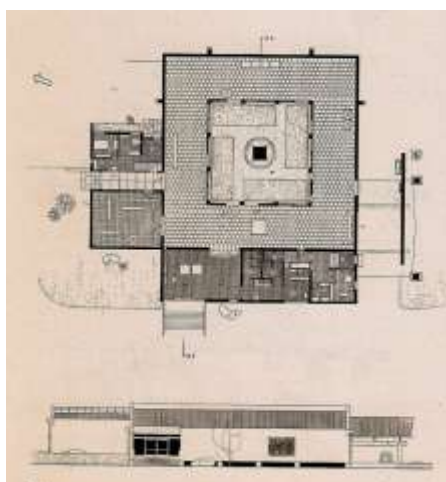
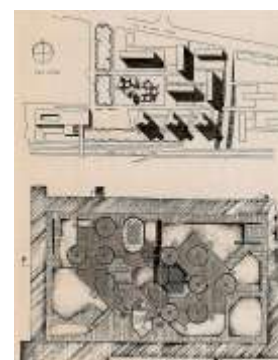
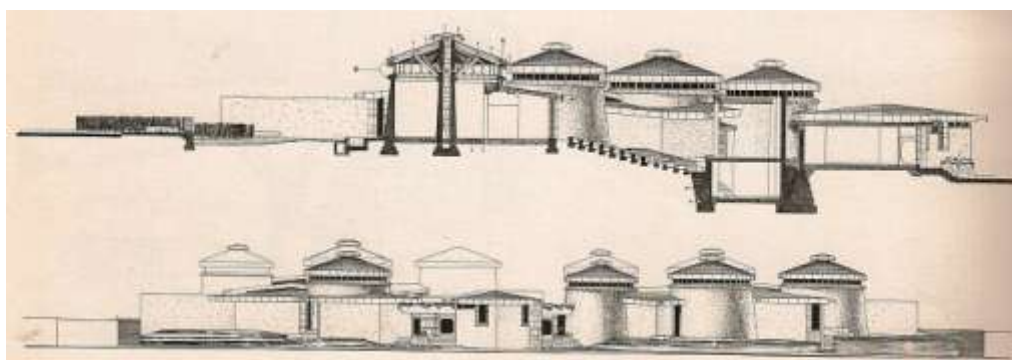
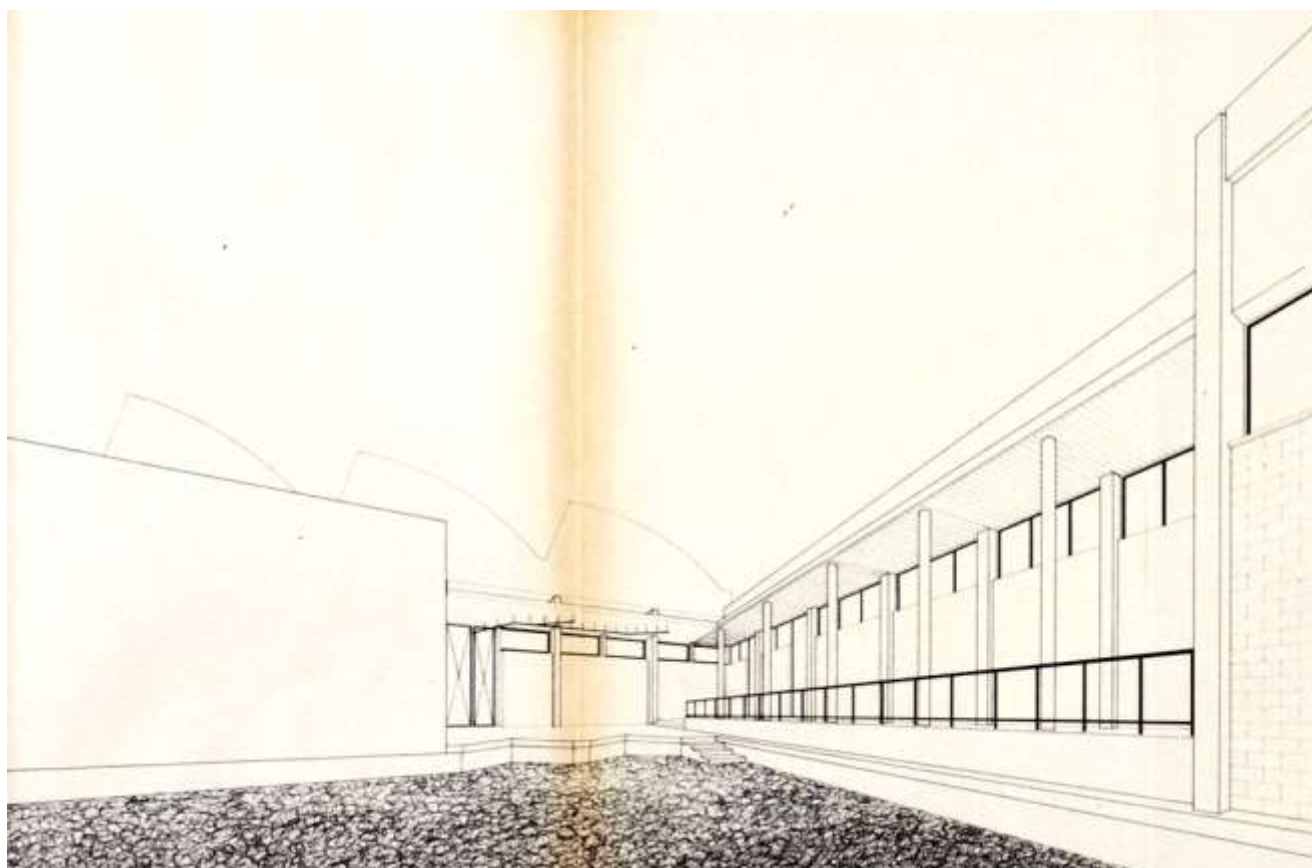


Fig. 95 a) Matadouro para Santo Tirso, Serafim Santos, perspectiva (CDUA FAUP).
 b) Museu Etnográfico no Porto, Alcino Soutinho, perfis e plantas (revista *rA*, pág. 44).
 c) Museu Arqueológico de Paços de Ferreira, Fernando Lanhas, planta e alçado (revista *rA*, pág. 74) | d) Arquivo Histórico do Porto, Carlos Reis Camelo, alçado e planta (idem, pág. 43) | e) Cinema para a Guarda, Manuel Magalhães, planta e alçado (idem, pág. 17).

No caso do programa Mercado, assistimos a uma mudança de modelo. Na proposta de Fortunato Cabral²⁵⁸ para Matosinhos²⁵⁹ e no desenho de “mercado municipal” que Jorge Oliveira²⁶⁰ apresenta (sem local definido) encontramos uma tipologia de praça de mercado com um esquema organizativo de influência “Beaux-Arts” que lembra o mercado do Bolhão²⁶¹ (no caso de Matosinhos com a praça interior coberta e uma linguagem de influência moderna e na obra de Oliveira com alçados de desenho ‘Art Déco’, com um misto de ‘estilo Português’, visível sobretudo na torre). Mas, depois da conclusão do Mercado de Távora em Vila da Feira, os projectos com este programa apresentados em CODA mostram influência desta nova concepção de praça de mercado; a proposta de Fernando Girão para Peso da Régua,²⁶² com um esquema tipológico que ainda mostra influência do modelo anterior, aparece como uma obra de transição, procurando articular componentes de ambas as referências (nota-se alguma influência do mercado de Vila da Feira e/ou do mercado de Ovar de Januário Godinho no desenho das coberturas invertidas); no ano seguinte, no projecto de José Lima Lobo²⁶³ para S. Salvador de Ribeira de Pena (Vila Real), a referência é clara tanto no texto (onde se reconhecem as ideias de Távora)²⁶⁴ como no desenho: lojas para o exterior, organização em praça com elemento decorativo no centro, coberturas invertidas ou de uma água só, pedra à vista, azulejo, betão.

Também no posto rodoviário que António Castro²⁶⁵ desenha para Lagos a influência de Távora é clara no discurso (já citado em 1.3.1.2); mas, neste caso, ao contrário de muitos outros, o desenho parece estar em sintonia com as ideias, que parecem ter sido compreendidas, e não apenas repetidas. Do mesmo modo, a influência visível no projecto ultrapassa a mera reprodução de formas reconhecíveis das obras do Mestre e manifesta-se na atitude, no modo como o edifício mostra um carácter regional sem deixar de ser moderno. Encontramos ainda influência dos projectos de Távora nos desenhos da unidade comercial que Bernardino Ramalhete²⁶⁶ propõe para o Porto (evidente no desenho dos azulejos, iguais aos de Vila da Feira).

²⁵⁸ António Fortunato de Matos Cabral, CODA 10, entregue em Dezembro de 1941; ver fig. 96.

²⁵⁹ Este é um projecto de 1936 do grupo ARS, “agrupamento artístico” fundado em 1930 por Fortunato Cabral, Morais Soares e Cunha Leão (ver nota biográfica de Manuel Teles em FAUP/AAP, *Desenho de Arquitectura...*, pág. 60-63).

²⁶⁰ Jorge Alberto Ribeiro de Oliveira, CODA 72, entregue em 20 de Dezembro de 1947.

²⁶¹ O mercado do Bolhão é um projecto de Correia da Silva construído no Porto em 1914; sobre esta obra ver NONELL, A. G., (et. al.) *O Mercado do Bolhão ...*

²⁶² Fernando Lopes Santos Girão, CODA 203, entregue em 31 de Dezembro de 1959; ver fig. 96.

²⁶³ José Lima Lobo, CODA 225, entregue em 31 de Maio de 1960.

²⁶⁴ Na Memória Descritiva pode ler-se: “Toda a obra de arquitectura tem de ser o testemunho da criação dum individuo em favor da colectividade (...) porque o homem é produto da tradição, do momento histórico e do meio ambiente, a sua obra tem (...) de reflectir estas mesmas condicionantes formativas. (...) A obra do architecto deverá ser, regresso à natureza, desde o próprio individuo que a cria até aos materiais que tomam possível essa criação. Ela deverá reflectir a ingenuidade das coisas simples e verdadeiras, e reflectir uma união íntima entre pensamento e sentimento. E para que assim seja, já não basta sentir, digo, servir com soluções funcionais próximas do certo, é necessário algo mais importante até, é necessário sinceridade na expressão formal, e integração no ambiente.

A valia estética sente-se, e ao sentir-se colectivamente, contribue para uma ampla melhoria da própria sociedade. A integração no ambiente, dando e recebendo ajuda íntima da natureza (...). Por simpatia ou por contraste, sem cópia mas por percepção de identidades, a integração da forma e materiais no seu meio original, quando capazmente pensada, sentida e executada, pode ser uma «esperança», momentaneamente incompreendida pela multidão, que, no entanto, na medida da sua própria evolução (para que aliás contribue) a acabam por aceitar com estima. O architecto tem de possuir as raras qualidades da temperança e da fé. (...). Como a poucos lhe é dado contribuir tão marcadamente para a melhoria do seu semelhante (...). Alta responsabilidade, a um tempo inebriante e mordaz, na medida em que, à alegria de mais saber, se opõe a humildade pelo muito que se ignora. (...)

No jogo de volumes e no tratamento das superfícies, procurou-se dar verdade à forma, forma esta que se não afasta em planta do histórico mercado típico com pátio central descoberto (...).”

²⁶⁵ António Vicente de Castro, CODA 146, entregue em 31 de Maio de 1955; ver fig. 96.

²⁶⁶ Bernardino Carlos Varela Ramalhete, CODA 132, entregue em 31 de Dezembro de 1953.

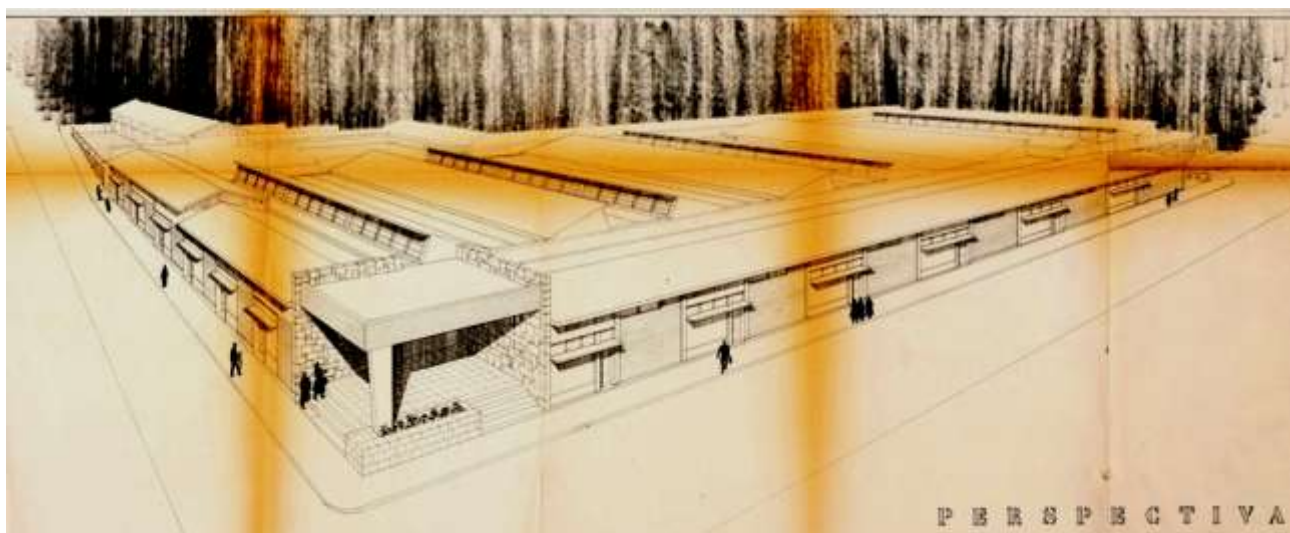


Fig. 96 a) Mercado de Matosinhos, Fortunato Cabral (grupo ARS), fotos do estado actual (E. F.).
 b) Mercado para o Peso da Régua, Fernando Girão, perspectiva (CDUA FAUP).
 c) Posto rodoviário para Lagos, António Castro, perspectiva (CDUA FAUP).

No restaurante que Rogério Ramos²⁶⁷ desenha para a margem direita do Douro (foto da maquete lembra a perspectiva da “casa sobre o mar”, a outra escala), no já referido Museu Arqueológico de Fernando Lanhas e no “Balneário Termal” de José Sousa²⁶⁸ em Castro d’Aire (que lembra a Escola do Cedro).²⁶⁹

A abordagem deste conjunto muito díspar de programas não poderia, por si só, torna-se conclusiva dentro das premissas que estabelecemos neste capítulo. Parece-nos, no entanto, que a sua análise permite reforçar algumas das hipóteses que formulamos anteriormente, confirmando que as relações entre escala, complexidade programática, linguagem, modelos, conceito e contexto se colocam de forma diferente nos diferentes programas, mas estão sempre presentes.

²⁶⁷ Rogério Araújo de Oliveira Ramos, CODA 139, entregue em 31 de Maio de 1954.

²⁶⁸ José Fernando Ribeiro de Sousa, CODA 292, entregue em 31 de Maio de 1964.

²⁶⁹ Se a presença das ideias de Távora é marcante e perceptível em vários trabalhos, a influência do desenho de Siza também não é desprezável no contexto geral dos CODA da ESBAP; mas se encontramos sinais desta influência em vários trabalhos já referidos anteriormente (CODA 181, 186, 187, 189, 269, 308, 317, 338, 340, 343, 352), neste grupo programático que designamos genericamente como “restantes CODA” não encontramos nenhum caso em que esta referência seja evidente.

2.1.3. Síntese conclusiva.

Em anteriores capítulos, constatamos que a linguagem da maioria dos projectos de CODA da EBAP/ESBAP revela uma rápida interiorização da ideologia que caracteriza cada época, dos projectos nacionalistas (antes de 1948) aos internacionalistas (depois do “Congresso”) e ao paradigma da relação com o sítio (depois de 1955): ao longo do período em estudo, o paradigma “nacional” é substituído pelo paradigma “internacional”, por sua vez substituído pelo paradigma “local” que (a partir de 1961) vai também, progressivamente, perdendo força e sentido. Ressalvamos já também que existem excepções, quer pelo seu carácter precursor quer pela permanência de linguagens conotadas com épocas anteriores. Partindo desta regra geral, encontramos especificidades para cada programa.

Até 1955 a situação resume-se facilmente. Nos projectos realizados antes de 1948, encontramos como maioritária uma linguagem que tem influência directa das doutrinas nacionalistas; a principal excepção são os programas industriais, onde a abordagem funcional domina o projecto e é concretizada em experiências de aproximação a uma linguagem moderna. Na mesma época, nos programas de habitação unifamiliar, esta aproximação a um desenho moderno acontece por vezes no desenho da planta, em contradição com a linguagem dos alçados (muitas vezes em “estilo português”).

Após o “Congresso” torna-se maioritário um desenho internacionalista mais assumido nos equipamentos de saúde, nos edifícios de uso industrial e nos programas de habitação (individual e colectiva, onde os desenhos de influência Corbusiana são em maior número); nesta época, não existem programas turísticos e encontramos apenas um projecto de promoção religiosa, enquanto os programas de uso agrícola são pouco numerosos (e mostram alguma resistência à introdução de um desenho moderno); nos edifícios de

ensino, pelo contrário, nota-se já uma vontade revisionista em relação às linguagens do estilo internacional, que só depois de 1955 se vai encontrar noutro tipo de programas.

Depois de 1955 a situação é mais complexa e varia em função de vários factores. Nos CODA relativos à habitação unifamiliar, a passagem do internacionalismo para o paradigma da “relação com o meio” é muito clara, mas na maior parte dos casos parece ser sobretudo fruto de uma vontade de actualização de linguagem, mais do que de uma reflexão sobre os conceitos que lhe estão subjacentes; esta tendência é também dominante nas construções de pequena escala com outros programas e permite uma grande diversidade de abordagens, quer em contexto urbano quer noutras situações.

A análise dos programas habitacionais e turísticos torna claro o modo como as escalas de abordagem interagem claramente com o carácter das intervenções: nos projectos de menor escala a relação com o meio rural é mais fácil e a utilização de materiais e técnicas tradicionais é assumida de forma mais coerente, enquanto nos edifícios de maior volume a aproximação ao carácter do sítio é muitas vezes reduzida ao uso pontual de materiais tradicionais (por vezes em contradição com as intenções contextualistas sugeridas no texto). Nos edifícios de maior escala cujas opções de linguagem exprimem uma abordagem influenciada formalmente pelo “Inquérito”, as contradições entre o volume da proposta e o desenho ruralista são muitas vezes evidentes no desenho e assumidas no discurso.

No caso de programas com maior complexidade, como na generalidade das construções de programa industrial e em alguns casos de habitação colectiva, turismo, serviços agrícolas e de saúde, encontramos sobretudo a prevalência de uma abordagem funcionalista, com o desenho dos alçados como resultante da planta e expressão de uma linguagem que tanto pode ser directamente influenciada por um modelo (externo ou interno) como relativamente neutra. Se alguns destes casos apresentam uma pontual intenção de integrar algumas preocupações de relação com a tradição construtiva dos sítios, outros (sobretudo em programas turísticos e de habitação colectiva) a interpretação conceptual do programa serve sobretudo como pretexto para uma linguagem internacionalista ou, nalguns casos, para uma resposta acríica aos interesses (por vezes especulativos) do cliente.

Pelo contrário, noutros programas de alguma complexidade (em edifícios ligados ao ensino ou de promoção religiosa) encontramos diferentes abordagens que, na sua maioria, partilham uma vontade de expressão plástica que distancie a linguagem de uma abordagem funcionalista, aproximando-a (de forma mais ou menos directa) de uma cultura de raiz humanista, sem no entanto enveredarem nunca por uma tentativa de adaptação directa da influência formal da Arquitectura Popular. Nestes casos, as referências do desenho parecem ser mais evidentes: em 2.2.2.5 e 2.2.2.6 referimos Roth, Kahn, Stirling, Corbusier, Távora, Siza, Teotónio Pereira e Viana de Lima como modelos de que encontramos influência nestes dois tipos de CODA.

Também nos projectos de habitação colectiva as influências são muitas vezes reconhecíveis: modelos internos, como Cristino da Silva, Arménio Losa, Mário Bonito, Fernando Távora, José Carlos Loureiro e Nuno Teotónio Pereira ou modelos externos (mais ou menos internacionalistas) como Corbusier (sobretudo pela influência do seu Bloco de Marselha, como modelo formal e tipológico) Aalto, Gardella e Coderch. O programa de habitação multifamiliar é o único caso onde a influência internacionalista ainda tem bastante expressão nos trabalhos realizados já depois de iniciado o “Inquérito”, embora já não domine: encontramos também alguns CODA com este programa onde são visíveis intenções de relação com a tradição construtiva dos sítios, concretizando uma revisão dos modelos internacionalistas (ou mesmo o seu abandono).

De uma maneira geral, podemos concluir que a emergência (depois de 1955) de uma consciência teórica associada à necessidade da renovação das linguagens da herança moderna, alicerçada no paradigma da “relação com o contexto”, encontra uma expressão relativamente fácil nos trabalhos de pequena escala, de programa simples, situados em meio rural: nestes casos, a influência do “Inquérito” pode ser aplicada de forma quase directa e as obras de Távora e Siza dos anos 50 e 60 apontam o caminho; no entanto, a influência do discurso e dos projectos de Távora, clara em vários trabalhos, é tanto mais positiva quanto menos literal é o modo como esta referência é materializada.

Por outro lado, nos CODA onde o programa apresenta maior complexidade, onde a escala é maior (e não pode ser decomposta em pequenos volumes) e/ou onde o contexto é claramente urbano, são evidentes as dificuldades dos projectos que procuram uma aproximação “regionalista” realizada de forma literal, com influência formal directa quer do “Inquérito” quer da sua reinterpretação em obras de referência; continua a ser, no entanto, possível compatibilizar o paradigma da “relação com o meio” com a linguagem da obra, numa abordagem menos literal e mais atenta à própria modernização em curso da sociedade portuguesa. A consciência deste processo de modernização torna claros os equívocos criados pelo uso generalizado do chamado estilo “barrote à vista”, sobretudo em edifícios cuja escala e/ou contexto se mostrem desadequados; neste processo, a influência formal do “Inquérito” vai perdendo força, progressivamente, até porque as novas obras dos autores de referência apontam novos caminhos (Távora em Pereira Reis e Aveiro, Siza em Lordelo e na Piscina das Marés).

Assim, o único traço que parece ser comum e constante ao longo de todo o período em estudo na generalidade dos trabalhos de CODA realizados na ESBAP é uma preocupação que alia o funcional ao construtivo: a racionalidade no modo como se usam os materiais e a adequação ao uso surgem como princípios indiscutíveis, sempre legíveis em planta e quase sempre referidos no discurso escrito, embora nem sempre enfatizados no desenho. Outro tipo de preocupações, de ordem linguística ou conceptual (as linguagens nacionalistas do Estado Novo, a influência internacionalista posterior ao “Congresso”, os

paradigmas de relação com o meio catalisados pelo “Inquérito”), sucedem-se ao longo de três décadas sem colocarem em causa este princípio de funcionalidade: são muitas vezes abordadas de um modo que podemos chamar estilístico, sem grandes preocupações com o significado teórico de cada abordagem ou com as contradições muitas vezes presentes entre desenho e discurso, desenho e escala, desenho e conceito. Nos edifícios de maior dimensão, ou nos programas que implicam um certo grau de complexidade, a preocupação funcional domina todas as outras questões, com excepção dos casos onde a interpretação do programa permite uma leitura mais poética do significado da função (que encontramos enfatizada em muitos textos, para além das sempre presentes descrições de funcionamento). Mas também nestes, como nos outros projectos de maior escala e/ou complexidade, o factor decisivo que vai ditar o maior ou menor sucesso do trabalho (na relação entre o paradigma funcional, a escala, a linguagem e o contexto, na coerência entre intenção e resultado) parece ser a capacidade de escolher um modelo adequado às questões circunstanciais de cada projecto e a capacidade de o trabalhar, adaptando-o em função da resposta pretendida.

Assim se confirma a possibilidade de aplicação aos CODA da ESBAP, no período em causa, da caracterização que Alexandre Alves Costa faz da arquitectura portuguesa: “é na forma como interpreta os modelos e os adapta à realidade que encontramos a sua especificidade”.²⁷⁰ Isto torna-se sobretudo claro depois de 1955, quando a dificuldade de relação dos paradigmas de funcionalidade e de relação com o contexto se torna evidente em vários casos e os modelos, linguagens e metodologias de projecto típicas da pequena escala perdem sentido no confronto com a escala urbana. Assim, muitas vezes, não é a relação com o contexto que define o edifício mas a opção ideológica do arquitecto face ao binómio programa/linguagem, muitas vezes caracterizada por uma influência reconhecível, ou mesmo pela adaptação de um modelo de referência; na ausência deste tipo de influência exterior, os projectos tendem para uma abordagem funcional.

Se é nesta altura que a influência de Távora é mais forte, é apenas quando esta se dá pela compreensão do discurso (e não apenas pela reprodução descontextualizada de formas) que encontramos obras coerentes nas suas relações internas e externas (a escala e a linguagem face ao contexto, o conceito face ao programa, o texto face ao desenho).

²⁷⁰ COSTA, A. A., “Valores Permanentes da Arquitectura Portuguesa” (pág. 109).

2.2. A escala do ateliê: o “vão de escada” face à “cadeia de montagem”.

Salientamos anteriormente as principais questões que nos surgem da análise efectuada aos CODA da EBAP/ESBAP, que genericamente designamos por *questões de Escala*.

Partindo desta análise, que nos dá uma imagem panorâmica da produção corrente dos arquitectos do Porto (numa amostra que, como vimos, é relevante até ao final dos anos 60 e se torna menos representativa depois), parece-nos importante perceber de que modo é que o tipo de questões que os CODA apresentam se coloca a outro nível. Assim, optamos por concentrar agora a análise na obra e no discurso daqueles que podemos considerar como profissionais de referência na época, com especial atenção aos arquitectos que são mais conotados com a chamada “Escola do Porto”.

Neste contexto, as questões de *Escala* que podemos associar ao debate arquitectónico português são outras, surgidas a partir de meados dos anos 60, à medida que o Inquérito vai deixando de constituir paradigma metodológico. Ao longo das décadas de 60 e 70, em confronto com novos programas e novas escalas, o arquitecto português encontra-se cada vez mais numa encruzilhada, face a uma conjuntura internacional, que atravessa um “período de ebulição, caracterizado por uma incessante procura de modelos, de métodos e de resultados”: a “superação do moderno dava o mote”, num movimento crítico que abrange aspectos disciplinares (“os simplismos programáticos, particularmente os do funcionalismo; a necessidade de individualização dos destinatários; o sentido impositivo da organização dos espaços”) e sociopolíticos (“a submissão passiva da actividade arquitectónica às determinantes da sociedade capitalista”). Podemos assim afirmar que a dicotomia “consequente” e “aparentemente irreversível” que marcava cada vez mais esta época era “a que opunha obra arquitectónica e produto de mercado”.¹

¹ BANDEIRINHA, J., *O Processo SAAL...* (pág. 58).

Na Escola do Porto, é face a esta encruzilhada que se escolhe, nos anos 70, o caminho que leva ao “descentramento do objecto disciplinar”, que põe “em causa o próprio sentido da actividade arquitectónica” porque arrasta a arquitectura para o “cumprimento de objectivos sociais que ela, no âmbito da sua actuação, nunca poderia alcançar, provocando assim impasses e frustrações que, frequentemente, levavam à perda de sentido e à demissão”.²

No âmbito temático do presente capítulo, parece-nos relevante enquadrar essas preocupações num contexto nacional, porque a questão da *Escala* (que consideramos identitária para a *Escola*), assume maior relevância em confronto com as mudanças do contexto português e face ao debate sobre a dimensão e organização dos ateliês, que domina o Encontro Nacional de Arquitectos de 1969 e vai prolongar-se nos anos seguintes, nas páginas da revista *Arquitectura*.

² Ibidem. Este é o contexto do já referido momento da “recusa do desenho”, que abordamos no capítulo 1.3.3, focando as suas repercussões no âmbito da ESBAP.

2.2.1 O Encontro de 1969 e o debate sobre a escala dos ateliês.

No Encontro Nacional de Architectos, que se realiza nos dias 6 a 8 de Dezembro de 1969 na Sociedade Nacional das Belas-Artes, a oposição entre *obra architectónica* e *produto de mercado* ganha maior visibilidade no seio da classe profissional. Este encontro surge na sequência de outros encontros anteriormente realizados depois do já referido Congresso de 1948, onde os profissionais da classe procuram discutir os seus problemas: o I Encontro de Architectos, realizado no Porto em 1957,³ a Reunião dos Architectos de Lisboa realizada na Feira das Indústrias de Lisboa em 1962, a II Reunião Geral de Architectos realizada no mesmo local em 1966⁴ e o I Encontro de Architectos de Tomar, organizado pela Secção Portuguesa da União Internacional dos Architectos em 1967;⁵ para além destes, cuja promoção está associada a uma crescente consciência de classe da parte dos profissionais de arquitectura portugueses, devemos referir ainda o “Colóquio sobre Política de Habitação”⁶ promovido pelo Ministério das Obras Públicas em Julho de 1969.

Se no encontro de 1967 são apresentados e discutidos trabalhos que se consideram na fronteira entre o Urbanismo e a Arquitectura (como o Campo do Luso de Loureiro, o projecto para o centro de Aveiro de Távora e os bairros de Olivais-Sul e Chelas, do Gabinete Técnico da Habitação da Câmara Municipal de Lisboa) é apenas no encontro de Dezembro de 1969 que as questões da relação entre a escala das obras e a escala do gabinete se colocam como tema de discussão incontornável. O tom em que decorreria o Encontro é

³ Sobre este encontro ver revista *Arquitectura*, n.º 60, Out. 1957.

⁴ Sobre este encontro ver revista *Arquitectura*, n.º 91, Jan./Fev. 1966.

⁵ Sobre esta reunião ver revista *Arquitectura*, n.º 99, Set./Out. 1967.

⁶ Realizado no Laboratório Nacional de Engenharia Civil entre 30 de Junho e 5 de Julho de 1969; aqui, as questões da escala colocam-se sobretudo em função da dimensão dos problemas de habitação do País e da ineficácia das políticas de alojamento social seguidas até então; sobre este Colóquio ver BANDEIRINHA, J., *O Processo SAAL...* (pág. 70-83).

dado logo no primeiro plenário, onde se apresenta um “documento, subscrito por 45 participantes, que se desvincula de qualquer possibilidade de intervenção no Seio do Sindicato, dentro duma perspectiva unitária”, porque este abrangia duas faces de uma classe profissional com interesses antagónicos: os estudantes e trabalhadores assalariados e os patrões dos grandes ateliês. No âmbito restrito do Congresso, esta diferente posição hierárquica e o conseqüente fosso económico entre “patrões e escravos” afectavam sobretudo os arquitectos de Lisboa, porque “as clivagens entre o pequeno ateliê e a estrutura empresarial de resposta à avalanche tecnocrática eram, no Porto, ainda embrionárias e, por isso, muito claras e demarcadas” e era “quase inconcebível a comparação entre o ateliê” de pequena escala e “qualquer sociedade anódina, que procurasse no primarismo da resposta aos programas da inconsistente iniciativa capitalista, a vaga razão da sua existência”.⁷ Assim, a posição dos arquitectos da ESBAP era clara e demonstrativa da sua coesão, até porque “os conceiçãosilvas do norte” não estavam lá para defender a sua abordagem do projecto...⁸

Para os arquitectos do Porto, o que estava em causa, mais do que a defesa da dignidade profissional, era a concepção de uma metodologia de trabalho que estava indissociavelmente relacionada com o tamanho do gabinete. Será sobretudo este aspecto que os leva “a solidarizarem-se espontaneamente com os que de Lisboa se empenham na defesa do *atelier de vão de escada*”, lugar quase mítico e “clandestino” onde “se funda uma prática de resistência cultural e política ao regime”.⁹

Efectivamente, no Porto, este conceito (que é uma ideia de arquitectura simbolizada pela escala do ateliê) resiste e passa de geração em geração graças ao ambiente (mais ou menos) pedagógico dos escritórios dos principais arquitectos da cidade, que complementa o ensino “escola-ateliê” do curso de Arquitectura da ESBAP, nos seus bons e maus momentos: foi assim com Marques da Silva, Rogério de Azevedo, Januário Godinho, Arménio Losa, Fernando Távora, Álvaro Siza e Eduardo Souto Moura (alguns nomes que parecem óbvios entre muitos outros possíveis), primeiro aprendizes e depois Mestres de outros futuros Mestres.

Será difícil dizer qual dos dois pólos complementares deste sistema de ensino é mais eficaz, pedagogicamente, mas parece evidente que cada um supre as fragilidades do outro:

- nas Belas Artes, o professor pode eleger a face mais positiva das suas ideias profissionais e metodológicas, mostrando ao estudante o seu entendimento ideal do papel do arquitecto; no ateliê, o Mestre não pode deixar de se mostrar como realmente é: mas se aí não pode esconder os seus defeitos, também comunica mais facilmente a sua verdadeira filosofia de projecto;
- enquanto a Escola permite ao aluno maior criatividade, num desenho liberto de condicionantes (embora, no caso da ESBAP, esta liberdade seja restringida pelos limites impostos por uma filosofia de pragmatismo funcional e construtivo), o ateliê exige maior realismo ao aprendiz, face aos

⁷ BANDEIRINHA, J., *O Processo SAAL...* (pág. 89-90).

⁸ COSTA, A. A., “Dissertação...” (pág. 83).

⁹ FIGUEIRA, J., *Escola do Porto...* (pág. 57).

condicionalismos do mercado e da profissão: o contexto (cliente e sítio) é real e a construção das obras (quando concretizadas) permite perceber as consequências práticas da metodologia e do desenho, tanto a nível construtivo como no condicionamento do contexto.¹⁰

Independentemente do modo como cada um assume os seus diferentes papéis, na escola e no gabinete, parece ser indiscutível que a eficácia deste sistema depende da dimensão dos escritórios, até porque dela depende também a aplicação dos conceitos base do entendimento do papel (social, técnico e artístico) do arquitecto e a consequente metodologia de trabalho: entre as grandes organizações e os profissionais ligados a uma actuação individual, independente, há um mundo de diferenças, que são bem patentes nas opções de projecto.

O já referido hotel de Sesimbra,¹¹ do ateliê de Conceição Silva, exemplo de “uma arquitectura de bom nível formal e de fácil percepção” vai estabelecer “o modelo a adoptar por inúmeras realizações posteriores” de menor qualidade: a evocação, fora do contexto e noutra escala, de soluções que “evocam certo tipo de arquitectura portuguesa”, numa “transposição demasiado imediata de formas cuja razão é bem diversa”.¹² Este ateliê torna-se assim (no contexto português) o símbolo de uma transformação do papel do arquitecto, que o próprio Conceição e Silva descreve como uma transição um nível “quase artesanal” (projecto da loja “Rampa”, em Lisboa, 1955) para um nível intermédio já de “concepção global” (projecto do “Hotel do Mar” de Sesimbra, em 1956) e, finalmente (com o projecto da “Balaia”, em 1966), para uma “empresa onde se projecta e constrói”.¹³ Conceição Silva confessa ser sobretudo “um administrador” e afirma que acabou o tempo em que o arquitecto era “chefe de orquestra”, em que “pontificava numa obra, mas a descoberto, só pela sua competência directa”: o arquitecto é agora “um elemento de uma grande engrenagem, que naturalmente tem as mais diversas intervenções”. Nesta engrenagem, o ateliê de projecto já nem será a peça central: existe também “uma sociedade promotora de investimento” e procuram-se ainda criar “estruturas de suporte à organização” ao nível da “procura de novos processos, de actuação, de métodos de construção”, passam até pela concepção de “pré-moldados” em fábrica própria. Assim, as críticas que se situam ao nível restrito da estética não preocupam demasiado Conceição Silva, que defende que o arquitecto não teve ter pretensões a desempenhar o papel de artista (termo que não quer comentar, porque “daria lugar a uma discussão longa”) e considera que “o ser bonito ou feio... Pode ser importante: mas está assim numa terceira ou quarta importância.”¹⁴

¹⁰ Embora noutro contexto social e geográfico, vale a pena referir aqui a distinção que Hestnes Ferreira faz dos “dois aspectos diversos” da personalidade de Louis Kahn, como professor e arquitecto: “enquanto o primeiro estava horas calma e pacientemente a dialogar (e quantas vezes a monologar) com os alunos à boa maneira socrática, falando de arquitectura e dos seus elementos essenciais (...) o arquitecto no atelier era pelo contrário exigente, impaciente e quantas vezes distante, focalizando no produto a realizar e na sua integra concepção de acordo com princípios teóricos, mas sobretudo com métodos de realização que os não desvirtuassem, à custa de labor, cansaço, papéis amarratados.” Ver entrevista publicada na revista *Arquitectura* n.º 127/128 (Ab./Jun. 1973, pág. 4).

¹¹ Sobre esta obra ver revista *Arquitectura* n.º 80 (Dez. 1963).

¹² FERNANDEZ, S., *Percurso...* (pág. 173-174); para o aprofundamento deste tema ver “Entre o «realismo» e o desenho” (capítulo 6 desta obra, pág. 173-201), bem como BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...* (pág. 86-93).

¹³ Para mais informação sobre estas e outras obras do mesmo autor ver SILVA, J. P. C. (et. al.) *Francisco da Conceição Silva...*; sobre o Hotel da Balaia ver também *Arquitectura* n.º 108 (Abril/Maio de 1969).

¹⁴ Ver “Entrevista” de Mário Cardoso a Conceição Silva, publicada na revista *Arquitectura*, n.º 120, Mar./Ab. 1971 (pág. 45-46).



Fig. 97 a) Loja "Rampa", Lisboa, Conceição Silva, fotos (SILVA, J. P. C., et. al., *Francisco da Conceição Silva...*, pág. 34).
b) "Hotel do Mar" de Sesimbra, Conceição Silva, foto (idem, pág. 40).
c) "Hotel da Balaia", Conceição Silva, foto (idem, pág. 75).

Subjacente a esta formulação dicotómica (bonito/feio) que é bastante banal e redutora, parece estar uma desconsideração displicente de outras questões qualitativas, de âmbito disciplinar; assim, fica a sensação de que a qualidade arquitectónica não é considerada um valor em si, discutível na abrangência teórica da disciplina, mas é sobretudo medida ao nível da capacidade de resposta ao pedido: rapidez, eficácia, lucro, agrado do cliente, sucesso comercial do empreendimento, etc.

Apesar da fragilidade teórica desta posição, o discurso de Conceição Silva vai constituir uma das posições de referência para o debate sobre o (novo) papel do arquitecto.

2.2.1.1 O paradigma de escala como filosofia de vida.

A questão da escala do ateliê é um tema que se torna incontornável nesta época, sendo abordado em sucessivos números da revista *Arquitectura*.

Em 1972 publica-se uma entrevista a Maurício de Vasconcellos¹⁵ (sócio de Conceição Silva entre 1965 e 1967) que define a situação da actividade arquitectónica em Portugal pela existência de “três situações claras para grupos de trabalho”: o “pequeno atelier dando resposta a trabalhos de pequena dimensão e quantidade”, o “grande atelier respondendo ao cliente com obra complexa (...) podendo suportar maior quantidade de trabalho” e o “«atelier» virado para o construtor civil «tipo pato»”.

Assim, diferentes tipos de encomenda “têm resposta em determinado tipo de «grupos de trabalho»” e a “resposta que um Siza, um Conceição ou uma Profabril” podem fornecer é completamente distinta: são três “produtos” diferentes. Se o nome de Conceição Silva surge sem surpresa, como exemplo de grande empresa com qualidade reconhecida, é curioso constatar que é já o nome de Siza que é apontado (em Lisboa e em 1972) como referência do paradigma de pequeno ateliê. Vasconcellos refere seguidamente que, face a este conjunto de alternativas, o jovem profissional encontra uma situação que é também diferente, face ao mercado de trabalho:

“O que acontecia antes? Saíamos da Escola – ou até mesmo ainda dentro da Escola – e íamos trabalhar para o «atelier» que cada um escolhia. Uns escolhiam aqueles com maior nome, com trabalho mais elaborado, outros iam para os que davam um certo dinheiro sem preocupação nenhuma. Isto na perspectiva de amanhã ter o seu próprio «atelier». Hoje talvez as pessoas comecem a admitir que nem todos podem ter – ou não será até desejável – o seu gabinete próprio. Portanto, o melhor será formar pequenos grupos ou entrar num grande «atelier» ou numa empresa”. Mas, face a este maior leque de alternativas, a atitude dos “patrões” também tem de mudar: “Antigamente era óptimo, a atitude paternalista do «vens cá para o «atelier» trabalhar um bocadinho, vai-te fazer muito bem, aprendes umas coisas comigo, pago-te daqui a um tempo e tal». (...) Hoje não, vai-se trabalhar e pergunta-se quais as condições de trabalho.”

¹⁵ “Entrevista” de Mário Cardoso a Maurício de Vasconcellos, publicada na revista *Arquitectura* n.º 124, Maio de 1972 (pág. 2-6).

Este discurso de Vasconcellos retrata bem os aspectos menos positivos do sistema que tem por base o “ateliê de vão de escada”: a precariedade do emprego, um certo paternalismo na relação patrão-colaborador que leva a encarar a possibilidade de aprendizagem (nem sempre real) como componente da remuneração, permitindo diminuir o valor atribuído ao trabalho do *discípulo*, a falta de uma estrutura económica sólida que permita assegurar a regularidade do pagamento de honorários, etc...

No mesmo ano, Keil do Amaral¹⁶ tem também oportunidade de se pronunciar sobre o tema da escala dos gabinetes. Começando por afirmar a importância do trabalho em ateliê na sua formação (“o que aprendi então de Arquitectura não foi na Escola [EBAL] mas sim no atelier de Carlos Ramos”),¹⁷ Keil reconhece que o tema da oposição entre “empresa de grande dimensão” e “arquitecto de vão de escada” é de “grande actualidade”, mas que sobre ele estão criadas “confusões de vulto”: os “termos em que a comparação é feita, habitualmente, são viciados” porque contrapõe “uma grande empresa idealizada” a uma “caricatura do «atelier» tradicional» (“em que o arquitecto faz tudo sozinho, ou quase, e às horas e dias em que lhe apetece, desrespeitando pessoas e obrigações, preocupando-se quase exclusivamente com os aspectos artísticos da Arquitectura”). No entanto, para este autor, haverá poucos exemplos de empresas altamente profissionalizadas (na época, em Portugal) e o ateliê que funciona numa atitude de romântica glorificação do amadorismo já não existe. Keil acrescenta que o pequeno ateliê é já uma realidade diferente: tem colaboradores, trabalha em ligação com outros técnicos e tem um mínimo de equipamento próprio; para além disso, assiste-se já nesta época à emergência de empresas de serviços que permitem fazer fora do ateliê, com vantagens económicas, algumas das tarefas necessárias à realização de projectos (“cópias, fotografias, etc...”). Aliás, para Keil, a “maneira de fazer os projectos ainda é, sensivelmente, a mesma”, tanto no ateliê pequeno como na empresa: “Não há ainda máquinas ou métodos que dispensem as actividades artesanais dos arquitectos”.¹⁸

Para Keil, as diferenças estarão sobretudo na quantidade de trabalho que a grande empresa pode fazer simultaneamente e nas actividades que pode desenvolver fora do âmbito restrito da disciplina: “prospecção de trabalho”, “movimentação de dinheiros”, “publicidade”, “vendas”, “construção civil”, etc. No fundo, trata-se de uma opção que extravasa o âmbito da arquitectura: a “adesão” (ou “não adesão”) aos “princípios das sociedades de consumo e aos métodos do neocapitalismo comercial e industrial”. Assim, a escala do ateliê é uma opção ideológica, que ultrapassa o âmbito disciplinar e se prende, em última análise, “com aquilo que um arquitecto pretende obter da vida”: se “quer ganhar muito dinheiro” ou se tem “outras

¹⁶ “Entrevista” de Mário Cardoso a Francisco Keil do Amaral, publicada na revista *Arquitectura* n.º 125, Agosto de 1972 (pág. 46-48 e 79).

¹⁷ Keil do Amaral entra em conflito com Adães Bermudes logo no 2º ano da sua frequência da ESBAL; optando por abandonar a Escola, vai trabalhar com Carlos Ramos no ateliê da rua dos Remédios. Como aluno externo, consegue fazer o curso de Arquitectura da EBAL em 1934 e é diplomado em 1936, com 17 valores; ver biografia de Keil do Amaral por Irilvalva Moita em TOSTÕES, A. (coord.), *Keil do Amaral...* (pág. 27-36).

¹⁸ Não podemos concordar inteiramente com esta observação de Keil; se a “maneira de fazer” é semelhante, o tipo de tarefas poderá ser bastante diferente: não se poderá comparar o trabalho realizado por um colaborador de um pequeno ateliê, normalmente diversificado e com maior nível de liberdade (e responsabilidade) pessoal com a actividade (também “artesanal”) do funcionário de um grande escritório, especializado num aspecto específico do projecto (desenhar caixilharias, por exemplo) e desresponsabilizado sobre todos os outros, que pode desconhecer quase por completo.

aspirações na vida e certas dúvidas sobre a excelência dos métodos neocapitalistas de fazer a felicidade dos povos”.

Em conclusão, Keil afirma que o “pequeno atelier evoluído e organizado ainda pode prestar bons serviços” e que é perfeitamente capaz de realizar “grandes obras modernas”: “Nunca me apareceu no meu pequeno atelier qualquer trabalho que ali não pudéssemos fazer, com as colaborações e os ajustamentos de pessoal que são de regra.”

Mas não deixa de salientar que a questão da escala é importante para preservar determinados valores: “quando houve épocas em que me aparecia muito trabalho, recusava-o. Nunca deixei o «atelier» desenvolver-se acima de certo ponto, porque não quero alienar coisas – já muito poucas, aliás -, que me dão prazer. Por exemplo, uma certa informalidade e cordialidade de relações; um contacto permanente com os colaboradores; uma certa fantasia e relaxamento; um ambiente agradável e pouco arregimentado; horários de trabalho que respeitem necessidades”.

Em 1973, também Raul Hestnes Ferreira é entrevistado pela *Arquitectura*¹⁹ e tem oportunidade de se questionar sobre a questão da Escala dos gabinetes.

Começa por lembrar que a “meia dúzia de ateliers com uma certa dimensão” que pode existir em Portugal está ainda longe das grandes firmas de arquitectos que, desde 1900, existem em Chicago (alguns dos quais, “como o de Richardson, ainda hoje existem, com o peso da sua tradição e a garantia da sua bagagem técnica”). Mas o exemplo dos Estados Unidos (realidade que Hestnes conhece bem)²⁰ permite perceber que a existência de grandes empresas não representa o “fim dos pequenos ou médios ateliers”. Hestnes dá como exemplo os escritórios que conheceu: os de “Alvar Aalto e de Louis Kahn estavam em cerca de 20 elementos, os ateliers de Heikki Siren e de Paul Rudolph em cerca de 10 elementos e os ateliers de Giorgula e Venturi em cerca de 6”.

Assim, Hestnes conclui que o “pequeno ou médio atelier especializado, generalista ou multidisciplinar, se manterá durante tanto tempo quanto existir o mínimo de equitatividade na encomenda de projectos” e a arquitectura constituir uma “actividade independente da actividade construtiva ou da especulação urbana” (e possa ainda ser “algo de que alguém se tomará de amor”). Ressalvando que não quer fazer “a defesa do atelier de vão de escada” (porque entende que “qualquer atelier que se possa manter como unidade de produção deverá ter o mínimo de organização”), afirma os aspectos positivos da existência da “maior variedade possível de meios de intervenção, para além dos grandes ateliers” para que a “força inventiva e artística que é também a arquitectónica não viva inteiramente dominada e enfeudada ao capital e às empresas”.

¹⁹ “Entrevista” a Raul Hestnes Ferreira, publicada na revista *Arquitectura* n.º 127/128, Abril/Jun. de 1973 (pág. 2-8).

²⁰ Hestnes Ferreira (n. 1931) inicia o curso de Arquitectura no Porto, “na Escola de Mestre Carlos Ramos e no atelier de Arménio Losa”e, após a conclusão do “curso especial”, parte para a Finlândia (onde estuda no Instituto Tecnológico de Helsínquia) concluindo o curso nas Belas Artes de Lisboa, em 1961; no ano seguinte consegue uma bolsa da Gulbenkian, que lhe permite uma estadia de três anos nos Estados Unidos, onde estagia com Paul Rudolph (dois meses) e com Louis Kahn (três anos).

No conjunto destes discursos podemos encontrar algumas ideias principais que sintetizam o que está em jogo neste debate:

- a emergência de uma realidade profissional que é nova em Portugal mas está já devidamente experimentada noutros locais: a grande empresa de projectos, com ou sem ligações a outras áreas de actividade fora do âmbito disciplinar da arquitectura (angariação, financiamento, construção, marketing, comercialização, etc.);
- a compreensão de que esta é uma realidade que obriga a reavaliar a actividade tradicional do arquitecto e a reflectir sobre o seu papel social e profissional: com a grande empresa, emerge a figura do arquitecto-gestor, que se concentra sobretudo em rentabilizar o trabalho dos seus empregados, arquitectos-funcionários mais ou menos especializados, que podem conseguir na empresa um vínculo de trabalho mais estável em compensação por um tipo de trabalho que é, geralmente, menos aliciante;
- a consciência de que esta nova realidade não põe em causa a subsistência do ateliê de pequena escala, apenas obriga a modernizar processos e a profissionalizar um pouco as relações do arquitecto titular com os seus colaboradores e os outros técnicos (mas a flexibilidade da pequena estrutura continua a ser a principal arma que permite a sua sobrevivência).

Assim, o que parece estar em causa nesta época é uma concepção do papel do arquitecto que tem as suas raízes na Renascença, que o situa entre a actividade do artesão (actividade solitária e manual, praticada lenta e pacientemente com dedicação e amor ao trabalho) e do artista (que produz obra original e assume uma responsabilidade social e pessoal face ao seu trabalho), em confronto com um novo entendimento do enquadramento da profissão, que oscila entre as características de uma actividade industrial (que tem como valores primordiais a eficácia de resposta ao mercado, a produção e o rendimento do trabalho) e de um serviço (resposta pronta, competente e acrítica à solicitação de um cliente).

Neste contexto, “a organização das práticas construtivas desempenhava um papel decisivo”, até porque a “revisão das propostas modernas, em formato de actualização internacional, tornava-se perigosamente próxima da concessão do profissional às novas formas de exploração capitalista”.²¹

Mas mais do que a mera escolha de um enquadramento social da sua actividade, esta é, para o arquitecto, a opção entre duas filosofias de vida: entre a valorização das questões materiais (a dimensão da empresa, a quantidade de produção e o lucro assumidos como factores de realização profissional e pessoal) e a procura de outro tipo de valores, menos quantificáveis (a permanente aprendizagem experimental, a integridade artística e o bom ambiente no relacionamento de todos os agentes envolvidos no processo de projecto).

²¹ TAVARES, A., “O salto” (pág. 36).

Esta filosofia de vida inclui ainda uma vertente sociopolítica: se os autodenominados arquitectos “arejados” frequentam os Departamentos de Estado, os Bancos e as grandes empresas para “abrir caminhos para uma dinamização da vida económica”, os “de vão de escada” foram percebendo que, “não podendo alterar a sociedade com os instrumentos da sua disciplina”, poderiam participar no progresso através do seu “campo estrito, um campo essencialmente formal e linguístico”, que mais tarde (depois da “Revolução”) possibilitaria uma “cristalização temporária, num processo unitário, de muitas das potencialidades das pesquisas heterogêneas internacionais do pós-guerra”.²²

Mas a liberdade que esta opção permite tem também um custo social, que é o da precariedade do emprego: a referida flexibilidade, que permite a um pequeno ateliê aumentar ou diminuir rapidamente de dimensão em função da quantidade de trabalho, é resultado da falta de um vínculo contratual sólido entre a entidade empregadora e os colaboradores. Este funcionamento é normalmente assumido pelas duas partes como *regra do jogo*, que se sofre na condição de empregado para depois se aplicar na qualidade de patrão (aliás, é frequente um arquitecto assumir, em simultâneo, os dois papeis); neste contexto, só uma boa relação entre o arquitecto titular e os seus colaboradores, atenta à situação socioeconómica de cada um, permite evitar o surgimento pontual de situações de contornos dramáticos.

O funcionamento dentro destes moldes pode considerar-se balizado entre uma dimensão mínima admissível para um funcionamento regular (não é possível um arquitecto trabalhar sozinho, sem ter alguma colaboração pontual, e cumprir com qualidade os prazos de entrega de um projecto) e uma dimensão máxima (que varia em função da capacidade de gestão de cada arquitecto titular) a partir da qual o gabinete perde algumas das qualidades que o distinguem da grande empresa. O aumento da quantidade e/ou complexidade do trabalho que se realiza no gabinete pode obrigar a aumentar a sua dimensão e/ou a sua produtividade, o que tem custos; quando, para manter uma escala de ateliê associada a um ambiente familiar e a uma mútua relação de aprendizagem entre mestre e colaboradores, se aumentam as responsabilidades de trabalho de cada um acima dos limites do razoável pode perder-se a capacidade para assegurar uma qualidade uniforme de trabalho em todos os projectos e diminui-se a qualidade de vida de todos os intervenientes, pondo em causa o próprio ambiente que se pretendia salvaguardar. Pelo contrário, quando o número de colaboradores aumenta para assegurar a qualidade e rapidez da resposta, o escritório corre o risco de se tornar ingovernável se não se aproximar das características de uma empresa, do ponto de vista da hierarquização e da organização do trabalho (o que leva a uma alteração das relações pessoais e a uma mecanização de processos), o que obrigaria a outro tipo de vínculo profissional, uma vez que as *regras do jogo* estão alteradas.

²² COSTA, A. A., “Pela paisagem pobre...” (pág. 22).



Fig. 98 Companhia de Seguros Tranquilidade, Porto, José Carlos Loureiro, fotos do estado actual (E. F.).

Se nos escritórios da cidade do Porto, o de Márcio Freitas é o que se aproxima mais do paradigma da “fábrica”, entre os professores da ESBAP o caso mais evidente de uma aproximação a um conceito de “ateliê-empresa” será o arquitecto José Carlos Loureiro: a obra projectada no seu ateliê na década de 70, nomeadamente os edifícios do Banco Nacional Ultramarino (Braga, 1971) e da Companhia de Seguros Tranquilidade (Porto, 1973), mostra um “padrão internacional” e uma maior preocupação com o prestígio das companhias promotoras do que com a escala dos contextos envolventes; estas são construções “tratadas como objectos que, com maior ou menor intensidade, se isolam de contexto e estabelecem rupturas evidentes nos arruamentos em que estão localizadas”.²³ A atitude que demonstra nestes projectos afasta irremediavelmente Loureiro de uma concepção de arquitectura que caracteriza a *Escola*; não será coincidência que, logo em 1972, tenha abandonado o cargo de Professor da ESBAP “passando a dedicar-se inteiramente ao seu gabinete”.²⁴

Se, nesta época, face ao dilema empresa/pequeno gabinete, a escolha dos arquitectos que podemos conotar com a chamada “Escola do Porto” está maioritariamente do lado do “ateliê de vão de escada”, é no difícil equilíbrio que as necessidades de crescimento colocam que podemos entender a sua actividade a partir de 1970.

2.2.1.2 O paradoxo de Royaumont.

A questão da escala como questão paradigmática da arquitectura contemporânea já tinha sido abordada por Fernando Távora no início da década de 60 no texto “O Encontro de Royaumont”,²⁵ onde relata o debate entre Candilis e Coderch: o primeiro apresenta um plano de 25 000 habitações para Toulouse, realizado em cinco meses, o segundo afirma necessitar de seis meses para estudar o projecto de uma moradia. Face a este confronto, que é de novo uma oposição de duas diferentes atitudes face ao projecto, Távora afirma que o contraste “entre o número 1 e o número 25 000” existe um pouco por todo o lado no nosso mundo: “no jogo entre a liberdade individual e a «rebelião das massas»²⁶ a que vimos assistindo, na distância que separa o objecto bruto do produto da máquina, no vazio, que é indispensável preencher, entre a inteligência e o amor da ordem e a necessidade do espontâneo, do caótico, do subjectivo, no Mundo que existe entre velhas culturas, que não podem rejeitar-se, e as formas mais avançadas da civilização”. Távora conclui que este é afinal o tema da “responsabilidade do arquitecto” e que esta estará “sempre ligada à possibilidade de escolher entre 1 e 25 000, no seu significado real ou no seu significado simbólico”.

²³ Fernandez, S., *Percurso...* (pág. 180). Esta atitude já era perceptível na obra de Loureiro em 1965, no já referido Hotel D. Henrique, no Porto.

²⁴ Ver nota biográfica de Manuel Correia Fernandes em FAUP/AAP, *Desenho de Arquitectura...* (pág. 116-119).

²⁵ Escrito em Dezembro de 1962, este texto foi publicado na revista *Arquitectura*, nº 79, Julho de 1963; Távora esteve presente no Encontro de Royaumont (que decorreu em 1962, perto de Toulouse, França), uma reunião do chamado “Team X” que procurava continuar a tradição de discussão colectiva internacional dos problemas e metodologias da arquitectura contemporânea, herdada dos CIAM.

²⁶ O discurso de Távora mantém ainda a influência de Ortega y Gasset...

Nuno Portas vai retomar este tema em 1964, no seu livro *A Arquitectura para Hoje*, partindo do texto de Távora (que refere em nota) para uma leitura pessoal do paradoxo de Royaumont. Constatando que Coderch e Candilis são personagens “de primeiríssimo plano da arquitectura europeia” que se podem considerar opostas “temperamental e profissionalmente”, Portas centra a questão no conhecimento do cliente: no primeiro caso o autor “sente que a força de uma habitação como a de Gerona está ligada ao conhecimento pessoal, amadurecido, dos seus clientes e à longa maturação da ideia que neles ganha sentido”, enquanto no segundo existe uma “aturada observação de muitos sociólogos e antropólogos” que procuram o conhecimento de uma grande massa anónima de clientes (“as massas trabalhadoras” de Toulouse) no “âmago das suas aspirações, no que os une (homogeneiza) como no que os distingue (tipifica)”. Mas se “Coderch tem razão”, porque o “pessoalismo do seu método não pode aguentar a complexidade e a extensão de uma vasta estrutura” (embora o particularismo da resposta possa “não resistir à segunda geração que o vai herdar”), a posição de Candilis é mais difícil de defender (para Portas) porque a sua obra mostra um “abstracto esquematismo funcional e estético”, revelador de “falta de permeabilidade” aos trabalhos das ciências humanas.²⁷

Assim, a questão não se põe como uma escolha, mas como uma leitura de duas diferentes vertentes da encomenda social que obrigam à acção do arquitecto, assumindo a “sua profissão naquilo que ela tem de insubstituível”, sem prejuízo da sua “actuação noutros planos, porque determinados condicionalismos sufocam a eficácia sociocultural dos organismos espaciais, alienando a profissão numa actividade marginal e de luxo”.²⁸ O problema não parece ser a escala mas o método (no caso de Candilis): o exemplo de Chombart de Lauwe serve para referir a necessidade de considerar as “soluções arquitectónicas como variáveis no estudo dos comportamentos individuais e dos grupos”, o que implica também uma interligação entre arquitectos e investigadores das ciências humanas, sem esquecer que o “*impacto da forma sobre a vida que aquela contorna não é determinista nem catártico*” e que o espaço arquitectónico propõe “*uma qualidade aos comportamentos mas, por si só, não os determina*”.²⁹

Quando foram publicadas, estas palavras de Fernando Távora e Nuno Portas seriam ainda de difícil entendimento para muitos arquitectos do Porto, porque representavam reflexões sobre uma realidade que só nos anos seguintes seria sensível no norte do país.³⁰ Pelo contrário, a entrevista a Távora publicada na revista *Arquitectura* em 1971³¹ surge numa altura em que as questões de escala eram já tema recorrente (como vimos em 2.2.1.1) e apresenta perfeitamente clarificada a sua posição face a este dilema: considera que a “tendência concentracionista que realmente existe na profissão de arquitecto não é única”, porque

²⁷ PORTAS, Nuno, *A Arquitectura para Hoje* (pág. 47-48).

²⁸ Idem, pág. 53; Portas refere o artigo “Da utilidade social da Arquitectura” (revista *Análise Social*, nº 7) de Pedro Vieira de Almeida; voltamos assim ao tema da “recusa do desenho”, já abordado no capítulo 1.3.3.

²⁹ Idem, pág. 50; em Itálico no original.

³⁰ Mas nem por isso deixaram de causar algum impacto na ESBAP; ver CODA 321, entregue por Célio Costa no final de 1968: a memória descritiva tem duas páginas com citações em francês de “*Famille et Habitation*” de Chombart de Lauwe e também cita o texto de Nuno Portas em “*Arquitectura para hoje*” várias vezes.

³¹ “Entrevista” de Mário Cardoso a Fernando Távora, publicada na revista *Arquitectura* nº 123, Out., 1971 (pág. 149-154).

também se verifica na “engenharia, na advocacia, na indústria e no comércio”, sendo “consequência fatal deste mundo em que vivemos”; declara-se “a favor da pequena organização”, justificando a opção com o seu “temperamento” (que diz ser “excessivamente «romântico», «quixotesco»”) mas ressalva que ambas as opções são compatíveis, dando exemplos de ateliês que visitou na sua viagem aos Estados Unidos. Em conclusão, afirma que acredita que “a grande organização vai prosseguir” (embora tenha a convicção de que “o indivíduo continuará a ter extrema importância”) e que, “apesar do mundo estar a tentar compatibilizar a quantidade com a qualidade”, não é claro que a qualidade cresça “paralelamente com a dimensão do «atelier»”.

Por sua vez, Nuno Portas vai voltar ao tema em 1973, em comunicação ao 1º Congresso Nacional de Projectistas e Consultores.³² Começa por explicar que a situação era, já nesta altura, bastante distinta do tempo (“uns anos atrás”) em que “as entidades *soit-disant* qualificadas procuravam caracterizar-se pelos resultados profissionais” e “pela ética”, afirmando que a “situação presente é já substancialmente outra”: “o processo de concentração do capital leva os grandes grupos, designadamente bancários, a interessarem-se pelas acções imobiliárias e obras públicas” e “argumentos como os da dimensão, da integração multidisciplinar, da eficiência” podem levar a “administração a retrair-se perante a evidência pública da confusão de interesses extra-técnicos pintada sobre as cartas ou especificada numa solução técnica”.

Portas explica que, nesta conjuntura, se identifica com as organizações que se dedicam a estudos e projectos que se regem por três princípios: “1.º) não jogam na dimensão como critério relevante de qualificação, 2.º) não aceitam a dependência ou ligações extra-profissionais com empresas interessadas em produtos, nem 3.º) recorrem a práticas conhecidas de promoção e de tráfego de influências para obter encomendas privilegiadas”.

Partindo desta posição, claramente explicitada, o autor pode (através de uma leitura do mercado português) desmistificar algumas noções que dominaram os discursos sobre o tema da escala e da dicotomia empresa/profissional independente: Portas defende que as empresas de projectos “que se reclamam do estatuto não-artesanal”, em Portugal, não são “necessariamente interdisciplinares, na medida em que oferecem casa para todos os serviços”, não são “necessariamente exclusivamente dedicadas à projectação”, não são “necessariamente independentes” dos grupos económicos, não são “necessariamente de grande dimensão”, não “oferecem necessariamente o mais alto grau de competência e especialização” e não “tem necessariamente uma forma jurídica societária”.

Em conclusão, chama a atenção para a questão fundamental de distinguir os gabinetes, não pela escala, mas pelo seu estatuto independente ou pela sua ligação a empresas produtoras. Nas propostas que apresenta, defende que a “exigência da integração das diferentes especialidades” não implica a sua reunião

³² O 1º Congresso Nacional de Projectistas e Consultores, realiza-se em Lisboa em Maio de 1973, a comunicação de Nuno Portas está publicada na íntegra em PORTAS, N. (M. M., coord.), *Arquitectura(s). História...* (pág. 463-475).

na mesma empresa e que a “rapidez de resposta às solicitações, sem perda de qualidade técnica”, obriga a um “redimensionamento das organizações de projectistas” mas não implica que o problema da dimensão possa ser posto em “termos absolutos”. Pelo contrário, esta questão deve ser equacionada “em função de uma estratégia a seguir pela administração na distribuição de encomendas”, atenta aos “limites críticos de eficiência” das grandes organizações e à “alta qualidade de resposta” que se encontra mais facilmente em ateliês de “média ou pequena dimensão”. Em conclusão, afirma que o “critério da dimensão da empresa” não deve continuar “a ser considerado como o principal parâmetro de eficiência/qualidade dos gabinetes”, apelando à consideração da relação “dimensão/qualificação da equipa” como factor relevante na “dedicação plena ao trabalho em causa.” Em suma, defende que a questão deve ser equacionada essencialmente em função do interesse público.

Consideramos que esta comunicação encerra a questão paradigmática da escala dos gabinetes, quer no plano temporal (depois da “Revolução” vão emergir outro tipo de questões, como veremos), quer no plano teórico: demonstra claramente que a questão está mal colocada (o que Keil do Amaral e Távora já tinham referido anteriormente, nas entrevistas referidas) e que, na relação entre o ateliê e a encomenda, as condições decisivas são a qualidade das interacções entre os diferentes profissionais envolvidos e a ética disciplinar de cada um, factores que não estão necessariamente relacionados com a dimensão do gabinete; aliás, nesta época, essa qualidade e essa ética parecem ser mais fáceis de encontrar nas práticas do “ateliê de vão de escala” do que na actividade dos profissionais que trabalham em espaços mais “arejados”.

2.2.2. A Escala do Porto.

A posição que Fernando Távora apresenta na entrevista de 1971 (citada em 2.2.1.2) sobre a questão da dimensão dos escritórios não surpreende: é facilmente perceptível o modo como a concretização dos seus princípios está dependente da escala do ateliê se recordarmos as suas ideias sobre a arquitectura e a responsabilidade social do arquitecto, que analisamos anteriormente (em 1.2).

A sua obra, sobretudo a que foi realizada depois do início dos trabalhos do “Inquérito”, permite perceber de que forma é que as qualidades que Távora define na sua escrita implicam um processo de trabalho lento, com predomínio da reflexão individual ou do trabalho de equipa de um pequeno grupo com objectivos comuns, por oposição ao automatismo da cadeia de produção de um ateliê que funcione como uma “fábrica”: são trabalhos que mostram uma longa reflexão sobre o meio português (materializado pelas condições específicas de cada região) e sobre as condições do seu tempo, que motivam um carácter novo, pondo em equilíbrio os três vectores de uma metodologia (o contexto, a história e a modernidade) num composto arquitectónico em que nenhum se sobrepõe aos restantes.

Só com essa serenidade, que associamos aos seus processos de trabalho (possíveis apenas num ateliê de pequena escala) se consegue um determinado carácter, a “qualidade sem nome”³³ que encontramos na obra de Távora, que traduz exactamente (segundo uma relação perfeita) a realidade que a envolve, o esforço de colaboração que representa e a sua importância como elemento condicionante da vida do homem. Este carácter não pode ser reduzido a um estilo ou associado a uma metodologia que se repete, mecanicamente, de obra para obra; é o resultado de uma atitude, que encara a Arquitectura Popular como

³³ Remetemos novamente para o conceito que Christopher Alexander apresenta em *The Timeless way of building*.

modelo conceptual e aprende com o seu ritmo lento, com a sua abordagem táctil dos materiais, com a sua sensibilidade às questões fundamentais que se põe à arquitectura desde sempre (a relação com a topografia, o clima, a luz e a herança cultural dos sítios).

Para quem conheceu Távora pessoalmente, é fácil afirmar que esta é uma filosofia de vida, mais do que uma metodologia de trabalho.

2.2.2.1 Ofir.

A casa de Ofir, o pavilhão de Ténis e o Mercado da Feira são exemplos perfeitos desta metodologia, os primeiros momentos em que se torna claro, na obra de Távora, o reconhecimento das “qualidades racionais inerentes à cultura popular” e a capacidade de “transferir essa metodologia de raciocínio para um desenho de projecto erudito e capaz de dominar as tecnologias de vanguarda”.³⁴

São projectos que configuram uma acção em que o programa é entendido como muito mais do que um organigrama funcional; este processo é evidente na relação simultânea que estabelecem com a cultura popular e moderna e está perfeitamente definido por Nuno Portas em três vectores:

“a) reconhecer o papel do contexto (geográfico, urbanístico, antropológico ou sociológico...)”;

“b) conferir ao espaço interno (que pode ser ao ar livre) um papel gerador não restringido à funcionalidade nem determinado pela visibilidade do invólucro”;

“c) procurar, através de uma atitude reflexiva, a renovação dos programas, incluindo os processos de fazer em diálogo com quem constrói e quem usa”.

Esta é uma metodologia que Portas recorda como denominador comum da “renovação” realizada no sentido do “realismo” (por oposição a um conceito inerte de “racionalismo”) que “se esboça em Portugal e noutros países, sobretudo do Sul, nas décadas de 50 e 60”.³⁵

Consideramos esta atitude está claramente associada aos processos tradicionais de construção popular e tem claras semelhanças com a proposta de Sergio Fernandez no seu CODA, para uma metodologia de intervenção em áreas rurais:

“Na elaboração de estudos para a realização de edifícios de funções análogas às daquele que temos vindo a considerar deverão ter-se em conta os seguintes elementos:

Conhecimento profundo dos hábitos e possibilidades do aglomerado em que se situará.

Localização bem determinada - hábitos de frequência do sítio, facilidades de acesso, importância em relação ao conjunto.

³⁴ TAVARES, A., “O salto” em TAVARES, A. (et. al.), *Só nós e Santa Tecla* (pág. 37-38). André Tavares acrescenta que, nesta relação entre popular e erudito, as lógicas estruturais e construtivas podem ser subvertidas “tendo em conta que essa subversão, pela potência plástica alcançada, iria despertar o interesse formal do utilizador e dar-lhe pistas para compreender, intuitivamente, a síntese de vanguarda que era possível fazer de uma cultura chã, telúrica, vernácula” (ibidem).

³⁵ PORTAS, N. “Das casas às pessoas...” (pág. 50-52). Neste texto, Portas refere-se às preocupações da sua geração a propósito das casas de Caminha, de Sergio Fernandez; ver também “Sobre o Método e os Significados no Atelier Nuno Teotónio Pereira...” (pág. 233 da ed. cons.), onde Portas refere uma concepção alargada de “programa” que se relaciona com esta definição: “cada projecto para nós era uma forma de intervir quanto às relações com os sítios, à interpretação do modo de vida, às respostas à construção e aos orçamentos do cliente e, até, às opções de linguagem que a um certo nível eram também, para nós, programáticas”.

Simplificação dos esquemas de organização com vista a uma economia de peças, dando a estas a maior versatilidade de utilização, possível, de modo a satisfazer, em boas condições, as necessidades dos utentes.

Possibilidades destes participarem efectivamente na elaboração do programa e na realização do edifício.

Conhecimento exacto das possibilidades técnicas e económicas da população.

Escolha criteriosa dos materiais, tendo em consideração as suas vantagens económicas, qualidades de manutenção, e de aplicação.

Previsão de faseamento que permitam alterações aos projectos, sem destruição das partes já realizadas.

Possibilidades de crescimento do edifício.”³⁶

Neste processo, que associa uma procura metodológica a uma vontade de renovação linguística como caminho para aproximar a cultura erudita (moderna) das lições da cultura popular, a função “casa de férias” é um campo experimental ideal, sobretudo quando (como em Ofir) se destina a “uma classe média instalada e esclarecida” e é assumida como “expressão de cultura e gosto”, ambicionando concretizar um local “de evasão onde se pode ser outro”, um “espaço predisposto à felicidade”.³⁷ Assim, a encomenda da casa de Ofir surge a Távora no momento certo e com o programa ideal: uma obra onde este tipo de investigação pode ser encarada experimentalmente e onde a intenção de realizar uma síntese de vanguarda dos valores da cultura vernácula se pode cruzar com a vontade de procurar na arquitectura moderna internacional os sinais de contemporaneidade, tornando visível, tipológica e formalmente, a sua presença.

Do ponto de vista tipológico, esta casa procura inserir-se na vanguarda da investigação sobre a organização do programa doméstico; Michel Toussaint refere a introdução do conceito de “sala-comum”, referida ao “living room” americano (que já nos anos 40 surgia no “Noticiário de Arte e Arqueologia na América do Norte”),³⁸ inovação já aplicada por vários arquitectos portugueses (Raul Tojal, Keil do Amaral, Faria da Costa e Adelino Nunes) em casas publicadas na revista *Panorama*, em 1943.³⁹

Podemos também considerar que esta organização espacial da casa de Ofir vem na sequência da pesquisa de Marcel Breuer sobre a distribuição funcional no programa doméstico, que podemos reconhecer desde o projecto “Bambos” (casas para “jovens mestres” projectadas para Dessau em 1927 e não realizadas), onde o estúdio e o espaço de estar surgiam separados em dois volumes distintos.

³⁶ Ver “Conclusões” em *Recuperação de Aldeias em Rio de Onor*, CODA 284, entregue por Sergio Fernandez em 30 de Maio de 1964.

³⁷ OLIVEIRA, M. M., “Linha de sombra” (pág. 30).

³⁸ TOUSSAINT, M., “Casa entre Pinheiros” (p.n.n.); Toussaint refere-se aos três primeiros números do referido boletim, publicados pela Embaixada dos Estados Unidos em Maio, Junho e Outubro de 1945.

³⁹ Idem; Toussaint refere-se aos números 15 e 16 de *Panorama*, publicados em 1943 pelo SPN.

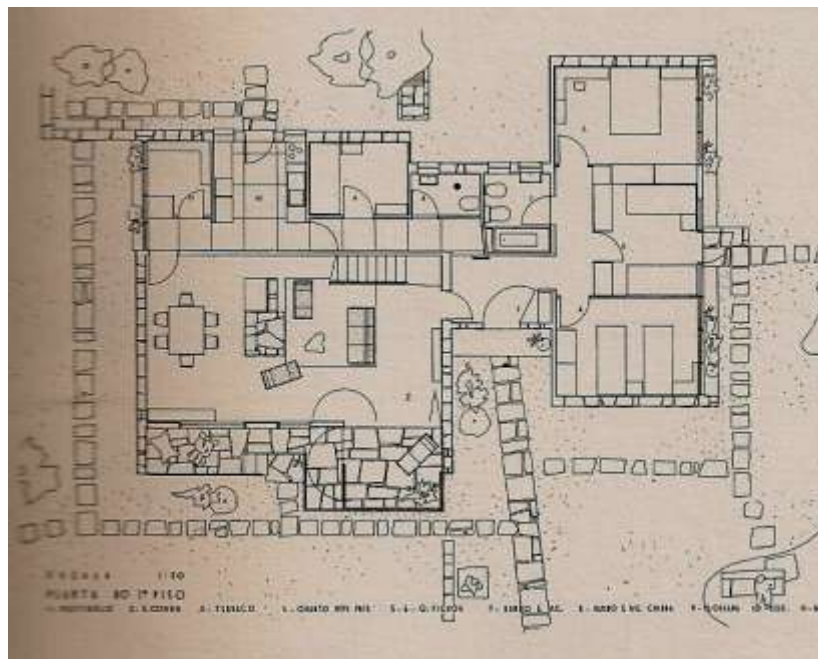
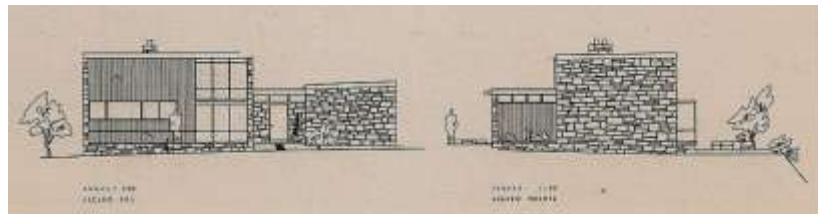
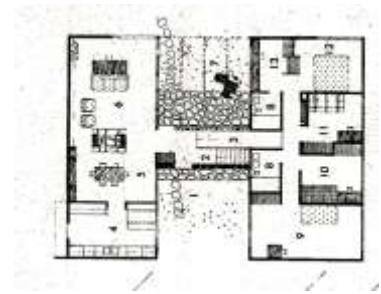


Fig. 99 a) Casa de Ofir, de Fernando Távora, percurso até à entrada, fotos do estado actual (E. F.).
 b) "Prototype d'habitation «binucléaire», Marcel Breuer, axonometria e planta (*L'Architecture D'Aujourd'Hui*, Jun. 1948, pág. 3).
 c) Casa Geller, Long Island, EUA, Marcel Breuer, planta (DRILLER, J. *Breuer Houses*, pág. 148).
 d) "Uma habitação", CODA de José Carlos Loureiro, alçados e planta (revista *ra*, pág. 33).

Esta tipologia “binuclear” é continuada por Breuer na casa “Harnischmacher” (realizada em 1932 em Wiesbadem, Alemanha) e atinge um grau de desenvolvimento importante na casa Geller (construída em 46, em Long Island, EUA), onde as funções privadas da casa (quartos e zona de brincar das crianças) se encontram num volume autónomo, separadas pela área de entrada do corpo onde se agrupam as áreas de comer, estar e de serviços (cozinha, copa e quarto de criada, com respectivo w.c.).⁴⁰

Esta reflexão tipológica sobre o programa unifamiliar tem repercussão no projecto para “uma habitação” que José Carlos Loureiro apresenta como CODA em 1950,⁴¹ onde esta divisão funcional é realizada em dois volumes, com uma planta semelhante à da casa Geller, embora a hierarquia espacial esteja invertida (o volume dos quartos é menor, no desenho de Loureiro); aliás, esta influência não é escondida: na memória descritiva, Breuer e Corbusier são apontados como referência pela utilização de materiais como a pedra, a madeira e o ferro em conjugação com o betão armado.

Esta semelhança é também evidente na casa de Ofir; assim, quando Manuel Mendes refere o seu esquema “bi-nuclear” como sendo (nas palavras do próprio Távora) “cópia de um desenho de Marcel Breuer”,⁴² é de novo a organização da casa Geller que vem à memória.

Mas enquanto na obra de Breuer o esquema bi-nuclear é claro, tanto em planta como em volume, com o corpo da garagem a surgir solto como um terceiro elemento autónomo (que associa dois quartos num núcleo independente, para hóspedes), na casa de Távora a localização da entrada cria um esquema tri-nuclear, dividindo o espaço de estar das áreas de serviço. Se este esquema tripartido é claro em planta, no local a leitura é ambígua: a localização da zona de serviços, associada à garagem, cria um terceiro volume que dificulta a leitura do corpo principal como unitário, quando visto a partir do percurso de entrada, embora a leitura da continuidade do telhado sugira um volume único que associa as zonas de estar e de serviços, quando visto do pátio principal.

Em Ofir, a organização da planta parece ser pensada em função de um ideal de percurso, com a intenção de dar a conhecer a casa numa sequência determinada: a partir do portão de entrada na propriedade, caminhamos ao longo da parede norte da sala, quase cega, passando pelos volumes da chaminé (vertical) e de uma saliência horizontal (que, pelo exterior, se apresenta com um certo mistério),⁴³ numa composição purista; chegando à zona da entrada, o espaço é comprimido para uma escala mais intimista.

⁴⁰ Ver revista *L'Architecture D'aujourd'Hui* de Junho de 1948 (nº. 18-19, 17º ano, pág. 18-25), COBBERTS, A. *Breuer* (pág. 26-29 e 42-45) e DRILLER, J. *Breuer Houses* (pág. 144-151).

⁴¹ Parcialmente publicado na revista *rA* (pág. 33); não se encontra arquivado no Centro Documental da FAUP.

⁴² MENDES, M., “terra quanto a vejas, casa quanto baste” (pág. 146); em 7.12.2005, na conferência “Fernando Távora - Eu sou a Arquitectura Portuguesa” (do ciclo de homenagem “I Love Távora”, promovido pela Ordem dos Arquitectos) Manuel Mendes tinha já afirmado que Távora se tinha referido à casa de Ofir como “uma cópia de um projecto de Marcel Breuer”...

⁴³ Referimo-nos à prateleira horizontal em betão que Távora encastra na parede de pedra da zona de refeições, que recria (noutro material) as tradicionais reentrâncias congêneres que existem em várias casas populares; aqui, a menor espessura da parede permite a sua iluminação pelos topos, num efeito surpreendente.

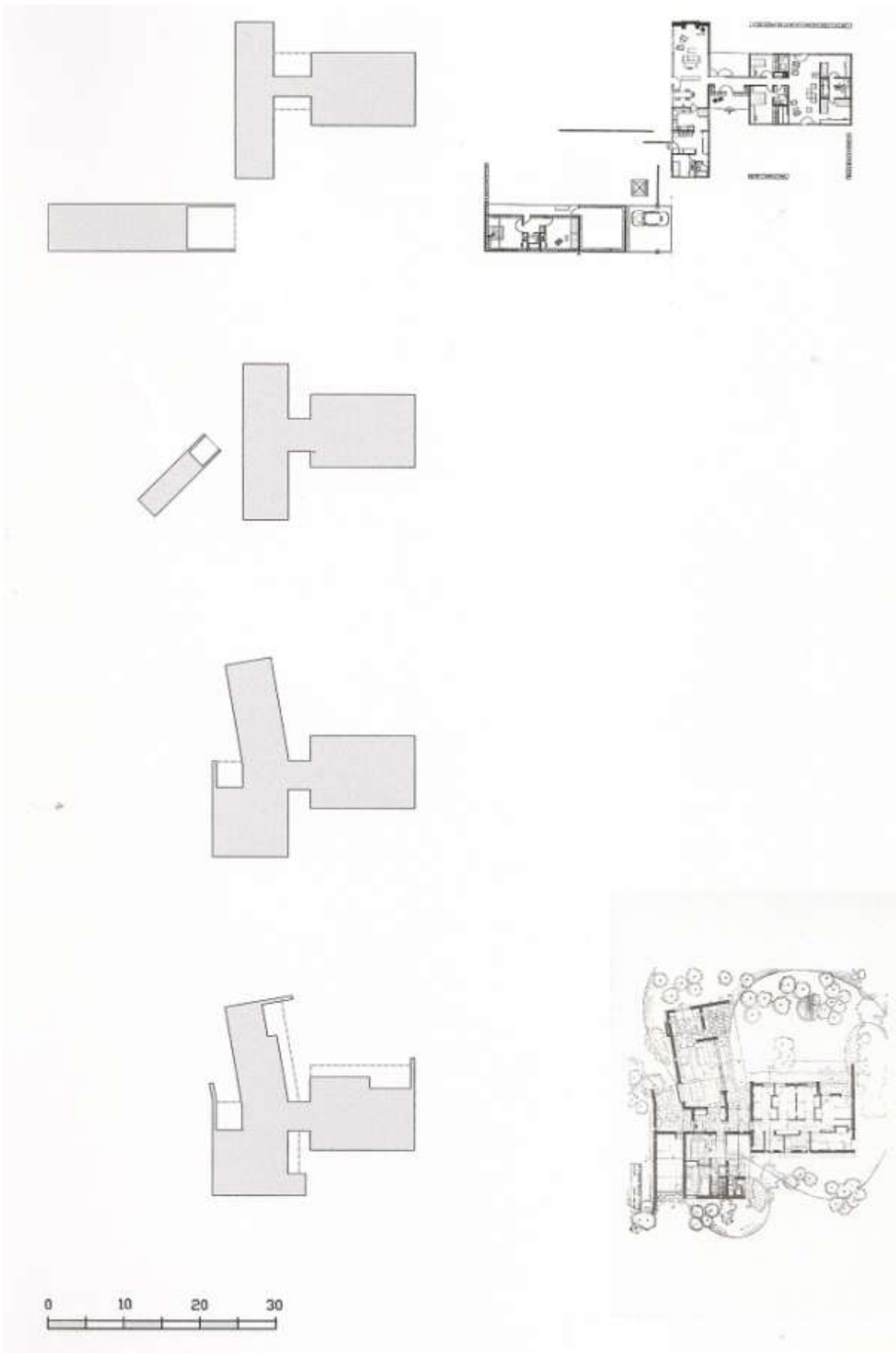


Fig. 100 Esquema comparativo (E. F.) das plantas da casa Geller, de Marcel Breuer (DRILLER, J. *Breuer Houses*, pág. 148) e da casa de Ofir, de Fernando Távora (TRIGUEIROS, L., ed. *Casa de Férias em Ofir*, p. n.n.).

A partir daqui, o espaço organiza-se de forma tripartida, com a zona de entrada (em articulação com o acesso à zona mais reservada, dos quartos) a separar a zona de refeições da cozinha, que (contrariando as lições do Inquérito)⁴⁴ é relegada para um corpo de serviços bastante secundarizado, em relação aos restantes dois sectores (de estar e de repouso).

É curioso verificar que as dimensões base dos volumes que compõem as plantas das casas de Breuer e Távora são muito semelhantes.⁴⁵ Assim, parece confirmar-se que a casa Geller teria surgido como ponto de partida para a abordagem inicial de Távora, que depois a subverte e adapta, afastando-se do “«modelo de ocasião» para se fixar na matriz organizacional com o objectivo de criar um todo orgânico de partes, diversas na sua forma e destino de uso, mas unas plástica e construtivamente”.⁴⁶ É na vontade de Távora, expressa em discurso e em desenho, de criar um “composto” arquitectónico (por oposição a outros edifícios que são “misturas” ou mesmo “mixórdias”) que encontramos a chave da interpretação da casa de Ofir: condicionada pela obediência a um programa, pelas características de um cliente, pelo orçamento disponível e pelo conhecimento do sítio (forma do terreno, clima, vegetação, materiais locais e características da mão de obra disponível), mas também pelas ideias de quem “conhece o sentido de termos como organicismo, funcionalismo, neo-empirismo, cubismo” e “sente por todas as manifestações da arquitectura espontânea do seu país um amor sem limites” que “já vem de muito longe”.⁴⁷

Assim, nesta casa cruzam-se referências directas às aberturas que Corbusier projecta em Romchamp (nas janelas das casas de banho) mas também a obras do mesmo autor (e de outros) onde há uma maior aproximação ao vernáculo;⁴⁸ mas também se sente a influência directa do estudo das “casas de lavoura” analisadas no Inquérito, com a sua implantação livre (“oferecendo ao Sol as faces mais vivas e abertas, deixando para o caminho público a ilharga do coberto, ou a fachada da casa devastada pelas intempéries, onde se destacam as minúsculas janelas dos quartos e o largo portão de acesso ao quinteiro”), o seu pátio (que funciona como “autêntica sala ao ar livre” e dá acesso a todos os espaços) e o seu jogo de telhados, articulados em continuidade e em baixa pendente.⁴⁹

2.2.2.2 De Ofir a Moledo.

Se esta opção pelo “ateliê de vão de escada” é clara em Fernando Távora, não o é menos em Álvaro Siza, nesta época; é assim natural que o nome de Siza surja para Maurício de Vasconcelos como o

⁴⁴ Na Arquitectura Popular Portuguesa, a relação entre o espaço de cozinhar e o de comer é uma constante, claramente perceptível nas plantas apresentadas no relatório da “Zona 1” (ver SNA, *Arquitectura Popular em Portugal*).

⁴⁵ O esquema da figura 100 procura mostrar a relação de proporções existente entre ambos os projectos, comparando-os à mesma escala, a partir das plantas que encontramos publicadas na bibliografia citada; como referência de dimensionamento para a casa Geller consideramos a escala gráfica do desenho publicado na revista *L'Architecture D'Aujourd'Hui* (Jun. 48, pág. 18-25), que nos parece a fonte mais provável para Távora encontrar este projecto; no caso de Ofir, não encontramos qualquer indicação de dimensionamento nos desenhos publicados, pelo que procuramos obter uma escala aproximada medindo alguns elementos do desenho.

⁴⁶ MENDES, M., “terra quanto a vejas, casa quanto baste” (pág. 134).

⁴⁷ TÁVORA, F., “Casa em Ofir” (pág. 11).

⁴⁸ Michel Toussaint (“Casa entre Pinheiros”, p. n. n.) refere as casas Errazuris (Chile, 1930), Mathes (La Rochele, 1935) e Murondis (1940), de Corbusier, mas também nomes como Jacobsen, Aalto, Coderch, Frederic Correa, Bohigas y Mackay e Alfonso Milá como exemplos de uma atitude semelhante à de Távora.

⁴⁹ SNA, *Arquitectura Popular em Portugal* (vol. I, pág. 46).

paradigma do pequeno ateliê: é impensável transpor o conjunto de valores que a sua obra apresenta, nesta época, para uma empresa de projectos onde o trabalho decorra segundo uma filosofia industrial, seguindo uma “cadeia de montagem” com procedimentos pré-estabelecidos e preocupações de resposta rápida e neutra às solicitações do cliente.

Nesta época, a obra que consideramos mais adequada para ilustrar as ideias de Siza (em comparação com Távora) é a casa Alves Costa, projectada a partir de 1964 mas concluída apenas em 1971; este projecto parece-nos exemplar porque encontramos aqui uma relação directa com a casa de Ofir (tanto pelo sítio como pelo programa)⁵⁰ e porque constitui um momento de viragem na obra do seu autor, patente nas próprias alterações que foram introduzidas no projecto, já em fase de construção. Consideramos este projecto fundamental para compreender esta viragem na atitude projectual do seu autor e o modo como essa evolução (realçada em vários textos sobre a sua obra) afasta Siza do caminho que Távora propõe na casa de Ofir.

Kenneth Frampton assinala que este é o último projecto de habitação unifamiliar que Siza realiza antes da casa Manuel Magalhães, onde utiliza pela primeira vez a cobertura plana neste tipo de programa; assim, considerando que o abandono do telhado como sistema de cobertura associado ao programa doméstico simboliza o fim da sua pesquisa “vernacular”,⁵¹ a casa Alves Costa seria o momento de charneira desta mudança.

Paulo Martins Barata chama a atenção para a “sobreposição cronológica entre as casas Alves Santos, Alves Costa e Manuel Magalhães”; se a “Casa Alves Santos – cuja materialidade não poderia ser mais evidente – foi a segunda a ser começada, mas a primeira a ser concluída” (1966-69), a casa Alves Costa (1964-71) foi projectada antes mas construída depois, resultando deste processo mais longo uma “catarse purificante”; na casa das Antas (1967-70), pelo contrário, o processo de concepção/construção é mais curto e “a ruptura é absolutamente evidente”. Assim, a casa Alves Costa aproxima-se “do salto *quântico* sem nunca corporizar essa transição”.⁵²

Alexandre Alves Costa (filho dos clientes, colaborador de Siza no projecto e actual proprietário da casa) salienta que a obra foi construída 4 anos depois da realização do projecto; refere também esta como uma obra de transição na arquitectura de Siza, destacando o momento em que, já durante a construção, “a madeira envernizada é inesperadamente pintada à cor das paredes”, decisão “de última hora” de Siza (tomada contra a vontade da cliente) e justificada com o argumento de que a casa teria “desenho a mais”; Alves Costa assinala que, depois desta obra, “o detalhe não será jamais uma ocasião decorativa e muito menos uma exibição tecnológica” na arquitectura de Siza.⁵³

⁵⁰ Se o carácter dos sítios é muito semelhante (embora o lote de Ofir seja consideravelmente maior), a função é idêntica (“casa de férias”) e as componentes do programa são também muito semelhantes (a principal diferença estará no número de quartos: 5 + 1 em Ofir, 3 + 1 em Moledo).

⁵¹ Frampton sobre a casa Manuel Magalhães: “Dramatically abandoning the monopitched manner for the universal flat roof of modernity, this orthogonally planned, somewhat neo-plastic house seems to bring Siza’s pursuit of the ‘vernacular’ to a close.” (FRAMPTON, K., *Álvaro Siza...*, pág. 18-19).

⁵² BARATA, P. M., “A Arte de Construir no nosso tempo” (pág. 111-112).

⁵³ Ver COSTA, A. A., *Álvaro Siza* (pág. 69) e “Retazos de una conversación com Alexandre Alves Costa” em CIANCHETTA, A.; MOLTENI, E., *Álvaro Siza...* (pág. 47).

Aplicando algumas das conclusões apresentadas anteriormente (sobre as questões de relação entre conceito, linguagem e contexto que se colocam no estudo dos projectos de habitação unifamiliar nos CODA da ESBAP) ao estudo desta obra e do seu papel de charneira na arquitectura de Siza, tornam-se mais facilmente explicáveis as diferenças detectadas entre as casas da Póvoa, de Moledo e das Antas. A casa Alves Santos situa-se num contexto suburbano relativamente neutro, a exemplo de anteriores obras, como as quatro casas de Matosinhos e as moradias Carneiro de Melo, Rocha Ribeiro e Ferreira da Costa; a casa Alves Costa apresenta uma situação de clara relação com uma paisagem natural, à semelhança do que acontece quando Siza trabalha pela primeira vez em confronto directo com um contexto rural, nas quatro casas de Moledo (onde justifica as principais opções de projecto por um critério de inserção na paisagem);⁵⁴ pelo contrário, a casa Manuel Magalhães constitui um primeiro momento em que Siza é chamado a desenhar uma habitação unifamiliar num contexto claramente urbano, a avenida dos Combatentes, no Porto.

Só por si, esta leitura de uma vontade de relação com o contexto ajuda a explicar as diferentes aproximações tectónicas utilizadas no sistema construtivo: o telhado assente em laje de betão da Casa da Póvoa remete para o sistema construtivo usado por Siza na generalidade das suas obras anteriores, mas vai ser substituído na casa de Moledo por uma opção mais próxima dos processos tradicionais de construção (em sintonia com a opção construtiva de Távora em Ofir), o vigamento de madeira assente em paredes portantes; na casa do Porto, a mesma preocupação com a coerência construtiva, face ao carácter do sítio, leva Siza a abandonar a telha como material de revestimento e a assumir a utilização do betão na cobertura, desenhando-a plana. Assim, esta diferente atitude não nos parece justificar, só por si, a existência de qualquer evolução ao nível dos conceitos, porque pode ser explicada, caso a caso, como uma diferente resposta a um contexto distinto.

Neste sentido, a casa onde essa evolução (que efectivamente existe, nesta época) se faz sentir com mais clareza será a casa Alcino Cardoso (1971-73), também em Moledo, onde num contexto claramente rural se utiliza uma cobertura em zinco sobre um vigamento de madeira assente em paredes de alvenaria, criando um composto entre as possibilidades da técnica moderna e a tradição construtiva. Podemos considerar esta opção como uma película contemporânea que reveste uma tectónica tradicional; esta linguagem surge já na casa Alves Costa como algo de novo (em relação à anterior obra de Siza, e como actualização da atitude de Távora em Ofir) mas de modo menos assumido, embora evidente em algumas das opções tomadas nos acabamentos: o tratamento uniforme (reboco e pintura) das paredes exteriores e interiores, proporcionando a elementos compostos (pedra e betão) uma leitura plasticamente uniforme, a pintura das madeiras que as aproxima desse tratamento unitário, a utilização de um tecto falso pintado à cor das paredes que esconde o vigamento da cobertura (deixando apenas aparente uma das vigas, que assume um papel relevante na organização do espaço da sala comum).

⁵⁴ Projecto apresentado por Álvaro Siza como CODA, em 31 de Maio de 1965 (ver capítulo 1.3.1.5).

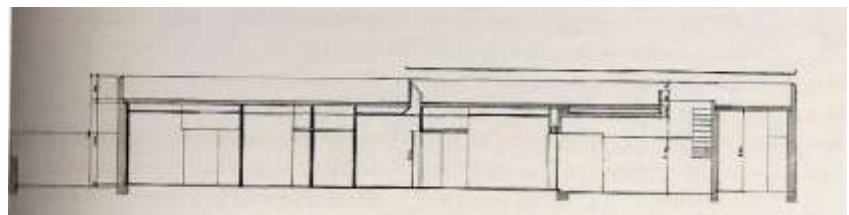
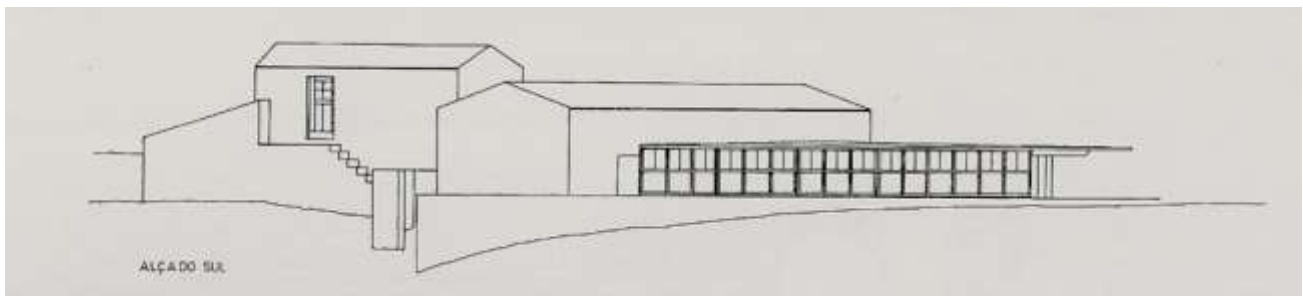
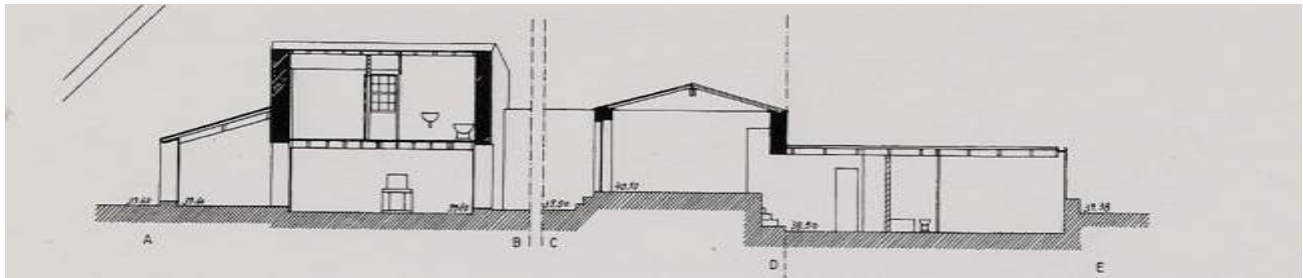
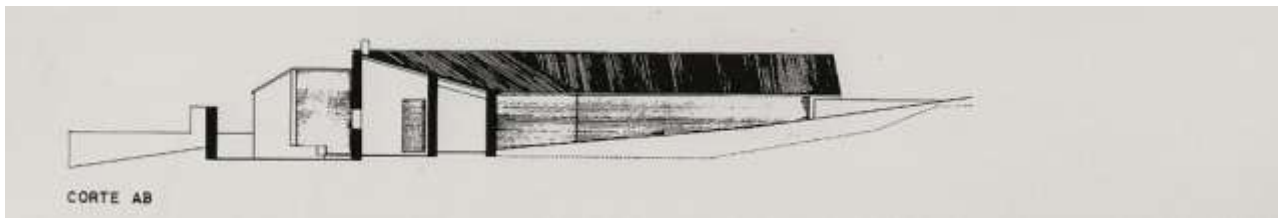
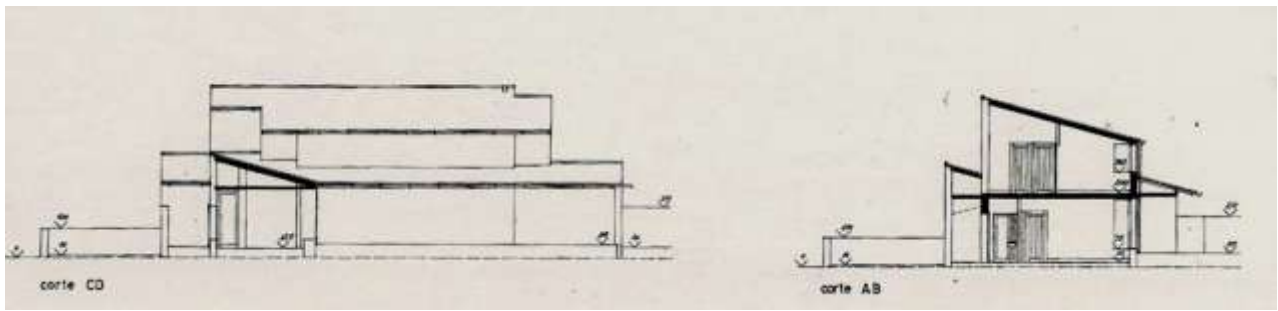


Fig. 101 a) Casa Alves Santos, cortes (CIANCHETTA, A.; MOLTENI, E., *Álvaro Siza...*, pág. 56).
 b) Casa Alves Costa, cortes (CIANCHETTA, A.; MOLTENI, E., *Álvaro Siza...*, pág. 46).
 c) Casa Alcino Cardoso, corte e alçado (CIANCHETTA, A.; MOLTENI, E., *Álvaro Siza...*, pág. 73).
 d) Casa Manuel Magalhães, cortes (CIANCHETTA, A.; MOLTENI, E., *Álvaro Siza...*, pág. 65).

Mas se, nesta obra, a “ressonância da matéria é propositadamente reduzida a favor de uma plasticidade abstracta”, isto não nos parece resultante de um “abandono definitivo do *material como forma primordial de expressão*” (como afirma Martins Barata),⁵⁵ mas sim de uma diferente vontade de expressão satisfeita por uma outra materialidade: já não estamos perante uma vontade de assumir a *verdade dos materiais*, numa linguagem que procura assumir a influência das suas raízes populares na actualização da sua expressão construtiva; assistimos agora ao assumir da *complexidade e contradição* inerente às relações entre vanguarda e tradição, numa atitude que podemos considerar *Venturiana* ou *Maneirista*.

Como vimos no capítulo 1.3.2.2, é Vittorio Gregotti quem primeiro estabelece uma relação entre a obra de Siza e a teoria de Venturi, pelo uso de um método de trabalho que reconhece na condição física pré-existente as regras do presente, por oposição a uma atitude de indiferença tecnológica face ao contexto; se Siza difere de Venturi pelo uso de instrumentos rigorosamente (e tradicionalmente) disciplinares, ambos adoptam uma abordagem narrativa, no sentido literário do termo, que Gregotti reconhece na piscina da Quinta da Conceição, na casa das Antas e no projecto de Caxinas.⁵⁶

Quatro anos depois (em 1976), Oriol Bohigas vai contestar esta observação de Gregotti,⁵⁷ contrapondo um paralelo entre a obra de Siza e a essência da arquitectura Maneirista: *tão respeitoso no confronto com a tradição imediata, que parte de uma útil codificação, como crítico e contrastante no seu novo uso, incluindo manifestações que vão desde a colagem à surpresa e alterações sintácticas que se tornam protagonistas*. Mas, acrescentando que este *processo maneirista de ruptura e recomposição da linguagem* tem como base (até aos anos 70) a tradição racionalista, Bohigas refere que no grupo habitacional de Caxinas *se pode reconhecer uma matriz popular*.⁵⁸

Não podemos deixar de assinalar, a propósito da contestação de Bohigas a Gregotti, que o discurso de *Complexity and Contradiction in Architecture* encontra grande parte do seu fundamento na leitura que Venturi faz da Arquitectura maneirista e barroca,⁵⁹ pelo modo como esta infringe as regras da arquitectura clássica (e renascentista) num processo de ruptura e recomposição que resulta numa arquitectura híbrida, distorcida, ambígua, perversa, inclusiva, equívoca, complexa e contraditória.⁶⁰ Acreditamos (como Gregotti) que estes qualificativos se aplicam à obra de Siza, sobretudo a partir da casa Alves Costa; assim, o qualificativo “maneirista” não nos parece rebater (pelo contrário, reforça) a ideia de influência da teoria Venturiana na obra do arquitecto português.

⁵⁵ BARATA, P. M., “A Arte de Construir no nosso tempo” (pág. 108-111).

⁵⁶ Ver GREGOTTI, V., “Architettura recenti di Álvaro Siza”, já citado no capítulo 1.3.2.2.

⁵⁷ “(...) il parallelo mi sembra eccessivamente astruso perché in Siza il linguaggio situazionale non si attua attraverso una decantazione ideologica, né tanto meno letteraria, ma in termini direttamente disciplinari” (BOHIGAS, O., “Álvaro Siza Vieira”).

⁵⁸ *Ibidem* (tradução do candidato).

⁵⁹ “Os exemplos escolhidos reflectem [a] minha parcialidade em relação a certas eras: maneirista, barroca e rococó, em especial”; VENTURI, R., *Complexity and Contradiction in Architecture* (pág. XXV da ed. cons.: Martins Fontes).

⁶⁰ *Idem*; ver capítulo 1 (“Arquitectura não-directa: um suave manifesto”, pág. 1-2).

Já referimos (em 1.3.2.2) o testemunho de Domingos Tavares sobre o impacto que, em 1969, *Complexity and Contradiction in Architecture* teria tido em Siza.⁶¹ Interessa-nos realçar que, nesta altura, o processo da casa de Moledo se encontra no longo hiato que medeia entre o seu projecto e a sua construção, pelo que este é um dado a ter em conta na interpretação das várias alterações introduzidas em obra. Alves Costa recorda essas alterações como parte de um princípio metodológico: algumas coisas não estavam definidas no projecto, ficavam propositadamente em aberto, para decidir em obra.⁶² A obra era encarada como uma maquete à escala 1:1, onde se podia testar ideias num processo experimental que não se esgotava no desenho. Isto é facilitado pelo clima de colaboração entre o arquitecto e o construtor, o sr. Manuel Guardão, que proporcionou um processo de aprendizagem para Siza, nomeadamente no que diz respeito aos pormenores de carpintaria.⁶³

Assim, encontramos na casa Alves Costa, de forma muito clara (por oposição ao que acontecia em obras anteriores), este carácter *maneirista* (*complexo e contraditório*) que será, a partir daqui, evidente na maioria das obras de Siza; é este o aspecto fundamental que distingue esta obra da abordagem de Távora em Ofir.

No que diz respeito à implantação, em Ofir a casa surge no centro do lote, organizando-o; o modo como a planta se distribui no terreno divide o espaço exterior privado numa distribuição tripartida que está em sintonia com a distribuição programática dos espaços interiores:

- zona de recepção, a norte, que organiza os acessos às entradas da casa (visível) e da garagem (escondido);
- zona social, a sudeste, contida pela duna artificial que modela o terreno e acentuada pela ligeira torção orgânica da planta, para onde todos os espaços principais da casa comunicam, em extensão exterior, com maior ou menor abertura;
- a zona mais privada, a sudoeste, articulada com o corpo de serviços, para onde abrem as estreitas janelas dos sanitários

Em Moledo, Siza implanta a casa em forma de concha, no limite noroeste do lote, na cota mais baixa; o volume não interfere com o perfil da paisagem e não altera a topografia do terreno, evitando movimentos de terra.⁶⁴ No interior do lote cria-se um espaço exterior único, íntimo e protegido dos ventos dominantes, que compensa as áreas mínimas do espaço coberto; para o exterior vira-se um conjunto de paredes cegas, onde se abre um único vão; o volume solto da garagem atrai as atenções, para quem entra na propriedade.

⁶¹ Domingos Tavares recorda que, no final desse ano, Siza regressa de Barcelona com a novidade teórica do primeiro livro de Venturi e vai "fazer arquitectura «pop» para Caxinas" (TAVARES, D., *Da Rua Formosa à Firmeza*, pág. 55).

⁶² Ver "Retazos de una conversación com Alexandre Alves Costa" em CIANCHETTA, A.; MOLTENI, E., *Álvaro Siza...* (pág. 47).

⁶³ TAVARES, A., "O salto" em TAVARES, A. (et. al.), *Só nós e Santa Tecla* (pág. 42).

⁶⁴ Siza afirma que a manutenção da topografia foi um pressuposto importante na "Memoria del proyecto" (Fevereiro de 1965) publicada em CIANCHETTA, A.; MOLTENI, E., *Álvaro Siza...* (pág. 44).

Desta entrada não se vê a porta de acesso à casa; o caminho desde o portão até à entrada principal (existe uma entrada de serviço acessível pelo interior da garagem) implica um percurso de surpresa em que um “pódio” sobrelevado (dois degraus em relação ao percurso do automóvel) assinala uma mudança de direcção; chegados aí, a porta principal surge nas costas do visitante, obrigando a uma inflexão de quase 180° da direcção do percurso. Mas, ao entrar na casa, somos de novo obrigados a direccionar os nossos passos no sentido oposto, para entrar na sala comum; aí, a viga dupla aparente no tecto direcciona o nosso olhar para o exterior da casa, para a área interior do lote, onde encontramos uma duna semelhante à da casa de Ofir (que também aqui configura um espaço de estar ao ar livre).

Se este espaço exterior é semelhante nas duas obras, em Moledo torna-se claro que ele é dominante e não coexiste com outro tipo de áreas exteriores, como em Ofir. Isto consegue-se com a referida implantação à face da rua, à cota baixa, sacrificando uma possível vista de mar (contra a vontade do cliente)⁶⁵ em troca de um carácter mais introspectivo, típico da arquitectura de Siza desta época.

Este tema está já presente no seu primeiro projecto para Moledo, o estudo prévio de um conjunto de quatro habitações unifamiliares que apresenta como CODA. Como vimos (em 1.3.1.5), Siza refere como justificação das opções principais desta proposta o exemplo de construções locais preexistentes, apresentadas como modelo de inserção na paisagem; na memória descritiva apresenta fotografias de um conjunto tradicional de habitações e construções de apoio, com morfologia característica desta região: organizadas em função do interior de um recinto, com poucas aberturas para o exterior nas fachadas e com as paredes das habitações a surgirem na continuidade dos muros de pedra. Ainda mais do que em Ofir, aplica-se aqui de novo o discurso publicado no “Inquérito” sobre as tradicionais “casas de lavoura”.⁶⁶

Na sua diferente opção de implantação e relação com a via pública, a casa de Ofir é claramente mais serena do que a casa de Moledo: na obra de Távora, as hierarquizações do espaço são claras, tal como os seus diferentes usos, e tudo está resolvido de modo a evitar conflitos. Pelo contrário, na obra de Siza existe uma relação muito mais tensa, que desperta no visitante um conjunto de emoções sucessivas e contraditórias.

Do ponto de vista das opções tectónicas, tanto ao nível do sistema construtivo como dos acabamentos, as diferenças são ainda mais evidentes.

⁶⁵ Ver “conversación com Alexandre Alves Costa” em CIANCHETTA, A.; MOLTENI, E., *Álvaro Siza...* (pág. 47).

⁶⁶ Já citamos, a propósito da casa de Ofir, excertos da caracterização das “casas de lavoura” publicada em SNA, *Arquitectura Popular em Portugal* (vol. I, pág. 46) que aqui reproduzimos de forma mais completa:

“(…) analisemos, quase na sua forma original, certas casas de lavoura.

Livres das sujeições habituais dos povoados, procuram a implantação ideal que a experiência e o gosto do rústico mestre pedreiro, concertado com o lavrador, aconselham como mais favorável.

Protegem-se das chuvas do Sudoeste e oferecendo ao Sol as faces mais vivas e abertas, deixando para o caminho público a ilharga do coberto, ou a fachada da casa devastada pelas intempéries, onde se destacam as minúsculas janelas dos quartos e o largo portão de acesso ao quinteiro.

O pátio ou eido, vedado à volta pelo conjunto de que se compõe estes organismos, é uma autêntica sala ao ar livre. Por ela se tem acesso a tudo e para ela dão todas as portas.

(…) A continuidade dos telhados, estendendo-se em baixa pendente, vem rematar os tectos de folhagem das ramadas circundantes, abraçam o conjunto e dão-lhe um ar aninhado, imerso na paisagem.”

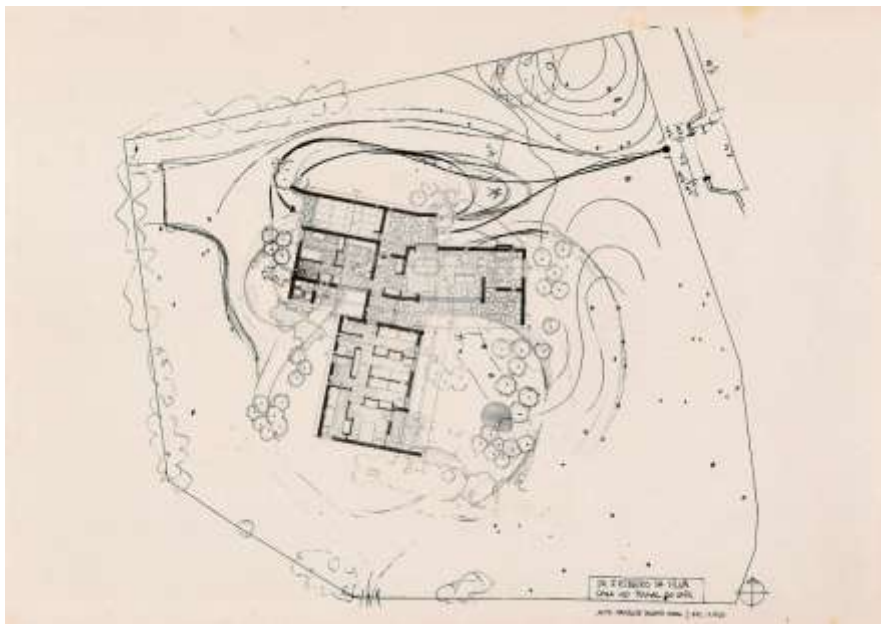


Fig. 102 Casa de Ofir, Fernando Távora, fotomontagem da planta de implantação (E. F., a partir dos desenhos publicados em TRIGUEIROS, L., ed., *Casa de Férias em Ofir*, p. n. n.), foto da entrada (TRIGUEIROS, L., ed., *Casa de Férias em Ofir*, p. n. n.) e fotos do estado actual (E. F.).

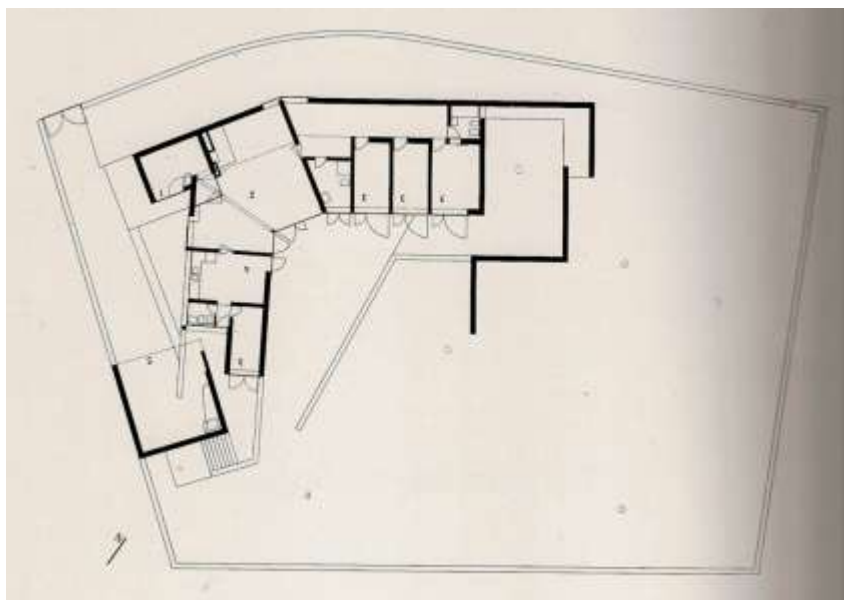


Fig. 103 Casa Alves Costa, Álvaro Siza, planta (CIANCHETTA, A.; MOLTENI, E., *Álvaro Siza...*, pág. 45) e fotos do estado actual (E. F.).

A casa de Ofir assume a vontade clara de expressar e enfatizar a verdade⁶⁷ do seu sistema construtivo e dos materiais empregues: a parede portante de pedra é rebocada e pintada pelo exterior, mas assumida pelo interior, onde a pintura não esconde a sua estereotomia; as asnas de madeira (de desenho modernizado) são deixadas à vista, tal como os seus tirantes metálicos; as vigas de betão que sustentam a estrutura da cobertura nos alçados virados ao espaço exterior principal são deixadas à vista e o modo como pousam nas paredes portantes é enfatizado no seu remate; todas as madeiras são deixadas à vista; a laje plana que articula os telhados dos dois volumes distintos é assumida sem artifícios.

Pelo contrário, na casa de Moledo, tudo é misterioso. Como saber qual é o material das paredes, por trás do tratamento uniforme imposto pelo reboco e pela pintura? No recorte de alguns vão (dada a sua dimensão) adivinham-se lintéis de betão, mas sabemos que, na generalidade dos casos, as paredes são realizadas em alvenaria de granito (sistema mais económico naquela época e naquela região). Os caixilhos estão pintados, escondendo a madeira e associando-se ao jogo plástico dos restantes elementos. Também na cobertura, o que existe entre o tecto falso interior e o telhado exterior não é visível: o vigamento de madeira está escondido e a única viga aparente, no tecto da sala (dupla, como se incluísse uma junta de dilatação), está também pintada e não assume claramente o seu material (tal como o pilar onde remata), embora este seja facilmente perceptível para um observador atento. Aliás, mais importante que o seu papel estrutural é a sua função espacial: articulando duas direcções, divide o espaço de forma tensa, direccionando-o para o exterior.

Se em Ofir se procura a verdade dos materiais e se enfatiza o sistema construtivo, onde se procurou um composto entre modernidade e tradição, em Moledo joga-se com a ambiguidade. Siza enfatiza o espaço como tema central, preocupação moderna (conseguida através de uma plasticidade que também tem as suas origens na arquitectura do centro da Europa dos anos 20) que se alcança através de uma reinterpretação (Venturiana) dos seus princípios, num processo que é paralelo às leituras maneiristas da tradição clássica. O falso tirante de madeira (única peça onde o material é aparente) que segura o candeeiro da sala acaba por se tornar um símbolo desta atitude ambígua.

Do ponto de vista da coerência espacial, as duas casas diferem também, substancialmente.

Em Ofir, a já referida concepção tripartida dos espaços é assumida claramente, tanto pelo interior como pelo exterior, tanto na volumetria como no desenho dos alçados. Em Moledo, uma mesma concepção tripartida do programa (onde é claramente legível a distinção entre as zona de estar, repouso e serviços) é perfeitamente imperceptível pelo exterior, onde a casa é tratada como um mesmo organismo com grande unidade formal; a dualidade aqui está apenas na relação com o exterior público (fechada) e com o interior do

⁶⁷ Exprimindo a "posição moral da Verdade em Arquitectura que John Ruskin enunciou como uma das suas sete lâmpadas" como refere Michel Toussaint em "Casa entre Pinheiros" (p. n. n.).

lote (aberta). No entanto, encontramos na questão espacial um importante elo de ligação entre as duas casas, a sua escala: ambas assumem uma presença contida na sua relação com o exterior e uma dimensão intimista no desenho do seu interior. É precisamente esta relação de escala que permite que estas casas sejam consideradas, no essencial (e apesar de todas as diferenças já apontadas), resultantes de uma atitude semelhante face às relações entre programa, envolvente, linguagem e contexto. Se na obra de Távora esta atitude se lê com muita clareza, tornando a casa de Ofir uma das “luminosas, essenciais construções do litoral minhoto” (enriquecida com “uma estrutura espacial moderna e nórdica”),⁶⁸ na obra de Siza *nenhuma tranquilidade subsiste*.⁶⁹ a clareza moderna (no sentido que Távora dá ao termo, que também poderíamos apelidar de *renascentista*) é substituída pelo assumir da incerteza como expressão linguística e motor do processo de concepção/construção. Se esta metodologia pode ser considerada *maneirista*, pelas ambiguidades criadas, ela é essencialmente Venturiana na sua *complexidade e contradição*, mas é também resultado de um *modo intemporal de projectar*.

Ressalve-se ainda que a escala que une estas obras não se encontra apenas no resultado construído: o nível de investigação projectual desenvolvido e a *qualidade sem nome* que encontramos em ambas as obras só se tornaram possíveis num contexto de “ateliê de vão de escada”, que caracteriza a actividade profissional dos seus autores, nesta época.

2.2.2.3. De Moledo a Caminha.

É nas várias cambiantes possíveis que encontramos entre as filosofias de actuação de Távora em Ofir e de Siza em Moledo que podemos situar os arquitectos que são mais conotados com a designação “Escola do Porto”, nos anos 70, período em que parece evidente que a defesa do pequeno ateliê é mais uma das características que define a sua identidade colectiva.

Podemos encontrar retratadas algumas dessas cambiantes nas dissertações realizadas em 1979 para as “Provas de Habilitação para Obtenção do Título de Professor Agregado do Curso de Arquitectura da ESBAP”, sobretudo nos três casos em que o candidato optou por realizar uma reflexão sobre o seu próprio percurso profissional: Manuel Correia Fernandes, Pedro Ramalho e Domingos Tavares. Se em cada uma destas teses se reconhecem características distintivas, estas resultam sobretudo de interpretações pessoais de princípios que são património comum: a herança cultural de um período formativo marcado pela realização do “Inquérito”, pelo clima de revisão dos princípios mais dogmáticos do modernismo internacional, pela contestação à Reforma de 1957 e pela actuação face ao contexto sócio-político português, antes e depois da “Revolução”. Se as lições da Arquitectura Popular tornam sempre presentes as preocupações (mais ou menos críticas) de *relação com o sítio*, de *integração* e de *respeito pela história*, a vivência de uns agitados

⁶⁸ Siza sobre a casa de Ofir em “Fernando Távora” (pág. 106).

⁶⁹ “Nenhuma tranquilidade subsiste. Sob uma máscara de distância, agitam-se – em primeira mão – os grandes temas da nossa transformação.” Esta é uma leitura conclusiva de Siza sobre a globalidade da obra de Távora, que entendemos reveladora da forma como a procurou interpretar na sua própria obra (idem, pág. 107).

anos 70 (dentro e fora da Escola, antes e depois do 25 de Abril) leva a acreditar nas virtudes do desenho como instrumento de síntese e de afirmação da possibilidade de intervenção social do arquitecto. É assim clara nestes textos a forte e assumida influência das ideias e opções metodológicas aqui anteriormente referidas: no *Itinerário* de Pedro Ramalho numa posição mais próxima de Távora, no texto de Domingos Tavares numa atitude crítica mais próxima de Siza, nos ...*Apontamentos* de Correia Fernandes na procura de uma posição intermédia entre ambos.

Interessa-nos especialmente, no contexto da oposição entre a pequena e a grande escala de trabalho, a experiência do período final da década de 60, relatada em ...*Apontamentos*; Manuel Correia Fernandes descreve as dificuldades de assumir o seu papel de arquitecto “ao serviço de uma empresa de construção”, em obras projectadas e realizadas que “se transformaram em produtos carentes de qualquer significado já que nasceram e cresceram do compromisso, da ambiguidade e da incompreensão mais total e completa, por parte da empresa, do acto de construir”. Assim, a curta duração deste período (ano e meio) e a opção pelo “refúgio na actividade dum pequeno atelier”, devem-se a uma frustração face “à incompatibilidade de processos e objectivos” que Correia Fernandes encontra nesta sua experiência de trabalho de maior escala: quer na “grande empresa” quer na encomenda privada, “ao serviço do capital”, exigia-se do arquitecto “a simples reprodução de modelos exteriores, não só em relação à sua formação como em relação à sua própria realidade cultural”; as opções arquitectónicas eram “balizadas por questões de gosto ou de moda e apenas na perspectiva de uma alta rendibilidade para o investimento” e ainda condicionadas pelas “razões do marketing, que não cuidava (nem cuida) da identidade cultural e social do sujeito”.⁷⁰

Este é um relato relevante, porque baseado na experiência directa de um agente da *Escola* com triplo papel: estudante, docente e arquitecto com obra de referência. Haveria certamente outros testemunhos possíveis, numa época em que o dilema da escala se punha, como questão paradigmática, a vários níveis: quer pela dimensão dos trabalhos (em tamanho e complexidade), quer pela organização do ateliê, quer pela visibilidade das obras, quer pelo confronto entre os modelos utilizados e o contexto dos sítios.

Face a este dilema, a opção pelo pequeno ateliê é a resposta para a sobrevivência da ideia de *Escola*: uma estrutura menos pesada que permite a sustentabilidade económica (ou, pelo menos, a subsistência) com encomendas de pequena/média escala, projectos realizados num tempo lento, com serenos processos de colaboração com outros agentes, cuidadosa avaliação do seu impacto nos sítios e, muitas vezes, carácter experimental.

Encontramos, entre as obras realizadas antes da revolução pelas gerações formadas nas décadas de 60 e 70, edifícios que são hoje obras de referência para a maioria dos que estudam arquitectura portuguesa,

⁷⁰ FERNANDES, M. C., ...*Apontamentos* (pág. 36-39).

onde o desenho minucioso se deve precisamente à circunstância de terem sido desenvolvidos em “ateliês de vão de escada”:

- os blocos residencial da Pasteleira (Pedro Ramalho e Sergio Fernandez, 1964/67), onde se “fará referência aos modelos ingleses” e se procura reflectir (de um modo que podemos considerar experimental) sobre a organização tradicional dos fogos destinados a uma “burguesia de nível elevado”, criando uma sala comum articulada em duas cotas e colocando o quarto e o sanitário destinados à “empregada doméstica” em “posição ambígua” na orgânica interna do apartamento (permitindo que pudesse ser usado para outros fins);⁷¹
- o Albergue-Restaurante na Serra das Meadas em Lamego (Jorge Gigante, Francisco Melo, Domingos Tavares, 1969-71), onde os diversos volumes são *disseminados na paisagem* e a linguagem e os materiais utilizados *recordam o carácter da arquitectura local*;⁷²
- a Pousada de Vila Nova de Cerveira (Alcino Soutinho, 1972) onde, face ao “problema praticamente irresolúvel” de adaptar a uma pousada de luxo antigas construções “que obviamente não correspondem às novas necessidades”, se tenta “valorizar plasticamente as pré-existências, ora pela adopção de um desenho que, sem mimetismo, pretende reencontrar a sua escala e carácter, ora com um desenho mais liberto” onde de novo se encontram “referências marcadamente aaltianas”;⁷³
- a casa Marques Guedes, em Caminha (Alves Costa e Camilo Cortesão, 1972), “obra do artesanato” tanto na “produção do projecto” como na “produção da obra”, onde graças a “pequenos processos de construção das pequenas coisas” a “experimentação pode saltar da prancheta para prosseguir na oficina e na obra”, onde “calmamente se altera ou se corrige” e mesmo o “erro de interpretação de um desenho pode colocar novas questões”;⁷⁴
- a casa Albino Matos em Ovar (Domingos Tavares, 1971), mote para uma reflexão sobre o tema Venturiano da complexidade e contradição: “contradição entre casas novas, entaipadas no Inverno e as casas velhas, formigueiros abertos à labuta da terra. Contradição no terreno, ali, como programa estudado de uma acção a desenvolver, como suporte de um projecto. Crise de cultura expressa nas técnicas, nos hábitos, nos usos e nos gostos.”⁷⁵
- as duas casas gémeas (Vill’Alcina e casa Rocha Melo) de Caminha (Sergio Fernandez, 1971-74), projecto que “encontrará no sítio o fundamento da sua concepção” e onde “material e forma reproduzem o terreno como um eco que se reveste da mesma rudeza”.⁷⁶

⁷¹ FERNANDEZ, S., *Percurso...* (pág. 157-158); ver também RAMOS, R., “Pasteleira” (fascículo 23) em FIGUEIRA, J. et. al. (Coor.), *Porto 1901 / 2001...* (p. n. n.).

⁷² BORELLA, G., *La Scuola di Porto* (pág. 94, tradução nossa).

⁷³ FERNANDEZ, S., *Percurso...* (pág. 189).

⁷⁴ COSTA, A. A., *Dissertação...* (pág. 97-98).

⁷⁵ TAVARES, D., *Da rua Formosa...* (pág. 58).

⁷⁶ FERNANDEZ, S., *Percurso...* (pág. 190); sobre esta obra ver os vários textos e imagens reunidos em TAVARES, A. (et. al.), *Só nós e Santa Tecla...*



Fig. 104 a) Bloco residencial na Pasteleira, Pedro Ramalho e Sergio Fernandez, fotos do estado actual (E. F.).
b) Casa Marques Guedes, em Caminha, Alves Costa e Camilo Cortesão, fotos do estado actual (E. F.).

Em todos estes projectos podemos encontrar em paralelo um aprofundamento das questões da função e da relação com o sítio, seja em programas mais complexos e em área urbana (como o Bloco da Pasteleira) onde o modelo exterior é mais evidente, seja em programas mais simples e em área rural (como nas casas de Caminha e no albergue-restaurante de Lamego) onde o modelo interno, assimilado criticamente no “Inquérito”, é concretizado na atitude face ao sítio e tem reflexos (menos directos) nos materiais utilizados e nas técnicas construtivas.

Nos casos em que parece haver confronto entre escala, programa e sítio (como na pousada de Cerveira) ou onde a complexidade do próprio sítio se reflecte nas contradições do programa apresentado (a casa Albino Matos), o problema resolve-se pelo desenho.

Na obra de Alcino Soutinho, o desenho procura a “mestiçagem” do modelo externo (Aalto), cruzando-o com uma hábil interpretação dos valores históricos do sítio, que lembra Távora: com base numa avaliação patrimonial da preexistência, preservando e reintegrando na nova solução o que, simultaneamente, confere qualidade ao contexto e responde ao novo programa. Esta é mais uma intervenção na história daquele sítio, com novos pressupostos mas também com a convicção de que a circunstância criada pela sua obra não é inferior, pelo contrário, ao valor patrimonial da preexistência.⁷⁷

No projecto de Domingos Tavares, por outro lado, o desenho exprime sobretudo uma crítica (que lembra Siza) aos condicionalismos do local, dividido entre a memória agrícola, a actividade balnear do presente e as aspirações do cliente, que ambicionava “uma dessas casa próximas do estilo colonial fim de século, retracto da ascendência social tardia de família proprietária herdeira de um velho colono enriquecido”. Aqui, o discurso do arquitecto enfatiza o que não quer fazer (“Não ia eu, com certeza, propor a forma conciliadora que absorvesse o velho e o integrasse no novo”, nem “jogar na ambiguidade hipócrita das formas complexas ininteligíveis, na continuidade da absorção espontânea dos gostos esquisitos, dominantes”) e o desenho do projecto define-se por aquilo que não quer ser: nega a simbologia “fundamental da força e poder da casa senhorial” para a escadaria, mas também recusa “o tipo de implantação tradicional ao longo dos carreiros, costas ao vento”. Esta definição pela negativa é, no entanto, equilibrada pelo realçar dos factores de evolução cultural, que se assumem como material de trabalho, retratando “a linha de transformação operada no seio da comunidade pela força da nova cultura dos emigrantes: ambiciosa na imagem, virada para novos valores, amiga e comunicativa na escala e no gosto”. Neste sentido, o projecto conserva apenas a “pequena casa velha, origem do casario de cortes e anexos demolidos, para reforçar o sentido da viragem e a percepção da mudança de escala, mudança de uso, mudança de valores”.⁷⁸

⁷⁷ Poderíamos repetir este mesmo discurso para outro projecto que Soutinho inicia nesta época, para a adaptação do Convento de S. Gonçalo de Amarante às novas funções de Paços do Concelho e Museu Municipal; a propósito desta obra, Sergio Fernandez evoca as “lições de Scarpa” para caracterizar a “pormenorização de requintado desenho” (*Percurso*, pág. 189).

⁷⁸ TAVARES, D., *Da rua Formosa...* (pág. 58-59).



Fig. 105 Vill'Alcina, em Caminha, Sergio Fernandez, fotos do estado actual (E. F.).

Assim, reencontramos enfrentadas e resolvidas na Pousada de Cerveira as questões evidenciadas no estudo dos CODA da EBAP/ESBAP, permitindo-nos reafirmar as mesmas conclusões: os factores decisivos que ditam o sucesso do trabalho (na relação entre o paradigma funcional e a escala, a linguagem e o contexto, a intenção e o resultado) são a capacidade de escolher um modelo (formal e linguístico) adequado às questões circunstanciais que o projecto apresenta e a capacidade de o trabalhar, adaptando-o em função da resposta pretendida. Por outro lado, na moradia Albino Matos surge um dado novo: o papel do arquitecto como agente de crítica social, evidente na obra de Siza desde a casa Manuel Magalhães e depois assumido retoricamente na casa Beires (ver capítulo 1.3.3.2), parece começar a fazer *escola*...

Se a Pousada de Cerveira e a casa Albino Matos são exemplos de casos em que o arquitecto tem de enfrentar o confronto entre conceito, escala, programa e sítio, vale a pena analisar também com mais pormenor um projecto onde este tipo de conflito não existe: as duas casas gémeas (porque nascidas ao mesmo tempo, mas também porque quase idênticas) que Sergio Fernandez desenha para a encosta de Caminha. Na sequência do caminho traçado por Távora em Ofir e por Siza em Moledo, este é o exemplo perfeito de uma obra em harmonia com o contexto, onde a escala e a linguagem não atraíam o conceito; não prescindindo de uma consciência da sua contemporaneidade consegue, ao mesmo tempo, uma *qualidade intemporal* que a aproxima daquilo que de mais genuíno se encontra na Arquitectura Popular. Esta (dupla) obra é, melhor do que qualquer outra que conhecemos, exemplo da *qualidade sem nome* (na já citada formulação de Christopher Alexander, que define aquilo a que Raul Lino chamaria *carácter*, Távora chamaria *relação com a vida* e Zumthor chamaria *atmosfera*).⁷⁹

Podemos caracterizar os processos de concepção e construção que conduzem à sua génese sintetizando o discurso de Alexander sobre o *unselfconscious process*:⁸⁰

- é uma arquitectura sem desenho, de processos simples, com materiais que se encontram no sítio ou muito próximo e técnicas construtivas aprendidas das gerações mais velhas, transmitidas por via oral e pelo exemplo;
- os construtores são, normalmente, os futuros moradores com o auxílio dos vizinhos e familiares, que também asseguram a posterior manutenção ou alteração das casas, por processos tão simples como os da sua construção;
- as soluções tipológicas e construtivas evoluem de forma lenta e por um processo de tentativa e erro: são testadas e aperfeiçoadas em sucessivas obras e, no caso de não responderem ao uso pretendido, aperfeiçoadas ou abandonadas;

⁷⁹ Ver LINO, R., *Casas portuguesas...*, ALEXANDER, C., *The Timeless way of Building*, TÁVORA, F. ., "Arquitectura e Urbanismo – a lição das constantes", ZUMTHOR, P. *Atmosphären*. Em "Um texto sobre o Pôr-do Sol", Pedro Bandeira refere o conceito de *atmosfera* em Zumthor a propósito da casa de Caminha, de Sergio Fernandez (ver nota 20, pág. 75).

⁸⁰ Alexander refere-se à arquitectura dos povos primitivos, onde esta qualidade se encontra de forma muito clara; ver capítulo 4 ("The Unselfconscious Process") em ALEXANDER, C., *Notes on the Synthesis of Form* (pág. 46-54).

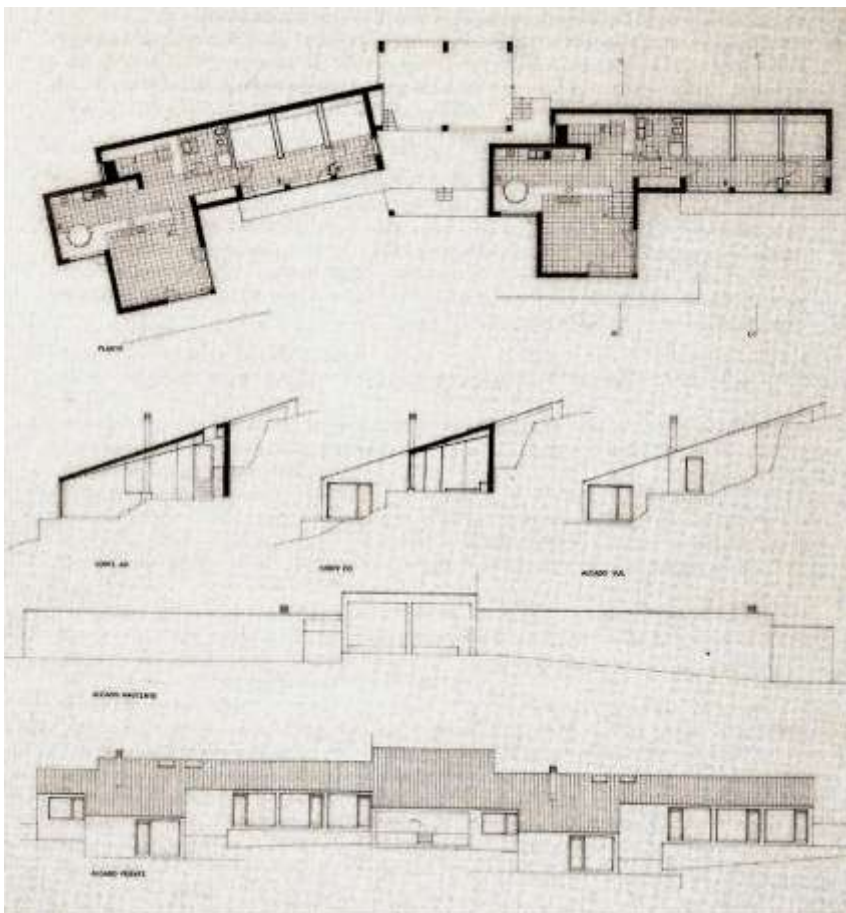


Fig. 106 Vill' Alcina, em Caminha, Sergio Fernandez, planta, cortes, alçados (TAVARES, A.; BANDEIRA, P., ed., *Só nós e Santa Tecla*, pág. 76) e fotos do estado actual (E. F.).

Estes conjuntos têm assim uma grande unidade, dentro de cada região, que lhes é dada não apenas pelo uso de materiais idênticos mas também por via da partilha dos mesmos processos e tipos construtivos, por via de influências mútuas em áreas de dimensão variável.

Sergio Fernandez encontra esta realidade em Rio d'Onor, nos anos de 1963 e 64, durante o tirocínio que dá origem ao seu CODA (já referido, em 1.3.2.1 e 2.2.2.1); este trabalho ultrapassa o campo restrito da Arquitectura, porque regista uma experiência etnográfica de vivência do dia-a-dia de uma aldeia isolada e (portanto) representativa de uma cultura popular encontrada em estado puro: “as casas eram totalmente desconfortáveis” mas tinham “uma solidez, uma estabilidade que derivava da capacidade ancestral de construir com o material que tinham”. Fernandez reconhece que esta experiência deixou as suas marcas, e terá tido alguma influência na concepção das casas de Caminha.⁸¹

A vill'Alcina e a casa Rocha Melo são, em grande parte, o resultado de um processo semelhante ao atrás descrito, que caracteriza a arquitectura de Rio d'Onor (tal como muitas outras aldeias isoladas que podíamos ainda encontrar, nesta época) e, nesse sentido, esta é a última casa que encontramos construída em Portugal que assume (sem o procurar deliberadamente) um processo de concepção-construção de raiz popular: “Esta casa (...) é o resultado de um certo pragmatismo associado ao conforto (...) não tem requinte nenhum, de nada, é o mínimo que se pode fazer, é esta a qualidade que a casa tem”.⁸²

É uma casa realizada com pouco desenho (“isto foi feito metade projecto, metade bengala”)⁸³ e os poucos desenhos de projecto “informam o estritamente necessário à compreensão do edifício construído”.⁸⁴ No contexto da totalidade do processo de concepção-construção, o desenho tem papel secundário: quase poderia não existir. Esta casa resulta de um processo de *colaboração* (em que o arquitecto se assume como organizador da *síntese magnífica que as obras traduzem e na qual colabora toda uma infindável série de elementos*)⁸⁵ que se desenvolve a vários níveis; começa no período em que é desenhada, umas férias passadas em Moledo, na já referida casa Alves Costa, projectada por Siza poucos anos antes: “A sua invenção foi participada por todos os que ali passavam e eram muitos. Foi sentida como nossa (...). Sem nenhuma cedência formalista, sem nenhuma retórica ou procura estilística”.⁸⁶

Assim, para além do conceito de *colaboração* de Távora, também se aplica aqui por inteiro o discurso sobre o método que Alves Costa apresenta em *Dissertação*:

“Mas os métodos não são todo o processo do desenho.

O processo completo

é tudo o que uma pessoa faz e os outros fazem

e dentro disso pode usar-se este ou aquele método

⁸¹ Ver citação da “Entrevista a Sergio Fernandez por André Tavares e Pedro Bandeira” em MENDES, M., “terra quanto a vejas, casa quanto baste” (pág. 101): “Não sei se isto teve alguma coisa a ver com esta casa, mas teve a ver com esta coisa de ser pelo menos assim «chão», aliás aqui o norte é bastante «chão»...”

⁸² Idem pág. 102.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ MENDES, M., “terra quanto a vejas, casa quanto baste” (pág. 119).

⁸⁵ Remetemos aqui, de novo, para a definição de *colaboração* que encontramos em TÁVORA, F., “Arquitectura e Urbanismo – a lição das constantes”.

⁸⁶ COSTA, A. A., “Pela paisagem pobre, irrenovada” (pág. 22-23).

e alguma coisa que se tenha pensado
e alguém entra e diz alguma coisa
e isso também entra a formar parte do processo
e tudo é processo.”⁸⁷

Como o projecto das casas de Caminha foi desenhado em Moledo, o espaço da casa Alves Costa também é participante na sua concepção, também é *parte do processo*. Mas a relação entre ambos os projectos não se esgota na concepção: a Vill’Alcina e a casa Rocha Melo são depois construídas pelo mesmo empreiteiro que tinha já construído o projecto de Siza (o Sr. Manuel Guardão) num processo de colaboração muito participado, onde o construtor “teve um papel activo no confronto com as soluções técnicas, específicas, particularmente no detalhe e assentamento das carpintarias.” Assim, esta obra surge como o culminar de um período muito rico de aprendizagem colectiva, realizada com métodos experimentais: a realização de várias obras com recurso à mesma equipa construtora permitiu a existência de uma “prática local, relativamente estabilizada, que navegava de projecto em projecto”; as soluções podiam assim ser testadas em obra e evoluíam por processos de tentativa e erro, como na arquitectura popular; a pormenorização dos projectos, “particularmente das obras de carpintaria”, repetia-se “seguindo os mesmos critérios”. Deste processo de colaboração resulta “um ar de época que se identifica nas obras” que os arquitectos da *Escola* constroem no Minho, “mas também uma formação profissional específica para o construtor, que se familiariza com uma prática de desenho originária dos ateliers do Porto” e ainda “um processo recíproco de formação dos arquitectos.”⁸⁸

Encontramos em Caminha, assim, a evolução natural da “síntese de vanguarda que era possível fazer de uma cultura chã, telúrica, vernácula” que caracteriza a obra de Távora dos anos 50.⁸⁹ Mas na Vill’Alcina esta síntese esgota-se na relação entre os valores pessoais do arquitecto (no seu papel simultâneo de promotor, projectista e cliente final) e os já referidos processos intemporais (actualizados pela consciência da contemporaneidade, patente no contributo dos seus diferentes agentes) de concepção-construção: um bom exemplo é a experimentação (em obra) de uma abertura de maior dimensão na sala, hipótese abandonada após esta simulação. Se este é um processo claramente tradicional, mas muito eficaz, de projecto, ele depende em boa medida da boa vontade do construtor. Também a escolha do material base da construção constitui uma marca de época (que, aliás, é já um pouco anacrónica em 1974): Sergio Fernandez concebe o projecto como “uma casa em tijolo e estrutura de betão” (que seria rebocada, como a casa Alves Costa) e, posteriormente, percebe que “era mais barato fazer em pedra” e altera (muito pragmaticamente) a sua concepção inicial sem alterar o desenho. Aquilo que é hoje um material que associamos a uma construção de luxo era, na época, mais económico; também por isto (e por todos os outros factores já referidos), a

⁸⁷ COSTA, A. A., *Dissertação...* (pág. 117).

⁸⁸ TAVARES, A., “O salto” em TAVARES, A. (et. al.), *Só nós e Santa Tecla* (pág. 42).

⁸⁹ Idem, pág. 37-38.

experiência de Caminha tem o seu tempo e é considerada irrepitível, mesmo para o seu arquitecto: “eu hoje não faria esta casa (...) as casas que faço actualmente não tem nada a ver com esta”.⁹⁰

O conjunto de obras referido neste capítulo é, no seu conjunto, uma experiência irrepitível, mesmo para os seus próprios autores. Se podemos definir a casa da Ofir como a primeira obra construída a norte onde esta metodologia de trabalho se encontra consolidada, as casas de Caminha de Sergio Fernandez serão certamente as últimas. Entre elas existe um elo de ligação: a casa de Ofir de Távora é muitas vezes apontada como modelo da Vill'Alcina⁹¹ (e de outras obras realizadas no Minho por arquitectos do Porto). O próprio Sergio Fernandez confirma esta influência, não por razões formais mas porque ambas partilham uma mesma noção de “humanidade”, “proximidade” (qualquer coisa “importante”, que é “próxima”) e “escala”.⁹²

Mas em Caminha (ao contrário do que acontece em Ofir) o *composto arquitectónico* parece ser menos susceptível a influências exteriores ao seu próprio contexto: a casa encosta-se à montanha e o tecto faz a reprodução directa do declive do terreno, enquanto o pavimento o repete de forma estratificada, em curvas de nível, como numa maquete. A distribuição interior procura um “open space” que tem as suas raízes mais sólidas na habitação popular: a relação directa (muitas vezes no mesmo espaço) entre zonas de cozinhar e comer é uma constante na arquitectura popular portuguesa (como mostra o Inquérito), tal como o conceito de alcova.⁹³ Neste sentido, parece-nos claro que o “entusiasmo artesanal” que esta obra mostra está relacionado “com a redescoberta da arquitectura popular”, ao contrário do que defende André Tavares:⁹⁴ na obra de Sergio Fernandez este parece ser o projecto onde é mais clara a influência da experiência formativa realizada em Rio de Onor. Esta obra encerra um ciclo, assinalando o fim da identificação entre o “ateliê de vão de escada” e a actividade de resistência (pelo desenho e/ou pela acção política) ao Estado Novo: quando acaba de se construir, na primavera de 74, essa resistência perdia a razão de ser. Depois de Abril, o ateliê de “vão de escada” vai sair para a rua, livre para intervir socialmente. Esta é assim a última obra que reflecte ainda esta condição de alguma clandestinidade da chamada “Escola do Porto”, assinalando também o fim de um período onde o mote para a aproximação à cultura popular era a realidade (já em vias de desaparecimento) do mundo rural: depois, no processo SAAL, a aproximação à cultura proletária será o novo paradigma.

Assim, esta não é apenas “a última casa moderna construída em Portugal” (como defende Jorge Figueira) no cruzamento de uma “cultura corbusiana” com uma “cultura neo-realista” nascida do Inquérito;⁹⁵ é

⁹⁰ MENDES, M., “*terra* quanto a vejas, *casa* quanto baste” (pág. 101), citando a “Entrevista a Sergio Fernandez por André Tavares e Pedro Bandeira”.

⁹¹ Ver explicação para o nome Vill'Alcina em CAPELA, J. “Ética-Dialética” (pág. 173, nota 37).

⁹² Citado em MENDES, M., “*terra* quanto a vejas, *casa* quanto baste” (nota 46, pág. 143). Aí Sergio Fernandez salienta que a “questão da escala é importante”...

⁹³ Nas casas de Caminha, os quartos “não são quartos mas alcovas, elevadas um degrau acima do corredor”, que “muito mais do que uma passagem é uma varanda minhoto, larga, rasgada em continuidade sobre o exterior, transparente à luz, ao sol e à chuva.” (OLIVEIRA, M. M., “Linha de sombra”, pág. 26-27).

⁹⁴ A propósito das casas de Caminha, André Tavares afirma: “Não convém confundir, como é prática fazer, esse entusiasmo artesanal do início dos anos 70 com a redescoberta da arquitectura popular ao longo dos anos 50”; TAVARES, A., “O salto” em TAVARES, A. (et. al.), *Só nós e Santa Tecla* (pág. 37).

⁹⁵ “(...) a Casa de Caminha é a última casa moderna construída em Portugal” (...) reflecte, em simultâneo, essas duas experiências: a cultura *corbusiana* onde Viana de Lima reconhecidamente se move; e a cultura neo-realista que se intersecta no *Inquérito à Arquitectura Regional*, e que promove a aproximação ao «real» para deslindar da utopia moderna.” (...) “aquilo que na Vila da Feira, na Quinta da Conceição e em Ofir surge integrado e resolvido, em Caminha aparece desdobrado, quase em estado puro: a caracterização volumétrica da Casa é «arcaica»; a sua espacialidade interior é moderna” (...) “De facto, a casa de Caminha não integra as novidades todas dos anos 60 – é-lhes aliás particularmente imune -, mas não deixa por isso de ser um testemunho relevante do seu tempo. Como aquilo que ficou conhecido por Escola do Porto.” FIGUEIRA, J., “A casa do lado” (pág. 57-58).

também, e paradoxalmente, a última *casa popular*. Ela é moderna, mas apenas no sentido em que Távora define *modernidade* em arquitectura (porque se realiza de acordo com o seu tempo e traduz, segundo uma relação perfeita, a realidade que a envolve), isto é, do mesmo modo que é também *moderna* a Arquitectura Popular; a sua modernidade não é reflexo de uma cultura de raiz maquinista. Assim, o contraste entre a linguagem exterior (“replicação de uma casa telúrica”) e o interior (“re-encenação do *open space* modernista”)⁹⁶ é mais facilmente explicável pela assimilação do carácter *maneirista* da casa Alves Costa, aplicado aqui de um modo muito menos Venturiano: o seu duplo carácter é uma resposta directa a uma dupla intenção programática de procurar o conforto e a funcionalidade sem prejuízo da relação com a envolvente. Mais do que “neo-realista”, a Casa de Caminha é *realista*, no sentido em que (não a procurando) se aproxima mais da atitude e da metodologia que caracterizam a Arquitectura Popular do que a maioria das obras surgidas depois do “Inquérito”. É uma casa dupla, não por procurar uma produção em série, mas porque a resposta *realista* a duas solicitações semelhantes para o mesmo sítio teria naturalmente de ser uma repetição formal e tipológica; assim, não procura uma simetria artificial nem uma repetição acrítica: é na diferente forma como as casas se relacionam com o terreno que podemos encontrar as subtis diferenças entre ambas.⁹⁷

Podemos assim afirmar que a casa de Ofir inicia uma época que vai do “Inquérito” à “Revolução”: se o início dos trabalhos da “Zona 1” permite a Távora alcançar o exercício de síntese que leva ao desenho de Ofir, o 25 de Abril vai modificar as condições sócio-políticas do país, canalizando o esforço dos arquitectos para outros trabalhos, desviando a atenção do mundo rural (e da sua Arquitectura Popular, já em vias de desaparecimento) para o mundo urbano e para a resposta às necessidades habitacionais das populações mal alojadas da cidade. Assim, na sequência dos caminhos que Távora aponta em Ofir (e da sua problematização por Siza, nos três projectos de Moledo), as casas de Caminha são as últimas obras desta época: uma época em que a *Escala do Porto* é a do pequeno ateliê, com tudo o que isso pode implicar do ponto de vista de vivência pessoal e de entendimento do papel do arquitecto na sociedade.

Esta foi uma terceira via escolhida pelos arquitectos da ESBAP face à dupla recusa dos caminhos encontrados no início dos anos 70: o descentramento do objecto disciplinar (a já referida “recusa do desenho”) ou a adesão aos princípios das sociedades de consumo e do neocapitalismo. Depois da revolução de 1974, face à cidade, tornar-se-ão claras as implicações desta opção, no reconhecimento da importância do papel social do arquitecto dentro dos limites da sua disciplina mas também no difícil equilíbrio em que as necessidades de aumento de escala colocam esta filosofia de projecto e esta opção de vida.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ É no carácter vernáculo (mais arcaico que moderno) deste processo de repetição que podemos encontrar a resposta à questão com que Jorge Figueira termina o seu texto sobre as casas de Caminha: “aquilo que escrevi aplica-se à casa do lado?” (idem, pág. 61).

2.3. O “Processo SAAL” como confronto com a cidade.

A construção da identidade da chamada “Escola do Porto” é pontuada por momentos incontornáveis da sua história, que são normalmente designados por uma única palavra (o “Congresso”, a “Reforma”, o “Inquérito”, a “Experiência”) com significado específico imediatamente reconhecível, embora (para os não versados no tema) essa designação possa parecer claramente insuficiente pelo seu sentido lato; o “Processo” é mais uma palavra a juntar às anteriores, com o mesmo valor paradigmático...

Vimos nos capítulos anteriores que, depois de um primeiro percurso evolutivo iniciado pelos textos de Távora, informado pelos trabalhos do “Inquérito” e consolidado com a emergência das primeiras obras de referência de Távora e Siza, a identidade colectiva da *Escola* é posta à prova em circunstâncias adversas no período que antecede 1974, com a reforma do ensino, a saída de Ramos, a emergência do fenómeno de industrialização da actividade projectista, o “abandono do desenho” e o bloqueio da “Experiência”. No período que medeia entre o “Inquérito” e a “Revolução”, esta identidade conheceu diferentes cambiantes, na obra dos seus principais agentes, que podemos balizar entre uma evolução na continuidade presente na obra de Távora e a sucessão de experiências, rupturas e avanços sinuosos que caracteriza a obra de Siza.

Abril de 1974 é assim um momento de charneira na história da chamada “Escola do Porto”, em que esta deixa de ser um símbolo de resistência (marginal face ao regime), acumulando a frustração por não poder intervir de forma significativa no mundo que a rodeia, hesitando em ceder à tentação do descentramento do seu objecto disciplinar. Com a “Revolução dos Cravos” a *Escola* torna-se uma força de referência no “Processo Revolucionário Em Curso”, consciente da sua capacidade interventiva e da importância do seu papel na possibilidade de realização dos objectivos sociais potenciados pela nova realidade política.

Na segunda metade da década de 70, o envolvimento dos professores e alunos da ESBAP no “Serviço de Apoio Ambulatório Local” marca profundamente a identidade da *Escola*; este é um primeiro salto de escala consolidado, em que os arquitectos do Porto se vêem confrontados, sucessivamente, com a população (e as suas necessidades), com a cidade, com a sua própria consciência identitária e com a imagem que transmitem para o exterior.

O “Processo SAAL” surge assim como um primeiro momento em que a identidade colectiva da *Escola* (feita de um somatório de diferentes abordagens, mas com um evidente denominador comum) pode assumir-se como organismo autoconsciente e autoreflexivo, apresentando-se exteriormente numa acção colectiva de pleno significado: os arquitectos do Porto podem agora assumir um significativo papel político e social, relacionando a sua consciência teórica e ideológica com a sua arquitectura, num processo colectivo que dará novo significado à designação “Escola do Porto”.

2.3.1 Discursos sobre o SAAL.

É longa a lista de textos que podemos considerar bibliografia de referência para o estudo do “Processo SAAL”.¹ Sobretudo depois da publicação da dissertação de António Bandeirinha, *O Processo SAAL e a Arquitectura no 25 de Abril de 1974*, podemos considerar que a história do SAAL está feita, do ponto de vista do seu enquadramento sociopolítico.

Pela importância da recolha documental que apresenta e pelo trabalho de sistematização gráfica realizado sobre a vasta obra projectada e construída do SAAL, este trabalho de Bandeirinha constituiu a chave de leitura para a restante bibliografia publicada sobre o tema e o ponto de partida para a reflexão que apresentamos neste capítulo, procurando entender qual é o contributo do “Processo” para a evolução, consolidação e divulgação de uma identidade de *Escola*.

¹ CONSELHO NACIONAL DO SAAL, *Livro Branco do SAAL 1974-1976* e BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL e a Arquitectura no 25 de Abril de 1974* são as mais bem documentadas obras publicadas sobre o SAAL, que se aconselham para o aprofundamento do tema e para recolha de outras indicações bibliográficas sobre o “Processo”; num esforço de selecção realizado sobre a vasta bibliografia de referência que encontramos nestas obras, podemos distinguir vários tipos de fontes documentais:

- a) a legislação que o enquadra, de que salientamos o Despacho Interno de Junho de 1974, do Secretário de Estado da Habitação e Urbanismo (Nuno Portas) que refere o “Serviço de Apoio Ambulatório Local” como uma das “Acções prioritárias” programadas (ver CONSELHO NACIONAL DO SAAL, *Livro Branco do SAAL*, pág. 61), o Despacho Conjunto dos Ministros da Administração Interna e do Equipamento Social e do Ambiente que institui oficialmente o SAAL (Diário do Governo, nº 182, 1ª Série, 6.8.74) e o Despacho Conjunto dos Ministros da Administração Interna e da Habitação, Urbanismo e Construção que remete o desenvolvimento dos processos relativos ao SAAL para as Câmaras Municipais (Diário da República, nº 253, 1ª Série, 28.10.76);
- b) os documentos internos do “Processo SAAL”, de que salientamos os mais relevantes para a caracterização do SAAL Norte, nomeadamente a primeira proposta de “Estruturação do S.A.A.L./Norte”, de 8.8.74 (CONSELHO NACIONAL DO SAAL, *Livro Branco do SAAL*, pág. 67-68), as propostas de reestruturação apresentadas pelo SAAL Norte em 5.12.74 e 17.4.75 (idem, pág. 102-105 e 135-138), as Conclusões do “1º Encontro SAAL/Norte” e a proposta de reestruturação aí apresentada, em 25.7.75 (idem, pág. 185-198) e os textos distribuídos na conferência de imprensa realizada pelo SAAL/Norte em 2.11.76 (idem, pág. 464-468);
- c) as notícias publicadas na imprensa da época, em Portugal, de que destacamos *O Século* (2.8.1947, 22.7.1975, 15.3.1976), *Expresso* (16.11.1974, 5.11.1976), *Jornal de Notícias* (8.4.1975, 13.4.1975, 2.7.1975), *Comércio do Porto* (8.4.1975, 4.7.1976, 14.10.1976, 30.10.1976), *A Capital* (22.7.1975), *Diário de Notícias* (23.7.1975, 4.11.1975), *Jornal Novo* (22.10.1975), *O Diário* (22.1.1976, 30.1.76, 13.3.1976, 30.10.1976) e *Jornal do Comércio* (13.3.1976);
- d) os artigos publicados na imprensa da época, nomeadamente em revistas especializadas na área da arquitectura e do urbanismo, de que salientamos *Construccion Arquitectura Urbanismo* (nº 30, 1975), *Citá Classe* (nº 4, 1975), *Lotus Internacional* (nº 13, 1976), *L'Architecture d'Aujourd'hui* (nº 185, 1976), *Casabella* (nº 419, 1976) e *Cidade Campo* (nº 2, 1979);
- e) as provas de habilitação para obtenção do título de professor agregado do curso de Arquitectura da ESBAP, onde é possível encontrar contributos para um balanço do Processo, feito pelos seus principais intervenientes, de que destacamos a *Dissertação...* de Alexandre Alves Costa (um dos coordenadores do SAAL Norte); ver também os textos de Domingos Tavares, Correia Fernandes e Pedro Ramalho;
- f) os estudos realizados, já com algum distanciamento, como contributos para a história do processo, de que destacamos os textos de Maria Rodrigues (*O movimento de moradores no Porto, 1974-76*), José António Bandeirinha (“Processo SAAL, o direito à arquitectura”), Nuno Portas (“O Processo SAAL: entre o Estado e o Poder Local” e “O Serviço de Apoio Ambulatório Local / SAAL – como processo autogestionário no serviço público”) e Alexandre Alves Costa (“Intervenção Participada na Cidade / A Experiência do Porto”, “A Ilha Proletária como Elemento Base do Tecido Urbano” e “O Elogio da Loucura, 1974-1976”); podemos considerar também neste grupo o CD editado pelo Arquivo Distrital do Porto em 2001: *Uma cidade em (r)evolução: recuperação do Arquivo SAAL / N, 1974 / 1976*.
- g) as obras cujo alcance temático é mais vasto mas onde o tema do “Processo SAAL” é bem enquadrado, de que salientamos FERREIRA, A. F., *Por uma Política de Habitação*, FIGUEIRA, J., *Escola do Porto: um mapa crítico*, GOMES, P. V., “Quatre batailles en faveur d'une Architecture Portugaise” e GOMES, P. V., “Arquitectura, os últimos vinte e cinco anos”.

Pela análise da bibliografia consultada, podemos considerar que existem três ideias essenciais, mais ou menos consensuais, que nos surgem como basilares para a compreensão dos resultados do SAAL Norte:

- a relação entre a evolução do “Processo” e as correspondentes alterações do enquadramento sociopolítico do país: da constatação da urgência de actuação em 1974 (face ao clima de ebulição social e às carências da população) até à mudança de enquadramento legislativo, em 1976 (com o Despacho que remete o desenvolvimento dos processos SAAL para as Câmaras Municipais);
- a compreensão das diferenças fundamentais entre os mais emblemáticos exemplos do trabalho do SAAL Norte, em comparação com a generalidade dos projectos SAAL em Lisboa, justificadas por uma diferente estratégia de actuação motivada pelas diferenças entre os contextos das zonas de intervenção e pela identidade teórico-prática das equipas do Porto, resultado de uma forte ligação ao Curso de Arquitectura da Escola de Belas Artes e de uma leitura colectiva da evolução dos conceitos teóricos sobre a relação entre a arquitectura e a cidade nas décadas de 60 e 70;
- a apresentação dos resultados construídos do trabalho do SAAL Norte como um fragmento, uma pequena parcela que não constitui amostra válida da ambição global de um projecto mais ambicioso.

São estes três temas, obviamente inter-relacionados, que encaramos como principais tópicos de reflexão para esta abordagem; começaremos por apresentar uma pequena síntese do modo como os encontramos desenvolvidos na bibliografia consultada.

Quanto à evolução política do “Processo” parece-nos relevante salientar que, comparando o testemunho dos principais agentes, parece não haver completo acordo sobre a atribuição de responsabilidades face ao *desmantelamento* deste processo *incómodo*.² Compare-se a abordagem de Fonseca Ferreira (*Por uma política...*), de António Bandeirinha (*O Processo SAAL...*, capítulo V) ou de Alves Costa (“O Elogio da Loucura...”), com o discurso de Nuno Portas (“O Processo SAAL...”); Portas parece ser o único que se apresenta contra a visão maniqueísta de quem considera que “o SAAL é que foi bom, foi uma bela aventura, os moradores é que eram bons, as brigadas também eram relativamente boas, o Estado, esse, era mau e determinadas pessoas, até sabemos todos os nomes delas, foram os carrascos” (pág. 262).³

Esta visão maniqueísta, muito politizada, leva também à consideração do SAAL como um processo irrepetível; no entanto, acreditamos que, apesar das evidentes conotações com os processos revolucionários que caracterizam os primeiros tempos do pós-revolução, o essencial das ideias e metodologias do “Processo” era aplicável num contexto menos efervescente. Hoje parece ser claro que, apesar da interpretação política ter estado na origem das motivações dos seus detractores, o “Processo” não partiu de uma ideia de prefiguração da cidade baseada num conceito abstracto de “formas de vida socialistas”, elaboradas como

² “O desmantelamento de um processo incómodo” é o título do capítulo V de BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...* (pág. 175-238).

³ Exemplos desta visão maniqueísta (e muito politizada) parecem também ser os textos publicados na revista *Cidade Campo* nº 2: “SAAL, perspectivas para uma crítica” e “SAAL/Norte, balanço de uma experiência”.

“contraplano exterior à consciência dos moradores”; pelo contrário, a “alternativa metodológica” proposta resulta do “processo dinâmico de luta e organização” e permitiu que o próprio processo “criasse as suas imagens provisórias, construísse a sua teoria”.⁴ Assim, muitas das ilações positivas que poderiam ter sido retiradas da experiência SAAL terão sido desvalorizadas pelo paralelo estabelecido entre a sua metodologia operativa e o processo revolucionário, que (tendo efectivamente existido)⁵ não era condição essencial e indispensável ao desenvolvimento de novos projectos, partindo da generalidade dos pressupostos essenciais do programa: manutenção das localizações, diálogo com as populações, relação cuidada com o meio onde se vai intervir.

Apesar da decisão política de 1976 que remete o desenvolvimento do “Processo SAAL” para as Câmaras Municipais ter paralisado a maioria dos projectos já em curso (nomeadamente na cidade do Porto)⁶ o SAAL foi continuado localmente em muitas autarquias do país, já não como “«serviço técnico» autónomo” mas como “programa”.⁷ É esta subtileza de linguagem que permite aceitar a ideia generalizada de que o Despacho de 1976 implicou a extinção do processo⁸ e, simultaneamente, acreditar que a sua dinâmica não tenha sido completamente interrompida: porque foram construídos vários projectos denominados “SAAL” depois da referida *extinção* (continuando operações iniciadas anteriormente)⁹ e porque o movimento cooperativo “viria a herdar muitas das aquisições ou, pelo menos, alguns aspectos da metodologia utilizada neste programa.”¹⁰

Do ponto de vista dos métodos, das linguagens e das tipologias, podemos mesmo considerar que a memória do SAAL vai influenciar a arquitectura portuguesa (sobretudo no Porto) muito para além de 1976...

A compreensão do enquadramento sociopolítico do “Processo” é essencial para se entender a urgência com que este decorre, que justifica a diversidade das opções tomadas, em diferentes pontos do país, evidente na globalidade das “intervenções urbanas e arquitectónicas dos arquitectos portugueses” projectadas nos dois anos seguintes à revolução, que, na sua larga maioria, representam uma “acção projectual de pura continuidade” com “antecedentes próximos, ideológicos ou formais”. Neste contexto, apenas parte dos projectos SAAL realizados no país pode ser considerado “novidade sem precedentes”, apesar da sua curta duração não ter permitido “consolidar, nem aprofundar, uma teoria e uma prática em

⁴ COSTA, A. A., “Intervenção Participada na Cidade...” (pág. 21).

⁵ Face a alguma abertura interpretativa potenciada pela sua indefinição inicial, o programa SAAL, foi sendo “transformado, pelo movimento popular num programa seu”; COSTA, A. A. (et. al.) “SAAL/Norte, balanço de uma experiência” (pág. 55).

⁶ Nuno Portas fala em “puro revanchismo” dos Serviços Camarários do Porto contra “a produção das brigadas SAAL” (em “depoimento”, *Cidade Campo* nº 2, pág. 118).

⁷ PORTAS, N., “O Processo SAAL...” (pág. 263 da ed. cons.); neste texto, escrito em 1986, Nuno Portas refere que muitos “bairros do SAAL continuam hoje a acabar-se” (idem, pág. 261).

⁸ Ver CONSELHO NACIONAL DO SAAL, *O Livro Branco do SAAL...* (pág. 38), BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...* (pág. 212), COSTA, A. A., *O Elogio da Loucura...* (pág. 41), “SAAL, perspectivas para uma crítica” (em *Cidade Campo* nº 2, pág. 9).

⁹ Na revista *Cidade Campo* nº 2 (pág. 100) é referida a operação “Quinta dos Vidais”, em Setúbal, como a única operação SAAL cujo processo se inicia depois do Despacho de 1976 (em 19 de Julho de 1977).

¹⁰ PORTAS, N., “O Processo SAAL...” (pág. 263 da ed. cons.).

processo de elaboração”.¹¹ Assim, as várias opções que encontramos nos diferentes projectos disseminados por todo o território são indissociáveis das características das suas respectivas áreas de intervenção.

O “Processo SAAL” regia-se por seis preceitos essenciais, estabelecidos de modo “mais ou menos explícito” logo no despacho fundador: “o princípio da organização social da procura”, o “princípio da preferência pela manutenção das localizações”, o “princípio da autonomia na gestão do projecto e da obra”, o “princípio da incorporação de recursos próprios”, o “princípio da descentralização da promoção habitacional” e o “princípio da iniciativa experimental”. Estes foram, de um modo geral, aplicados “com graus diferentes de adaptação às condicionantes mais específicas, mas com igual valor de determinação perante a realidade objectiva e, sobretudo, perante o reconhecimento teórico de anteriores experiências e de anteriores políticas no âmbito da promoção habitacional para populações sem capacidade de acesso ao mercado convencional”.¹²

Destes seis axiomas essenciais, no SAAL Norte (como na generalidade do país) só são aplicados cinco, recusando o da “incorporação de recursos próprios”,¹³ que se considerou socialmente injusto.¹⁴ É o “princípio da preferência pela manutenção das localizações” que vem a revelar-se decisivo para distinguir a estratégia das diferentes intervenções; assumindo, tanto quanto possível, a manutenção das novas habitações nos mesmos locais onde as populações a realojar já habitavam, as diferentes equipas viram-se confrontadas com realidades bem diversas. No Porto, a maioria das áreas de intervenção situavam-se em pleno centro urbano, enquanto na capital a regra geral era a localização em zonas de subúrbio. Assim, se em Lisboa o SAAL alojou populações de “bairros de lata”¹⁵ com recurso a “partidos tipológicos anteriores à revolução, agora construídos em condições de emergência”,¹⁶ é sobretudo por razões circunstanciais que o “Processo” adquire contornos bastante diferenciados na cidade do Porto.

Mas esta diferença não se justifica apenas pela relação dos projectos com as características das áreas de intervenção; existe uma outra circunstância que justifica a “intensidade com que o SAAL foi acolhido no Porto”, que “diz respeito ao contexto específico que envolveu a resposta dada pelos arquitectos”: a ligação à Escola de Belas Artes.¹⁷ Esta ligação surgiu naturalmente, porque aí se tinham realizado, na sequência do “Inquérito”, algumas experiências de trabalho em “contacto directo com as populações” (nomeadamente os já referidos CODA de Arnaldo Araújo, José Dias e Sergio Fernandez realizados na região de Bragança), testando um posicionamento teórico e processual que, depois, “atingirá real expressão nas intervenções realizadas no âmbito das operações SAAL”;¹⁸ mas também pelo facto da generalidade dos primeiros núcleos

¹¹ COSTA, A. A., “O elogio da loucura...” (pág. 42).

¹² BANDEIRINHA, *O Processo SAAL...* (pág. 121-122).

¹³ PORTAS, N., “O Processo SAAL...” (pág. 261-262 da ed. cons.) critica esta opção de recusa da incorporação de recursos da população, considerando-a uma das causas da “paralisação” do SAAL: “quer do programa, quer das próprias realizações”.

¹⁴ É compreensível que este princípio fosse rejeitado pelas populações: “não achamos justo uma pessoa vir do trabalho e ir fazer a própria casa” (representante da Associação de Moradores “O Grito do Povo”, em entrevista na revista *Cidade Campo* nº 1, Fev. 78, pág. 139).

¹⁵ Ver mapa com localização dos bairros clandestinos da região de Lisboa em *Construccion Arquitectura Urbanismo* (nº 30, 1975, pág. 72).

¹⁶ COSTA, A. A., “O elogio da loucura...” (pág. 48-49).

¹⁷ BANDEIRINHA, J. A., “Processo SAAL, o direito à arquitectura” (p. n. n.).

¹⁸ FERNANDEZ, S., *Percurso* (pág. 143).

de moradores surgirem em áreas “onde estudantes de arquitectura da ESBAP desenvolvem trabalho escolar”,¹⁹ pelo que os núcleos das respectivas brigadas técnicas surgem de forma espontânea, com a “simples junção de um ou mais arquitectos responsáveis”.²⁰

Estudantes e professores são assim envolvidos no processo desde o primeiro momento e o Curso de Arquitectura funciona como elo de ligação, aglutinador de esforços e catalisador de uma estratégia comum: a “criação de uma nova metodologia do desenho que entende planeamento, projecto e construção como síntese de uma actividade multidisciplinar resultante da acção constante entre técnicos e moradores”.²¹ Quer pela “acção quase militante de crítica à cidade contemporânea e ao planeamento vigente, quer pela presença de modelos operativos motivadores, como os estudos feitos para o Barredo”, a *Escola* congregou “práticas e reflexões que, sem esse vínculo, corriam o risco de dispersar”.²² No Porto (antes da revolução), só a ESBAP “catalizava as atenções e congregava a discussão possível, quase uma tertúlia, sem nenhuma concessão dileitante, mas onde as ansiedades mais avançadas do discurso arquitectónico procuravam, e obtinham, abrigo institucional”: o SAAL foi assim, para a *Escola*, a “oportunidade processual” de “saltar do sonho analítico, e tantas vezes académico, para o território do real, para o encontro com a cidade e os seus habitantes”.²³ Foi também na ESBAP que se realizaram a maior parte dos seminários de trabalho e plenários de comissões de moradores, para além de outros encontros, mais informais, entre os arquitectos responsáveis pelas “brigadas técnicas”; assim, não será exagerado afirmar que o SAAL Norte se confunde com a “Escola do Porto”.

As “brigadas” do SAAL Norte, organizadas “a partir do interior da Escola” defrontam-se desde o início com “a necessidade de produzir projectos destinados, quase sempre, à execução imediata”, para um cliente “com rosto identificável” e sempre presente; face a esta circunstância nova e exigente, a *Escola* transforma-se “num grande atelier, sem que, para isso, tivesse os meios necessários e imprescindíveis” e confronta-se, a curto prazo, com a realidade do “«produto acabado» que implica, não apenas, que em si mesmo, o seja (em termos de resposta) mas exige todo um procedimento necessário à sua comunicação”. Deste modo, aproximam-se o “processo pedagógico e profissional”, “eliminando o corte (que existia anteriormente) entre eles”: o “trabalho produtivo” urgente no exterior implica “a necessidade inadiável de tornar, também «produtivo» – o processo escolar e pedagógico”.²⁴

Por outro lado, a efectiva participação popular no “Processo” constituiu uma “emocionante experiência” do ponto de vista “dos arquitectos empenhados na clarificação metodológica da sua actividade”, já que “raramente se encontrava um cliente colectivo, utente directo da obra, motivado militantemente para uma

¹⁹ Se é verdade que em Lisboa também existiram grupos de alunos do Curso de Arquitectura da Escola de Belas Artes que desenvolveram trabalho junto dos “quartieri degradati”, no Porto a ligação entre a *Escola* e as “ilhas” era muito mais forte, nos últimos anos do fascismo; ver MARCONI, F., “Portogallo: operação SAAL”, *Casabella*, nº 419, 1976 (pág. 6).

²⁰ COSTA, A. A., *Dissertação...* (pág. 111).

²¹ *Ibidem*.

²² BANDEIRINHA, *O Processo SAAL...* (pág. 246).

²³ *Ibidem*.

²⁴ FERNANDES, M. C., *Esbap / Arquitectura Anos 60 e 70* (pág. 51-52).

contribuição positiva à qualidade do habitat a criar”.²⁵ No entanto, esta participação corre o risco de ser contraproducente, nalguns casos, causando uma maior demora na elaboração do projecto, enquanto noutros vai revelar-se ineficaz, porque (apesar do tempo investido na procura de uma solução de consenso entre arquitectos e clientes) as características finais de muitas das habitações (ao nível dos materiais de acabamento, por exemplo) são rapidamente alteradas pelos próprios moradores, a expensas próprias. Esta circunstância, evidente na rápida transformação da imagem exterior dos bairros, também parece demonstrar que o “princípio da incorporação de recursos próprios” faria mais sentido do que aquele que lhe atribuíram tanto as “brigadas” como as populações.²⁶

Se os arquitectos do Porto acreditaram, desde muito cedo, que “o projecto poderia desempenhar um papel central e aglutinador, dentro do âmbito mais vasto do processo”,²⁷ depois da exoneração de Nuno Portas (em Março de 1976) tornou-se claro “que tudo o que se viesse a desenvolver dali para a frente teria necessariamente de ser suportado pela prática, por uma prática que estava muito próxima dos movimentos urbanos e da vontade das massas.” Como se a actividade do arquitecto, “ao ser aceite e compreendida pelos seus destinatários, se erigisse como um primeiro momento da nova forma de viver, e de construir, a cidade”. Deste modo, foi-se tornando evidente para a maioria das brigadas que o projecto ganhava “um significado crucial no âmbito do processo”, reforçando a responsabilidade dos projectistas, num ambiente de “grande intensidade de trabalho e de discussão”: falava-se em “sistematização de elementos para a auto-construção”, em “modulação”, em “racionalidade e optimização estrutural”, em “standardização”. Mas a verdade é que “nenhum destes conceitos tinha sido realmente aprofundado e, muito menos, concretizado” embora se sentisse que “este era um ponto no qual não se devia falhar” e que “era necessário trocar impressões, debater pontos de vista, concordâncias e discordâncias”.²⁸

Face à circunstância específica do seu campo de actuação e na sequência da evolução dos conceitos teóricos que marcam a relação entre a arquitectura e a cidade nas décadas de 60 e 70, foi nascendo no Porto, ao longo do “Processo” e de forma espontânea, uma ideia que se foi tornando “quase uma evidência” para os técnicos das brigadas; é uma “ideia de planeamento que parte do particular para o geral, que contém em si mesmo projectos de habitação operária, ou popular, e que se expande com o próprio movimento de moradores até ao controlo e à asfixia da cidade dos negócios e da especulação fundiária”: sonha-se com “uma cidade planeada a partir da habitação operária”.²⁹ A estrutura urbana das áreas de intervenção da maioria das intervenções SAAL na cidade, “a da expansão periférica e industrial do sec. XIX”, é caracterizada pela “dicotómica versatilidade do quarteirão” e pela especificidade dos núcleos de habitação operária, as

²⁵ TAVARES, D., *Da Rua Formosa à Firmeza* (pág. 70).

²⁶ PORTAS, “O Processo SAAL...” (pág. 260-262).

²⁷ BANDEIRINHA, *O Processo SAAL...* (pág. 129).

²⁸ *Idem*, pág. 146-149.

²⁹ *Idem*, pág. 184.

chamadas “ilhas”. A “ilha proletária”, como a designam Álvaro Siza e Alexandre Alves Costa,³⁰ acaba assim por se tornar “tema de projecto”, a que se confere “um novo sentido e uma nova dignidade”: como “primeira habitação operária”, a “ilha” ganha “um fortíssimo valor simbólico”, como modelo, tanto ao nível da arquitectura como da intervenção urbana: os “arquitectos vão redesenhar as velhas e novas ilhas e vão considerá-las elementos base do tecido urbano”, por “razões ideológicas, mas também por razões de desenho.”³¹

Esse modelo base é assumido na sequência “de um profundo empenhamento na compreensão do significado histórico, social e cultural dos tecidos urbanos” das zonas de intervenção, numa metodologia que procura “alicerçar as novas habitações num processo de identidade adquirido ao longo do tempo”, onde se procura compatibilizar “relações de escala e de vizinhança”, numa pesquisa tipológica associada a uma “ideia de evolução, mais do que de ruptura” e onde a “sagrada manutenção dos modelos vivenciais urbanos” é um dado quase programático. Constitui-se assim a “ilha” como modelo interno, que vai ser cruzado na prática do projecto com modelos externos, num processo de *mestiçagem*: os “*siedlungen*, J. J. P. Oud, Ernst May e Bruno Taut, entre outros” que “tinham já dado corpo a uma forma de pensar a cidade e a habitação operária enquanto expressão de uma regra”.³²

Assim, os projectos SAAL do Porto parecem integrar já, do ponto de vista da concepção estratégica de planeamento urbano, a tendência que os “urbanistas reformistas italianos designaram por *uma terceira geração de planos*, feitos não para a expansão mas para a consolidação e ordenamento da cidade”, o que configura um novo tipo de intervenção, que joga “no terreno do urbanismo e da arquitectura, simultaneamente com o passado e com o futuro, com a condição moderna e pós-moderna”.³³ Esta filosofia de intervenção procura, na “delimitação das áreas de intervenção a que se chamou «unidades operacionais»”, inverter a definição de “não lugar” de Marc Augé, criando áreas que se possam reconhecer com “um lugar antropológico, identitário, relacional e histórico”,³⁴ consolidando e reinventando um “*lugar praticado*” que fosse “promovido a *lugar de memória*”.³⁵ Sabendo as consequências das políticas de habitação social anteriores, (nomeadamente os já referidos “Planos de Melhoramentos”)³⁶ as brigadas do Porto assumiram o “princípio da preferência pela manutenção das localizações” como regra essencial; assim, procurou-se assegurar o “direito à cidade”, realojando as populações na mesma área urbana onde anteriormente viviam, possibilitando aos

³⁰ Em 2002, Alves Costa recorda o texto de Siza (“L’isola proletaria...”) publicado na revista *Lotus Internacional*, em 1976, para explicar o conceito: “refere-se a «ilha proletária», em vez de «as ilhas» como são comumente conhecidos, no Porto, os conjuntos de habitações operárias edificadas no interior dos lotes, estreitos e compridos. Veremos como a primeira designação é tema de projecto e como a segunda designa o real. Veremos, ainda, como o real desqualificado ganha cidadania com o 25 de Abril.” (COSTA, A. A., *A Ilha Proletária...*, pág. 30).

³¹ Idem, pág. 30-33; Alves Costa refere Sérgio Fernandez (bairro do Leal), Pedro Ramalho (Antas) e Álvaro Siza (S. Victor) como aqueles que “se comprometeram” neste “projecto urbano para a cidade do futuro” e cita o texto de Siza, publicado no já referido artigo da revista *Lotus Internacional*, onde se assume o propósito de considerar “a ilha como possível estrutura de desenvolvimento da cidade”.

³² BANDEIRINHA, “Processo SAAL, o direito à arquitectura” (p. n. n.).

³³ GOMES, P. V., “Arquitectura, os últimos vinte e cinco anos” (pág. 565).

³⁴ AUGÉ, M. *Non-Lieux* (pág. 83 da ed. cons.).

³⁵ COSTA, A. A., “O elogio da loucura...” (pág. 46-47).

³⁶ Para entender a posição (muito crítica) de alguns dos intervenientes do SAAL Norte em relação às anteriores políticas de habitação social desenvolvidas na cidade ver “SAAL/Norte, balanço de uma experiência” em *Cidade Campo* n° 2, 1979.

moradores “continuar a habitar espaços cujas referências urbanas e de vizinhança já tinham sido adquiridas”.³⁷

É face a este enquadramento teórico e circunstancial que se torna necessário ressaltar que a obra construída do “Processo” (nomeadamente na cidade do Porto)³⁸ é o resultado “das primeiras fases das operações iniciais”, projectos onde “aparecem com tanta importância as referências culturais dos arquitectos, experimentadas marginalmente nos últimos anos do fascismo, retomadas com outro sentido para serem criticadas e provavelmente ultrapassadas” e não devem ser consideradas “a proposta acabada do SAAL”.³⁹ São o resultado de uma resposta que se queria rápida, porque no turbilhão de acontecimentos que caracteriza todo o “Processo” não podia haver hesitações e o entusiasmo era grande, em todos os participantes. Não havia “tempo, nem experiência anterior, para rigorosas operações de selecção, ou para aturadas determinações de aptidão, genérica ou específica, das equipas a escolher”; se, especialmente os técnicos mais novos, estavam ansiosos por “estar do lado dos mais pobres e dos mais oprimidos, servindo-os com os seus saberes técnicos”, também entre os mais velhos se sentia (nalguns casos, “ainda com mais profundidade”) esta motivação; mas também é verdade que não havia alternativas de trabalho: de um modo geral, todos “tinham as suas encomendas congeladas”.⁴⁰

Assim, falar do que o SAAL possibilitou que se construísse no Porto é falar de “propostas inacabadas, de intervenções urbanas abruptamente interrompidas”⁴¹ que, no entanto, surgem ainda hoje como “estruturas urbanas, frentes de consolidação e unidades de ordenamento muito mais consequentes, e incomparavelmente mais consolidadas e coerentes, do que a grande maioria das áreas residenciais de expansão urbana que se lhe seguiram, fossem elas de iniciativa pública, privada ou mista”.⁴² Apesar de tudo, é hoje evidente que, “pelos conteúdos metodológicos inovadores e pela própria qualidade de muitos dos exemplos construídos”, este é “um dos períodos da nossa cultura arquitectónica recente mais debatidos e referenciados em todo o mundo”,⁴³ graças ao SAAL, as arquitecturas do Porto tornam-se conhecidas pela imprensa arquitectónica de todo o mundo, ao mesmo tempo que Álvaro Siza aumenta o seu impacto mediático, passando a ser unanimemente considerado “como expoente maior da Escola”.⁴⁴

³⁷ BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...* (pág. 121).

³⁸ No Porto, foram iniciadas “33 operações correspondendo a 11 500 famílias” das quais foram construídas apenas “374 habitações que têm sido erradamente consideradas, parcela tomada como todo, como representando uma proposta acabada”, tendo sido arquivados “projectos, prontos para iniciar a construção, para 3 500 fogos” (COSTA, A. A., “O Elogio da Loucura...”, pág. 43).

³⁹ COSTA, A. A., *Dissertação...* (pág. 113).

⁴⁰ BANDEIRINHA, *O Processo SAAL...* (pág. 125).

⁴¹ *Idem*, pág. 248.

⁴² *Idem*, pág. 260.

⁴³ BANDEIRINHA, “Processo SAAL, o direito à arquitectura” (p. n. n.).

⁴⁴ GOMES, P. V., “Arquitectura, os últimos vinte e cinco anos” (pág. 562).

2.3.2 Reflexões sobre o SAAL Norte.

No capítulo 2.3.1 tentamos sintetizar e inter-relacionar as principais ideias encontradas na bibliografia que consideramos relevantes para o tema desta dissertação. Na generalidade, revemo-nos nestes discursos: mesmo quando são contraditórios, representam diferentes leituras possíveis de uma mesma realidade. Se alguns reúnem largos consensos, outros são visões pessoais de um número reduzido de autores, mas, no seu conjunto, resumem as principais leituras que encontramos sobre a relação entre o SAAL e a identidade da *Escola*.

Achamos, no entanto, necessário ressaltar que a generalidade dos discursos produzidos sobre a actuação do SAAL Norte se caracteriza pela falta de distanciamento (porque realizado por intervenientes directos no Processo, ainda ideológica e emocionalmente marcados pela experiência) ou pela análise parcelar da intervenção (incidindo sobretudo sobre as obras mais mediatizadas).⁴⁵ Excepção a esta regra, a já citada dissertação de Bandeirinha reúne algum distanciamento com uma abordagem global do fenómeno, mas está condicionada pela maior dimensão do objecto de estudo (todo o “Processo SAAL”, e não apenas o trabalho das equipas do Norte) e opta por se centrar “mais nas questões de ordem metodológica que foram levantadas” pelos projectos e obras do que sobre a “avaliação dos seus significados enquanto obras acabadas”.⁴⁶

⁴⁵ As obras mais mediatizadas do SAAL Norte, são, inevitavelmente, as de Siza Vieira (Bouça e S. Victor), publicadas e referenciadas em inúmeras publicações; na *L'Architecture d'Aujourd'hui* (nº 185, 1976) encontramos destacados os bairros das Antas e S. Victor (com outras operações do SAAL em Lisboa e no Algarve); em BANDEIRINHA, J. A. “Processo SAAL, o direito à arquitectura”, encontramos imagens das três anteriormente citadas e do bairro do Leal; estas mesmas obras são as únicas referidas em FERNANDES, F. (et. al.) *Guia da Arquitectura Moderna, Porto*; em COSTA, A. A. (et. al.), *Mapa de Arquitectura do Porto* surgem referidos os quatro já citados e ainda o bairro da Lapa; em BORELLA, G., *La Scuola di Porto*, para além de todos os anteriormente referidos, estão também publicados desenhos do bairro da Maceda; no número 419 da revista *Casabella* publicam-se imagens dos projectos de Massarelos, Miragaia, Leal, Lapa, Antas e S. Victor (para além de outras operações do SAAL em Lisboa e Coimbra); finalmente, no “Anexo I” da dissertação de António Bandeirinha (*O Processo SAAL*) encontram-se fichas com imagens de 25 operações do SAAL Norte.

⁴⁶ BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL* (pág. 16-17).

A avaliação dos resultados do SAAL enquanto conjunto de obras de Arquitectura realizadas (ou apenas projectadas) em diversos pontos do país em resposta a um programa comum é assim um trabalho que está ainda por fazer. Em relação ao SAAL Norte, lamenta-se a oportunidade perdida de ver esse trabalho ser feito por alguns dos seus principais protagonistas, uma vez que o artigo “SAAL Norte, balanço de uma experiência” (assinado por Alves Costa, Álvaro Siza, Carlos Guimarães, Souto Moura e Manuel Correia Fernandes) fica interrompido após a publicação da sua primeira e segunda partes no número dois de *Cidade Campo*: seria nas terceira, quarta e quinta partes (a publicar nos números seguintes desta publicação, que não chegam a ser editados) que seria abordada a temática dos projectos (metodologia de intervenção, no capítulo 3, modelos, antecedentes, propostas e suporte teórico no capítulo 4). Assim, resta-nos hoje como reflexão disciplinar sobre o SAAL Norte (para além das várias abordagens do seu enquadramento sociopolítico) a publicação parcelar de projectos que encontramos de forma dispersa na bibliografia consultada, raramente acompanhada por qualquer comentário que se situe no campo da crítica de Arquitectura (excepção feita, novamente, às obras de Siza Vieira).

Esta ressalva serve para justificar porque é que alguns aspectos que consideramos terem grande relevância para os objectivos desta dissertação não nos pareçam suficientemente enfatizados ou aprofundados pelos autores referidos (a velocidade da resposta face ao clima de emergência, as questões de escala, tipologia e linguagem da maioria das intervenções realizadas e a relação do “Processo” com a herança teórica da ESBAP) enquanto outros são abordados de forma que consideramos discutível (a pretensa uniformidade de actuação do SAAL Norte e a consideração da ideia de “ilha proletária” como estratégia global e modelo).

2.3.2.1 O clima de emergência e a velocidade da resposta.

Se, como vimos, a constatação da urgência do SAAL parece ser um dado consensual, face a um clima sociopolítico efervescente e à grande dimensão das carências habitacionais da população, não encontramos (na bibliografia consultada) suficientemente enfatizada a rapidez da resposta: o “Processo” chega mesmo a ser criticado pela morosidade na apresentação de resultados construídos.⁴⁷

No entanto, o SAAL é uma iniciativa que se pensa e põe a funcionar de modo extremamente rápido e que, apesar das críticas, está pronto a mostrar resultados relativamente cedo, embora tarde de mais para assegurar a sobrevivência da sua metodologia; acreditamos que, caso o “Processo” tivesse decorrido a um ritmo normal face a todos os condicionalismos existentes, haveria hoje muito menos obras do SAAL construídas no país (e, sobretudo, na cidade do Porto).

⁴⁷ “In questa fase iniziale il prezzo che si è pagato per una corretta prospettiva del problema delle abitazioni è stata la morosità e la lentezza con le quali alcuni processi si sono sviluppati”; MARCONI, F. “Portogallo: Operação SAAL” (pág. 6).

Entre a tomada de posse do Primeiro Governo provisório (em 15 de Maio) e a divulgação do “Programa de Acções Prioritárias a considerar pelos Serviços do fundo de Fomento da Habitação” que dá origem ao programa SAAL⁴⁸ (em princípio de Julho) não chegam a passar dois meses. No contexto de início de funções de um novo elenco governativo, este parece ser um intervalo de tempo anormalmente curto para discutir e formalizar por escrito uma medida já idealizada; não permitiria nunca um estudo aprofundado do problema e um equacionar de diferentes soluções. Claro que a urgência dos problemas obrigava a soluções rápidas, mas sem a devida preparação, as soluções propostas poderiam revelar-se desadequadas das necessidades, meras aplicações de fórmulas já conhecidas.

Nuno Portas era, neste contexto, o homem certo no lugar certo: aliava um profundo conhecimento da realidade portuguesa e internacional a uma grande preparação teórica e uma capacidade de trabalho, comunicação e persuasão invulgares; o conjunto de contactos internacionais que possuía possibilitaram reunir em Lisboa (no fim de semana de 22 e 23 de Junho) nomes como Castells, Secchi e Solá-Morales (entre outros), para discutir os problemas habitacionais de um país em ebulição social.

Assim, a fase de estudo e preparação pôde ser limitada ao mínimo: não será exagerado afirmar que o que se faz, na prática, é transformar em Despacho uma ideia que já teria contornos bem definidos na cabeça do seu autor, ainda antes da revolução. Se esta ideia não coincide exactamente com a forma como o “Processo” se vai desenvolver, isto deve-se à opção de Portas por um “deliberado carácter aberto ou indeterminado” para o arranque do programa, uma formulação que “tinha por contrapartida um ambiente de insegurança em relação ao futuro” mas permitia avançar rapidamente, evitando “obstáculos administrativos”.⁴⁹

Mas não é só na elaboração da legislação (que está publicada no Diário do Governo logo no início de Agosto de 74) que o “Processo” é célere: no Porto, em Setembro de 74, já “tinha sido dado início a 12 operações”⁵⁰ (as Brigadas de Maceda, Antas, Sé e Leal estão formalmente constituídas no mês seguinte e contam-se entre as primeiras a iniciar os trabalhos, em todo o país) e passado um ano já há obras a iniciar (S. Victor, Antas), enquanto outras se iniciam poucos meses depois (Francos, em Janeiro de 76; Leal, em Abril de 76).⁵¹ Num processo de projecto (e intervenção social) tão participado como este, a rapidez do trabalho de formação das brigadas, de avaliação de necessidades e de elaboração do projecto (não esquecendo o processo de discussão permanente com os interessados) só pode explicar-se pelo voluntarismo e capacidade técnica das equipas. Aliás, na cidade do Porto, pode ter sido esta a grande diferença que justifica o (relativo) sucesso do trabalho de algumas das brigadas (que viram os seus projectos construídos, pelo menos parcialmente) em relação a outras: a rapidez da resposta, possibilitada pelo conhecimento das realidades e pela eficácia dos processos de trabalho.

⁴⁸ Despacho de Nuno Portas, Secretário de Estado da Habitação e Urbanismo (ver *O Livro Branco do SAAL*, pág. 61).

⁴⁹ PORTAS, N., “depoimento”, *Cidade Campo* nº 2, Porto, 1979 (pág. 123); Portas refere que “se tivesse querido assegurar previamente a regulamentação de um processo que envolvia vários Ministérios, o SAAL não teria sequer chegado a arrancar”.

⁵⁰ Ver “depoimento” de Margarida Coelho em *Cidade Campo* nº 2, Porto, 1979 (pág. 103).

⁵¹ Ver fichas publicadas no “Anexo I” de BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL*....

A constatação desta celeridade de processos torna quase incompreensíveis os argumentos de algumas críticas ao SAAL que surgem precisamente no momento em que os resultados das primeiras operações começavam a ser visíveis.⁵² Estas só são justificáveis com uma grande ignorância sobre a complexidade de processos das operações em curso (e sobre o que implica um projecto de Arquitectura) ou com alguma má fé motivada por interesses político-económicos;⁵³ aliás, a consideração de todas estas justificações, em simultâneo, parece ser a explicação mais plausível para o facto de o “Processo” ter sido tão denegrado, boicotado e, posteriormente, votado ao esquecimento.

Na cidade do Porto, depois do já referido Despacho de 28.10.76, foram concluídas as obras que se já encontravam em fases irreversíveis de construção (porque a sua interrupção motivaria uma forte contestação popular) mas os outros processos foram quase todos suspensos. Ficaram no papel projectos (prontos para construção) de 3 500 fogos.⁵⁴

2.3.2.2. Especificidades do SAAL Norte: a relação com a ESBAP.

Parece ser relativamente consensual a ideia de que, ao longo de todo o processo, o SAAL Norte se confunde com o curso de Arquitectura do Porto; Alexandre Alves Costa é integrado na coordenação do grupo SAAL Norte (de que também faziam parte Margarida Coelho e Mário Brochado Coelho) exactamente com a intenção de otimizar as relações com a ESBAP, aproveitando a experiência de campo, o conhecimento do terreno e o potencial técnico aí existente.⁵⁵ Mas também parece evidente que a chamada “Escola do Porto” encontra no “Processo” a sua razão essencial de existência, nestes anos, e um contributo decisivo para a consolidação da sua identidade; se a *Escola* possibilita a rápida operatividade do SAAL no Porto, este proporciona um campo laboratorial onde se irá concretizar uma *ideia de Arquitectura*, que aproxima, até os confundir, os processos pedagógicos dos profissionais.

Mas esta *ideia de Arquitectura*, que mobiliza estudantes e professores, de forma inequívoca, tem as suas raízes na história da ESBAP, porque reinventa e procura aplicar, na sua forma mais pura, os conceitos que Távora apresentara, nos seus textos publicados nas décadas de 40 e 50. Assim, reconhecemos nos projectos SAAL do Porto a intenção de realizar uma arquitectura *moderna*, realizada para as necessidades sociais e económicas do Homem de hoje, nas condições (regionais) da Terra onde este habita: uma arquitectura adequada ao tempo e ao meio. Reconhece-se também no “Processo” uma atitude disciplinar que coloca o arquitecto ao serviço do colectivo, assumindo a arquitectura como um processo de *colaboração*

⁵² Ver, por exemplos, os artigos publicados no jornal *Comércio do Porto* nos dias 4.7.1976 (BARRADAS, F., “Cal Brandão: Estudar o Problema; Urgente e Indispensável reconstruir o bairro do Leal”) e 14.10.76 (ALMEIDA, G., “A propósito do S. A. A. L.; Dá-me Licença Sr. Deputado”).

⁵³ Sobre os interesses político-económicos que o SAAL punha em causa ver BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...*, COSTA, A. (et al.) “SAAL/Norte, balanço de uma experiência” e COSTA, A., “O Elogio da Loucura...”.

⁵⁴ Ver nota 38, pág. 436.

⁵⁵ Margarida Coelho refere que no Porto, haveria “uma percentagem de cerca de 60% de pessoas ligadas, por formação académica, à ESBAP” nas Brigadas SAAL; esta percentagem corresponde ao somatório dos “25% de arquitectos” e dos “35% de alunos de arquitectura” referidos em relação à composição das equipas (os restantes elementos seriam “10% de Engenheiros”, “10% de Desenhadores” e “20% de alunos de engenharia, economia e Serviço Social”); ver “depoimento” em *Cidade Campo* nº 2, Porto, 1979 (pág. 103-104).

(fruto do empenho do conjunto de indivíduos envolvidos no seu planeamento/concepção/execução/utilização, que inclui técnicos de várias áreas e as próprias populações)⁵⁶ que implica uma concepção “Vitruviana” do trabalho do arquitecto e uma ideia de *educação integral* (mas não especializada) da sua formação, mas também permite conciliar o valor plástico e artístico da obra arquitectónica com os indispensáveis aspectos técnicos e económicos, considerando sempre a *Arquitectura* como *arte figurativa*. Finalmente, reconhecemos na acção do SAAL Norte a convicção de que o arquitecto é um actor consciente que decide a sua acção, como *organizador do espaço*, tanto pela sua leitura de uma circunstância que o condiciona como pela previsão da consequência dos seus actos; a actuação face à cidade consolidada é encarada com essa consciência.

Em sintonia com estes conceitos, teorizados por Távora, a actuação do SAAL Norte aproveita e reinterpreta a aprendizagem realizada no “Inquérito” e nos trabalhos que se podem associar à sua metodologia: as experiências realizadas por Filgueiras na cadeira de *Analítica*, a abordagem metodológica dos CODA de Arnaldo Araújo, Sérgio Fernandez e José Joaquim Dias e a participação portuense no CIAM X. Assim, surge como quase inevitável a tentação de considerar o “Processo SAAL” um equivalente recente, em ambiente urbano, desta tradição de trabalho anteriormente desenvolvido em ambiente rural: o estudo da realidade portuguesa, com ênfase nos conceitos de *modernidade*, *colaboração* e *adaptação ao meio*. Pode assim considerar-se operativa a herança metodológica do “Inquérito” como princípio de aproximação a uma nova realidade.

Referimos já (em 2.2.2.1) a proposta apresentada no CODA de Sergio Fernandez (Rio de Onor, 1964) para uma metodologia a considerar para projectos em espaço rural. Consideramos que esta pode ser considerada como antecedente dos seis princípios essenciais que foram estabelecidos para reger o projecto SAAL, antecipando a maneira como os arquitectos do SAAL Norte os aplicaram.

Fernandez defende que os projectos sejam baseados no “conhecimento profundo dos hábitos e possibilidades do aglomerado em que se situará” e realizados em função de uma localização “bem determinada” e do conhecimento dos “hábitos de frequência do sítio, facilidades de acesso” e “importância em relação ao conjunto” (o que enquadra os princípios *da descentralização da promoção habitacional e da preferência pela manutenção das localizações*); salienta a necessidade de simplificação dos “esquemas de organização com vista a uma economia de peças”, dando a estas a maior versatilidade de utilização possível, e defende a possibilidade de todos “participarem efectivamente na elaboração do programa e na realização do edifício”, o que implica um conhecimento exacto das “possibilidades técnicas e económicas da população” (o que concretiza os princípios *da organização social da procura, da autonomia na gestão do projecto e da obra* e parece mesmo aceitar o *da incorporação de recursos próprios*); defende uma escolha “criteriosa dos materiais, tendo em consideração as suas vantagens económicas, qualidades de manutenção, e de

⁵⁶ “Le caratteristiche di tale processo portarono ad una completa riformulazione del lavoro dell'architetto e del tecnico. Da un lato l'attività svolta in brigate ridimensionò la rigida divisione del lavoro, favorendo un dialogo costante fra architetti-ingegneri-sociologi-disegnatori. Dialogo questo che aveva lo scopo di formare e informare più ampi strati di popolazione”; MARCONI, F. “Portogallo: Operação SAAL” (pág. 6).

aplicação”, uma previsão de “faseamento que permita alterações aos projectos, sem destruição das partes já realizadas” e a consideração das possibilidades de crescimento futuro do edifício (o que se enquadra no *princípio da iniciativa experimental*, considerado em três das várias vertentes possíveis).⁵⁷

Encontramos a generalidade destas preocupações enunciadas por Fernandez para a intervenção em Rio de Onor (nunca concretizada) nos discursos e na obra construída dos intervenientes directos do SAAL Norte; de todas as intervenções realizadas, aquela que nos parece mais próxima da concretização deste conjunto de pressupostos é (naturalmente) o bairro do Leal, mas também os reconhecemos claramente nas intervenções das Antas, Contumil e Chaves de Oliveira.

Esta metodologia (que é indissociável das ideias de Távora) configura a tentativa de tornar operativo um discurso sobre a habitação popular que procura uma *maneira intemporal de construir*, trabalhando em conjunto com as populações, procurando trazer para o projecto abordagens libertas das condicionantes da formação dos arquitectos: face ao empenho dos moradores no controlo dos processos, “o trabalho de projecto poderia ser classificado de «secundário»”.⁵⁸

Claro que, no reverso da moeda deste processo participativo, está a falta de referências da população face à dificuldade de alguns projectistas de se libertarem dos seus métodos tradicionais de comunicação do projecto;⁵⁹ assim, nas primeiras fases de trabalho, eram os próprios arquitectos a questionar os moradores pela falta de uma participação mais “aberta”, enquanto estes assumiam a sua incapacidade crítica: “eu olho para a maquete, analiso-a e concluo que tomara eu ter uma casa assim.”⁶⁰

Assim, perante a dificuldade de concretizar um processo participativo em que o arquitecto “desapareça” face à vontade popular, quase todas as abordagens vão procurar o seu fundamento nos bairros preexistentes; mas, nos casos dos projectos de Sergio Fernandez, Pedro Ramalho, Célio Costa e Manuel Lessa, o que se elege como conceito modelar de habitat nas tradicionais “ilhas” do Porto não é a sua forma nem o seu esquema de agregação, é a “qualidade sem nome” que lhes confere um carácter vivo⁶¹ em condições precárias de habitabilidade, por oposição ao ambiente claramente suburbano da generalidade dos “Bairros de Casas Económicas” construídos anteriormente, durante os “Planos de Melhoramentos do Porto”.

Se esta atitude tem claras raízes na aprendizagem do “Inquérito” e no modo como esta experiência afectou a ESBAP, durante e depois da sua realização, parece-nos evidente que o modo como a *Escola* se

⁵⁷ FERNANDEZ, F., *Recuperação de Aldeias em Rio de Onor* (ver “Conclusões”).

⁵⁸ BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...* (pág. 169) citando um documento policopiado apresentado no I Encontro SAAL Norte pela Brigada de Chaves de Oliveira, com data de Julho de 1975.

⁵⁹ Em entrevista à revista *AMC* (n.º 44, 1980, pág. 36), Siza refere a dificuldade do processo de participação e os vários métodos utilizados para explicar os projectos: “l’équipe a utilisé des maquettes de différents échelles, projeté des documents et des esquisses. Dans une salle du quartier ayant les dimensions de l’étage, on a montré différents espaces à l’aide de panneaux et de matériaux improvisés.”

⁶⁰ Idem, pág. 167, citando um documento policopiado também apresentado no I Encontro, pela Brigada das Antas; Bandeirinha cita também um documento do mesmo teor, apresentado pela Brigada da Maceda: “os moradores praticamente não fizeram críticas à organização das casas” (ibidem, nota 95).

⁶¹ Embora não pareça provável que as teorias de Christopher Alexander tenham exercido influência directa sobre os arquitectos do SAAL Norte (até porque, das suas obras onde esta temática é abordada, apenas *Notes on the Synthesis of Form* está publicada antes de 1976) o seu discurso em *The Timeless way of Building* parece apropriado para ajudar a compreender a adopção da ilha como modelo de vivência: “There is a central quality which is the root criterion of life and spirit in a man, a town, a building, or a wilderness. This quality is objective and precise, but it cannot be named (...) when a building has this fire, then it becomes a part of nature (...) its parts are governed by the endless play of repetition and variety created in the presence of the fact that all things pass.” (pág. ix-x).

relaciona com ambos os processos é ainda semelhante a outros níveis: ambos respondem a uma forte aspiração interna dos arquitectos da ESBAP, mas a sua concretização é promovida desde Lisboa, no âmbito de um projecto nacional, encabeçado por uma figura exterior, mas respeitada e influente na ESBAP (Keil em 1955, Portas em 1974); em ambos os casos, o trabalho das equipas do Porto distingue-se claramente em relação ao das equipas de Lisboa, e as diferenças não se devem apenas aos diferentes contextos regionais, mas também à essência do pensamento dos arquitectos do Porto; no SAAL, como no “Inquérito”, a consciência desta diferença ajuda a consolidar uma ideia de *Escola*.

Tal como no “Inquérito”, há uma tentativa real de aproximação à identidade popular no SAAL: do mundo rural, no primeiro caso, da classe operária, no segundo. No entanto, ambas comprometem a sua evolução futura ao tomar como referência uma realidade que é forte em cada uma das épocas, mas estará em vias de desaparecimento poucos anos depois: em ambos os momentos, em resultado da especificidade da abordagem que as equipas do Norte vão desenvolver, emerge uma linguagem característica nas obras subsequentes da generalidade dos arquitectos da *Escola*, marcada pela aprendizagem realizada no terreno mas também pelo impacto icónico da imagética associada ao fenómeno. Mas, tanto no “Inquérito” como no SAAL, a vertente mais formal desta influência rapidamente se encontrará esgotada, por via da sua generalização e do seu progressivo anacronismo.

Ressalve-se ainda que, para além das similitudes de ambos os processos, existem também claras diferenças entre estes dois momentos paradigmáticos da *Escola*: se o processo do “Inquérito” foi lento e ponderado, o SAAL é uma iniciativa que se pensa e executa muito rapidamente; por outro lado, se sobre o decurso, os resultados e a influência do primeiro haverá hoje largos consensos, sobre o segundo subsistem ainda algumas questões que consideramos discutíveis.

2.3.2.3 Questões tipológicas: a regra e a excepção.

Se a “pressa de servir o povo”⁶² justifica a falta de uma estratégia global e, portanto, a multiplicidade das opções tomadas em diferentes pontos do país, a constatação dessa diversidade não impede que as intervenções do SAAL Norte sejam usualmente caracterizadas como um conjunto uniforme, que emerge face a uma mesma circunstância e que resulta num conjunto de características comuns, reconhecidas nas “mais conhecidas operações SAAL no Porto”: a “preferência pelos tipos existentes nas próprias áreas de intervenção e pelas escalas tradicionais, edificação baixa (casas geminadas e/ou em duplex, blocos com um máximo de três pisos), em contacto directo com a rua”.⁶³

⁶² COSTA, A. A., “O elogio da loucura...” (pág. 42).

⁶³ GOMES, P. V., “Arquitectura, os últimos vinte e cinco anos” (pág. 562).

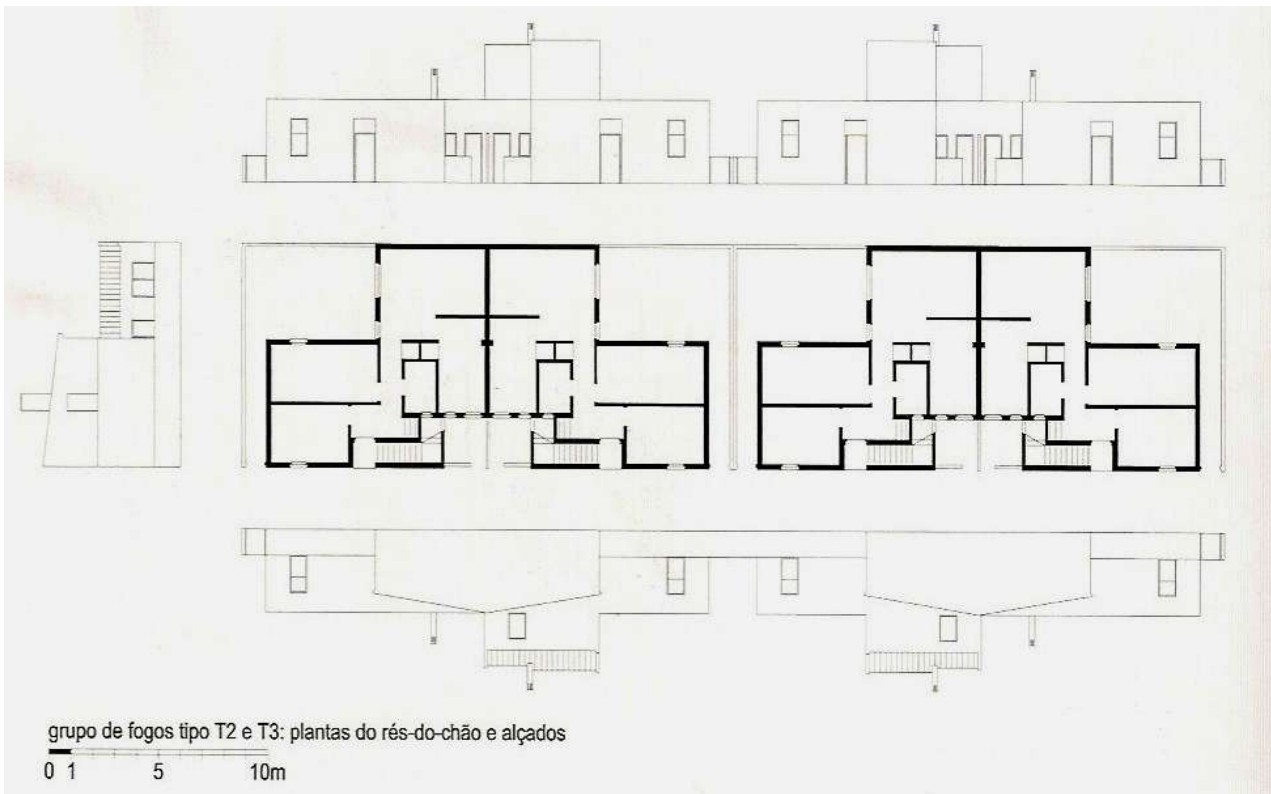


Fig. 107 Bairro de Cabanas, SAAL Algarve, João Moitinho, fotos do estado actual (E. F.), plantas e alçados (BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL....*, pág. 342).

Este é o modelo de base que caracteriza o que parece ser um consenso na generalidade dos discursos sobre o SAAL: a constatação de que a uniformidade das intervenções (motivada pelo carácter dos lugares) é uma das questões que distingue as propostas SAAL que se realizam no Porto da generalidade das outras, que se realizam no resto do país.

No entanto, a tentação (presente em muitos discursos) de justificar esta singularidade pelas questões da escala e da tipologia de agregação parece ser uma generalização que não expressa claramente a realidade: se a opção tipológica de intervenção dominante parece ser a habitação colectiva em Coimbra (Bairros da Conchada e Relvinha)⁶⁴ e em Lisboa, nas áreas suburbanas da periferia imediata da cidade (Bairro da Liberdade, D. Leonor, Quinta da Bela Flor, Quinta das Fonsecaas, Quinta do Alto, Quinta do Bacalhau),⁶⁵ também encontramos um número não desprezável de operações do SAAL/Lisboa e Centro Sul onde se optou por tipologias de habitação unifamiliar geminada nos concelhos vizinhos de Lisboa (Seixal, Loures, Oeiras, Sintra e Vila Franca de Xira).⁶⁶

Analisando os projectos SAAL realizados na generalidade do País,⁶⁷ a baixa densidade parece ser a opção que domina as tipologias: no Algarve (Aljezur, Lagoa, Lagos, Portimão, Silves, Vila do Bispo, Albufeira, Loulé, Olhão, Cabanas)⁶⁸ as únicas excepções parecem ser os bairros de Lagos (Cerca do Cemitério), Olhão (Cemitério), Tavira e Vila Real de Santo António; encontramos também em Beja e Setúbal a mesma opção pela pequena escala, tanto nas intervenções em áreas menos urbanizadas dos distritos, junto a pequenas povoações (Ferreira do Alentejo, Alcácer do Sal, Canal Caveira, Vale Pereiro, Seixal, Pinhal das Areias)⁶⁹ como nos limites das próprias cidades (Esperança e Pelame, em Beja, Casal das Figueiras, Bairro da Liberdade, Forte Velho, Pinheirinhos e Terroa de Baixo, em Setúbal).⁷⁰

Por outro lado, encontramos no trabalho das brigadas do SAAL Norte a opção por habitação colectiva (em ocupações com alguma densidade) em maior número do que era a expectativa inicial: em Matosinhos (Carcavelos e Cruz de Pau) e mesmo na cidade do Porto (Massarelos). Claro que estas são também excepções, porque a regra do SAAL Norte parece ser a da baixa densidade, quer na cidade consolidada (Antas, Leal, S. Victor), quer na sua fronteira com áreas ainda pouco urbanizadas, na época (Chaves de Oliveira, Contumil, Francos, Lapa, Maceda), quer em áreas localizadas fora do Porto, junto a localidades de pequena escala ou em espaço rural (Cortegaça, Ovar, Angeiras).

⁶⁴ Sobre o Bairro da Conchada ver *Casabella* n.º 419 (1976, pág. 17).

⁶⁵ Sobre os bairros das Fonsecaas – Calçada e do Monte Coxo – Bacalhau (em Lisboa) ver *Casabella* n.º 419 (1976, pág. 18-21) e *L'Architecture d'Aujourd'hui* n.º 185 (1976, pág. 64-65 e 68-69).

⁶⁶ Sobre os bairros de S. António e Torres – Camarate (Loures) ver *Casabella* n.º 419 (1976, pág. 16).

⁶⁷ Esta análise tipológica do "Processo SAAL" na globalidade do País foi realizada a partir da informação gráfica presente no Anexo I de BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...* (pág. 323-437), complementada com o estudo dos projectos publicados na bibliografia referenciada e visitas a algumas das intervenções; não estará certamente isenta de erros de apreciação, só evitáveis com a consulta dos projectos completos e com a visita à totalidade das obras, o que, para os objectivos desta dissertação, pareceu desnecessário. Pelo contrário, as análises mais pormenorizadas das realizações do SAAL Norte (que apresentamos seguidamente) foram realizadas confrontando a informação bibliográfica disponível com a realidade construída, em visitas realizadas aos locais.

⁶⁸ Sobre as operações de Olhão e Meia Praia, do SAAL Algarve, ver *L'Architecture d'Aujourd'hui* n.º 185 (1976, pág. 75-77).

⁶⁹ Sobre o bairro de Pinhal das Areias (Seixal) ver *L'Architecture d'Aujourd'hui* n.º 185 (1976, pág. 66-67).

⁷⁰ Sobre os bairros de Casal das Figueiras, Liberdade, Forte Velho, Pinheirinhos e Terroa de Baixo ver "SAAL – Setúbal" em *Cidade Campo* n.º 2, 1979; sobre a operação de Forte Velho ver também "O SAAL valeu a pena..." em *Cidade Campo* n.º 1, 1978.

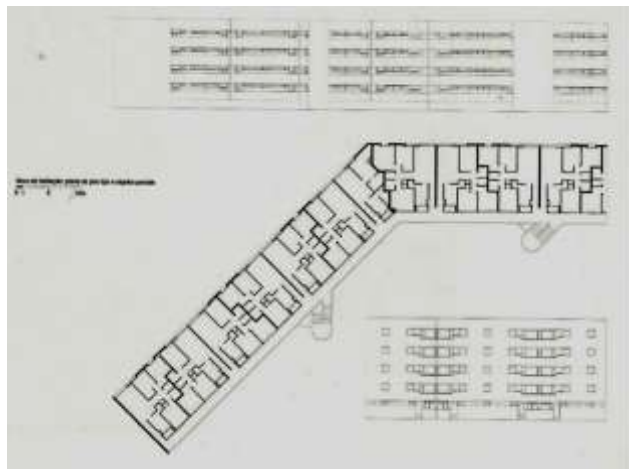


Fig. 108 Bairro de Carcavelos, Matosinhos, SAAL Norte, Bento Lousan, fotos do estado actual (E. F.), planta e alçados (BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...*, pág. 404).

Mas parece-nos importante salientar que, no conjunto das intervenções construídas⁷¹ do SAAL Norte, encontramos propostas de intervenção com opções tipológicas muito diferenciadas e, sobretudo, que a opção de escala e tipologia nem sempre se justifica com a sua localização e o carácter da envolvente: se, nalguns casos, em bairros construídos na cidade consolidada (ou nos seus limites), a opção pela menor escala parece ser uma questão de respeito pela envolvente (em S. Victor, no Leal, em Contumil, nas Antas e em Chaves de Oliveira), noutros casos a opção por uma maior densidade (ou por uma solução mista, com duas escalas) poderia perfeitamente justificar-se, dada a indefinição urbana das áreas de intervenção (em Francos, na Lapa e na Maceda). Ressalve-se, no entanto, que quando nos referimos a obras de maior densidade estamos a pensar nos exemplos de Carcavelos, Massarelos e Bouça (quatro/cinco pisos),⁷² que ainda possibilitam uma vivência e identidade de Bairro em simultâneo com a construção de maior número de fogos por metro quadrado, o que lhes permite também um diferente dimensionamento do espaço exterior (longe, portanto, do “absurdo da densificação” que Nuno Portas critica em 1979).⁷³ Entre estes, destaca-se o projecto de Siza para a Bouça, o único que não se pode incluir na classificação “habitação colectiva”; este parece-nos ser o mais bem conseguido dos casos de maior escala, porque a sua originalidade tipológica permite-lhe conciliar a maior densidade com o acesso individualizado aos fogos (directo, por escada ou por galeria) e, portanto, com uma mais directa relação entre espaço privado e público.

Em primeiro lugar, analisaremos os casos de habitação colectiva, tipologia excepcional no contexto do SAAL Norte, mas de que existem exemplos em número suficiente para não serem desprezados; como denominador comum que justifica a sua excepcionalidade está o facto de serem realizadas em áreas suburbanas ou de transição para a periferia.

No projecto que Joaquim Manuel Bento Lousan⁷⁴ desenha para a Associação de Carcavelos, no limite nascente da malha urbana consolidada (na época) de Matosinhos, encontramos um conjunto de seis blocos (dos sete projectados apenas não se construiu um) divididos por dois terrenos diferentes, nas proximidades um do outro. No primeiro, situado no limite sul do vale que hoje é atravessado pela ligação ao IP4, a forma irregular do lote reflecte-se na geometria da implantação, onde duas bandas contínuas (r/c + 4) de forte presença volumétrica (acentuada do lado norte pela leitura horizontal das galerias de acesso e pela sua articulação com o volume vertical saliente da caixa de escadas) se articulam sinuosamente, num desenho que mostra novamente (como no seu CODA,⁷⁵ já referido em 2.1.2.3) uma vontade de cruzar influências de Corbusier e Wright (o primeiro na forma, o segundo na horizontalidade).

⁷¹ Analisaremos aqui, sobretudo, a obra construída do SAAL Norte; embora com a consciência de que se trata, como vimos, de propostas inacabadas, abruptamente interrompidas (e, em muitos casos, bastante alteradas, posteriormente), entendemos que a possibilidade de visita ao local se revelava essencial para a compreensão das questões que cada obra levanta no seu confronto com a cidade, tendo em conta a relação entre o que está concretizado e os desenhos publicados na bibliografia consultada.

⁷² Embora a distinção entre dois e quatro pisos possa parecer subtil, representa a possibilidade de alojamento do dobro dos habitantes por metro quadrado...

⁷³ Ver “depoimento” publicado em *Cidade Campo* nº 2, Porto, 1979 (pág. 114).

⁷⁴ A brigada técnica chefiada por Bento Lousan inclui também Alberto Mendonça e Ferreira Cardoso (ver BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...*, pág. 404).

⁷⁵ “Estalagem da via Norte”, Joaquim Bento Lousan, CODA 242, entregue em 31 de Maio de 1961.

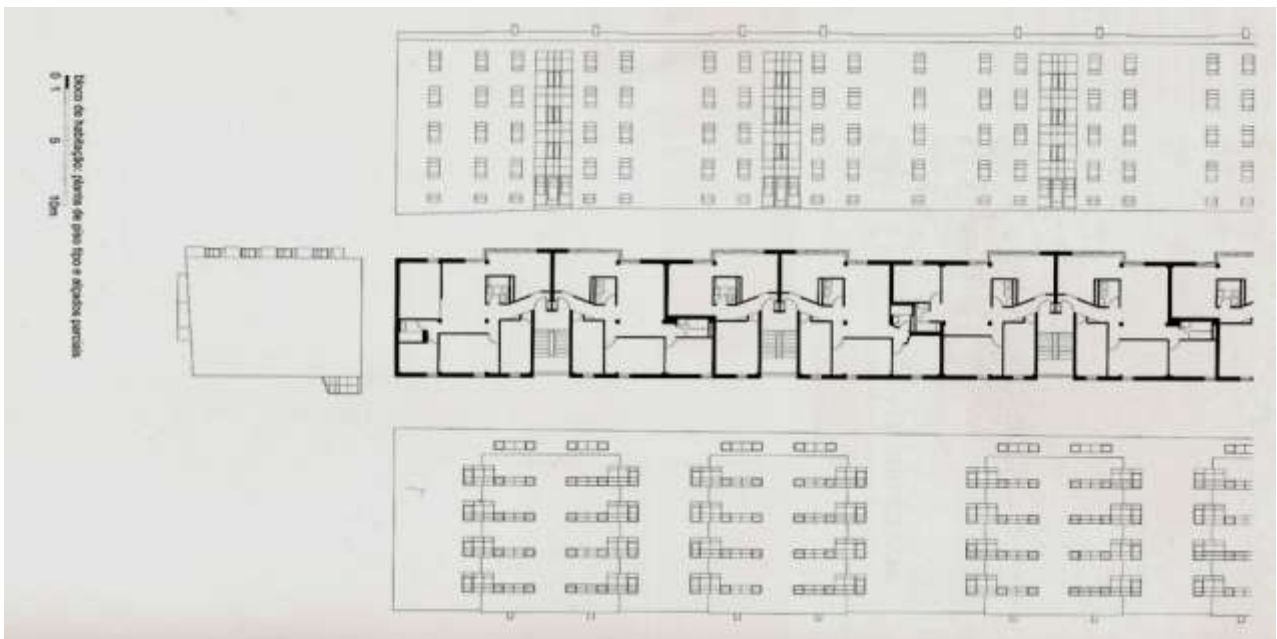


Fig. 109 Bairro da Cruz de Pau, Matosinhos, SAAL Norte, Maria Fernanda Seixas, fotos do estado actual (E. F.), planta e alçados (BANDEIRINHA, J. A., O Processo SAAL..., pág. 406).

O projecto oscila entre a ideia de encerramento do quarteirão tradicional e a abertura de espaço de raiz internacionalista, proporcionando uma praça interior aberta para a cidade a poente, com um carácter claramente urbano (sem deixar de ser apropriável pelos seus moradores), onde há lugar para alguns estabelecimentos comerciais (no r/c da banda mais longa, cujo porticado permite um percurso abrigado ao longo da praça), estacionamento e algum espaço verde. No segundo terreno, organizado entre duas vias paralelas (numa delas, a Norte, passa actualmente a linha Azul do Metro do Porto), a geometria das quatro bandas é completamente ortogonal, mas a linguagem e os princípios são os mesmos: imagem urbana forte, mais dinâmica a Norte (articulação das galerias e das caixas de escada), mais estável a Sul; também aqui existe um espaço interior semi-encerrado onde encontramos comércio, estacionamento, áreas verdes e apropriação dos espaços adjacentes pelos moradores do piso térreo.

Ainda em Matosinhos, mas mais distante da malha urbana consolidada, Maria Fernanda Seixas⁷⁶ desenha uma solução mista para o Bairro da Cruz de Pau, numa “operação desdobrada em três devido a conturbados conflitos étnicos e sociais entre os moradores”;⁷⁷ são construídos blocos de 4 pisos na periferia do terreno e fogos de habitação unifamiliar geminada (com logradouro nas traseiras) a preencher a área central. Daqui resulta uma solução demasiado compacta, com um carácter de bairro-dormitório que hoje se torna ainda mais evidente pela posterior densificação da área envolvente.

Finalmente, na cidade do Porto, as bandas de cêrcea variável (entre $r/c + 2$ e $r/c + 4$) que Manuel Fernandes de Sá⁷⁸ desenha na ainda pouco edificada encosta de Massarelos (correspondentes à primeira de nove fases previstas para a operação), apresentam uma solução de grande densidade e forte presença volumétrica, quer na envolvente próxima, quer na paisagem (especialmente evidente quando vista a partir da Arrábida, na outra margem do Douro). Aqui a distribuição é feita num tradicional esquema esquerdo/direito, através da caixa de escada (sem utilizar galerias nem fogos duplex), opção que diminui logo à partida as potencialidades plásticas da composição. Assim, os projectistas procuram (sem pleno sucesso) minimizar a massa construída com recurso à saliência do volume das cozinhas, à alternância de cores (o volume das cozinhas é cinzento e os restantes alçados tem um tom ocre), ao desencontro vertical dos dois primeiros pisos (que se desenrolam em cascata, encaixando no declive pronunciado da encosta) e à abertura das caixas de escadas, que permitem a livre ligação transversal entre os três níveis de espaço semipúblico que as duas bandas organizam. A composição assenta num módulo base de 2,6 metros, procurando reduzir os custos com a normalização dos elementos construtivos.

⁷⁶ A brigada técnica chefiada por Fernanda Seixas inclui também Manuel Miranda, António Martins, Luís Vasquez, Manuel Costa, Cidália Queirós e Rui Oliveira (ver BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...*, pág. 405).

⁷⁷ *Idem*, pág. 245.

⁷⁸ A brigada técnica chefiada por Fernandes de Sá inclui também Rui Sousa Louro, Mário Rui Martins, Manuel Castro, José Bastos, Maria Celeste Seixas, Abílio Mourão e Nuno Silvério (ver BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...*, pág. 428); sobre o bairro de Massarelos ver também *Casabella* nº 419, 1976 (pág. 7).

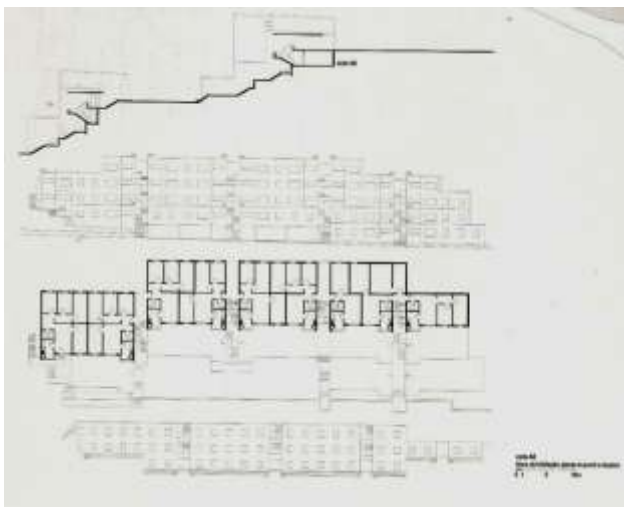


Fig. 110 Bairro de Massarelos, Porto, SAAL Norte, Fernandes de Sá, fotos do estado actual (E. F.), planta, corte e alçados (BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL....*, pág. 428).

2.3.2.4 Siza e o conceito de “ilha proletária”.

Embora se inclua no grupo dos edifícios de maior densidade projectados pelos arquitectos do SAAL Norte, o bairro da Bouça merece ser considerado numa categoria à parte, pela sua originalidade tipológica: apresenta um esquema de distribuição e relação com o terreno próximo de outras intervenções de menor escala mas consegue (com a sobreposição de dois fogos duplex) uma densidade mais elevada sem lhe conferir um carácter de bloco colectivo de habitação. Os percursos de acesso aos respectivos pisos de entrada nos fogos sobrepostos são completamente independentes, sendo as entradas para os duplexes superiores organizadas em galeria, numa solução que lembra o esquema de distribuição das poucas “ilhas” da cidade onde há sobreposição de fogos; as habitações inferiores são acessíveis directamente a partir do espaço exterior, para o r/c, ou através de uma escada de tiro, para o piso superior de cada duplex, uma solução de que Siza tira um grande partido plástico e que é uma das imagens marcantes deste projecto.

Se esta solução (para o mesmo terreno) começa a ser desenvolvida por Siza ainda antes da revolução e só posteriormente viria a ser continuada como “projecto SAAL”,⁷⁹ a verdade é que esta mudança não implica alterações substanciais no sentido da organização do conjunto: encontramos no projecto de 1976 as mesmas quatro bandas paralelas, formando o mesmo ângulo oblíquo com a linha do comboio e a rua da Boavista (que são quase paralelas). A principal diferença está na altura dos edifícios: em 1973, a cêrcea prevista para as duas bandas exteriores era superior (seis pisos, com três fogos duplex sobrepostos) à das bandas interiores (quatro pisos), enquanto no projecto seguinte todas apresentam quatro pisos.

Vamos encontrar este modelo de organização em bandas paralelas, introduzindo uma regra que é muitas vezes alheia aos alinhamentos da cidade pré-existente, em quase todos os projectos SAAL que vieram a ser construídos no Porto, bem como o mesmo tipo de fogo: estreito e comprido (4 x 12,2 metros, no caso da Bouça), duplex, com caixa de escadas no centro (de tiro ou em dois lanços, orientada no sentido da profundidade do lote), organizado em banda, com aberturas em duas frentes e empenas cegas. Embora neste caso estivesse previsto rematar os topos (do lado da rua da Boavista) com volumes de excepção para onde se proponha “pequenos equipamentos sociais (biblioteca, lavandaria e lojas)”,⁸⁰ aquilo que efectivamente se constrói em 1977 são duas bandas com empena cega.

Se na Bouça é evidente a influência das casas geminadas que Alvar Aalto desenha no projecto para a Fábrica Sunila (em Kotka, Finlândia, 1936-54), nomeadamente no ritmo das varandas e no corte transversal, Siza cruza este modelo erudito (que sobrepõe três fogos simples, todos com acesso independente) com a memória da “ilha” portuense, criando, neste processo de aculturação, uma tipologia original.

⁷⁹ O bairro da Bouça foi, como já referimos, inicialmente projectado em 1973 como projecto do FFH; o projecto parcialmente construído em 1977 é elaborado pela brigada técnica chefiada por Álvaro Siza, que integrava ainda Anni Gunther Nonell, Maria José Castro, Sérgio Gamelas e Jorge Moreira (ver BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...*, pág. 416); o conjunto será completado em 2006, segundo um novo projecto de Siza.

⁸⁰ TRIGUEIROS, L., ed., *Álvaro Siza, 1954-76* (pág. 177).

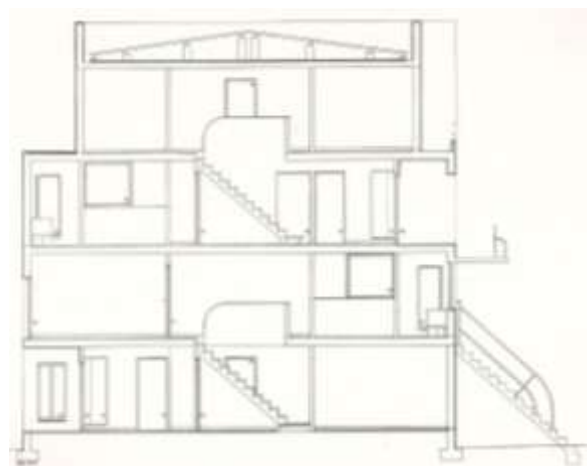
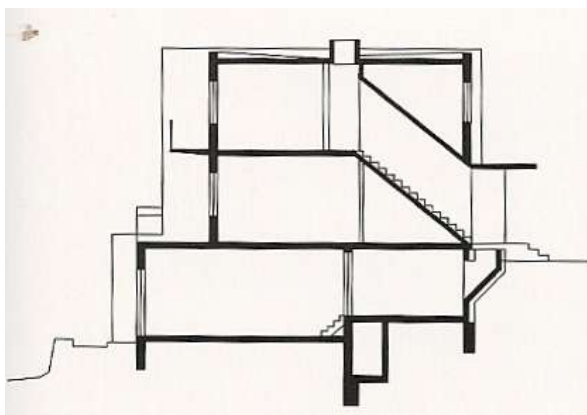


Fig. 111 a) "Ilha" do Porto (GUARDIA, M., et. al., *Atlas histórico de cidades...*, pág. 141) | b) Bairro da Bouça, Álvaro Siza, foto do estado actual (E. F.).
c) Fábrica Sunila em Kotka, Finlândia, Alvar Aalto, foto e corte transversal (LAHTI, L., *Alvar Aalto*, pág. 39) | d) Bairro da Bouça, Álvaro Siza, corte transversal (TRIGUEIROS, L., ed., *Álvaro Siza, 1954-76*, pág. 179).

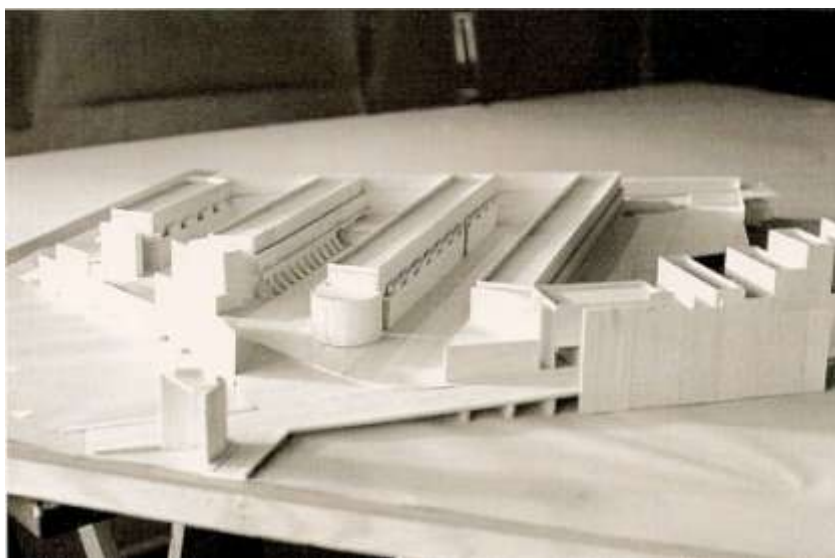
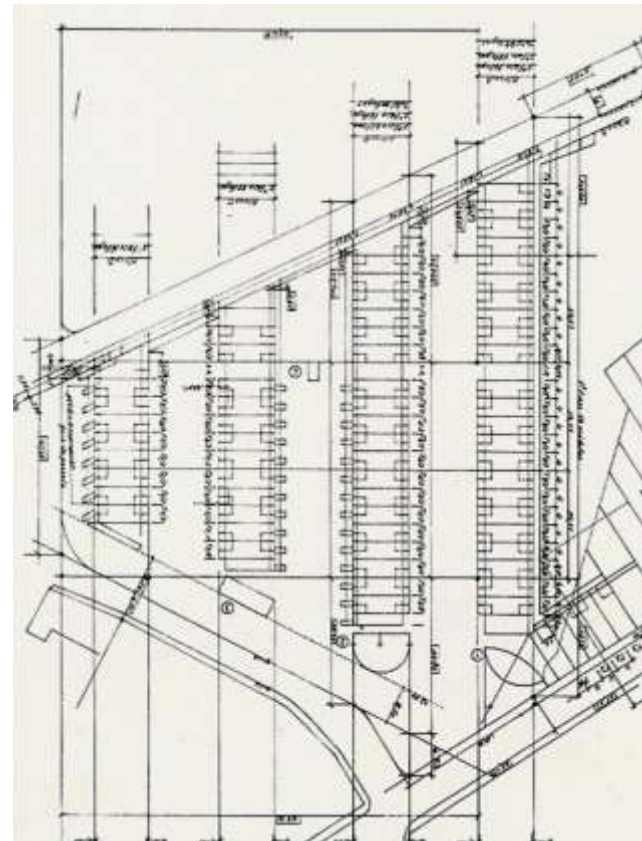
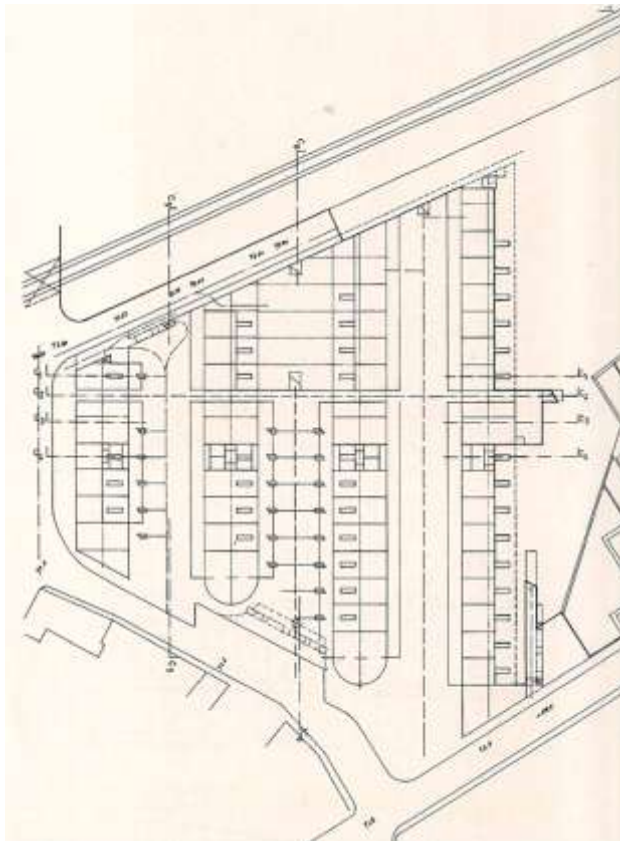
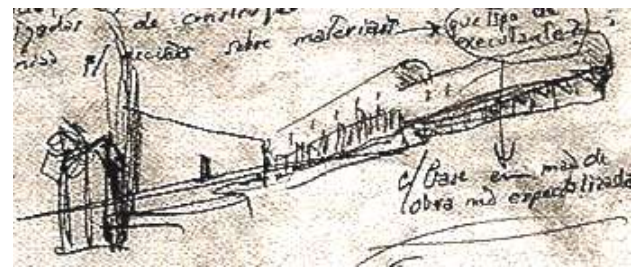
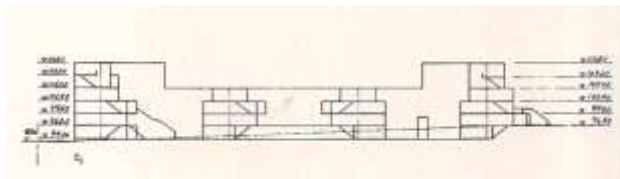


Fig. 112 a) Projecto de 1973 do bairro FFH da Bouça, Álvaro Siza, corte, esquisso inicial e planta de implantação (FRAMPTON, K., "Álvaro Siza Complete Works", pág. 140). | b) Bairro SAAL da Bouça, Álvaro Siza, 1976, planta (TRIGUEIROS, L., ed., *Álvaro Siza, 1954-76*, pág. 179). c) Bairro SAAL da Bouça, foto da maquete e vista aérea dos blocos construídos em 1977 (TRIGUEIROS, L., ed., *Álvaro Siza, 1954-76*, pág. 179).

Não é por este ser um projecto já em curso que deixa de ser importante no contexto do “Processo SAAL”; pelo contrário, vai assim mais facilmente ser assumido como modelo de intervenção, tanto pelo prestígio e influência do seu autor como pela sua disponibilidade imediata, face à urgência da intervenção. No entanto, no uso simplificado deste esquema de agrupamento e/ou sobreposição noutros projectos SAAL perde-se aquilo que dá mais força à obra de Siza: a sua escala de quatro pisos, que torna mais enfática a ruptura com a cidade burguesa e consolida uma mensagem política de afirmação da “ilha proletária”, concretizada em desenho ainda antes da revolução.

O bloco da Sra. das Dores, na Zona de S. Victor, também projectado por Siza no âmbito do SAAL, parece ser um exemplo evidente de nova aplicação da aprendizagem já realizada na Bouça, agora em condições de relação com a cidade completamente diferentes: aqui a intervenção é completamente realizada nos interstícios da cidade, no interior de um quarteirão, invisível a partir do seu exterior.

A proposta global para a zona de S. Victor incluía duas áreas de intervenção; a circunstância do terreno já se encontrar expropriado pela Câmara Municipal (para a construção de um parque de estacionamento) permite avançar mais rapidamente na primeira zona (Sra. das Dores) a única em que a intervenção chega a ser concretizada. Siza prevê aí dois tipos de intervenção: recuperação de fogos preexistentes e projecto de nova construção. Como é evidente, é apenas no segundo caso que encontramos uma abordagem similar à realizada na Bouça, sobretudo na comparação da organização do fogo, que também aqui parece ser a unidade geradora do conjunto: igualmente estreito e comprido (aproximadamente 4 x 11 metros), também com caixa de escadas central organizada no sentido longitudinal do lote, distribuição interna dos espaços similar e um esforço equivalente em dinamizar o conjunto recorrendo a efeitos de claro-escuro, com espaços reentrantes que criam zonas de sombra. Enquanto na Bouça as galerias e as escadas exteriores entram neste jogo volumétrico, na Sra. das Dores os recursos compositivos são mais escassos, compensados por um maior investimento no contraste entre a dimensão das aberturas ao nível do r/c (panos de vidro) e do primeiro piso (pequenas janelas verticais, centradas no eixo do fogo).

Apesar de se situar numa situação urbana mais precária, há em S. Victor uma maior preocupação em relacionar o projecto com tudo o que o envolve, integrando na composição plástica as ruínas de muros preexistentes. É neste contexto que a ideia de “ilha proletária” é apresentada como manifesto: “apoiada pelo dinamismo de moradores empenhados em apagar os vestígios da presença das formas de «senhorio» sobre as casas”, a implantação vai contrapor a esse passado um alinhamento diferente para as novas “ilhas”, que rompe na perpendicular com as “ruínas de memória da velha estrutura organizativa do bairro”.⁸¹

⁸¹ Segundo o testemunho de Domingos Tavares (*Da rua Formosa...*, pág. 74-75), que integrou a brigada técnica de S. Victor; sob a direcção de Álvaro Siza trabalharam também neste projecto Francisco Guedes, Adalberto Dias, Eduardo Souto Moura, Graça Nieto, Manuela Sambade, Paula Cabral e Manuel Borges (ver ficha técnica em BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...*, pág. 433).

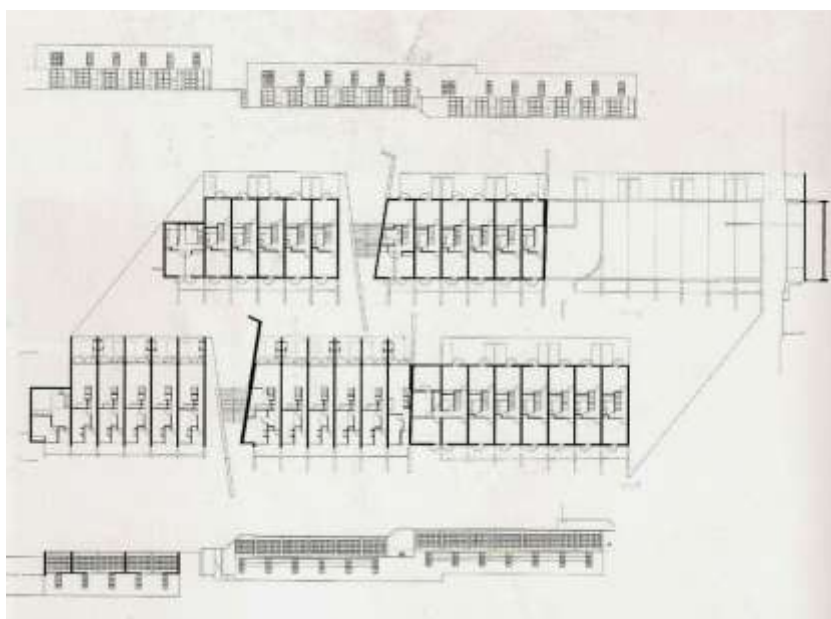
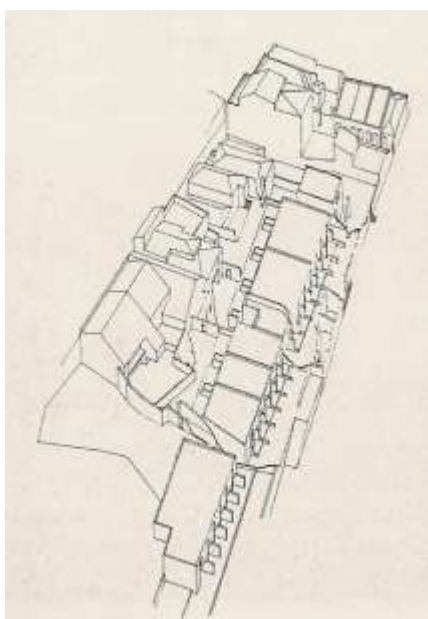


Fig. 113 Bairro da Sra. das Dores, S. Victor, Porto, SAAL Norte, Álvaro Siza, foto do estado actual (E. F.), fotos da época (TRIGUEIROS, L., ed., *Álvaro Siza, 1954-76*, pág. 184-185), axonometria, plantas, corte e alçados (BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...*, pág. 434-435).

Lamentavelmente, a leitura desta oposição entre as novas “ilhas” e os muros pré-existentes já não é possível de fazer hoje, porque a envolvente próxima foi profundamente alterada por uma sucessão de infelizes intervenções posteriores, que descaracterizaram a obra de Siza, retirando-lhe o contexto que a justificava e dando-lhe uma visibilidade que contraria as intenções iniciais do projecto: hoje, as bandas habitacionais surgem isoladas em frente a uma grande área livre, quase monumentalizadas, o que se torna ainda mais caricato face ao aspecto degradado e adulterado que os edifícios apresentam.⁸²

Tanto social como tipologicamente, a “ilha” é uma realidade bem conhecida pelos professores e estudantes da ESBAP. É facilmente caracterizável, na sua relação com o “talhão estreito com a casa do proprietário à face da rua” (típica da expansão novecentista da cidade): “fiada de pequenas casas com cerca de dezasseis metros quadrados cada, de um só piso e com uma só frente”, abertas para um “corredor descoberto que comunica com a rua por baixo da casa da frente ou ao lado dela”, formando um pequeno bairro linear, sem distribuição de água e sem rede de esgotos, que abriga dezenas de famílias que partilham instalações sanitárias comuns; a partir desta regra geral existem variações, em função das condições do terreno, como a possibilidade de realização de casas com dois pisos, com aproveitamento do vão da cobertura, ou ainda de sobreposição de duas bandas de fogos, sendo a banda superior acessível por “galeria coberta pelo prolongamento do telhado”.⁸³

Parece ser evidente que a principal relação entre estas duas obras de Siza assenta na ideia de considerar esta “ilha proletária” como tema de projecto com valor de modelo (tanto ao nível da arquitectura como da intervenção urbana), conferindo-lhe novo sentido e nova dignidade. Mas, contrariamente ao que acontece com outras obras do SAAL Norte, aqui a referência vai para além da consideração das suas qualidades vivenciais, da procura de redescobrir a “qualidade sem nome” (que Siza também reconhece)⁸⁴ que as torna um espaço urbano vivo. É o seu valor simbólico que é invocado (com a designação de “ilha proletária”) e o seu desenvolvimento tipológico que é retomado: uma estrutura em banda onde se sucedem (em desenvolvimento linear, com agregação por encosto simples) fogos de frente estreita com repetição rítmica dos elementos de fenestração; a possibilidade de organizar a banda com duas frentes, em vez da frente única (típica da casa de “ilha”), permite a duplicação da profundidade do fogo em relação ao modelo original. Mas se na zona de S. Victor a “nova ilha” está no seu lugar tradicional, o interior do quarteirão (embora organizada transversalmente aos lotes),⁸⁵ o bairro da Bouça rompe com a malha urbana e procura mostrar-se à cidade, afirmando uma nova ordem que rejeita, ao mesmo tempo, a tradicional morfologia do quarteirão e o seu oposto, o bloco tipo “Carta de Atenas”.

⁸² Face a esta hipótese de “releitura da banda construída da Sr.ª das Dores, como edifício exótico ou monumento”, condenado “à incompreensão e ao vandalismo”, Alves Costa propõe a sua “urgente demolição” (em “A Ilha Proletária...”, pág. 37); compreendendo esta posição, não nos podemos solidarizar com ela porque acreditamos que, para quem conhece o processo que levou à sua construção, a obra ainda consegue revelar o seu significado; parece-nos mais adequado (e possível, havendo vontade política do Município) como solução para S. Victor, solicitar a Álvaro Siza uma proposta com novas premissas para esta zona de intervenção, tal como aconteceu recentemente na Bouça.

⁸³ COSTA, A. A. (et al), “SAAL/Norte, balanço de uma experiência”, revista *Cidade Campo* nº 2, Porto, 1979 (pág. 20-21).

⁸⁴ No texto que a “Brigada técnica da Zona de S. Victor” publica na revista *Casabella* (nº 419, 1976, pág. 14), Siza refere a “stimolante vita comunitaria della «ilha»” como algo de positivo, que o seu projecto pretende recuperar.

⁸⁵ Para exprimir uma ideia de ruptura com as “ilhas” preexistentes, cuja imagem “è perciò rifiutata dalla popolazione” (ibidem).

Em ambos os projectos, mais do que uma solução urbana, existe um gesto poético⁸⁶ com sentido político claro: a afirmação vitoriosa da habitação operária em ruptura com a “cidade burguesa”, quer na sua estrutura interna quer na sua imagem cenográfica.

Esta adopção do conceito de “ilha” como denominador comum⁸⁷ acaba por ser a ideia principal que vai justificar a atitude da generalidade dos projectos do SAAL Norte no Porto, independentemente de serem realizados em áreas centrais e consolidadas da cidade ou de transição para a periferia. Esta referência (que tem as suas raízes no carácter da cidade) é interpretada de diferentes modos, aceitando ou não a influência dos projectos da Bouça e Sra. das Dores como modelos formais ou como aplicação da ideia de “ilha proletária”. Mas se nalguns casos a influência do conceito base é encarada de modo menos retórico do que nas obras de Siza, noutros a referência é enfatizada mas não parece ser bem compreendida: em áreas menos consolidadas da cidade, este modelo já não reflecte o carácter do sítio e a intervenção perde sentido...

Assim, para compreender as opções projectuais de cada autor (que vale a pena analisar caso a caso) não chega analisar as circunstâncias específicas de cada terreno e da sua envolvente próxima, porque as diferenças que encontramos se justificam também pela forma como o conceito base é interpretado.

2.3.2.5. As outras “ilhas proletárias” do SAAL Norte.

No bairro da Lapa, de Alfredo Matos Ferreira e Beatriz Madureira,⁸⁸ em situação similar à do bairro da Bouça, mas do outro lado da linha de caminho de ferro (actual percurso do Metro), a proposta previa duas zonas distintas de intervenção, das quais só uma foi parcialmente edificada.

Nesse sector, foi realizada uma banda contínua com cêrcea de dois pisos (que são três, nas traseiras, aproveitando o vão da cobertura inclinada, em telha), criando uma barreira de contenção face à antiga linha do comboio e aplicando o conceito de “ilha proletária” na sua componente formal menos frequente: a sobreposição de fogos com distribuição por galeria, que Siza também adopta para a Bouça. Se aqui a imagem é mais fiel ao modelo de “ilha” (a fachada principal mostra uma sobreposição de fogos simples),⁸⁹ esta fidelidade tipológica é contrariada, nas traseiras, pelo aumento da cêrcea e pela existência de logradouro.

Este edifício surge como pano de fundo para um conjunto de bandas mais curtas, que se distribuem transversalmente (assentes em plataformas que organizam o desnível do terreno) com um esquema simétrico “r-c-l-l-c-r-c-l-l-c-r” (em que “r” é a rua, “c” é a casa e “l” o logradouro).

⁸⁶ Ainda em nome da brigada de S. Victor, Siza afirma: “La brigata non ritiene che l'urgenza dei problemi sai un limite alla qualità e alla poesia (poesia intesa come totale adesione ed espressione del processo politico in corso, in tutta la sua ricchezza e complessità)” (ibidem).

⁸⁷ O citado texto da brigada de S. Victor defende a possibilidade “di recupero della «ilha» come elemento base del tessuto urbano” (ibidem).

⁸⁸ A brigada técnica chefiada por Matos Ferreira e Beatriz Madureira inclui também Jorge Barros, A. Ramos, A. Silva Costa, Soares Malta, Joaquim Jordão, Francisco Barata, M. Magalhães, José Bernardo Távora e José Diogo (ver BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...*, pág. 422).

⁸⁹ Estava projectado, para o bloco 1 (não construído) um esquema de sobreposição mais complexo, com um fogo simples entre dois duplex; estes aproveitavam a inclinação da cobertura (no caso do superior), e o desnível do terreno (no caso do inferior) para transformarem uma cêrcea de três pisos na fachada principal numa cêrcea de cinco pisos nas traseiras, como se pode ver nos desenhos apresentados em BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...* (pág. 422-423); sobre o bairro da Lapa ver também BORELLA, G., *La Scuola di Porto* (pág. 26-27) e revista *Casabella* n.º 419 (pág. 11).

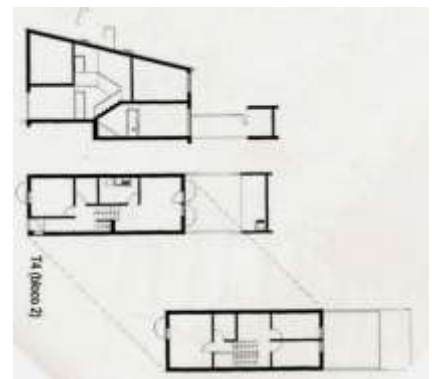
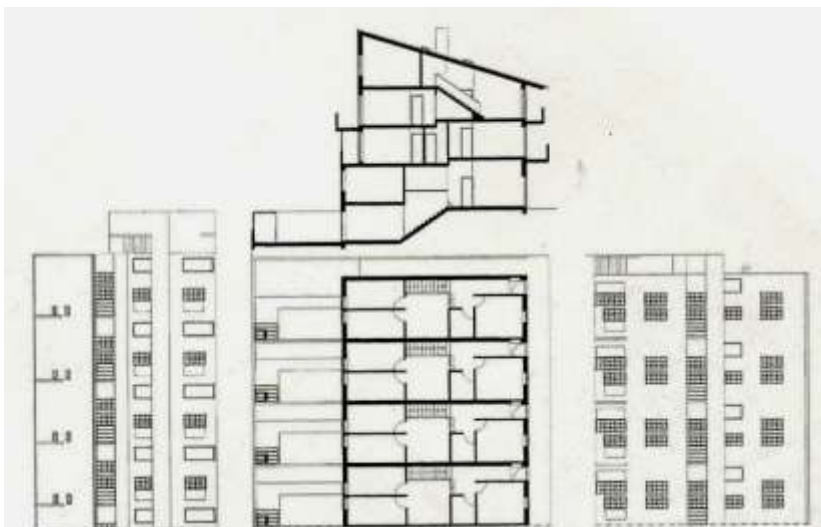
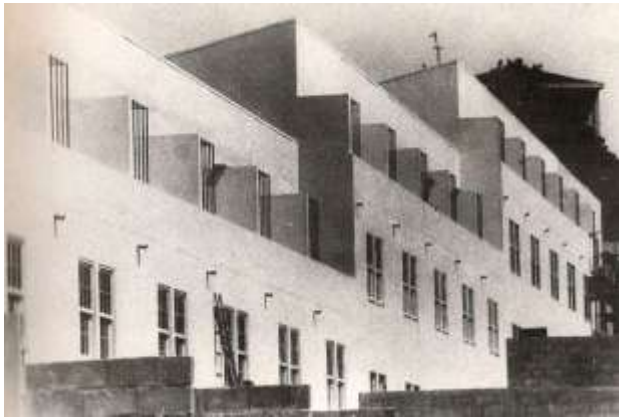


Fig. 114 Bairro da Lapa, Porto, SAAL Norte, Matos Ferreira e Beatriz Madureira, foto da época (BORELLA, G., et. al., *La scuola di Porto*, pág. 27), fotos do estado actual (E. F.), plantas, cortes e alçados (BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...*, pág. 422).

Este esquema lembra a tradicional organização dos lotes da cidade e cria espaços que, de certo modo, se apoiam no conceito de “rua-corredor”, mas nega a morfologia tradicional do quarteirão ao prescindir de soluções de excepção nos remates das várias bandas, que apresentam sempre empenas cegas onde se pode ler o perfil de cada conjunto (“c-l-l-c”), num desenho de influência Aaltiana que joga com a inclinação da cobertura (que aqui não é em telha, mas em chapa ondulada de fibrocimento).

Esta atitude exprime um outro conceito de “ilha” (menos ligado formalmente ao modelo “proletário”), entendida como um espaço independente e formalmente autónomo, com regras próprias: funciona como uma ruptura em relação ao desenho tradicional da cidade, que se torna clara na relação da intervenção com a envolvente próxima mais consolidada (rua de Cervantes).

A existência de logradouro acaba por constituir a maior diferença entre estas tipologias e as “ilhas proletárias” da Bouça e S. Victor (remetendo para a influência de outro projecto de Siza, nas Caxinas), uma vez que a organização interior do fogo é bastante semelhante: estreito e comprido (aproximadamente 4,5 x 14 metros), com duas frentes, caixa de escadas situada no centro do fogo e organizada no sentido longitudinal (em dois lanços nos T4 do bloco 2, num único lanço, como na Bouça, nos T1 e T3 do bloco 1). No entanto, dada a menor complexidade da resolução volumétrica, esta solução perde claramente na comparação com os modelos da Bouça e da Sra. das Dores, pelo menor impacto da sua imagem global e pela inferior qualidade de desenho dos seus elementos, evidente na difícil relação das escadas e da galeria de acesso ao piso superior com o volume da banda longitudinal.

No bairro da Maceda-Acácio, de Alcino Soutinho,⁹⁰ o projecto original foi executado apenas parcialmente e encontra-se hoje muito adulterado por intervenções pontuais dos próprios moradores que desvirtuaram completamente o conjunto: alteração de revestimentos, substituição de portas e janelas, introdução de portadas e elementos decorativos, construção de ampliações e anexos massificando os logradouros, etc; tentar perceber hoje qual seria o aspecto inicial da construção é um exercício que requer alguma imaginação. Face à sua localização isolada, numa área da cidade que (na época) estava pouco urbanizada, não seria de estranhar que a opção tipológica fosse a de criar uma solução mais próxima do modelo da Bouça, com maior densidade de fogos para a área disponível; no entanto, Soutinho recorre a um esquema mais próximo de S. Victor, com implantação em banda de fogos duplex. São construídas seis bandas paralelas, com dois pisos cada e implantação perfeitamente ortogonal; para as três bandas não executadas estava prevista uma pequena torção, decorrente da forma do terreno disponível.

O bloco 2, no limite nascente, funciona como remate do conjunto, agregando oito fogos; remata a rua que organiza longitudinalmente o bairro, no sentido nascente-poente, separando os restantes oito blocos (quatro construídos do lado norte e quatro previstos do lado sul, dos quais só um executado).

⁹⁰ A brigada técnica chefiada por Alcino Soutinho inclui também Manuel Mendes, Marta Oliveira, Pedro Cabral e Santos Leite (ver BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...*, pág. 426).

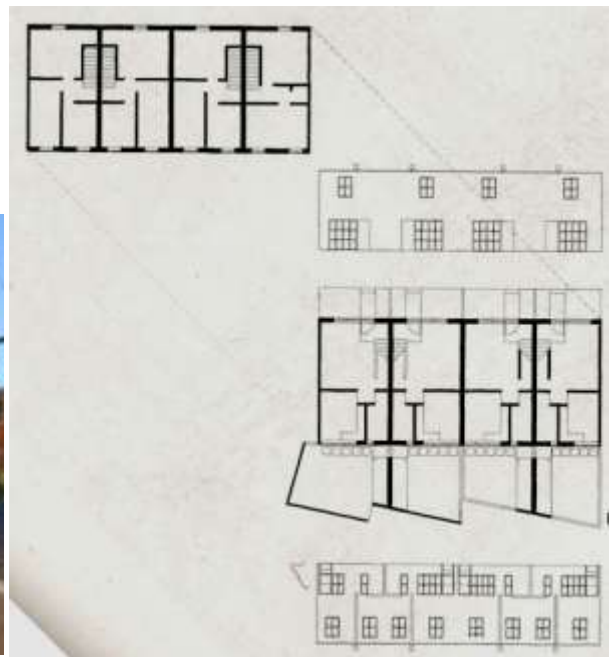
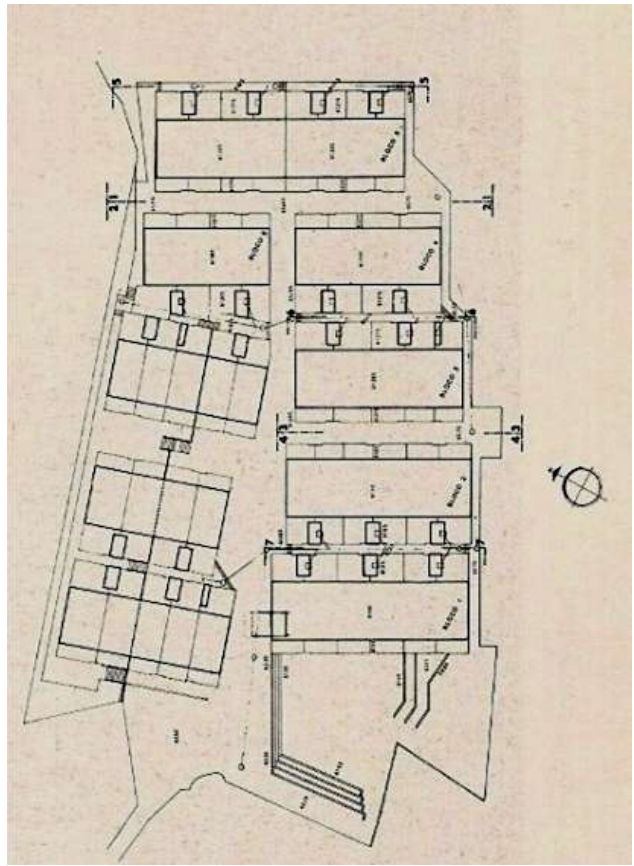


Fig. 115 Bairro da Maceda-Acácio, Porto, SAAL Norte, Alcino Soutinho, fotos do estado actual (E. F.), implantação (BORELLA, G., *La Scuola di Porto*, pág. 20), plantas e alçados do bloco 1 (BANDEIRINHA, A., *O Processo SAAL...*, pág. 427).

As bandas são compostas por agregação simples de fogos em duplex, numa tipologia de habitação unifamiliar geminada semelhante à que encontramos na Lapa, com logradouro nas traseiras. Mas na Maceda surge um diferente esquema de relação privado-público: um pequeno espaço exterior semi-privado faz a transição do espaço público da rua para o interior da casa, na frente, enquanto nas traseiras a existência de um pequeno caminho pedonal entre os logradouros de dois blocos vizinhos introduz uma pequena variação no esquema tradicional. Assim, a partir da pequena praceta de remate (projectada mas não construída), o perfil do edifício desenrola-se num esquema “sp-c-l-cp-l-c-sp-r-sp-c-l-cp-l-c-sp-r-sp-c-l-cp”⁹¹ (em que “sp” é o espaço exterior semi-privado, “c” a casa, “l” o logradouro, “cp” o caminho pedonal e “r” a rua).

Do ponto de vista formal e tipológico, afastamo-nos cada vez mais do modelo “ilha proletária” e aproximamo-nos do esquema adoptado nos Bairros de Casas Económicas (BCE) do Estado Novo, até pelo menor número de fogos agrupados em cada unidade: enquanto o bloco 2 apresenta os já referidos oito fogos, os outros reúnem, respectivamente, 4, 4, 5, 6 e 6 habitações (um bairro típico de BCE reunia 4 casas geminadas). Mas enquanto nos BCE as casas dos topos de cada banda tinham plantas e alçados diferentes das restantes, no bairro da Maceda o desenho é igual para todos os fogos e a empena é sempre cega nos remates de cada bloco, tanto para a rua central como para os caminhos laterais (as únicas aberturas que encontramos hoje são as realizadas nas obras de ampliação construídas pelos próprios moradores).

A aposta no caminho entre logradouros (novidade tipológica que também encontramos no bairro da Cruz de Pau, em Matosinhos) era uma solução potencialmente interessante, procurando dar um carácter menos encerrado a este espaço e promovendo um maior convívio comunitário (porque retira ao logradouro o carácter estritamente privado que normalmente o caracteriza); no entanto, veio a revelar-se contraproducente dada a actual situação de total densificação destes espaços, com construção de ampliações e anexos que transformam esta estreita passagem (que pretendia estabelecer uma relação entre dois espaços abertos) num espaço emparedado, claustrofóbico e inútil.

As bandas tem uma cobertura de pequena pendente, que Soutinho procura ocultar com recurso a platibandas laterais, no remate superior da empena; assim, a imagem exterior apresenta um perfil menos dinâmico do que encontramos noutras obras do SAAL no Porto, onde a inclinação das coberturas é assumida no remate das bandas.

Também a organização dos fogos estará mais próxima da organização típica dos BCE do que dos outros projectos SAAL já referidos, porque a profundidade do fogo é menor (aproximadamente 9 metros) e a largura maior (aproximadamente 5 metros). A opção por uma escada de lanço único com o eixo no sentido longitudinal do lote (como na Bouça e em S. Victor) obriga à sua integração no espaço da sala comum, subindo a partir da zona de entrada de modo a surgir numa zona central de distribuição, no piso superior.

⁹¹ A planta publicada em BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...* (pág. 426) apresenta um esquema “sp-c-l-cp-l-c-sp-r-sp-c-l-cp-l-c-sp-r-l-c-sp-cp”, em que no último bloco do lado nascente se vira o logradouro para a rua e o espaço semi-privado para um caminho pedonal situado nos limites do terreno; esta solução não corresponde ao que está efectivamente construído, nem parece ser coerente com a lógica do projecto; na figura 115 reproduzimos a planta publicada em BORELLA, G., *La Scuola di Porto* (pág. 20), que corresponde ao esquema que foi efectivamente construído.

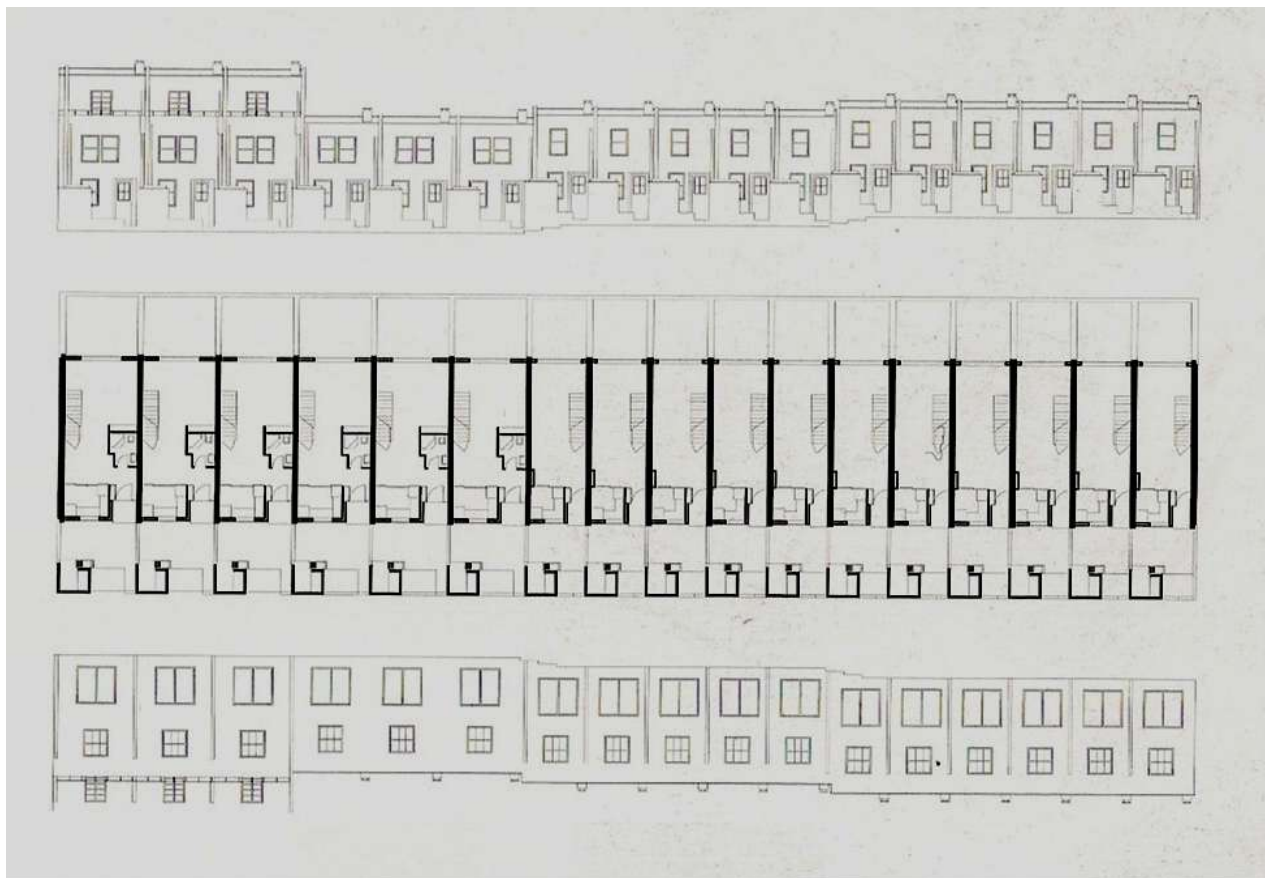


Fig. 116 Bairro de Francos, Porto, SAAL Norte, Rolando Torgo, fotos do estado actual (E. F.), implantação, plantas e alçados (BANDEIRINHA, J. A., O Processo SAAL..., pág. 420-421).

Esta relação entre escada e sala comum também era usual nos fogos de BCE,⁹² mas com a escada organizada no sentido transversal, em dois lanços.

Assim, apesar de algumas semelhanças formais (evidentes nos alçados) com o bairro da Sra. das Dores, de Siza, este projecto apresenta bastantes diferenças na sua organização espacial, interior e exterior; no entanto, reconhecemos também aqui o conceito de “ilha proletária”, concretizado na procura de uma vivência comunitária e de uma identidade própria, enfatizada pela sua autonomia formal face à envolvente.

No Bairro de Francos, de Rolando Torgo,⁹³ o que encontramos hoje construído é uma pequena parte do que estava projectado. O terreno situa-se nos limites do que, na época, era a cidade consolidada, entre o canal do caminho-de-ferro (hoje Metro de superfície) e uma via de trânsito rápido, o eixo composto pelas avenidas de Sidónio Pais e da Associação Empresarial Portuguesa (que já na época constituía o acesso prioritário à zona industrial de Ramalde e ao Porto de Leixões). Assim, o sítio estava ladeado por duas escalas distintas de urbanização: a avenida, com blocos de habitação colectiva de três, quatro e cinco pisos, e a zona de Francos, do outro lado da linha do comboio, com casas tradicionais de habitação unifamiliar geminada, com um ou dois pisos.

Rolando Torgo propõe para este terreno 18 bandas contínuas (com empenas cegas), constituídas por dois tipos de fogo duplex; do primeiro, com dimensão base de aproximadamente 3 x 9 metros, não foi construído nenhum exemplo; para o segundo, com aproximadamente 4 x 9 metros, estavam previstas casas duplex ou triplex, mas não foi construída nenhuma com três pisos. Ambos os tipos previam um arrumo exterior a ladear um pequeno pátio de entrada e um pequeno logradouro nas traseiras. As quatro bandas que encontramos junto à avenida Sidónio Pais (as únicas realizadas) surgem hoje como um corpo estranho à lógica da cidade, sem qualquer relação de escala, alinhamento ou mesmo de continuidade topográfica com a envolvente próxima. O único elemento que procura alguma relação com a envolvente é o material de revestimento, uma tijoleira de cor verde semelhante à existente nos azulejos de um conjunto de alçados tradicionais existentes na rua da Travagem, do outro lado da linha do comboio; mas, como as únicas bandas construídas se situam demasiado longe desse local, nem este elemento consegue relacionar o conjunto com a cidade pré-existente (aliás, este revestimento corresponde já a uma alteração posterior à construção do bairro: inicialmente, as bandas eram rebocadas e pintadas, com outro tom de verde). Se esta ausência de relação com a cidade envolvente se torna mais evidente em resultado da concretização do projecto ter sido apenas parcial, ela é também o reflexo da aparente adopção do modelo de “ilha proletária”, encarado como referência formal e tipológica: escolhendo a escala de S. Victor (também aqui as semelhanças são evidentes, no desenho dos alçados), a nova “ilha” de Francos não consegue afirmar a sua autonomia formal como uma alternativa consistente, num processo de ruptura em relação ao tecido urbano tradicional.

⁹² Ver, por exemplo, a organização dos fogos no BCE de Costa Cabral, no Porto.

⁹³ A brigada técnica chefiada por Rolando Torgo inclui também Cecília Cavaca, Maria Guimarães, Manuel Magalhães e Santos Leite (ver BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...*, pág. 420).

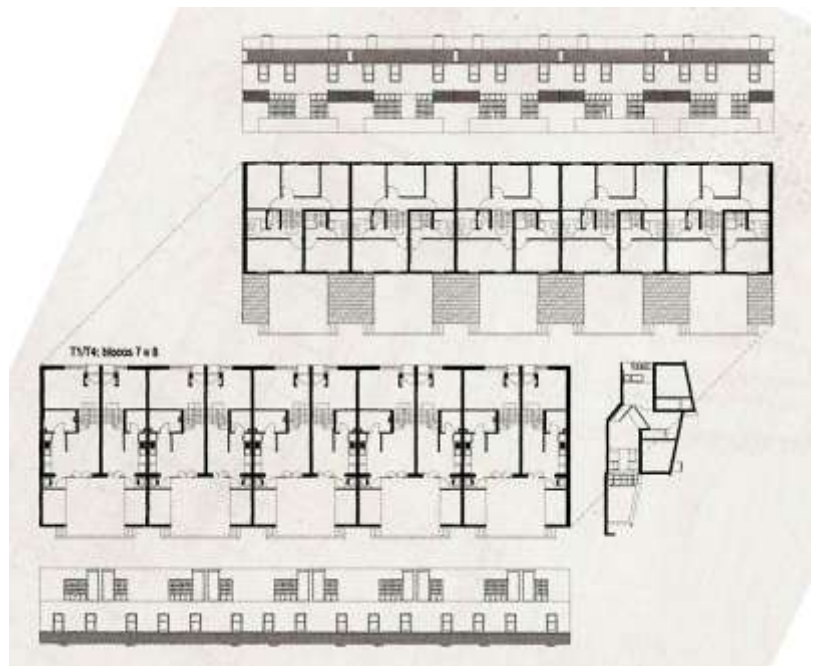


Fig. 117 Bairro de Contumil, Porto, SAAL Norte, Célio Costa, fotos do estado actual (E. F.), planta de implantação, plantas e alçados de um bloco de T1 + T4 (BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...*, pág. 419).

Seria mais eficaz aplicar aqui as lições de escala do bairro da Bouça, onde essa ruptura é plenamente conseguida numa situação urbana diferente, mas com aspectos comuns (a localização junto à linha de caminho de ferro, num terreno sujeito ao confronto entre duas escalas distintas).

O bairro de Contumil, de Célvio Costa,⁹⁴ é uma das obras menos divulgadas do SAAL Norte, apesar de ser uma das poucas em que o projecto foi realizado na sua totalidade e de ainda hoje preservar a sua imagem original pouco alterada (apesar de também aí existirem algumas adulterações pontuais). Este desconhecimento talvez se deva à sua localização pouco central: está implantado numa área pouco edificada (que preserva ainda hoje um carácter rural) na zona nascente da cidade, à margem das suas vias estruturantes.

Num exercício de desenho que consideramos bem conseguido, o projecto de Célvio Costa consegue conciliar o carácter do sítio com o esquema em banda característico do SAAL Norte; a ideia de “ilha proletária” é aqui apresentada de modo menos rígido, porque adaptada a um terreno com duplo declive e porque o perfil dos edifícios é tratado de uma forma mais elaborada do que nos casos referidos anteriormente. Jogando com a diferença de cota entre frente e traseiras, os fogos são resolvidos em desníveis de meio piso, articulados por uma caixa de escadas central, o que permite um perfil mais dinâmico, acentuado pelas coberturas inclinadas, em telha. A organização em planta dos fogos também foge ao esquema habitual (presente na generalidade dos projectos do SAAL Norte) de repetição simples de um ou dois tipos de fogo, agregados por encosto simples; aqui, Célvio Costa articula de forma mais complexa fogos T2 e T3 ou T1 e T4, em módulos de 8,5 x 9 metros, com entradas associadas por um pátio comum (que na generalidade dos casos se encontra hoje dividido). Se nos dois meios pisos inferiores a área de cada apartamento é um rectângulo bem definido (T1 com 3,5 x 9; T2 com 4 x 9; T3 com 4,5 x 9; T4 com 5 x 9), nos dois meios pisos superiores isso já não acontece: a tipologia maior conquista espaço avançando sobre a área que no piso inferior pertence à menor. Esta dupla complexidade compositiva (em planta e em corte) contribui para dar ao conjunto um carácter menos rígido, também patente num desenho de alçado que joga com diferentes regras de assimetria no piso térreo e no piso superior, tanto no alçado frontal como no alçado traseiro.

Por tudo isto, o conjunto ganha um carácter menos abstracto, mais próximo do carácter rural da envolvente; esta atitude, que julgamos ser intencional, sai reforçada com alguns pormenores de desenho e construção: a colocação do limite superior das janelas do piso superior junto ao beiral do telhado, o desenho das molduras em madeira dessas janelas, o contraste entre o revestimento em chapa desse mesmo piso e o tratamento do piso térreo, simplesmente rebocado, etc...

⁹⁴ A brigada técnica chefiada por Célvio Costa inclui também António Elói, Gomes Castro, Carlos Figueiredo, Emília Ferreira, Fernando Costa, João Ferreira, José Dias e Mário Abreu (ver BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...*, pág. 419).

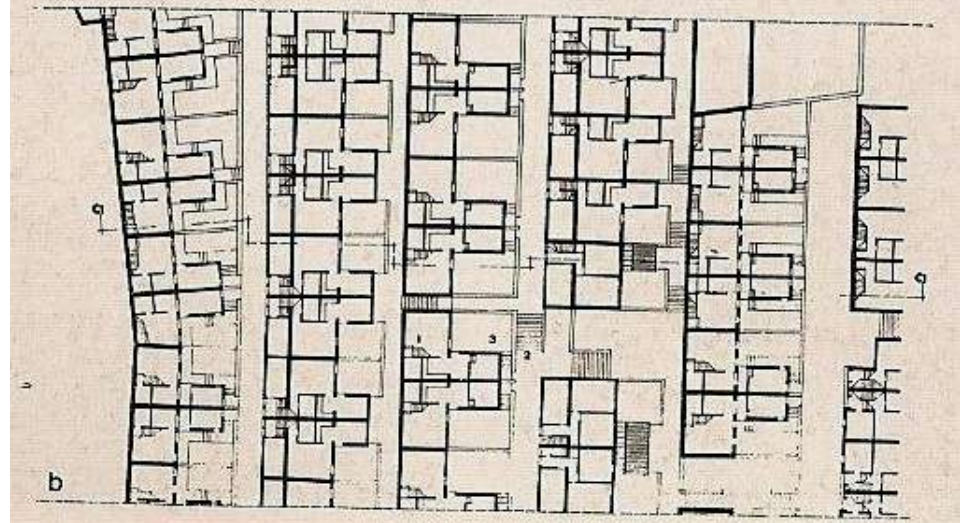
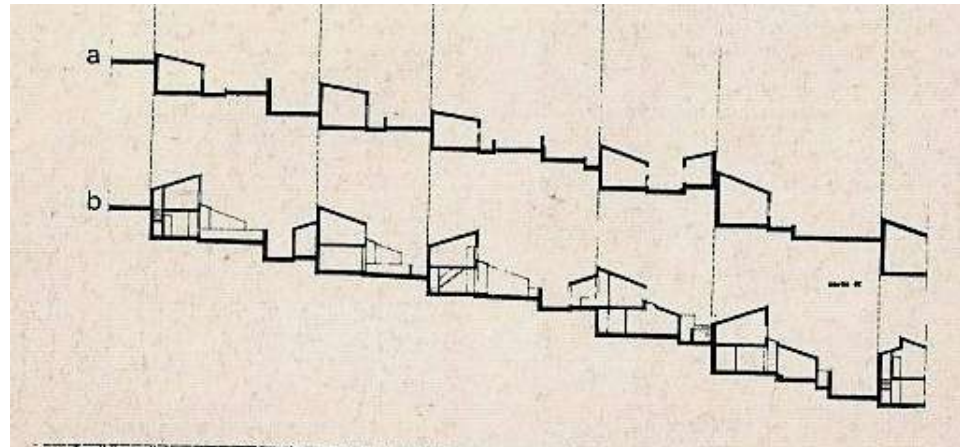
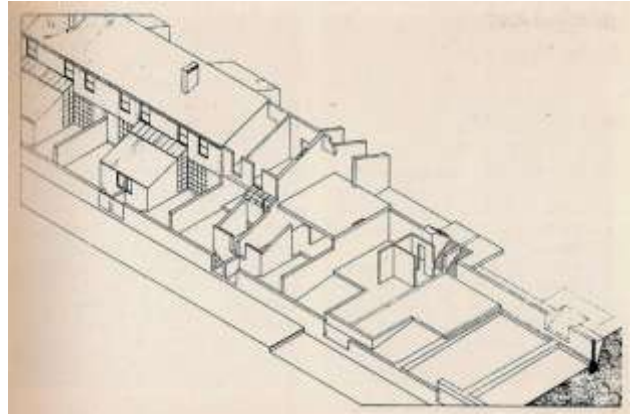


Fig. 118 Bairro das Antas, Porto, SAAL Norte, Pedro Ramalho, fotos do estado actual (E. F.), axonometria, plantas e cortes (BORELLA, G., et. al., *La scuola di Porto*, pág. 22-23).

Aqui, apesar da intransigente ortogonalidade da implantação das bandas e das empenas cegas, a ideia de “ilha proletária” parece perder rigidez, na sua aplicação como modelo formal, porque se cruza com processos de composição que lembram a aprendizagem do “Inquerito”, num diálogo com o carácter rural do meio em que o bairro se insere. Parecem ser aqui aplicadas, com um desenho muito mais amadurecido, as preocupações sociológicas já presentes no seu CODA⁹⁵ (referimos já, em 2.1.2.1, as citações de Chombart de Lauwe e Nuno Portas na sua memória descritiva).

O bairro das Antas, de Pedro Ramalho,⁹⁶ apresenta uma linguagem semelhante à do bairro de Contumil: perfil dinâmico, jogando com o desencontro dos telhados, volumetria complexa (com avanços e recuos ao nível do r/c), revestimento do piso superior dos fogos em chapa (em contraste com o r/c rebocado) e janelas do piso superior encostadas à laje de cobertura. Ambos os bairros têm também uma atitude semelhante face ao declive da encosta, criando patamares articulados por escadarias que permitem acompanhar a sua inclinação, evitando maiores custos de modelação de terreno e adaptando o perfil do fogo às diferenças de cota: no caso das Antas o desnível não é resolvido apenas em meios pisos (como em Contumil), existem sectores em que a diferença de cota entre as ruas da frente e das traseiras é de um piso completo, o que permite que o alçado sul tenha dois pisos e o norte apenas um.

Mas, apesar de a distância entre ambos não ser muito grande, a situação urbana do bairro das Antas é muito diferente: está localizado numa zona consolidada da cidade, densamente urbanizada, entre uma área mais pobre, do lado nascente, onde predomina uma construção mais baixa, e uma área urbana “burguesa”, do lado da avenida de Fernão de Magalhães (que não delimita o bairro, mas está bastante próxima, do lado poente), onde a urbanização tem uma escala maior mesmo nos edifícios mais antigos. Depois de um profundo e rigoroso trabalho de análise e levantamento da zona de intervenção, Pedro Ramalho escolhe relacionar-se com o lado nascente, criando um ambiente de “ilha proletária” através da pequena escala, da organização longitudinal das bandas e da própria organização interior do fogo:⁹⁷ a circunstância de existência de pisos com uma única frente (típica da “ilha” tradicional) leva a que a profundidade base do fogo seja menor. A sua dimensão é muito variável, em função das diferentes soluções apresentadas, que são adaptativas em função das necessidades dos moradores (do T1 ao T5), pelo que é difícil estabelecer uma medida base: sem contar com os volumes salientes no alçado principal, encontramos quatro situações diferentes (5,5 x 5; 6 x 5; 6 x 7,5; 6,5 x 7,5). Assim, a base de composição do fogo aproxima-se do quadrado e, nos dois primeiros casos, a dimensão da frente do lote é superior à da profundidade, o que é uma excepção clara à regra do SAAL Norte.

⁹⁵ “Uma habitação unifamiliar isolada”, Célio Ezequiel da Albuquerque Melo da Costa, CODA 321, entregue em 30 de Dezembro de 1968.

⁹⁶ A brigada técnica chefiada por Pedro Ramalho inclui também Francisco Lima, Pedro B. Araújo, Lídia Costa, Augusto Costa, Vítor Bastos, Teresa Fonseca, José Lencastre e Aires Pereira (ver BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...*, pág. 410).

⁹⁷ Esta ideia de tomar a “ilha” como ponto de partida para o projecto é assumida no texto que a brigada técnica das Antas publica na revista *Casabella* (nº 419, 1976, pág. 12-13), quer para os projectos de reconversão quer para os novos fogos; sobre o bairro das Antas ver também: RAMALHO, P. *Itinerário* (pág. 53-58); revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* (nº 185, 1976, pág. 70-71); BANDEIRINHA, J. A. “Processo SAAL, o direito à arquitectura”; FERNANDES, F. (et. al.) *Guia da Arquitectura Moderna, Porto* (190-191); BORELLA, G., *La Scuola di Porto* (pág. 22-23); BANDEIRINHA, J. A. *O Processo SAAL* (pág. 410-411).



Fig. 119 Bairro de Chaves de Oliveira, Porto, SAAL Norte, Manuel Leça, fotos do estado actual (E. F.) e alçados (ARQUIVO DISTRITAL DO PORTO, *Uma cidade em (r)evolução...*).

Nas ruas de distribuição, joga-se com o contraste entre um alçado principal (lado sul) e um alçado de traseiras (para norte). O primeiro apresenta dois pisos no plano mais recuado, mas relaciona-se com a rua através de um pátio e de um volume só com um piso, num desenho controlado, uniforme mas muito dinâmico, que potencia um carácter vivencial muito forte: hoje, apesar do conjunto se encontrar muito alterado (o que, neste caso, lhe acentua o carácter e o dinamismo) a uniformidade ainda se lê. O alçado das traseiras, só com um piso, varia de modo mais ou menos aleatório conforme a opção de construir ou não o(s) quarto(s) junto à caixa de escadas, em cada um dos fogos, criando saliências e reentrâncias no alinhamento da fachada.

Se este bairro, pela sua lógica interna, se revela uma das situações mais conseguidas do SAAL na cidade do Porto, o modo como se relaciona com a envolvente próxima, virando sempre empenas cegas para as vias adjacentes, diminui a sua capacidade para ultrapassar a imagem de conjunto formalmente autónomo e integrar o tecido vivo da cidade.⁹⁸ Este será ainda o reflexo da atitude de ruptura subjacente ao conceito de “ilha proletária”.

Ainda na zona nascente da cidade encontramos outra das obras menos divulgadas do SAAL Norte, que consideramos também uma das mais interessantes, apesar da sua reduzida área de influência: o bairro Chaves de Oliveira, de Manuel Lessa.⁹⁹ Associando a edificação de raiz com a recuperação de fogos já existentes, consegue um conjunto urbano perfeitamente integrado, nas relações de escala, alinhamentos e linguagem que estabelece com a sua envolvente próxima, sem no entanto deixar de criar um ambiente comunitário. Este pequeno núcleo habitacional organiza-se em torno de um pátio triangular semi-encerrado, que se desenvolve à cota da rua Chaves de Oliveira e, portanto, surge rebaixado em relação ao espaço público, para o outro lado; é em duas faces deste pátio ajardinado que se articulam os fogos, situados a dois níveis, sendo o superior acessível por galeria. Sendo esta a obra do SAAL Norte onde o trabalho do arquitecto é menos reconhecível (onde o desenho é menos impositivo) é aquela que está mais próxima de um conceito de arquitectura popular em estado puro que a designação “ilha proletária” também implicava e que aqui está relacionado com uma atitude de continuidade urbana, e não de ruptura.¹⁰⁰

O bairro do Leal, de Sérgio Fernandez,¹⁰¹ é um caso semelhante, ainda que aqui a qualidade do desenho deixe perceber mais claramente o papel do arquitecto, afastando inevitavelmente o conjunto de uma aproximação ao conceito de arquitectura popular que encontramos em Chaves de Oliveira.

⁹⁸ Mesmo tendo em conta que um dos aspectos essenciais deste projecto seria “integrare le costruzioni nella zona, adottando soluzioni correnti” (*Casabella* n.º 419, pág. 12), parece-nos evidente que a intenção confessada de “abrir a zona à cidade” é prejudicada pela pretensão de, simultaneamente, preservar “tanto quanto possível a sua unidade social e urbana” (*Itinerário*, pág. 55).

⁹⁹ A brigada técnica chefiada por Manuel Lessa inclui também António Valente, Maria Fernandes, Maria João Palla Mello Freitas e Joaquim Figueiras (ver BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...*, pág. 418).

¹⁰⁰ Não nos é possível aprofundar esta análise (nomeadamente em relação às características dos fogos), porque este é o mais mal documentado dos projectos construídos do SAAL Norte; apenas encontramos uma planta esquemática de implantação em BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...* (pág. 418) e uma reprodução dos alçados no CD editado pelo Arquivo Distrital do Porto (*Uma cidade em (r)evolução...*).

¹⁰¹ A brigada técnica chefiada por Sérgio Fernandez inclui também Vítor Sinde, António Corte-Real, Emídio Fonseca, José Manuel Soares e Carlos Delfim (ver BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...*, pág. 424).

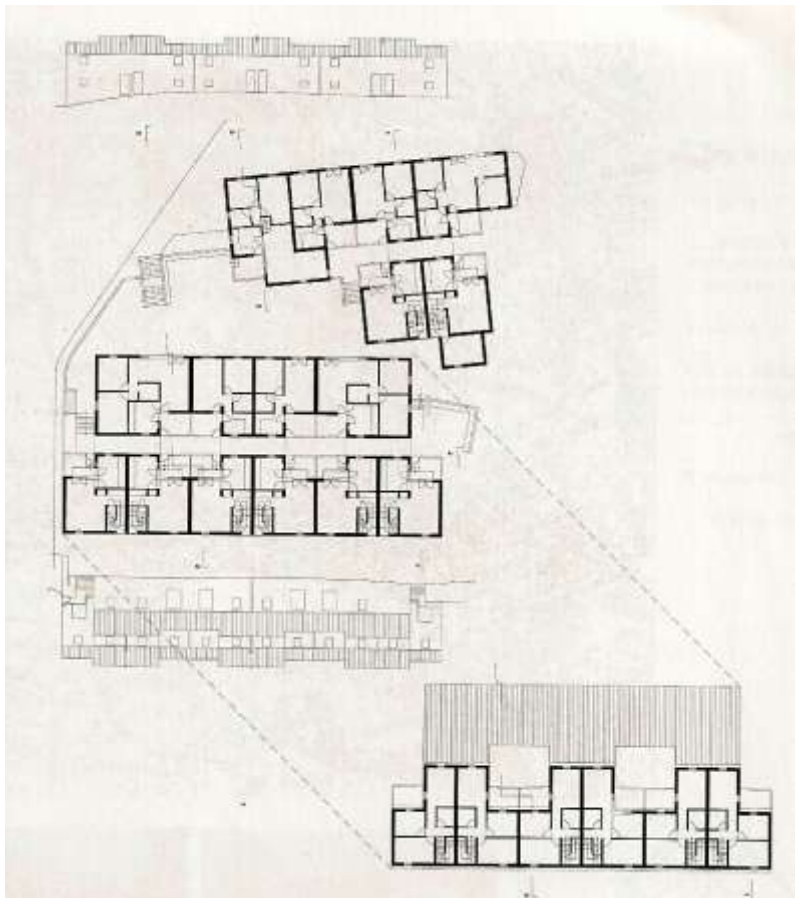


Fig. 120 Bairro do Leal, Porto, SAAL Norte, Sergio Fernandez, fotos do estado actual (E. F.), plantas e alçados (BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...*, pág. 425).

Situado em pleno coração da cidade, a sua zona de intervenção está no interior de um quarteirão típico da malha urbana tradicional do Porto, que apresenta uma ocupação progressivamente empobrecida à medida que avançamos para o interior, pelas estreitas ruas que o estruturam: na rua das Musas e nas suas transversais ainda hoje encontramos ilhas e habitações pobres e degradadas, em contraste com a frente urbana que conforma o quarteirão pelo exterior (nas ruas de Fonseca Cardoso, do Bonjardim e de João das Regras) que, apesar da actual degradação de muitos dos seus edifícios, mostra ainda o carácter burguês de outros tempos.

Neste contexto urbano, o conceito de “ilha proletária” faz sentido, mas aqui (de forma ainda mais evidente do que em Contumil e nas Antas) a sua aplicação foge ao simplismo do modelo formal. Não se pode falar de um somatório de fogos, associados por encosto em bandas contínuas, num processo de autonomização em relação à envolvente; é antes um exercício de articulação (desenvolvido a vários níveis) entre as novas habitações, o bairro e a cidade pré-existente. No Leal, que consideramos o bairro mais bem conseguido de todo o programa, encontramos uma aposta na complexidade e na diversidade que dá ao conceito de “ilha proletária” um sentido de elemento regenerador da malha existente (como em Chaves de Oliveira).¹⁰²

Os edifícios efectivamente construídos constituem menos de metade da intervenção projectada: apenas é concretizado o primeiro de um conjunto de três sectores previstos (que aproveita o terreno para onde estava previsto um parque de estacionamento), a “Zona A”, onde se constrói um bairro que materializa o essencial do que estava definido no projecto. Assim, esta intervenção não surge como um corpo estranho, antes pelo contrário, no local, a sensação é de uma total pertença, tanto em relação aquele sítio específico,¹⁰³ como em relação à memória da cidade; embora seja um projecto pensado e construído como um todo, lembra o processo de urbanização por sucessivas adições característico da arquitectura popular e evoca a morfologia dos bairros medievais do Porto, com as suas vielas estreitas e a complexa interligação entre o construído e o espaço público (com passagens cobertas por ligações em ponte entre edifícios, que criam um ambiente muito intimista).

Nos 16 fogos construídos existem 8 variações da organização do fogo, não contando as simetrias; mas se a complexidade tipológica da resolução em planta não permite a leitura de uma medida base (até porque nenhum dos fogos tem como base um simples rectângulo), a variação das situações não é muito grande; dentro de uma profundidade máxima de 8 metros, encontramos fogos com largura máxima entre os 6 (T3 duplex e T1) e os 9.5 metros (T2).

¹⁰² “No caso do Leal, a contextualização teria a ver com a semântica dos espaços mais do que com as formas geométricas para ver de fora os edifícios como objectos singulares. A participação tinha a ver com a revelação e interpretação dos modos de vida para chegar ao realismo dos programas, nem abstractos nem visionários. A espacialidade estava no diálogo interior-externo, através dos espaços de transição (pátios, vielas, desníveis) e do dimensionamento das casas e dos espaçamentos.” (PORTAS, N., “Das casas às pessoas e vice-versa”, pág. 53).

¹⁰³ Também aqui a intervenção partiu de uma cuidadosa análise do local, com um rigoroso levantamento das ilhas existentes; ver desenhos e descrição sintética desta proposta na revista *Casabella* nº 419, 1976 (pág. 10); sobre o bairro do Leal ver também: BANDEIRINHA, J. A. “Processo SAAL, o direito à arquitectura”; FERNANDES, F. (et. al.) *Guia da Arquitectura Moderna, Porto* (pág. 192-193); BORELLA, G., *La Scuola di Porto* (pág. 24-25); BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...* (pág. 424-425).

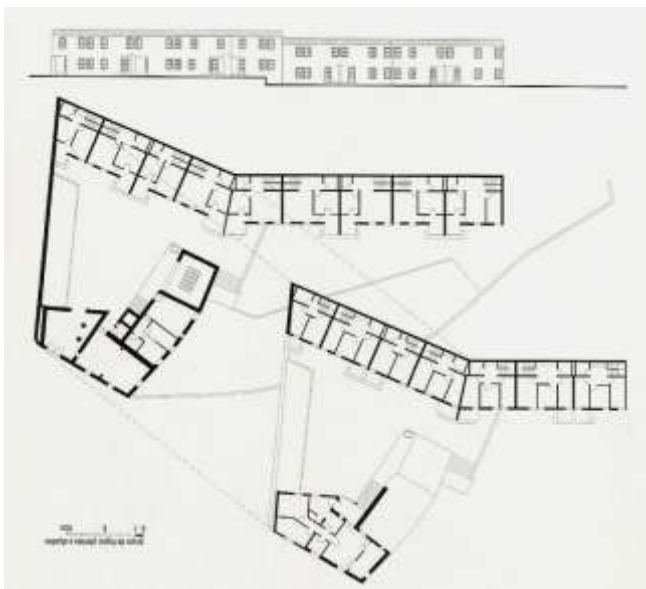
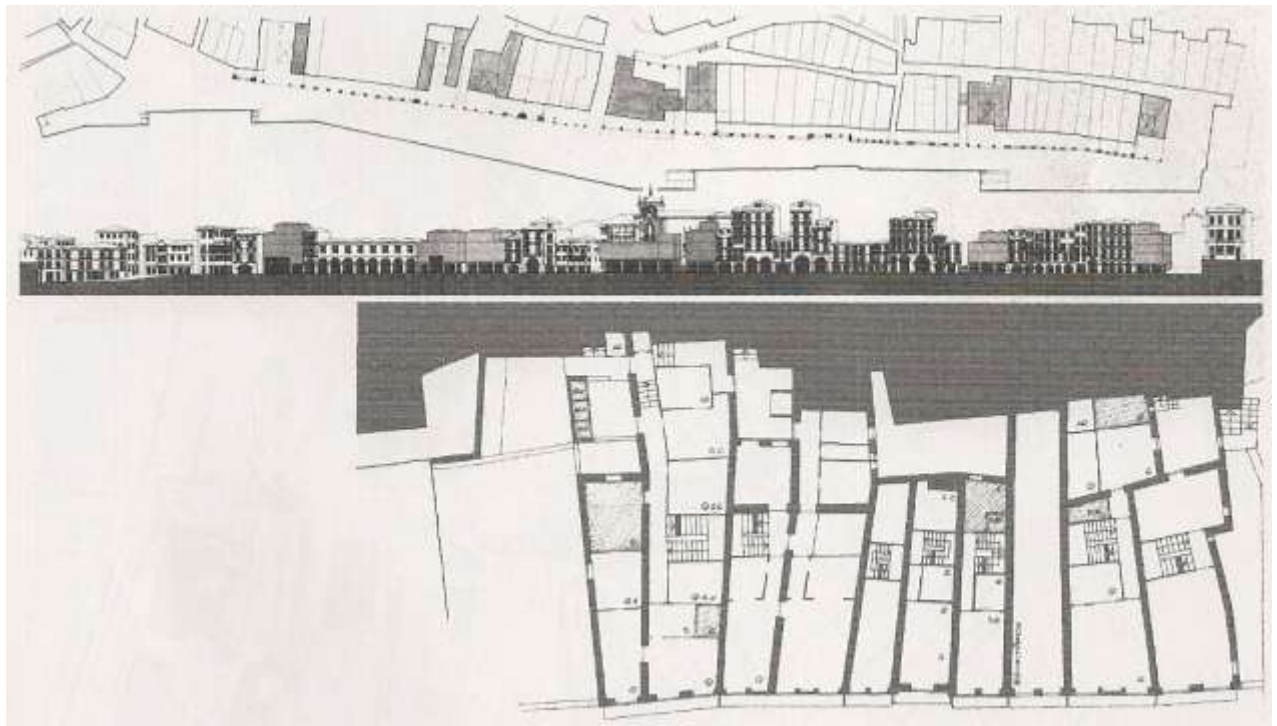


Fig. 121 a) Projecto para Miragaia, Porto, SAAL Norte, Fernando Távora, fotos da envolvente, estado actual (E. F.), plantas e alçado (BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...*, pág. 429).
 b) Projecto para a Prelada, Porto, SAAL Norte, Fernando Távora, plantas, alçado (BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...*, pág. 432) e fotos da envolvente, estado actual (E. F.).

Não podemos deixar de referir, por último, que acreditamos que também nos projectos (não construídos¹⁰⁴) de Fernando Távora para os bairros da Prelada e de Miragaia, se poderia ler esta ideia de “ilha proletária” como continuidade do espaço urbano (e não como ruptura), reforçada ainda com os conceitos de preservação e de valorização patrimonial que estão sempre presentes na sua obra: em ambos os casos se joga na fronteira entre a recuperação e a nova construção.

Em Miragaia a intervenção assume uma maior responsabilidade, porque se confronta com o grande valor patrimonial da malha medieval e a fortíssima imagem do alçado pré-existente. Depois de um extenso e rigoroso trabalho de levantamento das características do sítio (tanto em relação ao edificado como em relação às características e anseios das populações) a proposta apresentada (numa primeira abordagem ainda muito esquemática) procura seguir as regras tipológicas encontradas no local, recuperando o património existente e preenchendo os seus vazios (nos locais anteriormente já edificados);¹⁰⁵ para dar resposta às necessidades habitacionais que não pudessem ser satisfeitas nesta fase, previa-se ainda a construção posterior de novas habitações em terrenos livres situados na Quinta das Virtudes.¹⁰⁶

Situada num contexto menos delicado (mas ainda bastante rico) do ponto de vista patrimonial, a intervenção na Prelada confrontava-se com o ambiente rural de um sector da cidade ainda pouco urbanizado: aqui, o aproveitamento de um recinto murado pré-existente para localização de uma banda de habitações de uma só frente (autêntica tipologia da “ilha” do Porto), adaptada organicamente à forma do lote e formando um pátio interior bem definido, parece sugerir a aproximação da ideia de “ilha proletária” a conceitos herdados do “Inquerito”.

Nesta análise feita à obra do SAAL realizada na cidade do Porto constatamos que a ideia de “ilha proletária” toma forma de maneiras diversas, como resultado de diferentes leituras do conceito: a de uma vivência popular que se tenta recuperar num esquema de habitação colectiva (como em Massarelos), em espaços que procuram relacionar-se em continuidade com a forma da cidade e a sua memória colectiva (em Chaves de Oliveira e no Leal e, como ideia não concretizada, em Miragaia e na Prelada), em bairros autónomos com uma lógica interna forte mas com uma escala e uma linguagem que os aproxima da envolvente próxima (Contumil e Antas, embora este último, numa situação urbana mais complexa, se relacione deliberadamente apenas com um sector da sua envolvente), em conjuntos cuja imagem autonómica se esgota em si mesma, não procurando uma integração no tecido vivo da cidade (Francos, Maceda ou Lapa) ou ainda em atitudes de ruptura face ao tecido urbano existente, na tentativa de afirmação de uma nova

¹⁰⁴ Consideramos que, nestes casos, se justifica analisar projectos não construídos, porque a visita aos locais (que mantêm hoje características semelhantes às que apresentavam em 74), em confronto com os desenhos dos projectos (publicados em BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...*, pág. 429, 430 e 432), parece ser suficiente para a compreensão das questões genéricas que estas propostas levantariam, se construídas, no seu confronto com a cidade envolvente. Esta excepção metodológica só se justifica, nestes dois casos, pela importância que conferimos ao seu autor, na génese e evolução da *Escola*.

¹⁰⁵ Ver desenhos e descrição sintética desta proposta na revista *Casabella* n.º 419, 1976 (pág. 8-9).

¹⁰⁶ Na bibliografia consultada não existe qualquer desenho deste projecto (não realizado) para a Quinta das Virtudes.

ordem urbana com base num conceito ideológico, morfológico e tipológico que tem como ponto de partida a “ilha” tradicional do Porto (como em S. Victor e na Bouça).

Sendo as intervenções de Siza os exemplos em que é mais clara esta atitude de ruptura e, simultaneamente, as obras que marcam a imagem que foi mais difundida (nacional e internacionalmente) do processo SAAL no Porto, elas constituem também os casos em que se tornam mais claras as questões que se podem colocar ao conceito de “ilha proletária”.

2.3.2.6. A “ilha proletária” como estrutura urbana: questionamento do conceito.

Pela análise realizada anteriormente, podemos concluir que não existe uma estratégia de intervenção na cidade generalizável a todo o SAAL Norte, nem mesmo no conjunto das intervenções realizadas na cidade do Porto; existe, no entanto, um denominador comum: uma vontade de concretização de espaços catalisadores de uma vivência popular. Nas diferentes operações procura-se tornar possível esta vivência de modos muito diversos, mas na generalidade dos casos podemos considerar que se pretendeu criar um conjunto de núcleos estruturados à escala (ou mesmo à imagem) da “ilha”, por oposição à dimensão cenográfica da cidade “burguesa”. Nas zonas de intervenção em que se confrontam estas duas escalas, os projectos SAAL do Porto escolhem quase sempre relacionar-se com a primeira, com a excepção do caso da Bouça, que as procura conciliar (na escala, não no desenho).

Esta opção vai encontrar justificação no já referido (em 2.3.1) conceito de “ilha proletária” apresentado nos discursos de Siza e Alves Costa,¹⁰⁷ que define também uma intenção prospectiva: a proposta para a cidade de um novo sistema urbano que lhe sirva de base matricial alternativa. A generalidade dos projectos SAAL construídos no Porto parece assim (em maior ou menor grau, como vimos) obedecer a esta procura de uma “terceira via” para a cidade (por oposição à cidade burguesa e ao conceito de “tábua rasa” da Carta de Atenas). Mas, nos casos mais emblemáticos da Bouça e de S. Victor, a “ilha” torna-se mais do que uma referência conceptual e tende a tornar-se também modelo formal, efectivo e assumido, em processo de mestiçagem com outras influências mais eruditas.¹⁰⁸

É sobretudo neste último aspecto que a ideia de “ilha proletária” nos parece questionável. Primeiro, pelo aparente paradoxo (a que ninguém parece dar importância)¹⁰⁹ de designar como “proletária” uma realidade que é o resultado de uma especulação imobiliária realizada sem regra e sem lei e, simultaneamente, símbolo da exploração das classes mais desfavorecidas da sociedade, de quem não tinha

¹⁰⁷ Referimo-nos aos já citados textos VIEIRA, A. S., “L’isola proletaria...” (*Lotus Internacional*, 1976) e COSTA, A. A., *A Ilha Proletária...* (*Jornal Arquitectos*, 2002).

¹⁰⁸ José António Bandeirinha refere J. J. P. Oud, Ernst May e Bruno Taut em “Processo SAAL, o direito à arquitectura” (p. n. n.); referimos já que, no caso da Bouça, consideramos evidente a influência de Alvar Aalto.

¹⁰⁹ Ressalve-se que a desvalorização deste paradoxo não significa, no entanto, falta de atenção ao fenómeno e ao seu significado; antes pelo contrário, entre os agentes do SAAL Norte está quem melhor conhece os processos históricos relativos à habitação das classes mais desfavorecidas no Porto e a realidade das “ilhas” (ver COSTA, A., SIZA, A., GUIMARÃES, C., MOURA, S., FERNANDES, C., “SAAL/Norte, balanço de uma experiência”).

outra alternativa senão pagar uma renda relativamente elevada (atendendo às condições do fogo) por um espaço que não apresentava condições mínimas de habitabilidade.¹¹⁰

Em segundo lugar, porque ao considerá-la “primeira habitação operária”¹¹¹ (e não *dos operários* ou *para operários*) corre-se o risco de identificar o habitat com o habitante (como se fosse representação construída da sua cultura) e transportar para a “ilha proletária” a leitura que se pode fazer, no “Inquérito”, da racionalidade espontânea da habitação popular. Mas, ao contrário do que acontecia com a arquitectura tradicional, a racionalidade da “ilha” não vem do pragmatismo e empirismo de uma tradição cultural de construção realizada com os materiais locais, com um saber transmitido de geração em geração, aperfeiçoado num longo processo de “selecção natural” em que se reproduzem apenas as soluções tipológicas e construtivas que se mostram capazes de responder satisfatoriamente às necessidades;¹¹² é antes o resultado de um processo especulativo de aproveitamento máximo do espaço, em função de um menor investimento e para um máximo retorno. É uma forma de racionalismo, mas assenta numa ideia de espaço-mínimo levada ao limite do habitável, numa maximização do parcelamento do espaço realizada com o rendimento como única preocupação.

Por último, porque esta é, na sua origem, uma atitude anti-urbana, que se desenvolve nos interstícios da cidade, recusando as suas leis e destruindo a sua lógica: ocupando o interior dos quarteirões, destruindo os espaços de respiração da cidade¹¹³ (que atenuavam a sua densidade); a propagação das “ilhas” (durante o século XIX e o início do século XX) foi o equivalente para a cidade do Porto ao processo de desenvolvimento de uma metástase cancerosa no corpo humano: “a proliferação até ao infinito de uma célula de base sem consideração das leis orgânicas do conjunto”.¹¹⁴

A ideia de assumir a “ilha” como referência pelo seu conteúdo vivencial e conceptual proporcionou novas abordagens tipológicas e formais, tanto no desenho do fogo e na relação desta célula base com os espaços exteriores da área específica de intervenção onde se situa, como na relação estratégica desta última com a cidade, entendida como um todo multifacetado. Nos exemplos já citados desta atitude (Chaves de Oliveira, Leal, Contumil e Antas) o tipo de abordagem e a qualidade das propostas permite contornar as contradições do modelo.

As questões que estão subjacentes à consideração da “ilha proletária” como modelo formal de intervenção, tanto ao nível da unidade base (fogo) como do sistema de agregação, seriam mais difíceis de

¹¹⁰ Esta era uma situação de “dupla exploração” dos trabalhadores: “na fábrica como operários e na vida urbana como inquilinos e consumidores” (idem, pág. 19).

¹¹¹ “Assim, as ilhas, primeira habitação operária, ganham um fortíssimo valor simbólico que inclui todas as qualidades da vivência colectiva que tiveram, arredados os aspectos negativos que a nova situação política e social não permitirá, certamente, que se repitam.” (COSTA, A. A., *A Ilha Proletária...*, pág. 33); também em MENDES, M., PORTAS, N., *Arquitectura portuguesa...* (pág. 46), se refere como parte do “critério de projecto que presidiu à maior parte das realizações SAAL” o aproveitamento da “própria tipologia da habitação operária”.

¹¹² Ver SNA, *Arquitectura Popular em Portugal*; sobre os processos associados a esta ideia de uma arquitectura sem consciência dos seus processos de projecto ver as obras de Christopher Alexander: *Notes on the Synthesis of Form* e *The Timeless Way of Building*.

¹¹³ Onde se encontravam “as maravilhosas japoneiras ou os floridos redondendros, tão viçosos nesta terra de nevoeiro, as grutas com água corrente onde se colocava a imagem de S. João em data precisa, os canteiros com buxo, as árvores de fruto, as pencas, as galinhas e os coelhos”, como Alexandre Alves Costa refere, com ironia, em “A Ilha Proletária...” (pág. 32 da ed. cons.).

¹¹⁴ Encontramos, referida a outro contexto (a relação entre os processos de reprodutibilidade técnica da obra de arte e a clonagem humana), esta definição de cancro em BAUDRILLARD, J., *Simulacres et simulation* (pág. 130 da ed. consultada).

ultrapassar. É evidente que, em relação às questões de habitabilidade, a consideração do modelo implicou uma revisão dos aspectos mais negativos: o esquema de frente única é utilizado pontualmente, apenas em situações de forte desnível do terreno (e num único piso); na maioria dos casos, opta-se pela duplicação (no sentido da profundidade) da unidade tipo que encontramos na generalidade das “ilhas” do Porto, considerando duas frentes para cada fogo. Isto permite uma melhor iluminação e ventilação dos espaços, um aumento da área interior habitável e a consideração de dois momentos de relação com o exterior que podem ou não ter um carácter diferenciado (frente e traseiras). Mas quando, nalguns casos, se considera a existência de espaços exteriores privados numa ou nas duas frentes (pequena área de transição, ajardinada ou não, na frente, logradouro mais ou menos encerrado nas traseiras), a relação morfológica e ideológica com o modelo de “ilha proletária” acaba por desaparecer quase por completo e, paradoxalmente, a proposta evolui para uma tipologia próxima da adoptada pelo Estado Novo nos Bairros de Casas Económicas (1935-65), embora sem a linguagem “Português Suave” que os caracterizava. Parece ser evidente que uma das causas da forte vivência comunitária da “ilha tradicional” seria a necessidade de superar, através da apropriação do espaço público exterior, as deficiências espaciais do fogo; o aumento da área da habitação, complementada com logradouro, retira a estes bairros a necessidade de viver o espaço público e diminui a proximidade social entre vizinhos. Não será por acaso que Siza não desenha logradouros nas “ilhas proletárias” da Bouça e da Sra. das Dores...

Se as questões da habitabilidade dependiam sobretudo do modo como se conseguia ampliar o conceito de espaço mínimo da “ilha” em função de um orçamento que era necessariamente baixo, os problemas de relação com a cidade que esta unidade tipológica levanta eram muito mais complexos, sobretudo devido ao seu sistema típico de agregação de fogos: a relação de escala das “ilhas” com a cidade existente é difícil e as características desta tipologia não permitiam a sua pacífica relação com o existente. A opção pela empena cega que encontramos em quase todos os projectos SAAL do Porto (os bairros do Leal e de Chaves de Oliveira são a única excepção),¹¹⁵ é elucidativo de uma vontade de assumir a regra da repetição (subjacente ao sistema de agregação da ilha) sem excepções nem remates, numa lógica equitativa que não é a da cidade.

Esta relação crítica com o contexto, em que o conceito de projecto aparece retoricamente assumido, é (como vimos) típica de Siza e já evidente nas suas obras anteriores desde a Cooperativa de Lordelo. É agora visível na Sra. das Dores e na Bouça, mas também noutros projectos do SAAL Norte: nas Antas, onde se assume a escala da malha existente do lado nascente e se despreza a escala dominante do lado oposto, na Lapa, onde o contraste entre a malha consolidada existente e a proposta SAAL é evidente (tanto pela descontinuidade como pela escala) e em Francos, onde a nova “ilha” surge como um corpo estranho à lógica

¹¹⁵ Não será por acaso que estes dois bairros encaram a empena de maneira diferente: são os que tem uma maior preocupação de integração urbana e também os que estão mais distantes da aplicação directa do modelo formal da “ilha proletária”.

da cidade. Mas a atitude contrária, a de adequar a obra ao contexto entendendo o conceito base como proposta de continuidade e não de ruptura (abordagem típica de Távora), também se encontra na obra construída do SAAL no Porto, nos bairros do Leal e Chaves de Oliveira.

2.3.2.7. A Escala do SAAL Norte: do paradoxo de Royaumont aos planos de terceira geração.

Para além da análise do confronto da sua obra construída face à cidade, o desenrolar do “Processo SAAL” no Porto levanta outras questões relevantes para o tema desta dissertação, nomeadamente no que diz respeito ao enquadramento teórico das estratégias do SAAL Norte.

Como vimos (em 2.2), as posições dos arquitectos do Porto no Encontro de 1969 definiram-se sobretudo por uma opção de defesa do chamado “ateliê de vão de escada”, como único suporte possível para a actividade do arquitecto, dentro do conjunto de pressupostos que configuram a sua ideia de arquitectura. Poucos anos depois, durante o SAAL, os arquitectos da *Escola* viram-se na contingência de confrontar a pequena escala do ateliê com a grande escala da conjuntura: as urgentes necessidades habitacionais da população, que sai para a rua e mostra a sua força, evidenciando o seu número.

Surge aqui, de forma bem concreta, o dilema que Távora relata no seu texto “O Encontro de Royaumont”,¹¹⁶ o confronto *entre o número 1 e o número 25 000*, entre a *inteligência e o amor da ordem e a necessidade do espontâneo, do caótico, do subjectivo*. Não será exagerado o número 25 000, para caracterizar as carências habitacionais da cidade do Porto, em Abril de 1974;¹¹⁷ por outro lado, o número 1 representa o modo como cada caso deveria ser tratado: um cliente, um conjunto específico de necessidades, um participante activo na discussão do projecto.

Face a este paradoxo e à urgência da acção, reconhece-se nos projectos e na obra construída do SAAL no Porto a procura de uma resposta eficaz: a *Escola* não é uma empresa, não o pode nem o quer ser, mas procura, informalmente, transformar-se num organismo operativo que crie sinergias entre as várias equipas técnicas. Se não chegam a sistematizar-se elementos de construção e processos de modulação/optimização estrutural, a constante troca de impressões e de pontos de vista ajuda a explicar um certo carácter familiar que encontramos em várias das operações do SAAL Norte, motivado por este circuito informal de circulação de informação entre as equipas e por consequentes influências mútuas.

Assim, parece efectivamente existir uma “linguagem” reconhecível na maior parte das obras construídas no Porto, no âmbito do “Processo”, como resultado de metodologias que cruzam a ideia de “ilha proletária” com os princípios nacionais do SAAL, à luz das conclusões do “Inquérito”.

¹¹⁶ Publicado na revista *Arquitectura*, nº 79, Julho de 1963 (pág. 1); já citado em 2.2.1.2.

¹¹⁷ Bandeirinha refere que o SAAL-Norte se propunha “construir 30 000 casas” e que as 36 brigadas técnicas que chegaram a ser contratadas poderiam elaborar “projectos para albergar cerca de 40 000 pessoas, ou seja, 11 200 famílias.” (*O Processo SAAL...*, pág. 181).



Fig. 122 Janelas dos bairros do SAAL construídos na cidade do Porto, fotos do estado actual (E. F.):
a) Bairros das Antas, Contumil e Leal.
b) Bairros da Maceda, Francos e Sra. das Dores.
c) Bairros da Lapa, Massarelos, Chaves de Oliveira e Bouça.

Daqui resulta uma identidade formal, urbana e vivencial que se caracteriza por uma preferência generalizada pela pequena escala ($r/c + 1$, com as excepções assinaladas de Massarelos e Bouça), numa relação com a cidade que assume a autonomia formal e funcional do bairro, embora procure estabelecer relações com a envolvente próxima que podem ser poéticas (Sra. das Dores), de ruptura (Bouça, Francos e Lapa), de aproximação à menor escala (Maceda, Antas e Contumil) ou de plena integração (Chaves de Oliveira, Leal).

Os próprios elementos construtivos se repetem, de obra para obra, quase tipificados:

- a estrutura é modulada, na maior parte dos casos, em vãos pequenos (entre os 4 e os 5 metros), por razões de economia; pela mesma razão, optou-se maioritariamente pela construção em blocos de cimento;
- as janelas são sempre desenhadas na vertical (só no bairro de Massarelos se podem encontrar algumas “fenêtre en longueur”),¹¹⁸ estreitas e altas, o que diminui a dimensão das padieiras (e, conseqüentemente, os custos); surgem isoladas ou organizadas em grupos de duas (normalmente relacionadas com o eixo do fogo ou a parede divisória entre duas habitações);
- encontramos quase sempre o mesmo tipo de porta, com variações de desenho mas proporções normalizadas, o que facilita a sua posterior substituição por parte dos moradores: este é um elemento construtivo que se apresenta hoje alterado, em muitos casos.
- quando existem vãos de maior escala (nas Antas, em Contumil, em Francos, na Maceda e na Sra. das Dores) o seu desenho é semelhante, com caixilharia em perfis de ferro (hoje subsistem poucos exemplos dos vãos originais); as aberturas mais largas surgem encostadas à laje de cobertura (para evitar a necessidade de criar elementos estruturais adicionais);
- pontualmente, encontram-se ainda semelhanças na proporção ou no desenho de outro tipo de elementos: empenas, guardas, escadas, portões, muros, remates da cobertura, revestimentos, etc...

Na maioria dos casos, existe uma grande unidade formal, resultado da repetição simples de um mesmo elemento de base (fogo), da recusa em estabelecer continuidades com o existente e do modo como os espaços exteriores são tratados: como vias semi-privadas, quase sempre sem saída, que parecem ser desenhadas para a sua apropriação pelos próprios moradores, a exemplo do que acontecia nas velhas “ilhas”; é por essas vias que se faz o acesso à habitação, directamente a partir da rua ou por galeria (a única excepção a esta regra, no Porto, é o bairro de Massarelos, com um sistema de acessos por caixa de escada). O carácter abstracto do remate das bandas, quase sempre com empenas cegas (com as excepções já referidas dos bairros do Leal e de Chaves de Oliveira), entra neste jogo de autonomização formal, mais ou menos marcado pelo desenho das coberturas.

¹¹⁸ Janela horizontal que Corbusier apresenta como um dos seus “cinco pontos da nova arquitectura”, de que o exemplo mais paradigmático será a janela do piso intermédio da casa Savoie (Poissy, 1929).

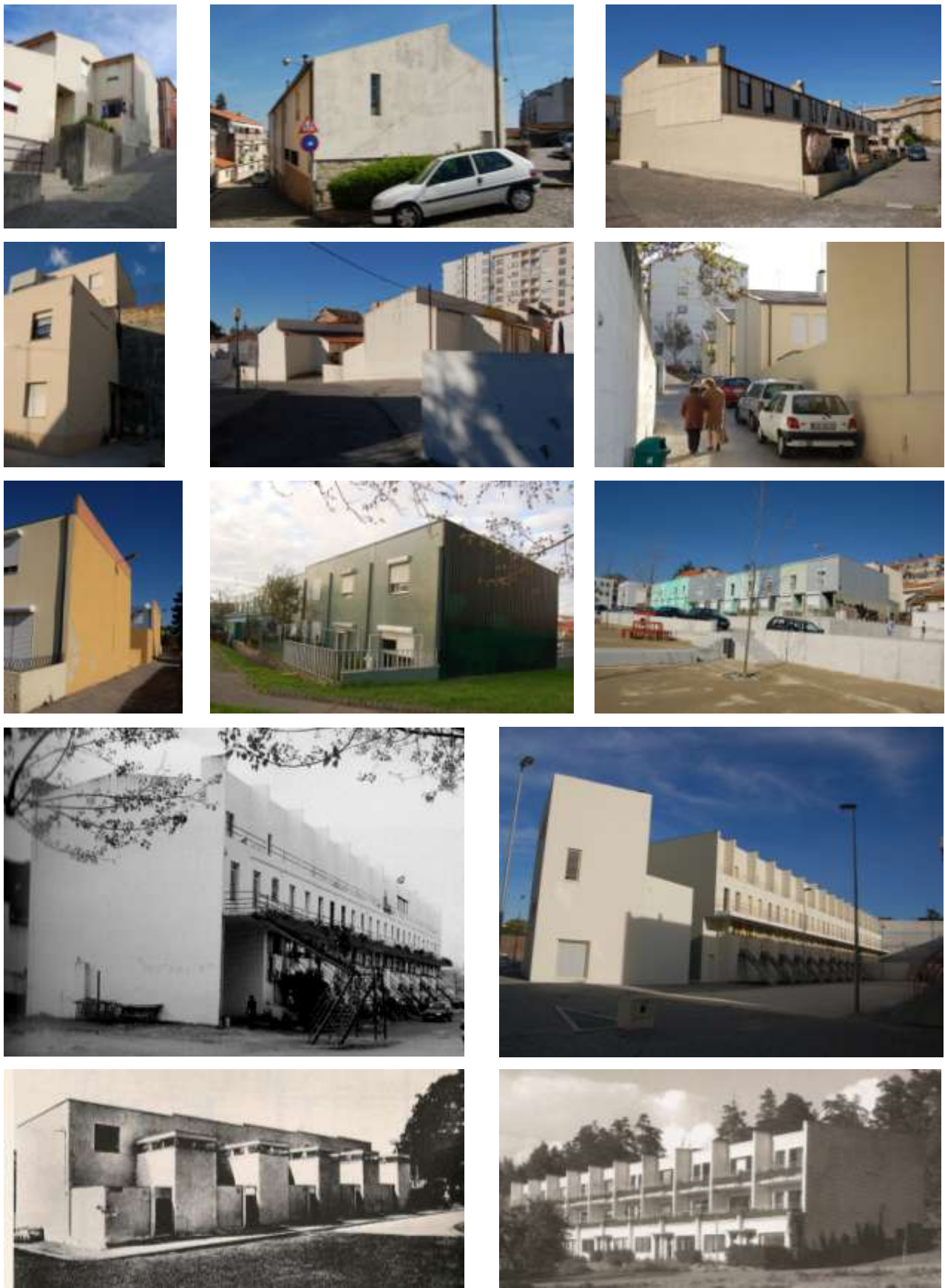


Fig. 123 a) Empenas dos bairros do Leal, Chaves de Oliveira e Contumil, fotos do estado actual (E. F.).
 b) Empenas dos bairros de Massarelos, Antas e Lapa, fotos do estado actual (E. F.).
 c) Empenas dos bairros de Maceda, Francos e Sra. das Dores, fotos do estado actual (E. F.).
 d) Bairro da Bouça, foto dos blocos construídos em 1977 (FRAMPTON, K., *Álvaro Siza...*, pág. 151-156) e foto do estado actual (E. F.).
 e) Casas na Weissenhofsiedlung, J. P. Oud (BARBIERI, U., *J. J. P. OUD*, pág. 122) | f) Casas geminadas em Kotka, Finlândia, Alvar Aalto (LAHTI, L., *Alvar Aalto*, pág. 39).

Nas bandas onde a empena assume a inclinação da cobertura consegue-se um desenho mais dinâmico (Chaves de Oliveira, Leal, Lapa, Contumil e Antas), ao contrário das outras, que apresentam uma empena ortogonal (Bouça, Maceda, S. Victor, Francos e Massarelos), mesmo quando a cobertura é inclinada; nos casos da Maceda e da Bouça as bandas tem uma cobertura de pequena pendente, mas enquanto Soutinho a procura ocultar com recurso a platibandas laterais no remate superior das empenas, Siza assume a sua inclinação na empena, (nas bandas construídas em 1977)¹¹⁹ mas esconde-a na vista frontal, em ambos os alçados, com um prolongamento desnecessário das paredes das fachadas. Em ambos os casos, este recurso a um elemento supérfluo (que se justifica apenas com razões de desenho) parece ser contraditório com a otimização de recursos que caracteriza as obras do SAAL e justifica as restantes opções do projecto.

A empena cega parece assim ser assumida, na maioria dos projectos do SAAL Norte, como resultado de um método de trabalho expedito que procura evitar situações excepcionais (que escapem à regra da simples repetição de fogos, associados por encosto), mas também como símbolo do carácter igualitário dos projectos: os fogos são todos iguais, porque os moradores também o são (aos olhos do arquitecto) e a localização da casa no topo da banda não justifica um tratamento de excepção. Se este desenho pode ainda ser interpretado como uma vontade de deixar em aberto a possibilidade de uma posterior agregação de mais fogos (embora em muitos casos as condições do sítio não o permitam), será também um reflexo da herança da pesquisa moderna em programas de habitação económica: encontramos fogos geminados com empenas cegas em muitos projectos de arquitectos associados ao movimento moderno, pelas mesmas razões (rapidez de processos, possibilidade de ampliação futura e/ou carácter igualitário do projecto); para referir apenas alguns exemplos, entre muitos possíveis, vejam-se as casas mínimas experimentais que Johannes Pieter Oud desenha para a Weissenhofsiedlung¹²⁰ (Stuttgart, Alemanha, 1927) e as casas geminadas associadas ao projecto da Fábrica Sunila (em Kotka, Finlândia, 1936-54), de Alvar Aalto (já referidas como modelo para o bairro da Bouça).

A empena cega é assim uma atitude de negação da cidade tradicional; esta postura é confirmada no desenho do espaço exterior de acesso aos fogos, porque o seu carácter semi-privado rejeita o sistema “rua-corredor” (e a sua clara separação entre público e privado), mas também nega as regras da “Carta de Atenas”, cuja tímida aplicação portuense também já se mostrara desadequada, nos bairros dos “Planos de Melhoramentos”. A organização das áreas exteriores da “ilha proletária” surge também aqui como modelo alternativo a estes dois paradigmas no desenho dos espaços, na tentativa de concretizar uma desejada

¹¹⁹ Referimos já (em 2.3.2.4) que estava previsto no projecto de 1976 um diferente remate para os topos (do lado da rua da Boavista), que não foi concretizado em obra. Na reformulação realizada em 2006 esta situação foi rectificadada: agora, o remate superior da parede das empenas alinha pelo das fachadas, escondendo o perfil da cobertura; ver projectos de 1973 e 1976 em FRAMPTON, K., “Álvaro Siza Complete Works” (pág. 140, 151-156) e projecto de 2006 em *Arquitectura Ibérica*, nº 18, Jan. 2007 (pág. 74-95).

¹²⁰ A Weissenhofsiedlung foi uma exposição construída de arquitectura moderna (organizada pela Deutch Werkbund em Estugarda entre 1925 e 1927), comissariada por Mies van der Rohe e dedicada ao tema da habitação, com participação dos mais prestigiados arquitectos modernos europeus da época.

transposição das lições do “Inquérito” para o contexto urbano: parece basear-se na lógica de funcionamento de uma aldeia (que é no fundo a das antigas “ilhas”), espaços de forte sociabilidade e autonomia formal.

Mais do que isso, o discurso teórico produzido a propósito do conceito de “ilha proletária” parece defender uma intervenção mais profunda na cidade, estruturada a partir de um somatório deste tipo de espaços. Quando Siza refere que pretende “estudar as possibilidades de comunicação entre as várias ilhas, com percursos internos ao quarteirão, considerando a ilha como possível estrutura de desenvolvimento da cidade”,¹²¹ está a pensar o espaço urbano a partir desta lógica de funcionamento aditivo: um conjunto de novas “ilhas” inter-relacionadas, numa rede que cruza, de forma autónoma, a malha tradicional.

Apesar do questionamento que fazemos à ideia de “ilha proletária” como conceito base, pela sua posição relacional de escala e pela circunstância de eleger um único aspecto da realidade urbana (a habitação de promoção especulativa para as classes mais desfavorecidas) para suporte de uma ideia global de intervenção, está subjacente à estratégia do SAAL Norte um entendimento da cidade como objecto de estudo e trabalho, partindo do particular para o geral, que é novo em Portugal: uma abordagem que assenta numa metodologia inversa do habitual, pensando o global a partir do seu componente mais pequeno, atenta à sua complexidade de relações, apoiada em mecanismos de visão serial para a compreensão dos sítios e na análise tipológica dos factos urbanos como suporte do projecto.

Esta estratégia (já presente na metodologia de análise do “Inquérito”) aparece agora no Porto, aplicada à cidade, como corolário da sequência natural dos discursos que vão configurar os “sentidos do debate internacional” a partir do processo de dissolução dos CIAM. Sobre este tema, não nos parece necessário repetir aqui o enquadramento teórico já realizado por José António Bandeirinha em *O Processo SAAL...*, onde se resumem as teorias mais influentes e com maior impacto no contexto arquitectónico português nestes anos 60 e 70 (M. Tafuri, C. Alexander em *Notes on the Synthesis of Form*, Amos Rapoport, Charles Abrams, Hassan Fathy, Chombart de Lauwe, Bernard Rudofsky, Edward T. Hall, R. Venturi, Yona Friedman, Henri Lefebvre, Manuel Castells, John F. C. Turner, Carlos Nelson Ferreira dos Santos, Oriol Bohigas, Peter G. Rowe e Michel Ragon, entre outros) e se refere ainda a influência do Maio de 68, das experiências do “Team X” e do programa “INA – Casa”.¹²² Assumindo como pressupostos as conclusões aí apresentadas, procuraremos apenas salientar alguns autores que Bandeirinha não refere e que nos parecem essenciais para a completa compreensão desta questão específica: G. Cullen, K. Lynch, J. Jacobs, C. Alexander (em “A city is not a tree”) e A. Rossi.

Em 1961, Gordon Cullen reúne no livro *Townscape* um conjunto de artigos publicados na revista *The Architectural Review* onde refere, de forma sistemática, a importância dos pequenos pormenores que conferem vida e diversidade aos espaços urbanos, apreendidos por quem os percorre. Este conceito de

¹²¹ Citado por Alves Costa em “A Ilha Proletária...” (pág. 33).

¹²² Em BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...*, no Capítulo I, “Os sentidos do debate internacional” (pág. 21-59).

“visão serial”, fundamental na obra de Cullen, será também valorizado por Kevin Lynch, no estudo sobre a imagem da cidade que desenvolve nesta altura, no Massachusetts Institute of Technology.¹²³ Também em 1961, Jane Jacobs apresentava ideias semelhantes, no seu *The Death and Life of Great American Cities*, onde criticava a visão urbanística de Howard e Corbusier por esquecer a intrincada e multifacetada vida cultural urbana nas suas concepções de cidade ideal e chamava a atenção para a importância da diversidade de usos que o espaço público (na sua relação com o espaço privado) pode ter numa cidade, entendida como um organismo que tem lógicas de funcionamento diferentes de uma vila, um subúrbio ou uma aldeia.¹²⁴ Já em 1965, Christopher Alexander, critica a estratégia dos projectistas de cidades novas da primeira metade do século XX no seu famoso texto “A city is not a tree”, aplicando conceitos matemáticos básicos (“árvore” e “semi-retícula”)¹²⁵ para demonstrar que é a “ausência de complexidade estrutural – característica das árvores – que deforma as nossas concepções de cidade”, porque a cidade é uma colecção de elementos com grande complexidade que se ligam, cooperam ou actuam juntos de muitas formas diferentes.

Na sua visão simplificada da cidade, motivada pelo entendimento da intervenção a partir de um programa específico, isolado da complexidade global do espaço urbano (por força das condicionantes sociopolíticas e programáticas do “Processo”), a generalidade da obra do SAAL Norte seria criticável por Cullen, Jacobs ou Alexander (com a possível excepção da intervenção de Bento Lousan em Matosinhos);¹²⁶ no entanto, pela sua abordagem do particular para o geral e pela atenção à circunstância de cada lugar e de cada cliente, podemos também considerar a metodologia do “Processo” como herdeira destes autores.

Mas é sobretudo a abordagem de Rossi (que em 1966 publica *L’architettura della città*) que abrirá caminho a um novo entendimento dos “factos urbanos” que vai, mais tarde, caracterizar os *Planos de Terceira Geração*, ao encarar a cidade como *Obra de Arte* e, simultaneamente, objecto de estudo histórico e tipológico; este é um entendimento da responsabilidade do arquitecto face ao desenho da cidade que, de formas muito diversas, também encontramos na obra do SAAL Norte.

Citamos já Paulo Varela Gomes,¹²⁷ quando refere os projectos SAAL do Porto como exemplo de uma concepção estratégica de planeamento urbano próxima dos urbanistas reformistas italianos (autores dos chamados “planos de terceira geração”),¹²⁸ porque apostam na consolidação e ordenamento da cidade, e não na sua expansão. Mesmo sabendo que esta é uma circunstância resultante da localização das áreas de intervenção (razão conjuntural que vai conduzir a uma opção estratégica consciente, estabelecida como programa de acção), teremos de considerar que, neste aspecto, o “Processo SAAL” surge como uma

¹²³ Tendo por base a percepção do espaço urbano pelo público não especialista, Lynch realiza vários ensaios de cartografia de imagens cognitivas da cidade de Boston, utilizando conceitos básicos como “via”, “limite”, “cruzamento”, “bairro” e “elemento marcante”; ver LYNCH, K., *The image of the city*.

¹²⁴ JACOBS, J. *The Death and Life...* (pág. 39): “Great cities are not like towns only larger; they are not like suburbs only denser. They differ from towns and suburbs in basic ways”.

¹²⁵ “Uma colecção de conjuntos forma uma árvore quando e só quando, para cada dois conjuntos que pertencem à colecção, ou um deles está totalmente contido no outro ou dele está separado”; embora todas as árvores sejam semi-retículas, as estruturas semi-reticuladas mais complexas “não são árvores porque contêm unidades que se interseccionam” (ALEXANDER, C., “A city is not a tree”, pág. 24 da ed. cons.).

¹²⁶ O bairro de Carcavelos é o único que consegue uma relação equilibrada entre as diversas componentes da complexidade urbana da zona em que se insere, harmonizando em simultâneo cidade e bairro, habitação e comércio, espaço público, semi-público e privado, peão e automóvel.

¹²⁷ GOMES, P. V., “Arquitectura, os últimos vinte e cinco anos” (pág. 565; já citado em 2.3.1).

¹²⁸ Sobre os chamados “Planos de terceira geração” ver artigos publicados na revista Casabela em 1985: “Third Generation Plans” e “The Reconstruction of the City (IBA)” (Bernardo Secchi, n.º 517, Set. e n.º 518, Out.), “Again on the Plans of the Third Generation” (Campos Venuti, n.º 518, Nov.).

iniciativa precursora, uma vez que a temática e a teorização da chamada “terceira geração do urbanismo” está ainda no seu início e só bastante mais tarde, já nos anos 80, vai ser assumida como novo paradigma.¹²⁹ Assim, pode mesmo colocar-se a hipótese do SAAL ter servido como modelo operativo para a criação da teoria dos “Planos de Terceira Geração”.

Para Bernardo Secchi (“Third Generation Plans”) este novo entendimento da intervenção na cidade baseia-se na análise e na transformação das qualidades, da natureza, do sentido e do carácter dos sítios; a esta nova estratégia não será provavelmente alheio o grande impacto que o SAAL vem a ter na imprensa especializada e nas Escolas de Arquitectura, um pouco por todo o mundo, mas sobretudo em Itália (Nuno Portas, Álvaro Siza e Alexandre Alves Costa vão, em Abril de 1977, percorrer o país realizando um ciclo de conferências sobre o SAAL, nas Escolas de Arquitectura de Turim, Milão, Veneza, Pescara, Roma, Cosenza, Reggio Calabria e Palermo). Não tendo conseguido concretizar o seu projecto para a cidade, o “Processo SAAL” proporciona mesmo assim um conjunto de obras que, pela circunstância política, pelo programa, pela quantidade, pela originalidade tipológica e, claro, pela imagem, são apelativas para a imprensa internacional da especialidade, num momento em que a imprensa Europeia segue ainda com muito interesse a evolução da situação política portuguesa; este é, assim, o momento em que o produto “Escola do Porto” se torna exportável, não só como imagem, mas também como reflexão sobre a cidade e acção social (numa época em que o conceito de “participação” é um tema incontornável na discussão disciplinar da sociologia urbana).¹³⁰

Há, no entanto, diferenças de vulto entre aquilo que foi a atitude do SAAL face à cidade e a que será mais tarde consagrada em Berlim, no âmbito do “IBA”,¹³¹ se Siza parte “para Berlim «nas asas de um equívoco»”,¹³² este poderá apresentar vários sentidos: por um lado, a desadequação do qualificativo de “arquitecto da participação”¹³³ (que, para Varela Gomes, estaria na origem do convite para o concurso do projecto de Schlesiisches Tor),¹³⁴ mas também porque os projectos que são apresentados e divulgados na imprensa internacional como “a arquitectura do SAAL Norte” são uma pequena parcela mais mediática seleccionada a partir de um todo heterogéneo.

Se as mais divulgadas obras construídas do SAAL são os bairros da Bouça e da Sra. das Dores, estas estão nos antípodas daquilo que se pretendia fazer em Berlim, como atitude face à imagem da cidade, o que Álvaro Siza rapidamente compreende. Compare-se o desenho do edifício *Bonjour Tristesse* com a solução apresentada para o Bairro da Bouça, dez anos antes: em Berlim adopta-se uma solução que respeita todas as regras tradicionais de desenho de cidade, um edifício que assume a cêrcea envolvente, remata o quarteirão e enfatiza o cunhal como momento especial da morfologia urbana.

¹²⁹ O SAAL é ainda contemporâneo do Plano de Milão (1976-79) que Secchi (“Third Generation Plans”) aponta como exemplo de um “plano de segunda geração”.

¹³⁰ Ver GUIDUCCI, R., “La partecipazione dei cittadini come metodo di governo” (Casabella, nº 419, 1976, pág. 22-26).

¹³¹ Internationalen Bau-Ausstellung: Exposição Internacional de Arquitectura realizada em Berlim em 1987, a propósito dos 750 anos da cidade, com o objectivo de reabilitar o seu tecido urbano; pelo seu grande impacto mediático, torna-se a intervenção mais paradigmática dos chamados “Planos de Terceira Geração”.

¹³² Ver BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...* (pág. 237), citando GOMES, P. V., “Arquitectura, os últimos vinte e cinco anos” (pág. 565).

¹³³ Este é um rótulo (o de “especialista” em habitação social) que Siza admite ter existido, nesta época, mas que rejeita; ver CRUZ, V., *Retratos de Siza* (pág. 101).

¹³⁴ Na sequência deste convite, Siza ganha o concurso para o projecto de Schlesiisches Tor, juntando o seu nome aos de Rossi, Kollhoff, Robert Krier, Isozaki e Gregotti (entre outros) como projectista do IBA; é a sua primeira obra construída fora de Portugal e o início de um imparável processo de internacionalização.

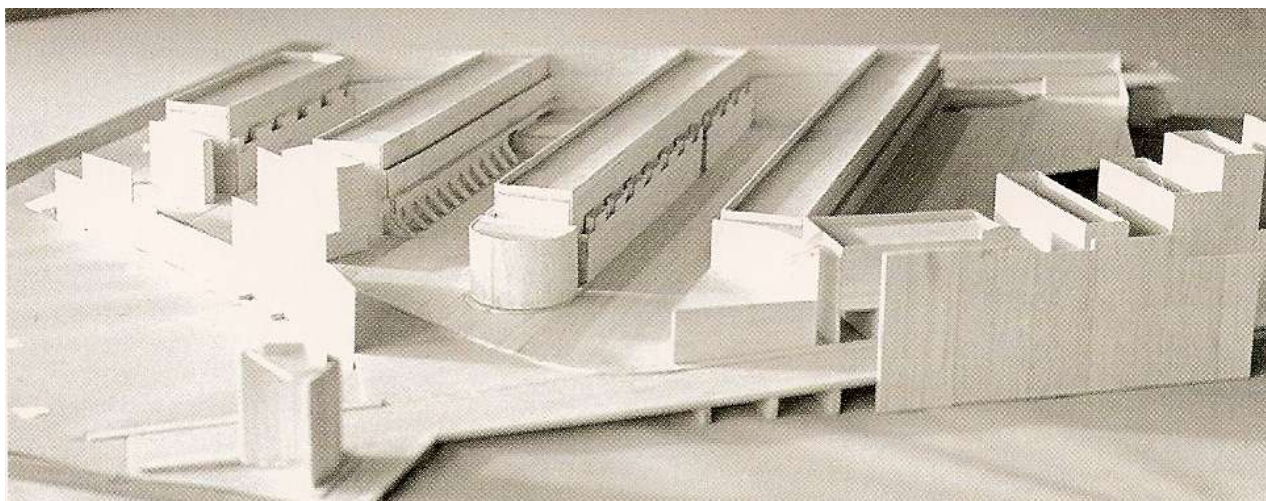


Fig. 124 a) Bairro SAAL da Bouça, foto da maquete do projecto de 1976 (TRIGUEIROS, L., ed., *Álvaro Siza, 1954-76*, pág. 179).
 b) Edifício *Bonjour Tristesse*, Berlim, Álvaro Siza (FRAMPTON, Kenneth, *Álvaro Siza*, pág. 199).
 c) Fachada de Adolf Loos na Michaelerplatz, Viena, (SARNITZ, August, *Adolf Loos*, pág. 39) | d) Edifício "Mossehaus", Berlim, Erich Mendelsohn e Richard Neutra, reconstrução e ampliação do edifício sede do jornal *Berliner Tageblatt* (ZEVl, B., *Erich Mendelshon*, pág. 60-61).

Pelo ritmo das janelas, lembra a famosa fachada de Adolf Loos na Michaelerplatz (Viena, 1909-11), enquanto pelo desenho excepcional do coroamento evoca a não muito distante intervenção de Erich Mendelsohn e Richard Neutra na reconstrução e ampliação do edifício sede do jornal *Berliner Tageblatt* (edifício “Mossehaus”, Berlim, 1921-22). Como estas obras, também a intervenção de Siza está atenta ao valor cenográfico da sua intervenção, rematando um vazio urbano, mas procurando, acima de tudo, uma continuidade com a cidade existente.

Pelo contrário, no Porto (em condições urbanas semelhantes), quando o mais natural seria procurar a continuidade do tecido urbano da rua da Boavista, resolvendo o cunhal como elemento urbano de excepção, Siza opta por criar uma solução de ruptura que rejeita, simultaneamente, a morfologia tradicional da cidade (feita de ruas, praças, lotes, quarteirões, cunhais) e a tradição moderna da Carta de Atenas (ou a sua concretização à escala portuense, nos “blocos isolados em espaços amarelos”¹³⁵ dos Planos de Melhoramentos), criando assim uma terceira via fundada na ideia de “ilha proletária”.

No Porto, durante o SAAL, a lógica de afirmação da “ilha proletária” só pontualmente foi a de rematar a malha urbana existente; no caso das intervenções em S. Victor e na Bouça encontramos sobretudo a afirmação poética de um fragmento de uma nova realidade, que se pretende sobrepor à anterior. Mas Siza vai ter uma atitude diferente logo em 1977, no projecto do bairro da Malagueira, em Évora, “iniciado como operação SAAL e logo absorvido como promoção estatal e comunal”.¹³⁶ Esta diferente atitude justifica-se por um contexto regional muito distinto; com um tipo de localização diferente (periférico) em relação à cidade e com uma maior cobertura territorial, este projecto consegue, através de um jogo de variações formais e tipológicas em volta do conceito de “casa-pátio”, uma perfeita relação entre uniformidade e variedade, história e presente, desenho arquitectónico e participação popular. Como refere Rafael Moneo, esta é uma arquitectura onde o arquitecto tende a desaparecer, onde as casas se transformam, se destroem e renascem, pela mão dos seus utentes,¹³⁷ atenuando a rigidez inicial do plano, que prevê e suporta a participação popular.

Pelo contrário, nos bairros SAAL onde se apostou mais numa imagem mais austera, esta foi pensada como produto acabado: em muitos destes, encontra-se hoje uma maior quantidade de adulterações que colidem com o projecto original (na Maceda, o caso mais flagrante, mas também na Sra. das Dores, em Francos e na Lapa), resultado de uma participação popular não prevista, apesar de todo o processo de diálogo que esteve na base da elaboração dos projectos. A intervenção na Malagueira foi assim, para Siza, uma oportunidade para reflectir sobre a atitude que caracterizou a sua intervenção no SAAL Norte, nomeadamente no que diz respeito ao conceito de participação.

¹³⁵ Expressão irónica alusiva ao abandono dos espaços verdes nos BCE do Porto, ver MENDES, M., PORTAS, N., *Arquitectura portuguesa contemporânea, Anos sessenta/Anos oitenta*, Porto, Fundação de Serralves, 1991 (pág. 46).

¹³⁶ Idem, pág. 48; refira-se no entanto que este projecto não vem referido em BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...*

¹³⁷ A este propósito Moneo estabelece um paralelismo, que nos parece forçado, com os heterónimos de Fernando Pessoa: “son otros quienes escriben y actúan por nosotros. Y eso es lo que Siza pretende”; MONEO, R., “Álvaro Siza” (pág. 204).



Fig. 125 Urbanização da Malagueira, Évora, Álvaro Siza, fotos do estado actual (E. F.) e esquisso de Siza (FRAMPTON, K., *Álvaro Siza*, pág. 165).

A lógica da participação directa das populações, que é apontada como um dos principais aspectos distintivos do “Processo”, desenrola-se no difícil equilíbrio entre *aprender com o povo* e *ensinar o povo*; a brigada de S. Victor defende uma terceira via face a esta dicotomia, procurando evitar adoptar qualquer uma destas posições, que considera *simplistas*: partindo da formação real dos seus arquitectos (*aceitando e criticando as circunstâncias que condicionaram essa formação*), direcciona os seus esforços no sentido do *objectivo principal de realojar as populações no local onde estas habitam*, partilhando com estas um conceito base comum (que é a *criação de um mundo fisico para uma sociedade sem classes*), assumindo como preocupações imediatas a *recuperação e apropriação da área de intervenção* e, como segundo objectivo mais ambicioso, a intenção de *alargar esta estratégia à cidade*.¹³⁸ A ressalva da necessidade de *não confundir os objectivos com os métodos* parece ter subentendida a ideia de que enfatizar demasiado a metodologia participativa prejudicaria o desenrolar do processo.¹³⁹

Efectivamente, hoje parece claro que o ideal (um pouco irrealista) da plena participação das populações nos processos de projecto trouxe mais prejuízo que beneficio na maioria dos projectos do SAAL Norte:

- em primeiro lugar, porque terá atrasado processos de trabalho num momento em que a sua rapidez podia constituir a diferença entre a construção ou o abandono do projecto;
- por outro lado, porque nalguns casos (referimos já os das Antas e da Maceda) terá sido pouco efectiva, por ausência de capacidade critica das populações ou porque o esforço do arquitecto na aproximação não foi bem conseguido (porque não conseguiu distanciar-se dos seus instrumentos tradicionais de comunicação e projecto);
- por último, porque o próprio conceito de “participação” se vê desmentido, pouco depois da obra habitada, pela vontade do morador de introduzir alteração não previstas, quer ao nível dos acabamentos, quer por ampliação da habitação para os espaços de logradouro (como vimos, o exemplo da Maceda é paradigmático).

Da totalidade da obra construída do SAAL no Porto, apenas três bairros iniciaram a sua construção depois da publicação (em Outubro de 76) do Despacho que remete o desenvolvimento do “Processo” para as Câmaras Municipais: Bouça, Massarelos e Contumil. As obras dos bairros das Antas, S. Victor e Maceda foram iniciadas em 1975, as de Chaves de Oliveira, Francos, Leal e Lapa em 1976.¹⁴⁰ Das 33 operações que foram iniciadas na cidade,¹⁴¹ as restantes 23 ficaram pelo projecto.¹⁴² Por outro lado, todas as obras que se

¹³⁸ VIEIRA, A. S., “Zona di São Victor, Oporto” (pág. 14). Quando Siza acrescenta “non solo a questa”, parece querer sugerir o alargamento desta metodologia a situações urbanas similares, noutros pontos do país.

¹³⁹ Ibidem; sobre este tema, Alexandre Alves Costa refere que “Siza abre o confronto e esta é a sua concepção de participação” (“A Ilha Proletária...”, pág. 37 da ed. cons.); na “Conversa” com Álvaro Siza publicada na revista *Arquitectura Portuguesa* (5ª série, n.º 11, 1987, pág. 42-47), são também abordados os “processos participados”.

¹⁴⁰ Ver datas de “Início de Obra” nas fichas de projecto publicadas em BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...* (pág. 410-437).

¹⁴¹ COSTA, A. A., “O Elogio da Loucura...” (pág. 43).

encontravam em curso no final de 1976 foram concluídas (embora, na maioria dos casos, a construção não abrangesse a totalidade do projecto); assim, parece evidente que muitos dos projectos não construídos teriam sido realizados (pelo menos parcialmente) se as suas obras estivessem já a decorrer em 28 de Outubro.

Se é verdade que o atraso no início das obras se pode dever a inúmeros factores não relacionados com o processo de diálogo com os futuros moradores, é curioso verificar que, nos casos já referidos em que os arquitectos das “brigadas” se queixaram de falta de participação crítica da população, as obras se iniciaram logo em 1975. Na Maceda, como vimos, esta rapidez de processos vai ter correspondência num grande número de alterações posteriores, realizadas pelos moradores e descaracterizadoras do bairro. Pelo contrário, nas Antas, o projecto incorporava a possibilidade de ampliação (construção de 1 ou 2 quartos) a partir de um núcleo base, o que permitiu controlar melhor os processos evolutivos (até porque não existindo logradouro, as possibilidades de ampliação eram mais limitadas). O desenho das casas, menos rígido que o da Maceda, também permitiu absorver melhor as inevitáveis alterações dos elementos construtivos, que aqui surgem no entanto, em muito menor número: parece haver uma maior aproximação do projecto ao gosto popular.

Este exemplo das Antas parece demonstrar que, mais do que a maior ou menor participação na fase de projecto, da parte da população, o que parece ser decisivo para o sucesso da imagem global do bairro (no sentido da sua correspondência ao gosto dos moradores e da consequente manutenção das suas características específicas) é o modo como a linguagem adoptada reflecte (ou não) as aspirações dos seus habitantes. Não será por acaso que os bairros de desenho menos rígido e mais articulado (Chaves de Oliveira, Leal, Contumil, Antas) são aqueles que parecem estar menos alterados (também porque incorporam melhor as alterações).

Por outro lado, o conceito de “ilha proletária” tem subjacente a ideia de *participação*, entendida do modo como Távora apresentava o seu conceito de *colaboração*: a “ilha” é encarada como motor de projecto (modelo conceptual/vivencial e/ou formal/tipológico) precisamente porque se considera que pode ser encarada como resultado de um processo de *colaboração horizontal* da população que a habita e como reflexo de uma cultura popular, formada num processo de *colaboração vertical*. A ideia de “ilha proletária” funciona assim como um processo de aproximação às populações que pode ajudar a concretizar uma mais pragmática ideia de *participação*, assente numa projecção reconhecível da cultura popular (que consideramos discutível, como já referimos) como ponto de partida para o diálogo; no entanto, dadas as dificuldades já referidas do processo participativo, nalguns casos este ponto de partida coincide com o resultado final.

Neste contexto, parece-nos que terão sido os bairros onde a interpretação apriorística do conceito base se esgotava numa vontade de recriar uma vivência “proletária” que terão tido mais sucesso, na sua relação

¹⁴² Referimo-nos às 12 operações localizadas no mapa apresentado na página 409 de BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...* (Arrábida, Bela Vista/D. João IV, Boavista, Fontainhas, Heroísmo, Miragaia, Parceria Antunes, Prelada, S. Roque, Sé, Serralves e Vilar) e a outras 11 operações referidas no Anexo II (“Fichas de outras operações”, pág. 447-448), também relativas ao concelho do Porto (Campo 24 de Agosto, Carvalhido, Cedofeita/Carvalhosa, Combatentes, Justino Teixeira, Lomba, Pêgo Negro, Póvoa, Presa Velha/Formiga/China, S. Pedro/Azevedo e Tiraes).

com a cidade: é nos bairros de Contumil, Antas, Leal e Chaves de Oliveira que reconhecemos uma melhor adaptação ao contexto (onde as soluções tipológicas e formais são melhor adaptadas ao espaço urbano envolvente e ao gosto da população). Mas, precisamente porque as suas opções de projecto dependem de conjunturas muito específicas, não virão a constituir modelos formais facilmente repetíveis; pelo contrário, constituem lições de metodologia de aproximação à realidade da cultura popular.

Serão os bairros em que a aplicação do conceito de “ilha proletária” é mais formal os que se tornarão mais facilmente apropriáveis como modelo directo para outras obras, porque apresentam um conjunto de regras de composição mais abstractas, menos dependentes da especificidade do sítio: a sua imagética assume foros de manifesto, como vimos, em S. Victor (contrapondo novas regras à complexa estrutura urbana pré-existente) e na Bouça (apresentando uma “terceira via” tipológica face à cidade).

2.3.2.8 O SAAL em ambiente não urbano.

Procuramos nesta dissertação realizar uma interpretação da intervenção do SAAL Norte restrita ao campo disciplinar da arquitectura, dando como adquiridas as implicações sociopolíticas que encontramos já abordadas na bibliografia consultada. Interessou-nos especialmente a estratégia de intervenção do SAAL no Porto face às duas principais relações de escala já referidas: o confronto do arquitecto com a participação popular (que lembra o já citado paradoxo de Royaumont) e a oposição d ideia de “ilha proletária” (nas suas várias interpretações) face à cidade pré-existente. Mas, como vimos, os modelos de intervenção que encontramos nas obras construídas no Porto estão dependentes de uma envolvente urbana para conferir sentido ao conceito base, que é mais coerente quando concretizado em zonas consolidadas da cidade do que quando aplicado nos seus limites. No entanto, esta não foi a única situação experimentada pelo SAAL Norte; importa assim contrapor a análise a obras realizadas em diferentes ambientes territoriais a este conceito de “ilha proletária”, quer no sentido vivencial quer na vertente morfo-tipológica.

A intervenção de Domingos Tavares e Francisco Melo¹⁴³ em Ovar (bairro do Poço de Baixo, iniciado em Abril de 1976) vai realizar-se num contexto bastante diferente daquele que encontraram as equipas do SAAL Norte que trabalharam na cidade do Porto. Aqui, a memória da população não é a da “ilha”, é a do “monte de tábuas mal pregadas” e da “chapa ferrugenta” que fizera a “casa de uma vida”. Não há assim lugar a “manifestos”: a “Tia Rosa ou o Sr. José” (ou qualquer dos outros representantes das trinta famílias a alojar) não estavam disponíveis para discutir “o significado teórico da janela ou da chaminé”. Para quê lareiras, se o “fogo a gente até o faz na areia”? Com um riso nervoso, pediam “um quartinho” para deitar as crianças e não esperavam mais do que “uma correnteza de casas com janelas, telhado e quintal”.

¹⁴³ A brigada técnica chefiada por Domingos Tavares e Francisco Melo inclui também Vítor Abrantes e Lucília Duarte (ver BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...*, pág. 401).

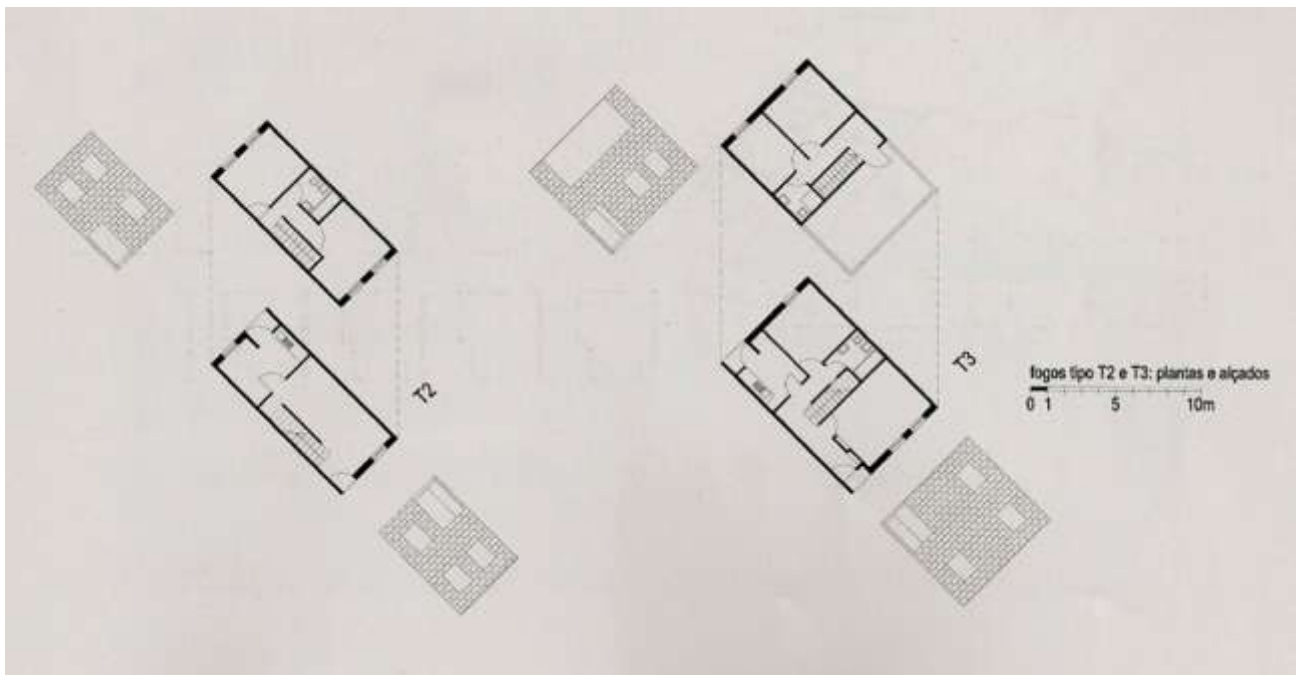


Fig. 126 Bairro do Poço de Baixo, Ovar, SAAL Norte, Domingos Tavares, fotos do estado actual (E. F.), plantas e alçados (idem, pág. 401).

O bairro não resulta assim em “arquitetura de revista”, apresenta uma “forma de linguagem com recurso mínimo ao artifício da imagem”, aberta a “factores novos que influenciarão de forma decisiva a imagem de cada casa, repondo a verdade da cor, do enfeite, do detalhe”.¹⁴⁴

Encontramos aqui casas geminadas, com associação por encosto simples de fogos duplex, com tipologia T2 e T3 (com áreas de implantação aproximadas de 4.5x10 e de 6.5x10, respectivamente); se o T2 parte de uma área base e de um esquema funcional muito semelhantes ao que encontramos em S. Victor (sala e cozinha no r/c, com escada a desenvolver-se no sentido longitudinal do lote a partir da sala, dois quartos no piso superior, separados pela escada e pelo wc),¹⁴⁵ o T3 parece ter evoluído para uma solução menos condicionada pela remanescente memória da “ilha” portuense, ampliando-se no sentido da largura, orientando a escada no sentido transversal do lote e prevendo uma possível posterior ampliação (pelo encerramento da área de terraço).

Outro exemplo de obra do SAAL Norte realizado em ambiente não urbano é o bairro projectado por António Moura,¹⁴⁶ na praia de Cortegaça, a poucos quilómetros a norte de Ovar. A sua construção foi iniciada em Março de 1976, num local que ainda hoje mantém as mesmas características de pequeno aglomerado piscatório, muito distante de um carácter urbano.

É um bairro de casas geminadas, com tipologia base T2 (só com um piso) ou T3 (em duplex, facilmente ampliadas para T4, encerrando a área de terraço no piso superior), dentro de uma área base de implantação próxima dos 8 x 6,5 metros (mais área de logradouro nas traseiras) que, no caso do duplex (única tipologia que viria a ser construída), previa uma área no r/c para garagem ou outros usos eventuais (abrigo para um barco, por exemplo).

Com uma implantação denteada e uma volumetria que joga também com as reentrâncias nos terraços dos duplexes, este bairro poderia ter tido um resultado positivo, caso tivesse sido concretizado na totalidade, tanto a nível dos edifícios como do espaço exterior previsto. Concretizado apenas parcialmente, com um diferente desenho na relação entre o edificado, os logradouros e o espaço público, muito alterado pelos seus habitantes e extremamente degradado (alguns fogos estão em estado de ruína), este é actualmente um dos bairros do SAAL Norte onde é mais difícil perceber a intenção inicial. É também um exemplo de uma obra onde a intervenção do arquitecto é pouco reconhecível, não porque isso correspondesse a uma intenção inicial de plena integração na envolvente, mas por via do desrespeito do projecto, das alterações sofridas e do estado de degradação a que chegaram os seus edifícios.

¹⁴⁴ Domingos Tavares apresenta o testemunho desta obra em contraponto com a experiência de S. Victor, onde integrou a brigada técnica sob a direcção de Álvaro Siza (*Da rua Formosa...*, pág. 71-75).

¹⁴⁵ A obra de S. Victor foi, como vimos, iniciada cerca de meio ano antes, em Outubro de 1975.

¹⁴⁶ A brigada técnica chefiada por António Moura incluía também o Eng. Vítor Abrantes (ver BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...*, pág. 400).

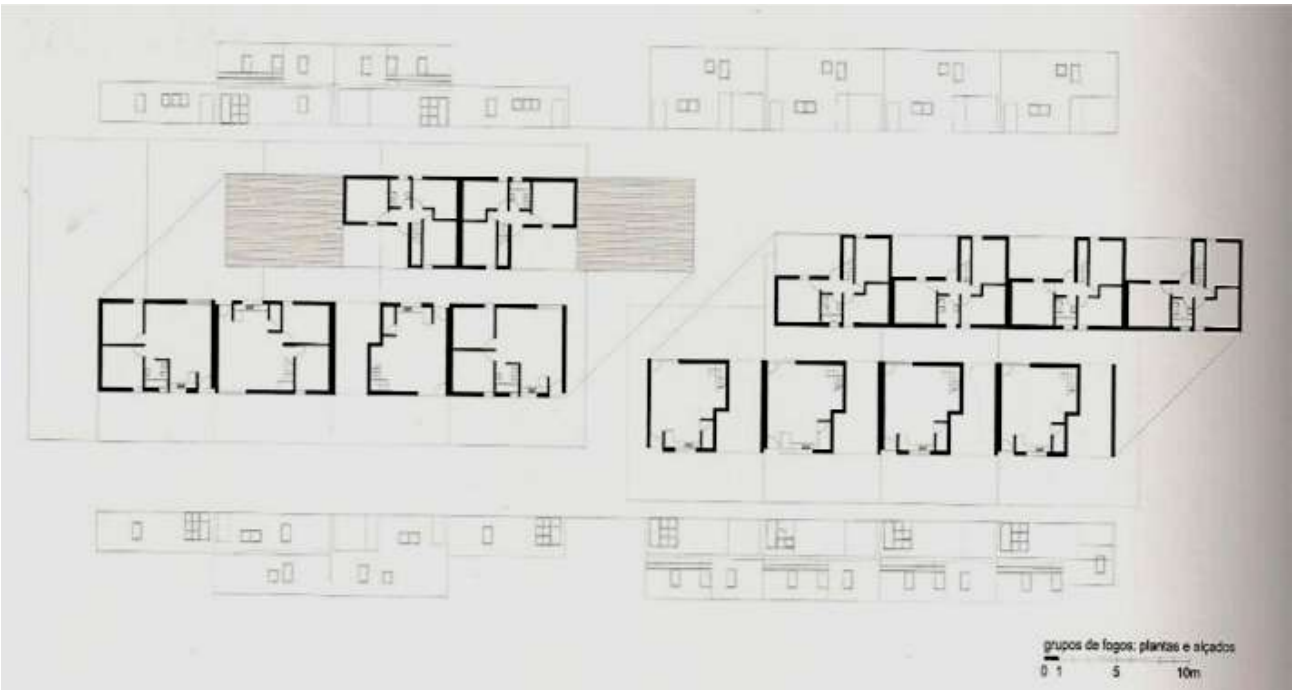


Fig. 127 Bairro da praia de Cortegaça, Ovar, SAAL Norte, António Moura, fotos do estado actual (E. F.), plantas e alçados (BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...*, pág. 400).

Melhor sorte teve o projecto de Adalberto Dias e Gonçalves Dias¹⁴⁷ para a praia de Angeiras, na localidade de Lavra, concelho de Matosinhos. De construção mais recente (inaugurado apenas em 30 de Março de 1985, no final de um longo período de gestação),¹⁴⁸ este bairro está também longe de um contexto urbano: situa-se numa área de ocupação recente, junto a uma pequena localidade da costa, poucos quilómetros a norte do Porto.

Num exercício de intervenção que podemos considerar de expansão suburbana (por oposição aos exercícios de consolidação urbana levados a cabo por outras equipas do SAAL Norte no interior da malha estabilizada da cidade do Porto), a opção tipológica é a da habitação unifamiliar em banda, trabalhando os ritmos de repetição e agregação dos conjuntos geminados através de um jogo de orientação da inclinação das coberturas e de um movimento de saliências e reentrâncias de volumes: na fachada principal, existe sempre um volume recuado entre dois fogos, formado pelas entradas dos T3 e T4 (no caso do T2, a entrada é uma reentrância lateral que separa os dois volumes simétricos do mesmo fogo) ou pela associação das duas zonas polivalentes de arrumos (que podem funcionar como garagem, abrigo para um barco, pequena oficina, etc). A mudança de direcção nos fogos que se situam junto às ruas transversais, enfatizada pela inclinação das coberturas, funciona como remate das longas sequências rítmicas construídas ao longo das vias longitudinais.

As casas têm desenvolvimento horizontal e são organizadas num único piso em todas as tipologias utilizadas, com variações de área e sistema de agregação: sem contar a zona polivalente de arrumos, os fogos estão inscritos em polígonos de (aproximadamente) 6x11 (T2) 8x11 (T3) e 11x11 metros (T4). O sistema de agregação contempla a possibilidade de encosto simples de T2/T3, T3/T3, T3/T4, T4/T4 e T4/T2, sendo o T2 obrigatoriamente a unidade que remata a banda, pois a sua entrada organiza-se no sentido transversal ao lote.

Aparentemente, o projecto terá sido respeitado na sua construção; assim, em resultado deste cuidado sistema compositivo, o bairro apresenta hoje uma imagem de grande unidade e coerência que suporta bem as alterações de cor e elementos construtivos que o conjunto sofreu, embora seja também claro que a rigidez das suas regras internas não permite um ideal relacionamento com a envolvente imediata.

Estas intervenções de Angeiras, Ovar e Cortegaça realizadas pelos agentes do SAAL Norte fora dos condicionalismos urbanos, formais e ideológicos da cidade do Porto, apresentam características que os aproximam da generalidade dos bairros realizados no âmbito da SAAL, no resto do país, em ambiente rural ou suburbano.

¹⁴⁷ A brigada técnica chefiada por Adalberto Dias e Gonçalves Dias incluía também Maria Pereira, António Vieira, José Prata e Pedro Branco (ver BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...*, pág. 403).

¹⁴⁸ A operação terá sido iniciada em Fevereiro de 1976 (idem).

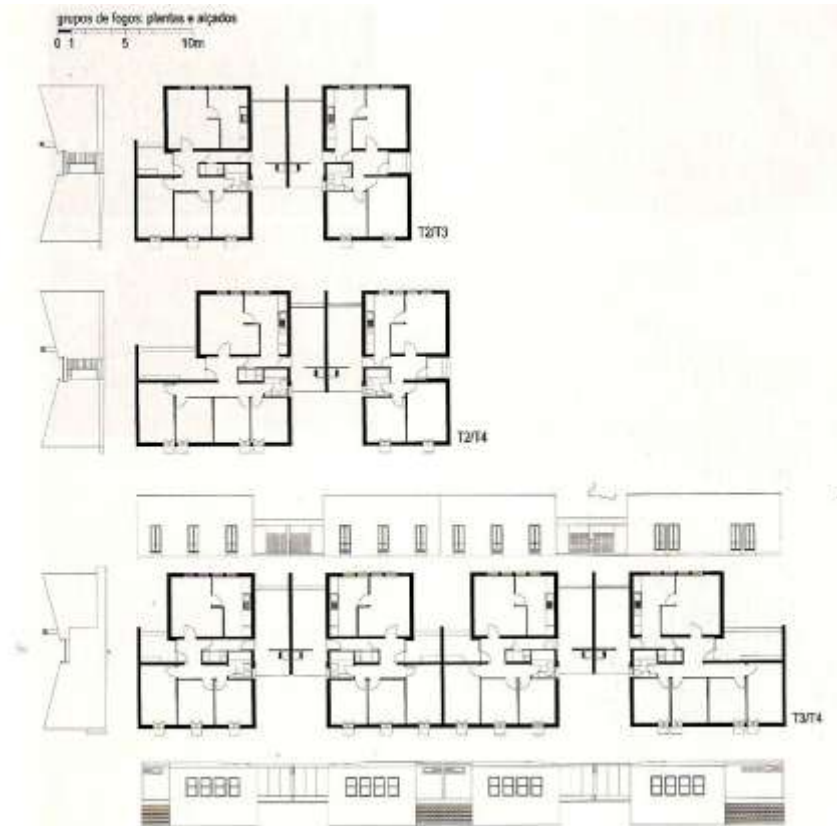
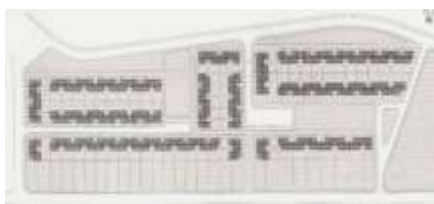


Fig. 128 Bairro de Angeiras, Matosinhos, SAAL Norte, Adalberto Dias e António Dias, fotos do estado actual (E. F.), plantas e alçados (BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...*, pág. 403).

Nas fichas apresentadas por Bandeirinha em *O Processo SAAL...*, encontramos uma atitude semelhante (tipologia unifamiliar) com maior ou menor “adequação da arquitectura ao contexto social e físico” e carácter mais ou menos populistas (pela “consagração de soluções banais – de caricatura do modelo de cidade-jardim ou de aldeamento turístico”)¹⁴⁹ na generalidade dos bairros do resto do país, tanto no Algarve¹⁵⁰ como nos distritos de Beja, Setúbal e Lisboa.¹⁵¹

Na impossibilidade de elaborar aqui uma abordagem comparativa de todos os projectos SAAL realizados a nível nacional,¹⁵² escolhemos as obras de Manuel Tainha entre as que tivemos oportunidade de visitar, como exemplo para relacionar com a obra do SAAL Norte: porque é um arquitecto de referência,¹⁵³ dos mais prestigiados da produção arquitectónica que se realiza na metade sul do país, mas também porque as suas obras em Canal Caveira e Grândola (Vale Pereiro)¹⁵⁴ parecem ter bastantes pontos de contacto com o projecto que Adalberto Dias e Gonçalves Dias realizam em Angeiras.

Ambos os bairros estão situados num contexto suburbano: no caso de Grândola, longe da área de edificação consolidada na época, em duas áreas distintas mas próximas uma da outra, junto à linha de caminho de ferro; no caso de canal Caveira, no limite de um povoado de reduzida dimensão (ainda hoje); como em Angeiras, também nestes casos a intervenção é pensada em função de uma necessidade de expansão e não de consolidação da malha existente.

Em ambos os casos, a opção tipológica é a habitação unifamiliar em banda e, tal como Adalberto em Angeiras, Tainha joga com ritmos de repetição na agregação dos conjuntos geminados através de um movimento de saliências e reentrâncias de volumes: na fachada principal, o corpo da cozinha avança ligeiramente em relação à parede da sala, criando uma reentrância no alinhamento do edificado que convida à sua apropriação pelos moradores; existe também um espaço reentrante, na zona da entrada, que cria uma área externa polivalente (pode funcionar como pátio, jardim, espaço de estacionamento, etc.) aberta para o espaço público (mas que hoje em muitos casos está vedada), na transição para um espaço polivalente coberto, que por sua vez comunica com o logradouro.

¹⁴⁹ MENDES, M., PORTAS, N., *Arquitectura portuguesa contemporânea...* (pág. 47).

¹⁵⁰ Referimo-nos às obras do SAAL Algarve de José Veloso (bairros de Alzejur, Estôambar, Mexilhoeira, Bensafrim, Espiche, Meia Praia, Praia da Luz, Alvor, Chão das Donas, Coca Maravilhas, Progresso, Enxerim e Burgau), Manuel Dias (nos bairros de Ferreiras e Quarteira), Lopes da Costa (bairro de Marin), João Moitinho (bairros de Cabanas e Monte Gordo); aparecem como claras excepções a esta regra os bairros mais urbanos da Cerca do Cemitério em Lagos (José Veloso), do Cemitério em Olhão (Manuel Dias), de Tavira e Vila Real de Santo António (João Moitinho), que apresentam composições de edifícios de habitação colectiva.

¹⁵¹ Referimo-nos às obras do SAAL Lisboa e Centro Sul de Ana Salta (bairros Esperança e Pelame, em Beja), Jorge Garcia (bairro Castelo, em Ferreira do Alentejo), Pereira Lopes e António Martins (bairros de Montevil e Alcacer do Sal), Manuel Tainha (bairros de Canal Caveira e Vale Pereiro), Fernando Bagulho (bairro do Batateiro, no Seixal), Júlio Saint-Maurice (bairro do Pinhal das Areias, no Seixal), Gonçalo Byrne (bairro do Casal das Figueiras, em Setúbal), Casal Ribeiro (bairro da Liberdade, em Setúbal), Conceição Redol (bairro do Forte Velho em Setúbal), Helena Krieger (bairro dos Pinheirinhos em Setúbal), Rui Pimentel (bairro de Terroa de Baixo em Setúbal); como já referimos, mesmo em bairros SAAL realizadas no concelho de Lisboa, encontramos algumas soluções de habitação unifamiliar (em Loures, Oeiras, Sintra, Alverca e Vila Franca de Xira).

¹⁵² Este estudo, que não se coaduna com os objectivos desta dissertação, parece-nos, no entanto, muito interessante e necessário.

¹⁵³ Manuel Tainha (n. 1922) licenciou-se pela ESBAL em 1950; foi presidente do SNA (entre 1960 e 1963); foi professor na FAUTL (1976 a 1992), no Departamento de Arquitectura da FCTUC (1989 a 1993) e na Universidade Lusitana (depois de 1993); foi o primeiro director da revista *Binário* (1958-1959); publicou *A Arquitectura em Questão* (1994) e *Textos do Arquitecto* (2000), para além de numerosos textos e projectos, na revista *Arquitectura*; é um dos arquitectos portugueses do século XX com obra mais significativa; ver imagens e comentário crítico à sua obra em TAINHA, M., NEVES, M. (coord.) *Manuel Tainha – Projectos...*

¹⁵⁴ A composição da brigada técnica chefiada por Manuel Tainha é igual em ambos os projectos: Gil Moreira, Heloísa Pessoa e Aníbal Vargas (ver BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...*, pág. 351 e 353).

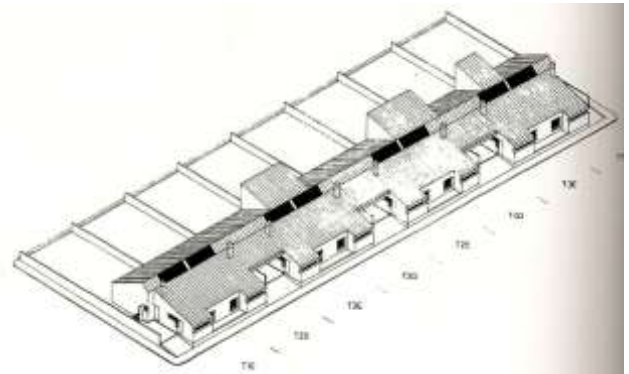


Fig. 129 a) Bairro SAAL em Canal Caveira, Manuel Tainha, fotos do estado actual (E. F.).
 b) Plantas, corte e alçados do bairro SAAL em Grândola e axonometria do bairro SAAL em Canal Caveira (BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...*, pág. 354 e 352).
 c) Bairro SAAL em Grândola, Manuel Tainha, fotos do estado actual (E. F.).

Tanto em Canal Caveira e Vale Pereiro como em Angeiras as casas têm desenvolvimento horizontal; nos projectos de Tainha, a base é um polígono de implantação com aproximadamente 6,5 x 12 metros (sem contar a zona polivalente de arrumos), que pode resultar num fogo de piso único (T2) ou ser ampliada para duplex de tipologia superior (T3 ou T4); em todos os casos, o sistema de agregação permite o encosto simples de todos os tipos de fogos, mas nos projectos de Tainha a variação da tipologia altera aleatoriamente a volumetria dos telhados e a imagem do alçado traseiro; as empenas são cegas, enfatizando o perfil dos edifícios.

Finalmente, também em Grândola e Canal Caveira o projecto parece ter sido respeitado no essencial e a imagem de grande unidade e coerência que os bairros apresentam hoje suporta bem as alterações de cor e elementos construtivos que o conjunto sofreu; mas, ao contrário do que acontece no conjunto de Angeiras, a flexibilidade das suas regras internas e o seu grau de variação previsto (mas aleatório) permite que o conjunto se leia hoje como um tecido vivo que funciona em contínuo com a sua área envolvente imediata.

Constatamos assim que, em 1976, não houve uma grande diferença entre a concepção básica de projecto de Adalberto Dias e Manuel Tainha, perante um programa SAAL de características semelhantes, o que provavelmente não aconteceria, na mesma data, para um projecto de outro tipo (compare-se a abordagem patente no projecto de Manuel Tainha para a “Casa de Chá” do Pico do Areeiro, no Funchal, em 1975-76,¹⁵⁵ com os seus projectos SAAL). Se em Angeiras a solução tem uma maior rigidez, em Canal Caveira e em Grândola encontramos uma flexibilidade e uma integração de processos aleatórios de composição (controlados por uma regra geral muito clara) muito próximas daquilo que Siza vai conseguir na Malagueira.

Seria fastidioso (e excessivo, para os objectivos desta dissertação) desenvolver aqui uma extensa comparação entre as obras das brigadas do SAAL Norte, Algarve, Lisboa e Centro/Sul. Acreditamos, no entanto, que uma análise mais pormenorizada do conjunto das acções do SAAL a nível nacional poderia tornar claro que, para além das diferenças pontuais e circunstanciais que caracterizam as intervenções nos contextos urbanos de Lisboa e Porto, o “Processo” terá constituído o último momento em que foi ainda possível encontrar uma plataforma de entendimento extensível a todo o território, independentemente da formação dos arquitectos envolvidos: em que houve um verdadeiro empenho, a nível nacional, em resolver um problema colectivo usando pressupostos comuns e metodologias pouco distintas.

Na segunda metade do século XX, este terá sido o segundo momento da história da nossa arquitectura em que existiu uma vontade colectiva de canalizar esforços no sentido de uma aproximação à realidade nacional (com melhores ou piores resultados, conforme a capacidade metodológica).

¹⁵⁵ Ver TAINHA, M., NEVES, M. (coord.), *Manuel Tainha – Projectos...* (pág. 112-115).

Mas, tal como no “Inquérito”, o momento em que o “Processo” faz sentido como catalisador de unidade nacional é efémero: o país está em mudança e as novas realidades que surgem depois do SAAL vão abrir um fosso entre Lisboa e Porto tanto nos discursos como nas práticas arquitectónicas.

3. A Escolha do Porto

“Dizem-me (alguns amigos) que não tenho teoria de suporte nem método. Que nada do que faço aponta caminhos. Que não é pedagógico. Uma espécie de barco ao sabor das ondas que inexplicavelmente nem sempre naufraga (ao que me dizem, também). Não exponho excessivamente as tábuas dos nossos barcos, pelo menos em mar alto. Por demais têm sido partidas.

Estudo correntes, redemoinhos, procuro enseadas antes de (ar)riscar. Posso ser visto só, passeando no convés. Mas toda a tripulação e todos os aparelhos estão lá, o capitão é um fantasma.

Não me atrevo a pôr a mão no leme, olhando apenas a estrela polar. E não aponto um caminho claro. Os caminhos não são claros.”

(VIEIRA, Á. S., “Vuit punts ordenats a l'atzar...”, pág. 65 da ed. cons.).



No primeiro capítulo desta dissertação procuramos descrever a emergência e consolidação de uma ideia de *Escola* no Porto, naquilo que consideramos ser um processo de *Escrita*.

Seguidamente, no capítulo 2, procuramos perceber como é que esta ideia foi, ao longo dos anos, sendo posta à prova nos projectos realizados pelos seus arquitectos; designamos genericamente como questões de *Escala* as relações entre desenho, conceito, programa, significado, dimensão e contexto, avaliadas face aos paradigmas teóricos da funcionalidade e da adaptação ao sítio.

Julgamos ter contribuído para demonstrar que a evolução da identidade colectiva da *Escola* foi direccionada por um conjunto de *escolhas* conscientes dos seus agentes: embora resulte num percurso não linear feito de contributos diversos (nem todos convergentes) de diferentes personagens, teve sempre algum denominador comum e um fio condutor reconhecível, até ao final da década de 70. Mas, nos anos 50, 60 e 70 estas escolhas são condicionadas: são as respostas possíveis a um desejo de modernização da arquitectura portuguesa num contexto adverso; mesmo no período pós-revolução, as obras do “SAAL Norte” representam uma tentativa de enfrentar uma situação de emergência, num contexto político instável, que depressa se torna hostil. Pelo contrário, a partir dos anos 80 a *Escola* encontra uma nova circunstância: vê-se confrontada com uma multiplicidade de caminhos possíveis e com a possibilidade de escolher o seu rumo, assumindo as suas convicções com plena liberdade. Se este é ainda um processo de *escrita* onde surgem questões de *escala*, é sobretudo um processo de *escolha*, onde a *Escola* pode agora ser também *escolhida* (seguida, admirada, divulgada, adoptada) por agentes exteriores, dada a sua crescente divulgação nacional e internacional.

Assim, chamamos *Escolha do Porto* ao conjunto de fenómenos que informam a identidade da *Escola* neste período; mas, se nos capítulos anteriores procuramos relacionar, a cada momento histórico, a realidade pedagógica do estabelecimento de ensino com as ideias e a prática arquitectónica dos seus agentes, neste terceiro capítulo estes três parâmetros são analisados separadamente:

- No capítulo 3.1 analisamos a *arquitectura projectada pelos agentes* (professores e ex-alunos) da chamada “Escola do Porto” face às novas realidades do mercado de trabalho, nos anos 80.
- No capítulo 3.2 abordamos a evolução da sua ideia de *ensino de arquitectura*, definida pela estratégia pedagógica que se consolida na transição da ESBAP para a FAUP.
- Finalmente, no capítulo 3.3, tentamos sintetizar os novos contributos que encontramos, nas décadas de 80 e 90, para a sua construção teórica, factor que relaciona os dois anteriores mas está para além deles e dá sentido à designação *Escola*.

Consideramos que estas três componentes estão ligadas entre si mas possuem também um forte carácter autónomo, podendo ser estudadas isoladamente. Esta decomposição de uma mesma identidade em três vectores (que nos parecem ser os mais equilibrados, num conjunto abrangente de outros esquemas possíveis de subdivisão),¹ não se revelou necessária nos capítulos anteriores, mas pareceu fundamental para este terceiro capítulo, onde abordaremos as grandes transformações que a *Escola* sofreu, durante a década de 80, afectando transversalmente a generalidade dos seus vectores constituintes e despoletando questões identitárias. Será conveniente clarificar, no entanto, que embora se considere mais operativo analisar separadamente os três vectores referidos, eles estão claramente associados entre si: é na sua inter-relação que podemos encontrar uma ideia de *Escola*.

¹ Não nos parece relevante tentar explicar aqui todas as possíveis abordagens encaradas (e rejeitadas) no exercício crítico de construção deste esquema triangular; importa apenas salientar que a óbvia divisão binária entre “ensino” e “arquitectura” nos pareceu redutora, porque englobaria (sem a autonomizar) uma terceira vertente que consideramos fundamental na compreensão da identidade da *Escola*: a sua construção teórica, que é o aspecto mais desprezado nos discursos sobre o tema que encontramos na bibliografia consultada. De igual modo, não nos pareceu operacional para os objectivos deste trabalho encarar a diluição destes três vectores em outras possíveis (e mesmo óbvias) subdivisões: dividir o ensino em “ensino prático” e “ensino teórico” ou separar a componente arquitectónica em “método”, “teoria implícita”, “ética e valores profissionais”, ou ainda considerar a vertente “modelo” analisando separadamente o seu carácter “conceptual”, “metodológico” e de “apropriação de imagem”; tudo isto seria possível, válido e pertinente, mas não pareceu operacional do ponto de vista da organização do discurso. Assim, estas componentes estarão patentes na abordagem do objecto de estudo, mas não autonomizadas.

3.1. Maturidade ou crise: a arquitectura do Porto nos anos 80.

Na sequência do longo percurso de formação e consolidação iniciado na década de 40, e após a euforia do SAAL (e a desilusão provocada pela sua suspensão), a *Escola* parece entrar num período de maior maturidade durante os anos 80, que corresponde a uma progressiva consagração das suas ideias e dos seus métodos de trabalho e ensino. Mas, paralelamente, os arquitectos da *Escola* vão enfrentar uma mudança de escala no seu trabalho, provocada por essa mesma consagração junto da opinião pública.

Procuraremos neste capítulo 3.1 perceber como é que as suas ideias e os seus métodos de trabalho se vão adaptar a uma maior escala de solicitações (em dimensão e número). Se nalguns casos este processo de crescimento vai permitir o aparecimento de novas obras de referência, que mostram uma grande capacidade de adaptação aos novos tempos, noutros a relação entre *escala, linguagem, programa e contexto* dos novos edifícios mostra a dificuldade de ultrapassar velhos problemas (que se tornam agora mais evidentes), que tem na sua génese um entendimento da identidade da *Escola* que é já um pouco anacrónico.

Referimos já (em 2.3.2.2) que o “Processo SAAL” foi um segundo momento paradigmático que marca profundamente a *Escola* e todos os estudantes ou arquitectos que têm oportunidade de participar nas “Brigadas”. Depois de 1976, estando paralisado o SAAL no Porto, a influência desta curta experiência vai perdurar na arquitectura dos seus agentes; tentaremos analisar aqui os diferentes modos como a herança do “Processo” se concretiza na arquitectura da *Escola* percebendo como, aos poucos, vai perdendo significado e actualidade (num processo semelhante ao que tinha já acontecido depois do primeiro momento paradigmático, o “Inquérito”). Se nos projectos de habitação económica (de promoção estatal, municipal ou cooperativa) as tipologias e linguagens experimentadas no SAAL vão perdendo sentido em função de diferentes densidades, contextos e destinatários, é nas intervenções em tecidos urbanos de valor patrimonial que encontramos agora preservado o significado do conceito de *ilha proletária*: a aspiração à preservação (e reforço) da *qualidade sem nome* dos sítios.

Nesta época, é nos novos programas de equipamento público que o confronto da arquitectura da *Escola* com a cidade torna mais clara a evolução das suas ideias; neste contexto, o edifício da nova Faculdade de Arquitectura do Porto constitui a melhor síntese de uma herança conceptual e metodológica, que surge num momento de charneira, imediatamente antes do início da informatização dos processos de trabalho na arquitectura portuguesa.

3.1.1 A herança do SAAL face ao novo mercado de trabalho.

Como vimos, a generalidade dos arquitectos do SAAL Norte assume a ideia de participação popular no processo de projecto como elemento primordial da sua estratégia de intervenção, embora esta possa ser concretizada de modos muito diferentes; para além do processo de diálogo que efectivamente se realizou, com as dificuldades já referidas (ausência de capacidade crítica das populações, dificuldade de comunicação do arquitecto), coexistiu um mecanismo virtual de participação, construído mentalmente. Acreditamos que a ideia de “ilha proletária” (nas suas várias interpretações) surge desta necessidade de criação de uma abstracção que agilizasse os processos de relação com a cidade pré-existente face à urgência da situação e incorporasse uma idealização das necessidades e gostos populares.

Depois do fim do “Processo”, este tipo de abstracção tende a ser o único meio de aproximação dos arquitectos à cultura popular e ganha contornos de linguagem, estabelecida a partir dos modelos formais mais influentes das obras do SAAL norte (os bairros da Bouça e da Sra. das Dores, sobretudo), nos programas promovidos pelo Fundo Fomento de Habitação ou nos processos de promoção autónoma de Cooperativas de Habitação Económica. Nestes últimos procurou-se, de algum modo, dar seguimento a uma política de habitação mais participada, onde (nalguns casos) “se verifica um certo nível de discussão das soluções com os interessados, desde a escolha do terreno, ao programa, ao projecto e, naturalmente, aos critérios de distribuição”;² mas também se pode constatar que, muitas vezes, “a escolha dos tipos não parece influenciada pela auscultação dos próprios «clientes», associados das cooperativas, resultando antes de modelos já justificados noutras formas de promoção estatal ou privada, em que os destinatários não passam de categorias abstractas”.³

² PORTAS, N. “depoimento” (pág. 118).

³ MENDES, M., PORTAS, N., *Arquitectura portuguesa...* (pág. 52-53).



Fig. 131 Bairros SAAL no Porto, fotos do estado actual (E. F.):
a) Bairros das Antas e de Contumil.
b) Bairros do Leal, Chaves de Oliveira e de Francos.
c) Bairros da Bouça e da Lapa
d) Bairros da Maceda e de S. Victor.

É assim que alguns dos arquitectos envolvidos nestes novos processos procuram “continuar o experimentalismo linguístico” (e “de soluções tipológicas”), tentando continuar a pesquisa iniciada no SAAL: desenham-se blocos colectivos organizados com sobreposição de fogos (simples ou duplex) e acesso por galeria ou bandas contínuas de casas geminadas com ou sem logradouro. Se este processo de continuidade experimental pode ser lido como uma “persistência da tradição disciplinar do movimento moderno, resistente ao contágio de alterações dos processos de produção do alojamento”,⁴ acreditamos que também pode ser interpretado como vontade de continuidade de um processo participativo: sem possibilidade de diálogo directo e real com as populações para quem trabalham, os arquitectos vão socorrer-se de tipos, modelos e linguagens que são resultado consagrado dos processos de participação realizados no SAAL. Face à necessidade de “resolução dos problemas de projecto no âmbito de uma formulação teórica de conceito de fogo, de criação de ambiente, e materialização de espaço urbano sem interlocutores”, o arquitecto vai ter de se apoiar numa “interpretação mítica do utente”, para informar as suas opções de projecto.⁵ A memória do “Processo” acaba por ser, naturalmente, a componente mais forte que vai influenciar esta abstracção.

Assim se avança (como no período após a publicação do “Inquérito”) para a generalização de uma linguagem reconhecível: enquanto a memória (irrepetível) da experiência se vai esbatendo, as imagens das obras mais mediatizadas do SAAL norte vão ganhando estatuto de modelos e são aplicadas a novos contextos urbanos, programáticos e sociais. Encontramos a sua influência em edifícios e conjuntos edificados desde 1976 até (pelo menos) aos anos 90, concretizada na procura de uma vivência colectiva e/ou no retomar de elementos linguísticos e formais, já referidos em 2.3.2.7:

- uma relação com a cidade que assume a autonomia formal e funcional do bairro, com os espaços exteriores tratados como vias semi-privadas, que parecem ser desenhadas para a sua apropriação pelos próprios moradores;
- uma grande unidade formal, resultado da repetição simples de um mesmo elemento de base (fogo) e da recusa de procurar relações formais com o existente;
- blocos autónomos com empenas cegas e estrutura modulada em vãos pequenos que definem a largura do fogo e marcam o ritmo da composição;
- acesos directos à habitação, a partir da rua ou por galeria;
- elementos construtivos tipificados, como as janelas verticais isoladas ou organizadas em grupos de duas, as portas de proporções normalizadas, os panos de vidro com caixilharia em perfis de ferro e o mesmo tipo de desenho ou proporção em guardas metálicas, escadas, portões, muros, remates da cobertura, revestimentos.

⁴ Ibidem.

⁵ TAVARES, D., *Da rua Formosa...* (pág. 71); Domingos Tavares faz estas reflexões a propósito do projecto promovido pelo FFH que desenvolve para Ovar, salientando a diferença entre esta experiência e a do seu trabalho nas brigadas técnicas do SAAL, em Ovar e S. Victor.

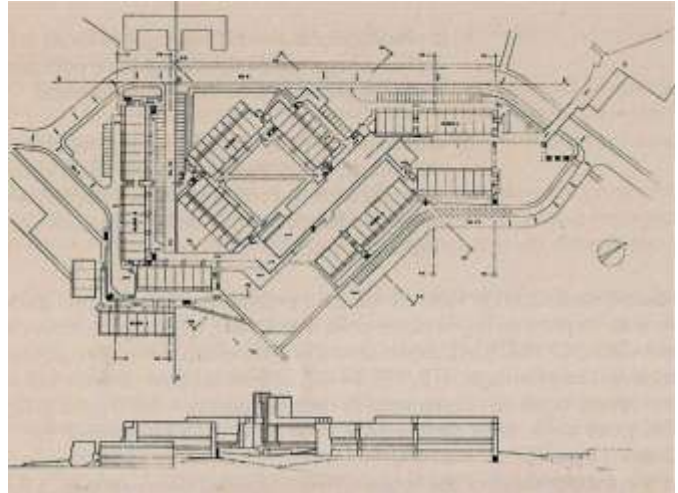
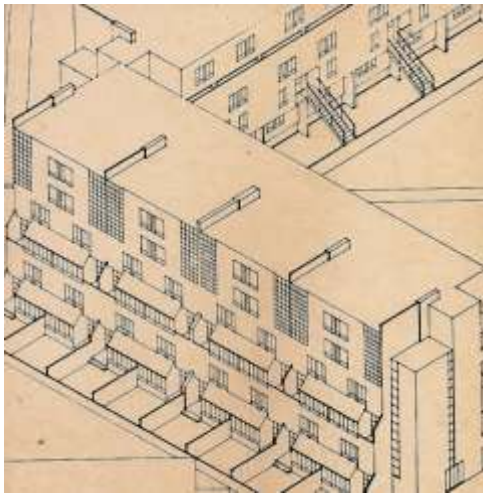


Fig. 132 Plano Integrado da Quinta da Senhora da Conceição, Guimarães, Pedro Ramalho, axonometria, planta, corte (RAMALHO, P. *Itinerário*, pág. 50) e fotos do estado actual (E. F.).

3.1.1.1 Habitação colectiva de promoção estatal ou cooperativa.

Encontramos algumas das características atrás referidas em trabalhos iniciados depois de 1976, como resultado de novos processos de habitação social ou promoção Cooperativa. Interessou-nos analisar aqui alguns casos que, pela sua dimensão e densidade, colocam questões de escala na interpretação do modelo “ilha proletária”.

O conjunto habitacional (1973-1982) que Pedro Ramalho desenha para o Plano Integrado da Quinta da Senhora da Conceição, é um primeiro exemplo possível da influência do trabalho do SAAL Norte. A obra (desenvolvida no âmbito do Fundo Fomento de Habitação) situa-se na “parte superior de uma colina, exterior ao núcleo urbano” de Guimarães, junto à rua da Associação Artística Vimaranesense; tem como principais condicionantes a topografia do terreno e o programa (posteriormente revisto em função do Decreto 650/75). Pedro Ramalho pretendeu “criar uma unidade urbana”, usando o desenho dos edifícios para “condicionar o espaço exterior e os percursos interiores e exteriores” que “deveriam fundir-se anulando qualquer hierarquização”. O pátio central abre-se “sobre a cidade antiga da qual está separado por uma ampla mancha verde”; os “blocos não são barreiras aos percursos, pelo contrário, são percorridos”⁶ e articulados com galerias. Não sendo uma obra SAAL (o projecto já se desenrolava antes da revolução),⁷ este conjunto habitacional mostra na sua linguagem uma possível influência do projecto de Siza para o bairro da Bouça (também iniciado em 1973, no âmbito do FFH): encontramos aqui as mesmas janelas verticais associadas aos pares e as empenas cegas, para além de um semelhante jogo de repetição das escadas exteriores. Reconhecemos também uma tentativa de criar um carácter identitário nos espaços comuns; no entanto, o seu isolamento em relação à cidade (que parece ainda herdado da “Carta de Atenas”), associado à alta densidade do conjunto, contribui para que este bairro seja hoje um espaço estigmatizado e degradado, mais referenciado localmente como símbolo de problemas de ordem social do que pela sua arquitectura.

Um outro exemplo possível é o conjunto que Noé Diniz projecta em 1979 para Famalicão, junto à avenida Humberto Delgado, uma área situada (na época) no limite da cidade consolidada. Assumindo a influência das propostas novecentistas de Fourier e Owen⁸ para o alojamento operário, Noé Diniz contrapõe aos “blocos autónomos” propostos no Plano de Urbanização Camarário uma tipologia de edifício quarteirão, com pátio colectivo encerrado mas acessível a partir do espaço público. Este projecto lembra o anteriormente referido projecto de Pedro Ramalho, pela sua grande densidade, pelo esquema de acessos em galeria, pela linguagem dos alçados e porque procura também conformar espaços apropriáveis pelos moradores.

⁶ RAMALHO, P. *Itinerário* (pág. 48).

⁷ Referida como obra do SAAL Norte em GOMES, P. V., “Arquitectura...” (pág. 562); em MENDES, M., PORTAS, N., *Arquitectura portuguesa...* (pág. 51) vem referida como obra do FFH; não está referenciada como obra do SAAL Norte no *Livro Branco do SAAL* nem em BANDEIRINHA, J. A. *O Processo SAAL...*

⁸ Na revista *Arquitectura* nº 134 (Julho de 1979), onde o projecto vem publicado e comentado pelo autor, apresentam-se (pág. 32) desenhos do “falanstério” de Fourier (1830) e da “nova comunidade em Harmony” de Owen (1825).

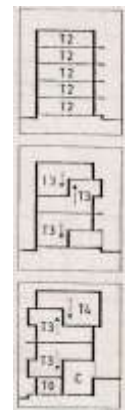
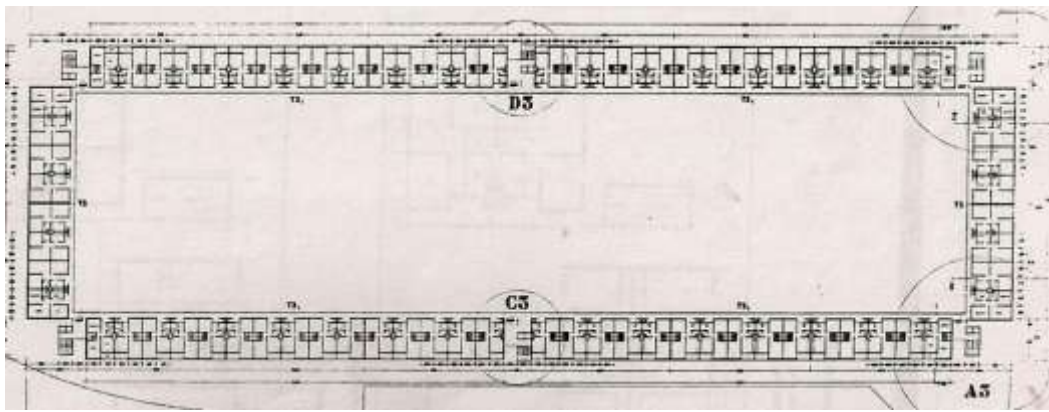


Fig. 133 Conjunto habitacional das Lameiras, Famalicão, Noé Diniz, planta, cortes esquemáticos (revista *Arquitectura* nº 134, Jul. 79, pág. 33) e fotos do estado actual (E. F.).

Mas aqui o conceito urbano é diferente: o edifício procura a sua referência física numa relação directa com a cidade, na morfologia tradicional de “quarteirão”.

O “conjunto habitacional das Lameiras” é definido pelo seu autor como um “edifício constituído por seis corpos interligados pelos acessos verticais, formando um rectângulo de 300 por 50 metros, originando no seu interior um vasto espaço, destinado a logradouro colectivo”. Concretizado num sistema de construção em “túnel” que obrigou à “exploração de esquemas altamente sistematizados” com “tradução inevitável em toda a concepção”, o projecto apresenta três esquemas diferentes de sobreposição de fogos: sobreposição simples de cinco T2 (os quatro pisos superiores com acesso por galeria) nos volumes a sul e a norte; articulação de três T3 em duplex (os primeiro, segundo e quarto pisos com acesso por galeria) no corpo a nascente; articulação de dois T3 e um T4 em duplex com um T0 e um espaço comercial na banda situada a poente, onde existe um sexto piso semi-enterrado (os segundo, terceiro e quinto pisos com galeria, o T0 no piso zero com acesso directo pelo pátio e lojas do lado exterior, viradas à avenida Humberto Delgado).

O esquema de agregação de fogos em “solução de duplex, de piso e meio, com as zonas de dormir (meio piso) ora para cima ora para baixo das salas” parece ser uma aculturação do esquema que Corbusier usa nas suas “Unidades de Habitação”; mas, no caso de Famalicão, todos os 256 fogos propostos tem o seu acesso virado para a praça interior, no piso térreo ou nas galerias.⁹

Apesar de não ser uma obra SAAL,¹⁰ o seu desenho apresenta influências da investigação produzida no “Processo”, não tanto a nível tipológico (onde o esquema de edifício-quarteirão implica uma aproximação ao *modelo burguês* de cidade que o SAAL rejeita) ou pelo desenho dos alçados (embora as janelas verticais associadas duas a duas e as empenas cegas lembrem a *linguagem SAAL*), mas sobretudo pelo ambiente criado pela relação das galerias com o grande pátio interior, que é um espaço de carácter semi-privado (onde o acesso público é possível) completamente dominado pelos seus moradores: uma *ilha proletária* com ambiente comunitário. Consideramos, no entanto, que a sua escala excessiva torna o espaço do pátio interior um pouco desumanizado.

O mesmo autor¹¹ opta por uma tipologia distinta no conjunto habitacional que projecta em Matosinhos, na sequência do trabalho realizado pela brigada SAAL na freguesia da Senhora da Hora;¹² realizou-se em 1984 um conjunto de bandas de quatro pisos que agrupam, numa tipologia original, fogos com acesso directo ao exterior (no piso zero) e fogos com acesso por galeria (em duplex, no primeiro e segundo andares e de um só piso, no terceiro).

⁹ Idem, pág. 33-37.

¹⁰ Referida como obra do SAAL Norte em GOMES, P. V., “Arquitectura...” (pág. 562); em MENDES, M., PORTAS, N., *Arquitectura portuguesa...* (pág. 51) e na *Arquitectura* nº 134 vem referida como obra do F. F. H.; não está referenciada como obra do SAAL no *Livro Branco do SAAL* nem em BANDEIRINHA, J. A. *O Processo SAAL...*

¹¹ Manuel Mendes atribui a autoria deste conjunto a Noé Diniz em MENDES, M., “Porto: École et projects...” (pág. 79).

¹² O bairro da Senhora da Hora está mencionado no *Livro Branco do SAAL* como estando em fase de estudo prévio (em 31.10.76); em BANDEIRINHA, J. A. *O Processo SAAL...*, a única referência a este bairro é a sua inclusão no mapa geral de “Distribuição das operações SAAL na área do Porto” (pág. 409).



Fig. 134 a) Conjunto habitacional na freguesia da Senhora da Hora, Matosinhos, Noé Diniz, fotos do estado actual (E. F.).
b) Conjunto de blocos de habitação colectiva no Porto, João Araújo Resende e João Godinho, fotos do estado actual (E. F.).

A alternância das galerias (que existem apenas nos pisos um e três) e a ligação transversal entre os edifícios (realizada por passagens aéreas com estrutura porticada) conferem ao conjunto uma imagem forte e uma vivência com acentuado carácter comunitário. A existência de algum comércio em parte da área do r/c e a utilização dos espaços livres entre as bandas para jardim, parque infantil e estacionamento contribuem para tornar esta urbanização um bom exemplo do modo como é possível conciliar uma vivência urbana com alguma autonomia, necessária a uma urbanização que se encontrava (na época da sua construção) isolada no meio de uma área despovoada, junto à via rápida que ligava o Porto de Leixões à cidade do Porto (actualmente designada como A 28).

Na cidade do Porto, João Araújo Resende e João Godinho, que em 1975 chefiavam a operação SAAL do Bairro da Boavista (uma das muitas que não saiu do papel), tem oportunidade de projectar, para o mesmo terreno, um conjunto de blocos de habitação colectiva construído pela CMP fora do âmbito SAAL.¹³ Este conjunto apresenta uma organização do acesso aos apartamentos por caixa de escadas (encerrada e não destacada da volumetria) com distribuição por patamares de piso, à esquerda e à direita (tipologia muito comum, no Porto, neste tipo de empreendimentos); mas, como as entradas de todos os acessos verticais surgem nas traseiras do edifício, os moradores são obrigados a um usufruto do espaço interior do quarteirão, onde se aproveitam os interstícios do terreno sobrance para organizar um conjunto de espaços semi-públicos ajardinados, com tratamento cuidado e com uma franca relação com o espaço público (rua Augusto Gil e rua Pedro Hispano). Apesar da opção tipológica ser muito distinta, a volumetria e a linguagem apresentam semelhanças evidentes com o bairro da Bouça: quatro pisos, recuo do último em ambas as fachadas, paredes divisórias das varandas do piso 4 salientes até ao alinhamento da fachada dos pisos inferiores (criando um coroamento ritmado), janelas de desenho vertical e volume da lavandaria em vidro. Embora sem os elementos mais reconhecíveis (as escadas exteriores e as galerias) parece haver uma clara influência (procurada ou inconsciente) da obra de Siza neste conjunto.

Estes são alguns exemplos (entre outros possíveis)¹⁴ de projectos onde podemos reconhecer alguma influência das experiências do SAAL Norte; apesar da escala dos edifícios ser diferente, existe uma herança reconhecível: pela composição volumétrica, pelo desenho e ritmo dos elementos construtivos (portas, janelas, escadas, guardas, etc) ou pelo desenho do espaço público, que apela à sua apropriação pelos moradores.

As semelhanças de linguagem podem ou não ser influência directa das obras SAAL, uma vez que nestas haveria já referências reconhecíveis a obras consagradas do movimento moderno (como vimos em 2.3.1) que poderão ser também modelos para as novas obras.

¹³ Ver BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...* (pág. 247 e 414-415).

¹⁴ Poderíamos mencionar aqui outros exemplos de obras realizadas por arquitectos do Porto no âmbito do F. F. H., como o conjunto de habitação colectiva que Adalberto Dias projecta para S. João da Madeira, que lembra o bairro da Bouça, tanto no perfil como no esquema de sobreposição de fogos (ver revista *Arquitectura* nº 134, Julho de 1979, pág. 26-31) ou o conjunto residencial do Alto Saboga, em Ovar, de Domingos Tavares (ver TAVARES, D., *Da rua Formosa...*, pág. 71-72).

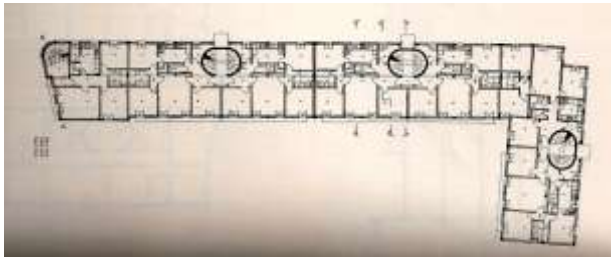
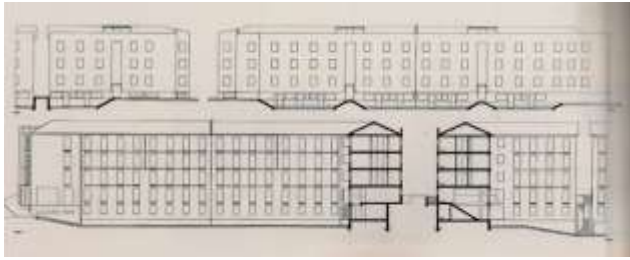
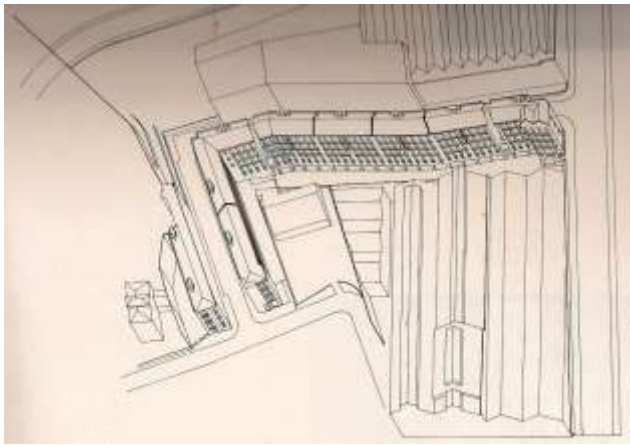


Fig. 135 Conjunto de Habitação Económica de Massarelos, Francisco Barata e Manuel Fernandes de Sá, axonometria, cortes, alçados, planta (FAUP, *Páginas Brancas II*, pág.120-121) e fotos do estado actual (E. F.).

A ideia de apropriação do espaço público pelas populações e a tentativa de configurar bairros com carácter e identidade própria serão assim a influência mais directa do “Processo”; no entanto, a maior escala das obras dificulta esta tentativa de criar uma vivência comunitária semelhante à do modelo “ilha”, embora permita outro tipo de ambientes, mais urbanos.

A ideia de construir novas “ilhas proletárias” vai assim sobrevivendo. Agora, a sua aplicação não se resume à habitação económica de promoção estatal ou municipal: a habitação cooperativa, que vai ganhando importância depois de 1976, também vai ser campo de continuação do processo experimental iniciado no SAAL. No entanto, neste caso, o público-alvo não é necessariamente o mesmo: o enquadramento legal da promoção cooperativa pode ter sido pensado para facilitar o acesso das classes desfavorecidas a habitação própria, mas encontram-se muitos exemplos deste tipo de promoção imobiliária que se destinam a uma classe média com alguma capacidade financeira. Nestes casos, a arquitectura deixa de estar sujeita aos condicionamentos impostos por um orçamento mínimo, o que tem reflexos óbvios nos resultados.

O projecto para o Conjunto de Habitação Económica de Massarelos (Porto, 1987) surge, num contexto de habitação cooperativa, na sequência da experiência SAAL. Esta ligação é assumida pelos seus autores, Francisco Barata e Manuel Fernandes de Sá, que referem esta cooperativa como “herdeira” da Associação de Moradores de Massarelos, para a qual se construiu o já referido (em 2.3.2.3) conjunto habitacional projectado pela brigada chefiada por Fernandes de Sá durante o “Processo”; é com esta “experiência organizativa e de solidariedade” que se consegue a “mobilização de esforços e recursos”, um exemplo de “persistência e militância na luta dos moradores por uma nova habitação”. Mas, para além deste exemplo, outras lições da experiência anterior vão ser aqui aplicadas. A vontade de participação dos principais interessados no processo de projecto (que levou a “debater com os futuros utentes sobre sucessivas soluções”) decorre naturalmente das “experiências do programa SAAL”, tal como a compreensão de que as “limitações de área e de custos impostas nos programas de «Habitação Social»” (embora “representem fortes condicionantes”) se reflectem mais “no processo de projecto do que no próprio produto final” (e, portanto, a “qualidade da resposta não decorre linearmente dos limites do programa”).

Esta obra parece ainda querer corrigir a actuação da brigada SAAL de Massarelos, que não conseguiu enfrentar do melhor modo as questões da relação com a paisagem envolvente. Aqui encontramos uma assumida preocupação com a inserção no sítio, que levou ao estudo do património construído nas duas margens do Douro e à integração no projecto de “algumas constantes dos casos analisados”; há um especial cuidado com o impacto paisagístico do projecto na encosta, porque aqui “a envolvente próxima está distante”.¹⁵

¹⁵ Ver texto publicado em FAUP, *Páginas Brancas II* (pág. 120).

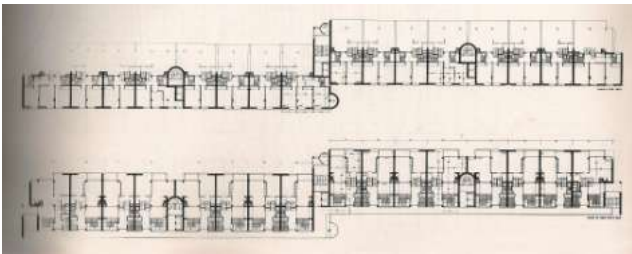
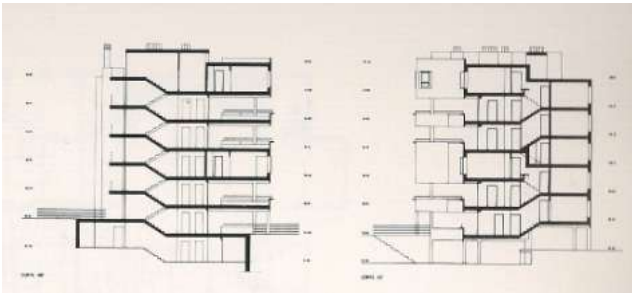
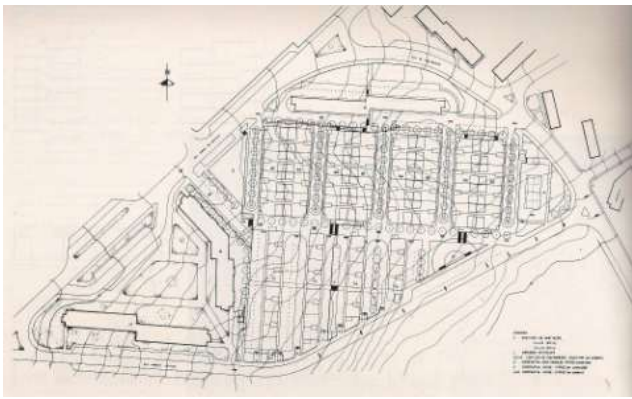


Fig. 136 Cooperativa SACHE, em Aldoar, Manuel Correia Fernandes, implantação, cortes, plantas (FAUP, *Páginas Brancas II*, pág.65-66) e fotos do estado actual (E. F.).

Se estes são critérios e preocupações que têm raízes bastante profundas na história da arquitectura da “Escola do Porto” (e que encontramos, mais ou menos assumidos, na generalidade dos projectos do SAAL Norte), aqui encontram uma formalização menos habitual, sobretudo pela sua tipologia de implantação e pela relação que estabelece com a cidade. Se na maioria dos projectos construídos do SAAL há uma autonomia formal e funcional no bairro, criando vias semi-privadas (pensadas em função da sua apropriação pelos próprios moradores), neste projecto a atitude é oposta: procura-se adaptar o edificado ao tradicional esquema de “rua-corredor”, favorecendo uma continuidade urbana, sem a pretensão de criar uma imagem de “ilha proletária”.

O projecto que Manuel Correia Fernandes desenvolve para a Cooperativa SACHE, construído na zona de Aldoar (Porto, 1988), vai mostrar uma atitude semelhante à do Conjunto de Habitação Económica de Massarelos. Aqui, face a uma “zona de transição – entre o edifício de habitação colectiva do bairro camarário e a pequena vivenda da periferia”, propõe-se alterar o “plano pré-existente tipo «Carta de Atenas»” para uma solução mais urbana, numa “tentativa de caracterização dos espaços públicos ou colectivos como espaços urbanos de «Tipo Tradicional» (a Rua, a Alameda, o Jardim, a Praça...)”. Não há aqui, portanto, nenhuma intenção de construir uma nova “ilha” (proletária ou não) mas antes uma vontade de contribuir para consolidar a cidade, numa zona em “processo de transformação rápido”.¹⁶

A maior capacidade financeira dos utentes desta cooperativa permite a consideração de áreas interiores do fogo mais generosas (em relação aos exemplos já referidos de habitação económica) e outro tipo de acabamentos exteriores (revestimento em tijolo aparente, caixilharias de madeira, etc...); assim, o bairro adquire uma imagem onde a influência inglesa está bem presente e que parece estar tão próxima dos já referidos blocos da Pasteleira (de Sergio Fernandez e Pedro Ramalho) como das experiências formais do SAAL (o jogo plástico das galerias e o desenho das janelas ainda lembram esta linguagem, mas podem ser justificados pela relação com outros modelos).

Mas não é apenas na cidade do Porto que o movimento cooperativo está activo, nos anos 80. Em Leça da Palmeira encontramos várias intervenções que servem como casos de estudo para compreendermos a evolução da herança do SAAL Norte. Podemos considerar como exemplo a actividade da cooperativa Cohemato,¹⁷ definida nos seus estatutos¹⁸ como “uma Pessoa Colectiva autónoma que, através dos seus membros, e em obediência aos princípios cooperativos, visa sem fins lucrativos, a satisfação das necessidades e aspirações económicas sociais e culturais daqueles”.

¹⁶ Ver texto publicado em FAUP, *Páginas Brancas II* (pág. 64).

¹⁷ No folheto policopiado a que tivemos acesso refere-se a data da sua fundação (1976) e um resumo das suas actividades: iniciou em 1982 a construção de um primeiro conjunto (cem habitações T3, sessenta e quatro das quais unifamiliares), entre 1987 e 1989 concluiu um segundo (quatro blocos com dezoito T3 e quatro T2) e, entre 1990 e 1993, um terceiro (quatro blocos com cinquenta e seis T3, vinte e oito T2 e quatro T4); refere-se ainda na mesma fonte a intenção de construção de uma nova fase (com cento e quatro T3, quarenta e quatro T2 e oito T4); ver COOP. COHEMATO, *Cohemato, cooperativa de habitação económica de Matosinhos...*

¹⁸ COOP. COHEMATO, *Cohemato C. R. L., Estatutos...*

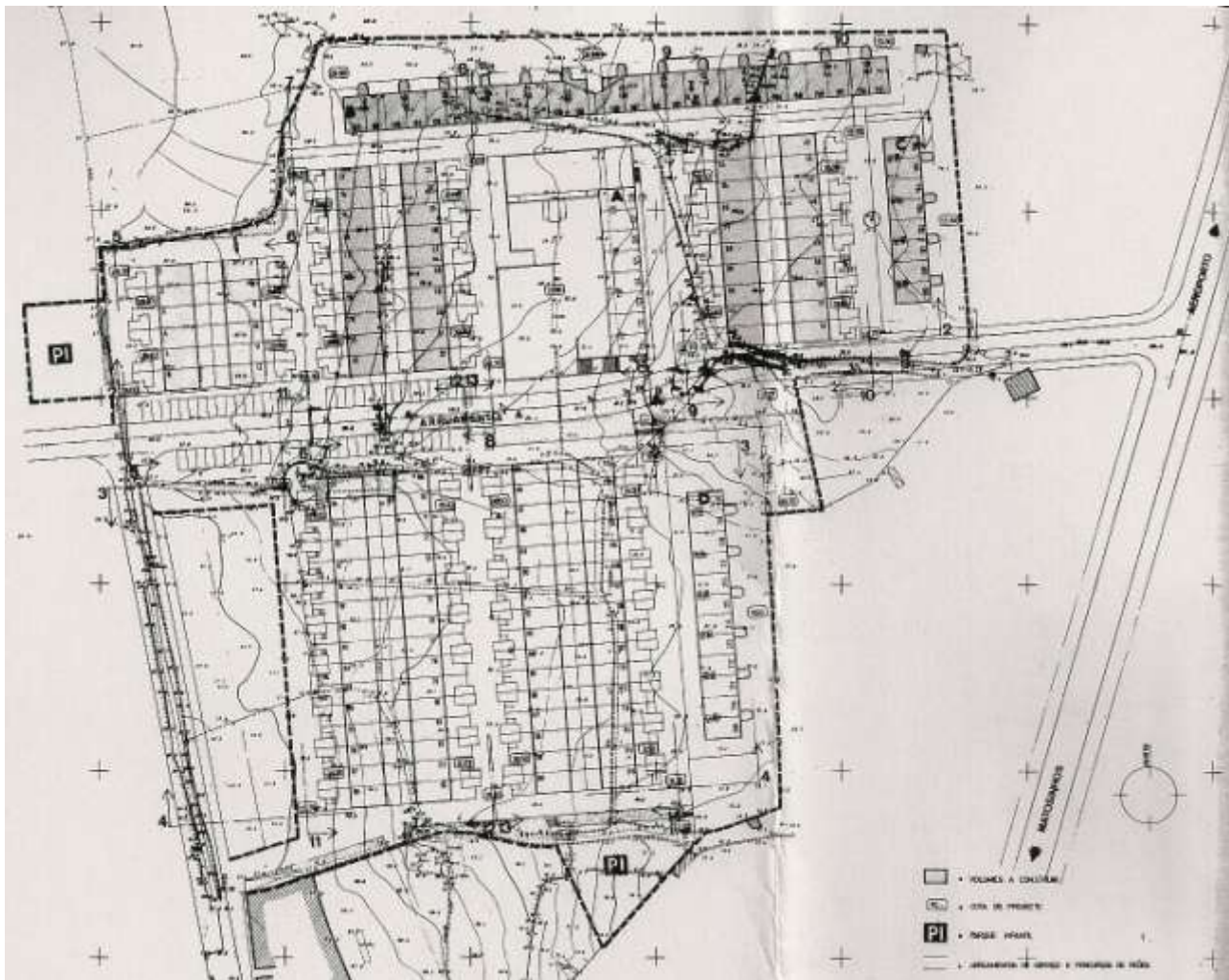


Fig. 137 Conjunto habitacional em Leça da Palmeira, cooperativa Cohemato, Jorge Gigante, Francisco Melo e Pedro Mendo, planta de implantação do plano geral (FAUP, Páginas Brancas pág. 120) e fotos do estado actual (E.F.).

Para isso, a Cooperativa centra a sua principal actividade na promoção de habitação, mas construiu também um “Centro Social” (sede dos seus serviços administrativos), um “Centro de Convívio”, um parque infantil e outros equipamentos colectivos, para além de vários estabelecimentos comerciais e desportivos.

O conjunto projectado por Jorge Gigante, Francisco Melo e Pedro Mendo,¹⁹ integra a promoção habitacional desta cooperativa; é constituído, numa primeira fase, por um conjunto de casas em duplex, geminadas em bandas contínuas (com garagem volumetricamente autónoma, pátio de acesso na frente e logradouro nas traseiras) e, numa segunda fase, por edifícios de apartamentos, também em banda. Em ambos os casos, a implantação das bandas paralelas (que se articulam numa geometria rígida) autonomiza da envolvente próxima tanto o volume construído como as vias de circulação interna: procurou-se reduzir ao estritamente necessário a ligação entre as ruas de acesso às garagens (sem saída, com carácter semi-público) e a via de carácter público que organiza a circulação de atravessamento.

No centro do bairro, associado a um espaço de comércio e lazer de apoio local (também ele bastante autonomizado das vias envolventes, a uma cota inferior), encontramos um edifício com quatro pisos: o primeiro, semienterrado e virado para o interior da praça (que se desenvolve à cota baixa, do lado poente), é ocupado por lojas e pela sede da cooperativa; no segundo (ao nível da rua, do lado nascente), existem fogos de um só piso, com garagem volumetricamente autónoma e um pátio exterior de transição para o fogo; finalmente, nos dois últimos pisos, desenvolvem-se apartamentos duplexes com acesso por uma galeria semipública (que remata em escadas de livre acesso, nos dois extremos do edifício).

No global da intervenção, a linguagem evoca alguns sinais da herança do “SAAL”: no desenho das janelas, nas empenas quase cegas, na autonomia formal e urbana do bairro. Mas é notória, neste caso, uma maior capacidade financeira do cliente, que permite desenhar fogos com áreas mais generosas. Por outro lado, uma observação prolongada da vivência deste bairro revela que embora o espaço tenha carácter semi-público, as ruas estão normalmente desertas e a apropriação do exterior pelos moradores está contida nos limites do seu próprio espaço privado, nos pátios que fazem a transição entre a rua e o fogo. Os muros e as portas de garagem que desenharam o alçado da rua estabelecem uma fronteira entre espaço público e privado, que ninguém parece estar interessado em diluir. Assim, neste bairro, o único espaço com vivência colectiva é o jardim da praça onde se localiza o espaço comercial e a sede da cooperativa.

Pela análise presencial dos casos citados, parece-nos claro que existe uma diferença na vivência dos espaços exteriores entre estes programas de promoção cooperativa e os conjuntos analisados anteriormente (projectos SAAL ou bairros de promoção estatal ou municipal). Acreditamos que as razões que estarão por trás desta diferença se prendem com as distintas características destes programas.

¹⁹ Ver projecto publicado em FAUP, *Páginas Brancas* (pág. 120).

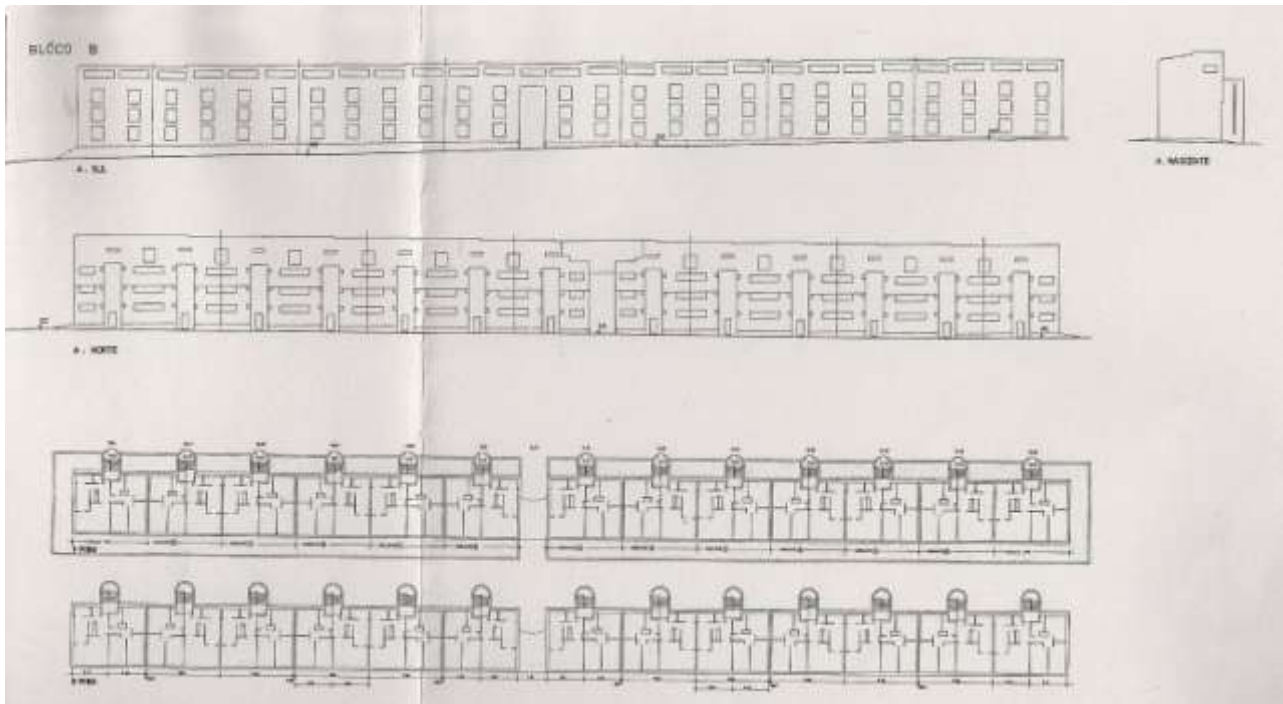


Fig. 138 Conjunto habitacional em Leça da Palmeira, cooperativa Cohemato, Jorge Gigante, Francisco Melo e Pedro Mendo, plantas e alçados do Bloco B (FAUP, Páginas Brancas pág. 121) e fotos do estado actual (E.F.).

O SAAL pressupunha o realojamento de populações que já habitavam o lugar; a sua maior virtude não era, portanto, a de criar laços sociais entre vizinhos, mas a de os manter. No caso das cooperativas, os futuros moradores não possuem necessariamente relações de vizinhança antes da construção do bairro nem tem razões para estar especialmente interessados em levar o conhecimento dos vizinhos para além de um grau mínimo de sociabilidade. Acreditamos que o principal motivo que leva, nas “ilhas” e nos bairros económicos, à apropriação colectiva do espaço exterior semi-privado e ao reforço das relações de vizinhança (para o bem e para o mal) é a falta de condições de habitabilidade do fogo; à medida que aumenta a área coberta e a área privada exterior à casa (átio, jardim, logradouro, etc.), o habitante vai ganhando alternativas dentro do seu espaço privado que o levam a prescindir da apropriação do espaço público. Isto é já evidente nos bairros SAAL que possuem logradouro (Lapa e Maceda) e torna-se muito claro nos projectos de habitação cooperativa, onde as áreas de espaço privado habitável tendem a ser superiores.

Esta diferença vai tornar-se cada vez mais clara, à medida que nos afastamos do período revolucionário. Progressivamente, enquanto avançamos na década de 80, os modelos de construção da “ilha proletária” perdem sentido, quando desenhados para conjuntos de promoção cooperativa destinados a uma classe média em que o domina o individualismo dos núcleos familiares e o desejo de privacidade se sobrepõe à vontade de criar um espírito de bairro.

Ainda em Leça da Palmeira, encontramos um exemplo de habitação cooperativa onde esta tendência é evidente. Rogério Cavaca e Cecília Cavaca projectam (para a Cooperativa “O Lar do Trabalhador”) um conjunto situado junto aos limites da referida urbanização da Cooperativa Cohemato. Ocupando também uma área muito extensa, este empreendimento consegue otimizar a relação preço/qualidade com uma estratégia de actuação que vai do planeamento à arquitectura: adquirindo os terrenos ainda com estatuto rústico e promovendo (“numa colaboração estreita com a Câmara Municipal de Matosinhos”) o seu planeamento e loteamento, numa intervenção que começa no plano e acaba no objecto arquitectónico.²⁰ Talvez por causa desta relação participativa entre a Câmara Municipal e a equipa projectista, no processo de planeamento e projecto, surge nesta urbanização uma clara distinção entre espaço público e privado em todas as áreas: desenha-se uma rede de ruas secundárias, a partir de uma via principal, que assegura a continuidade com a malha existente, sem dar origem a ruas sem saída ou espaços sobrantos.

Tendo em conta o declive do terreno e a relação visual com o mar, a urbanização desenvolve-se em decréscimo de altura, de nascente para poente: dos blocos de apartamentos (com cinco pisos de cércea) que fazem frente para a via principal (rua do Sol Poente) às bandas de casas geminadas triplex (em lotes de 400 m²) e destas às moradias duplex (em lotes de 1000 m²).

²⁰ Rogério Cavaca e Cecília Cavaca em “Notas de Autor” publicadas na revista *ArChitécti* (nº 11/12, Out./Nov./Dez. de 1991, pág. 56-59), onde também se reproduzem desenhos do projecto.

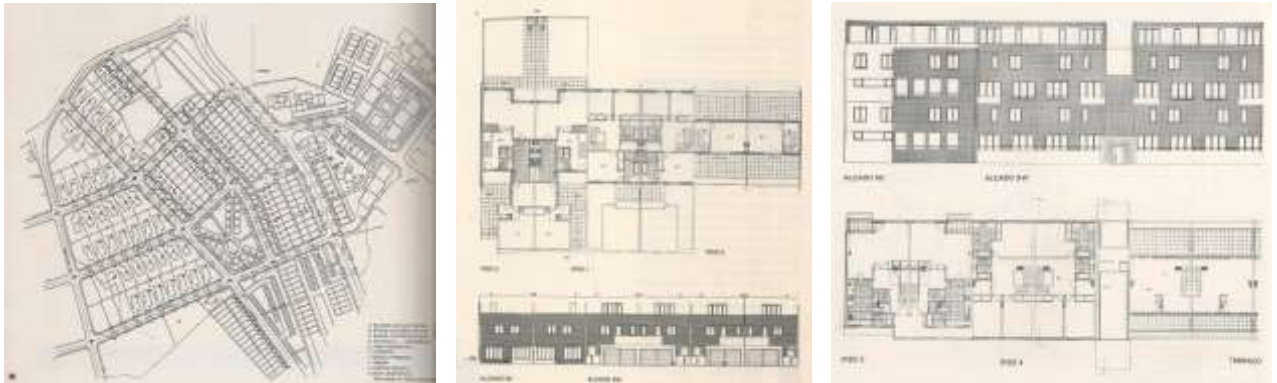
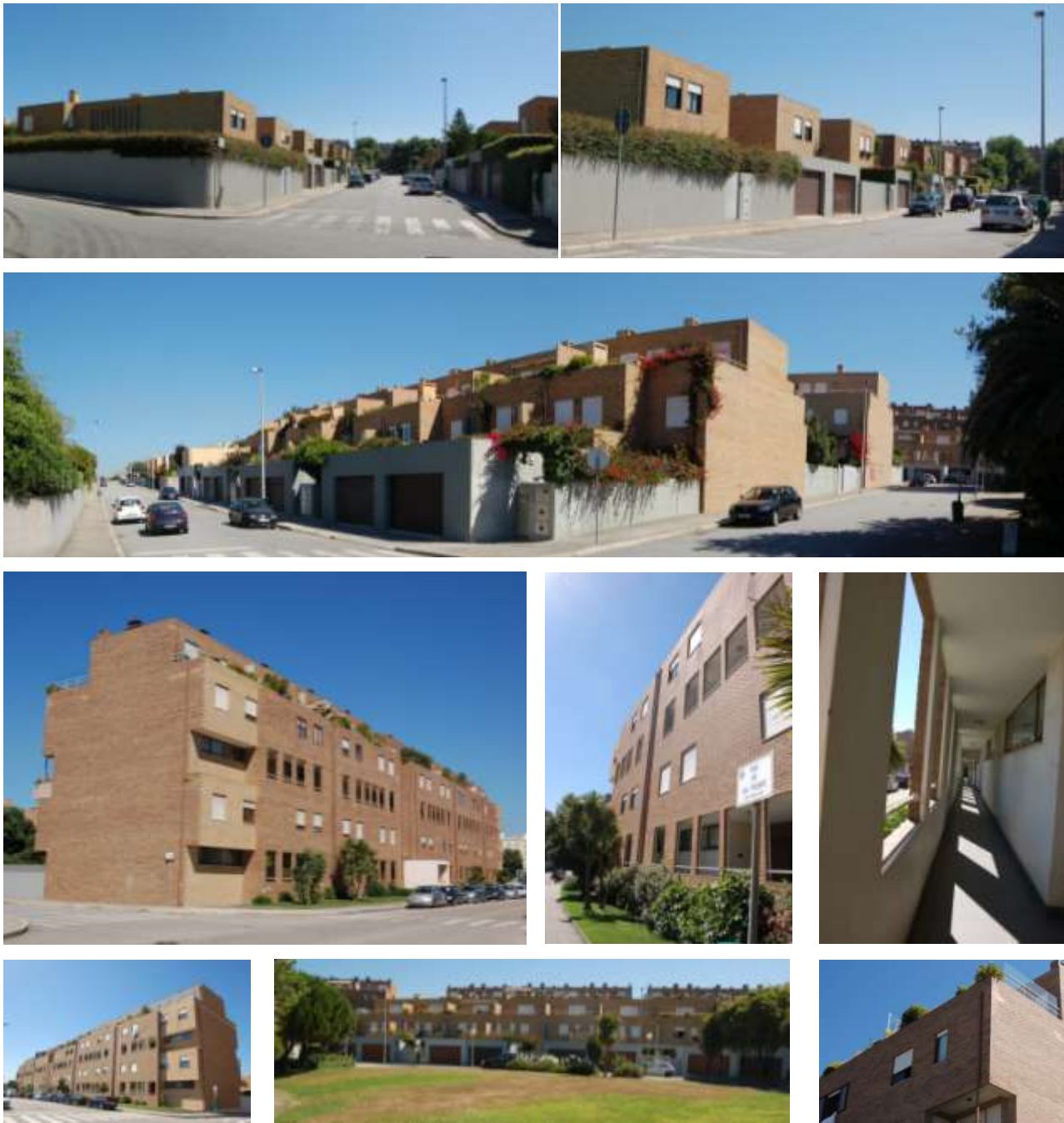


Fig. 139 Cooperativa "O Lar do Trabalhador", Leça da Palmeira, Rogério Cavaca e Cecília Cavaca, fotos do existente (E. F.), plantas e alçados das moradias geminadas e dos apartamentos triplex (revista *ArChitêcti*, nº 11/12, Out./Nov./Dez. 91, pág. 56-59).

Se já no exemplo anterior (Cohemato) o padrão habitacional seria superior à média, nesta urbanização encontramos moradias de nível ainda mais alto: o valor de mercado de qualquer um destes fogos é hoje muito elevado, inacessível a grande parte da população portuguesa (sobretudo no caso dos lotes de 1000 m²). No entanto, reconhecemos aqui alguma herança dos projectos do SAAL Norte: nos edifícios da rua do Sol Poente, encontramos os remates laterais resolvidos com empenas cegas e, pontualmente, o mesmo desenho de janela rectangular vertical; a utilização de galerias exteriores, que faz todo o sentido na distribuição para os triplex dos pisos superiores, parece uma má opção quando usada ao nível do rés-do-chão (nos duplex), com aberturas para o exterior (este espaço poderia ser usado com mais proveito para aumentar a área dos pisos inferiores, deixando os apartamentos com entrada directa pela rua, como acontece noutros exemplos já referidos de habitação colectiva); também no remate das bandas de moradias triplex não se tira partido da possibilidade de abrir vãos na empena, nos fogos de remate (alguns deles virados a sul).

Se a influência de tipologias, linguagens e conceitos herdados do “SAAL” é uma constante nos exemplos referidos, também se torna evidente que estes vão, progressivamente, perdendo significado e actualidade: a ideia de *ilha proletária* não resiste a uma maior densidade e volumetria do conjunto (como nos exemplos referidos em Famalicão e Guimarães), mas também já não se adequa a uma classe média onde o individualismo e o desejo de privacidade se sobrepõem à vontade de criar um espírito de bairro (como em Leça da Palmeira). Sobram as memórias, evocadas pontualmente na linguagem ou em opções tipológicas.

No conjunto das obras aqui estudadas, as que acabam por se revelar mais bem sucedidas na relação entre a aparente intenção e o resultado são as que conseguem interpretar criticamente a herança do “SAAL” (actualizando-a), apostando numa relação clara com a cidade (Massarelos, Boavista) ou conseguindo criar urbanidade em espaços de carácter indefinido (Sra. da Hora, Aldoar e “Lar do Trabalhador”).

3.1.1.2 Intervenção em áreas de valor patrimonial: da Ribeira ao Chiado.

Para além das referidas experiências de habitação social e cooperativa (e porque, na generalidade dos casos, a habitação unifamiliar se constrói em terrenos periféricos), a continuidade da reflexão sobre os programas de habitação em confronto com a escala da cidade (que o SAAL despoletou) vai ter sobretudo lugar na recuperação de núcleos históricos: depois de 1974, estão criadas as condições para alargar a temática da recuperação às áreas urbanas. A operação Barredo, no Porto, é precursora de uma tendência que depois se virá a generalizar a muitas outras cidades portuguesas, de valorização do património histórico e arquitectónico urbano. Vai beneficiar da existência do Plano Geral de Reabilitação, realizado já em 1969 por Fernando Távora, que vai servir de primeira base de trabalho para o Comissariado para a Renovação Urbana

da Área da Ribeira Barredo (CRUARB), criado em Julho de 1974.²¹ Assim, esta iniciativa vai decorrer, num primeiro momento, em paralelo com o “Processo SAAL” mas continuará muito depois deste estar já inactivo, no Porto; podemos considerar que ambos os processos são complementares, porque se o SAAL procura enfrentar o problema das “ilhas”, a intervenção na área da Ribeira e Barredo procura resolver um outro grave problema de habitação das classes pobres da cidade: a sobreocupação dos edifícios da zona histórica, as “«colmeias» existentes nalguns prédios, onde as subalugas exploravam a população muito pobre”.²²

Tal como no SAAL, também no CRUARB a ligação à *Escola* é efectiva e muito relevante. Jorge Gigante é o primeiro comissário (a convite de Nuno Portas) desde Julho de 1974, sendo depois substituído por António Madureira (seu assessor) em Outubro de 1975, data em que também Fernando Távora assume oficialmente o cargo de consultor. Se o papel de comissário passa a ser desempenhado, a partir de Março de 1976, por Gomes Fernandes (diminuindo a relação entre a *Escola* e o CRUARB), o cargo de consultor continua a ser ocupado por professores da ESBAP/FAUP: depois de Távora (1975-78), Viana de Lima (1977-91) e Alcino Soutinho (1992-1998).²³ Mas se no SAAL se procura afirmar uma arquitectura “proletária” com nova construção, no Barredo a ênfase principal do trabalho está no equilíbrio entre o novo desenho e a recuperação do existente; mais do que afirmar uma intervenção arquitectónica, procura-se a manutenção da “qualidade sem nome”²⁴ dos espaços. Esta intervenção atempada terá evitado a destruição dessa área da cidade (que, como vimos, estava prevista no Plano Director Municipal de Robert Auzelle), que deve a este programa de recuperação a classificação de “Património Mundial” atribuída em 1996 pela Unesco.

Siza recorda o programa Barredo, referindo o papel “muito importante” de Távora e a sua própria intervenção: “Eu próprio tenho lá um trabalho de que gosto muito, porque ninguém diz que passou ali um arquitecto. Mostra o que eu acho que se deve fazer num caso daqueles. Não é a mão do arquitecto que deve aparecer. É outra coisa. É o espírito.”²⁵

Este entendimento do papel do arquitecto face a tecidos urbanos com reconhecido valor patrimonial, procurando a “recuperação do ambiente” (sem a preocupação de “pôr a nossa assinatura, introduzindo alterações significativas em nome do nosso tempo”), torna-se evidente nos seus projectos para o Chiado (1988-98), intervenção que foi “apelidada de conservadora e acusada de não registar claramente uma intervenção de época”, porque pretendeu manter o “registo da história”.²⁶ Esta metodologia é comum à obra de Távora e terá sido mais um ensinamento que Siza reutiliza na sua obra.

²¹ Em 3 de Julho de 74 o CRUARB é aprovado em Conselho de Ministros; no dia 9 do mesmo mês é publicado o Decreto-Lei 315/74 que o formaliza; sobre a história do CRUARB ver LOZA, R., *Porto Património Mundial III. CRUARB 25 anos...*

²² LOZA, R., *Porto Património Mundial III. CRUARB 25 anos...* (pág. 87).

²³ Na lista de arquitectos que colaboraram com o CRUARB encontramos ainda outros docentes (para além dos já citados) da ESBAP/FAUP: Manuel Teles, Ricardo Figueiredo, Álvaro Siza e Bernardo Ferrão; ver LOZA, R., *Porto Património Mundial III...*

²⁴ Remetemos novamente para o conceito de Christopher Alexander (*The Timeless way of Building*).

²⁵ CRUZ, V., *Retratos de Siza* (pág. 34).

²⁶ Idem, pág. 26.

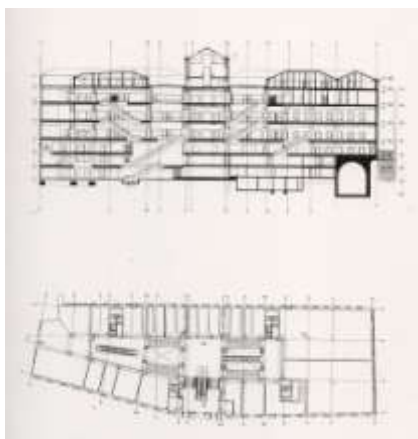
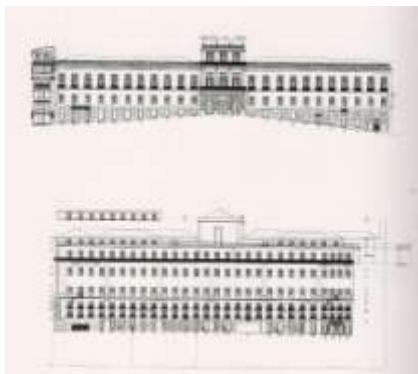
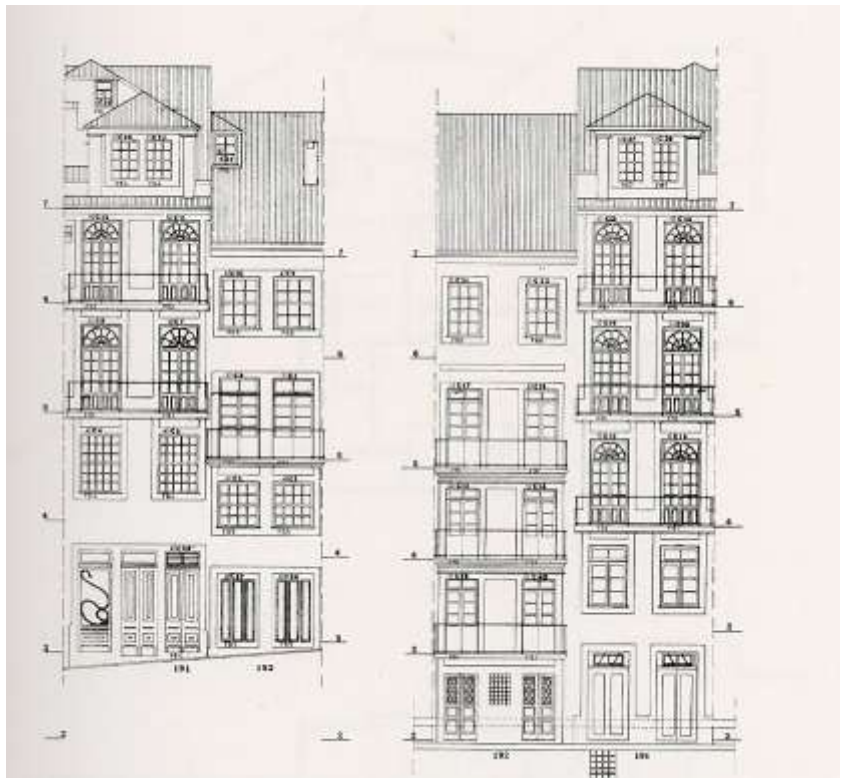


Fig. 140 a) Álvaro Siza, recuperação no Barredo, Porto, alçados (FRAMPTON, K., *Álvaro Siza...*, pág. 157).
 b) Álvaro Siza, recuperação dos Armazéns do Chiado, alçados, corte, planta (idem, pág. 434-435) e foto do estado actual.

Como vimos em 1.2, esta atitude de contenção concretiza-se numa especial atenção à *circunstância pré-existente* que condiciona o desenho de uma *circunstância pós-existente* que será obrigatoriamente diferente. Siza apresenta uma leitura contemporânea do sítio, patente na reconstrução: no seu texto de 1989, admite que o Chiado não voltará a ser o que era, e que a tentativa de reconstrução demasiado fiel traria “um toque de falsidade inevitável.”²⁷

Assim, Siza move-se no difícil equilíbrio entre esta leitura contemporânea e a tentativa de assegurar uma imagem “de época”, mesmo que isso implique o “recurso ao que habitualmente se chama de «pastiche»” (Michel Toussaint refere a “placagem de pedra imitando as molduras pombalinas em pedra maciça”) ou a um “princípio ideal de desenho do que existiu no imediato pós terramoto”, sem assumir os acrescentos realizados durante o século XIX. Esta atitude “anti-idealista” é também uma marca de contemporaneidade (significativa como leitura do *espírito da época*), embora menos evidente para o visitante do que as janelas duplas ou a “linguagem seca” utilizada no interior dos edifícios.²⁸ O regresso à regra Pombalina, introduzida como uma “arquitectura-fantasma que assegura a ordem e a inevitabilidade do projecto”, mostra o modo crítico como Siza encara a noção (tão cara à chamada “Escola do Porto”) de que “*tudo é património*”.²⁹

Távora, durante a sua longa carreira, mostrou como se manobra no difícil equilíbrio entre preservar a memória e afirmar o presente; apesar de este ser um tema presente em toda a sua obra, ele é mais evidente nos projectos onde o diálogo entre o velho e o novo é uma premissa do programa. Encontramos excelentes exemplos deste equilíbrio no convento de Santa Marinha (Guimarães, 1975-84), na sua “casa da Covilhã” (Guimarães, 1973-76), nas várias intervenções realizadas no centro histórico de Guimarães (1985-92), no Convento de Refóios do Lima (Ponte de Lima, 1987-93), no Museu Soares dos Reis (Porto, 1988-01), na casa de Briteiros (Guimarães, 1989-90), na praça 8 de Maio (Coimbra, 1993-97), no Palácio do Freixo (1996-2003) e na “casa dos 24” (Porto, 1995-05). Este último é, para Siza, o projecto “em que mais claramente está inscrita uma ideia central na obra de Fernando Távora: mais do que Memória, o Património Histórico é sobretudo material e instrumento de Criação.”³⁰

Esta capacidade de intervenção em áreas de valor patrimonial pode não ser a “proposta mais qualificada no arco tenso da relação da Escola do Porto com a contemporaneidade”;³¹ mas é, sem dúvida, aquela componente da metodologia cognitiva da *Escola* que é mais facilmente compreendida e aplicada pela generalidade dos seus arquitectos.³²

²⁷ Siza, A. “Chiado” em CASTANHEIRA, C. e LLANO, P. (coord.), *Álvaro Siza. Obras e Projectos* (pág. 81-82).

²⁸ TOUSSAINT, M., “O Chiado que se vai reabilitando” (pág. 25).

²⁹ FIGUEIRA, J., *Escola do Porto: um mapa crítico* (pág. 127-128).

³⁰ VIEIRA, Á. S., “Na morte de Fernando Távora”.

³¹ FIGUEIRA, J., *Escola do Porto: um mapa crítico* (pág. 127). Discordamos de Jorge Figueira nesta classificação, porque encontramos na obra dos arquitectos da *Escola* outras propostas que consideramos igualmente qualificadas e não envolvem a intervenção em áreas de valor patrimonial.

³² São inúmeros os exemplos desta capacidade de intervir no património histórico que poderíamos referir aqui; salientaremos apenas alguns exemplos: Convento de S. Bento da Vitória (Porto, 1989, Carlos Guimarães e Luís Soares Carneiro); Convento de Santa Maria do Bouro (Amares, 1989-97, Eduardo Souto Moura); Centro de Artes Visuais de Coimbra (1997-2003, João Mendes Ribeiro); Requalificação da vila de Idanha a Velha (1995-97, Sergio Fernandez e Alexandre Alves Costa).



Fig. 141 a) Casa da Covilhã, Guimarães, Fernando Távora, foto do estado actual (E. F.). | b) Convento de Refóios, Ponte de Lima, Fernando Távora, foto do estado actual (E. F.).
c) "Casa dos 24", Porto, Fernando Távora, foto do estado actual (E. F.).

Concordamos, portanto, que é nesta “cultura de projecto, nas suas diversas nuances”, que encontramos a “maior contribuição metodológica da Escola do Porto”, materializada numa “sensibilidade comum, conquistada ao longo dos tempos – pelo menos, desde as propostas do SAAL”.³³

Ressalve-se, no entanto, que este conjunto de oportunidades de intervenção no património surge de um reconhecimento exterior desta *sensibilidade*, que leva a que, nos anos 80 e 90, a *Escola* seja cada vez mais *escolhida* pelo poder político, devido ao seu crescente prestígio internacional, o que configura uma nova circunstância. O melhor exemplo desta *escolha do Porto* é a adjudicação directa a Siza Vieira da reconstrução do Chiado (que provoca bastante polémica na época),³⁴ uma obra de máximo simbolismo e responsabilidade no contexto nacional.

³³ FIGUEIRA, J., *Escola do Porto: um mapa crítico* (pág. 130).

³⁴ Encontramos na imprensa da época sinais claros desta polémica: ver PORTAS, Nuno, “O que arde, cura?”, (semanário “o Independente”, 9 de Setembro de 1988), “Nada voltará a ser o que era”, entrevista a Álvaro Siza (semanário “Expresso”, 10 de Setembro de 1988); “O que pensam os arquitectos da escolha de Siza Vieira” (semanário “Expresso” em 10 de Setembro de 1988); “Teotónio Pereira contra Siza Vieira” (semanário “o Independente” em 23 de Setembro de 1988).

3.1.2 Equipamentos públicos depois de Abril: escala, linguagem, programa, significado e contexto.

Se, como vimos, a capacidade de intervir no património histórico vai consagrar a ideia de *colaboração vertical* como um valor indiscutível da arquitectura da chamada “Escola do Porto”, a prática de *colaboração horizontal* vai sofrendo algumas dificuldades, à medida que os processos de modernização da sociedade portuguesa favorecem uma visão cada vez mais economicista da actividade dos agentes ligados à construção (incluindo o arquitecto).

Se os programas cooperativos e de produção estatal davam ainda aos arquitectos do Porto alguma margem de experimentação nos anos 80, na habitação colectiva de promoção privada esta abertura já não se verifica: raramente se “ultrapassou o nível da banalização dos modelos (quase sempre repescados na habitação pública da década de sessenta)”, em “blocos ou torres separados por espaços intersticiais quase sempre acanhados e votados ao abandono”; estas tipologias são adoptadas como “instrumentos de mais fácil densificação face aos regulamentos”,³⁵ muitas vezes com uma volumetria e implantação que não procura mais do que otimizar o retorno económico do empreendimento. Criam-se novas “ilhas”, agora não “proletárias” mas especulativas: as cidades (nomeadamente o Porto) vão crescendo numa sucessão de espaços desligados, num somatório de empreendimentos que apresentam um relacionamento autista com a envolvente.

Álvaro Siza alerta, em 1980: “Na cidade que temos, de forma insensível, ou quase, para muitos, lentamente, mas continuamente e em processo de aceleração, o ambiente com o qual nos identificamos é destruído, como se fosse essa a condição de o transformar.”³⁶

³⁵ MENDES, M., PORTAS, N., *Arquitectura portuguesa...* (pág. 53).

³⁶ VIEIRA, Álvaro Siza, “A cidade que temos”.

Porque (como Siza), não se revêem nesta tendência geral, os arquitectos de referência da *Escola* têm poucas oportunidades de projectar para a promoção privada de habitação colectiva. Mas estamos longe do tempo em que se defendia a “recusa do desenho” como forma de protesto contra a organização social: a divergência tem agora razões de âmbito estritamente disciplinar (encaradas sem preocupações ideológicas). Não faltam, nesta época, exemplos de moradias projectadas para as classes altas, com orçamentos elevados: as casas Avelino Duarte (Ovar, 1980-84) e Vieira de Castro (Famalicão, 1984-94), de Siza, são obras que tem grande repercussão no panorama arquitectónico português e constituem os exemplos de maior visibilidade de um tipo de encomenda que constitui parte considerável da produção dos arquitectos do Porto.³⁷

No projecto de residência unifamiliar não existem as mesmas dificuldades da habitação colectiva (sobreposição dos interesses especulativos às questões de âmbito disciplinar) porque o promotor é (geralmente) o cliente final e permite ao arquitecto o domínio dos vários momentos do processo decisório de projecto (implantação, volumetria, linguagem, etc.) ou, pelo menos, admite o diálogo. Em programas colectivos destinados ao mercado imobiliário as regras são outras e esta possibilidade de controlar todo o processo não acontece, na generalidade dos casos: o promotor quer rentabilizar o seu (avultado) investimento criando um produto que corresponda ao que considera serem os gostos e necessidades da generalidade da procura; procura (no arquitecto) alguém que lhe desenhe um objecto tipificado (fácil de construir e fácil de vender) no menor período de tempo possível. Gera-se assim uma incompatibilidade entre os agentes do mercado imobiliário e os arquitectos de referência do Porto, que não estão disponíveis para aceitar limitar a sua acção disciplinar a um exercício de reprodução acrítica de estereótipos linguísticos e tipológicos. Neste contexto, torna-se muito difícil para os principais nomes da *Escola* conseguir trabalho no mercado imobiliário privado, nos anos 80;³⁸ assim, a evolução da sua arquitectura, no confronto com a cidade, vai ser sobretudo evidente nos programas públicos, sobretudo nos equipamentos colectivos construídos a partir dos anos 80.

Em 1980 realiza-se o concurso para o projecto da Câmara Municipal de Matosinhos, uma das primeiras obras públicas com alguma relevância construídas depois da “Revolução”. A proposta vencedora, de Alcino Soutinho, é desenvolvida em projecto entre 1981 e 1982 e construída entre 1983 e 1987.

A sua realização constitui ainda hoje um exemplo do “conceito de **autarquia aberta**” que o 25 de Abril permitiu: a “democraticidade das Câmaras é um facto, não se podendo manter os **segredos** até aí escondidos à grande maioria da população”.

³⁷ Encontramos numerosos exemplos deste tipo de projecto, de vários autores, em publicações da época; ver, por exemplo, *ArChitécti* nº 7 e 11/12 e *Páginas Brancas* I e II.

³⁸ É só na década seguinte (depois do reconhecimento internacional que as obras de Berlim e Haia lhe proporcionaram) que Siza projecta um edifício de habitação colectiva para o Porto (Boavista, 1990-98).

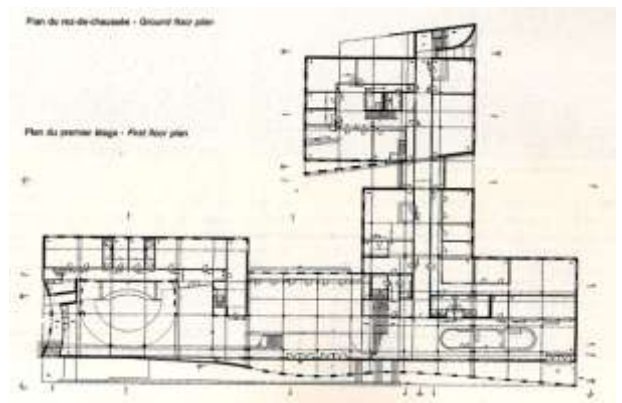
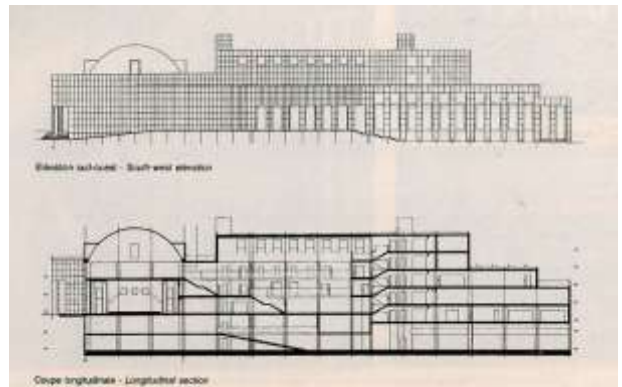
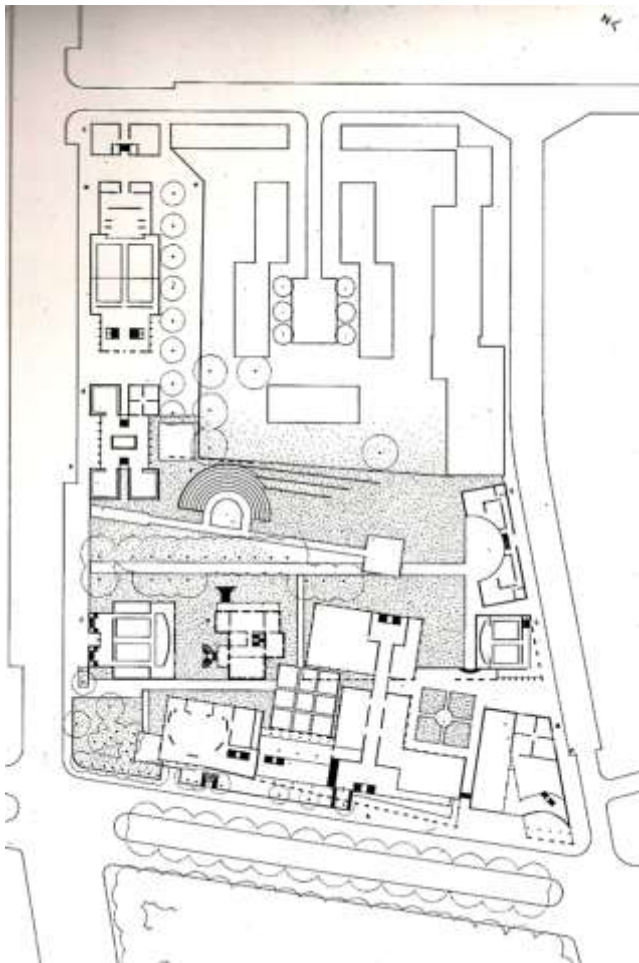
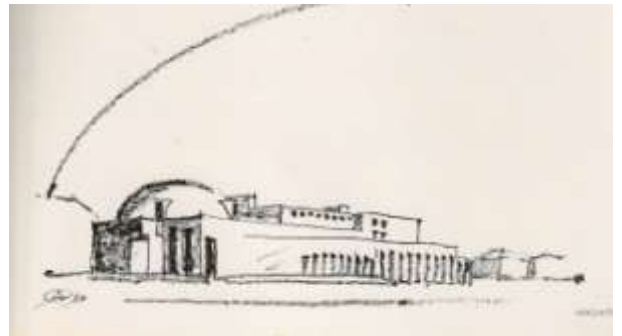
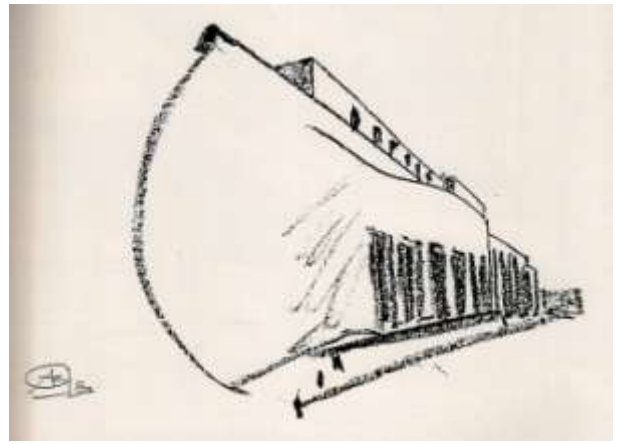


Fig. 142 Câmara Municipal de Matosinhos, Alcino Soutinho:
 a) Esquissos (*ArChitecti* n° 1, Fev. 1989, pág. 17).
 b) Implantação (versão inicial), alçado, corte e planta do piso 0 (OPUS INCERTUM, *Architectures à Porto*, pág. 113, 115-116).

Estas são “premissas que o autor do projecto bem entendeu e soube executar”, desenhando “largas vidraças, duplos corredores” e “espaços livres para a realização de reuniões e assembleias”: com o “povo a poder ver o que se passa, com o povo a sentir que os seus olhos estão bem em cima do que se faz”.³⁹

Esta é mais uma forma de continuar os ideais do SAAL; mais do que permitir a participação da população no processo democrático o edifício apela a que esta seja uma realidade: “o átrio comunica nos vários pisos com espaços adjacentes de forma aberta, numa vontade expressa de fazer penetrar o público, de o levar às sessões da Assembleia Municipal ou aos acontecimentos no Salão Nobre”.⁴⁰

Esta vontade de motivar a participação popular, claramente definida no modo como o edifício se desenvolve a partir do átrio de entrada, é também assumida (de modo mais simbólico) pelo exterior, quando Soutinho escolhe uma cúpula (elemento geométrico de excepção) para rematar o edifício, enfatizando o local onde se localizam os espaços mais nobres do edifício.

Esta opção de assumir um significado simbólico através da forma, recorrendo a um elemento geométrico conotado com a arquitectura clássica, justifica só por si que esta obra possa ser (para alguns) exemplo “de desejadas dissonâncias na **perturbante** unidade da chamada **Escola do Porto**”. Mas na Câmara Municipal de Matosinhos coexistem outros sinais de uma diferente atitude em relação à produção corrente da *Escola*, que confirmam que Soutinho é, nesta altura, um dos que “com mais convicção, tenta acolher o sentido não puramente negativo que a experiência estética assume na época da cultura manipulada, resistindo à potência omnivoradora do *Kitsch*, sem recusar a comunicação”;⁴¹ como Alves Costa, consideramos que esta atitude não representa uma divergência: Soutinho partilha os mesmos princípios dos seus colegas, apenas (nesta obra) os concretiza de diferentes modos.

Observando o edifício a partir do seu alçado principal, em frente ao jardim Basílio Teles, essa atitude é evidente: Soutinho assume o programa “Câmara Municipal” enfatizando toda a sua relevância política e social, procurando que o edifício apareça como excepcional em relação à malha urbana próxima. Mas este carácter de excepção não é procurado por uma volumetria ou uma cêrcia superiores à média, mas sim pelo desenho e pela escolha dos materiais; Soutinho desenha uma fachada “assumida como manifestação pública de um edifício público”, uma “fachada/pele” revestida a mármore amarelo de Negrais (material nobre) que vai depois “desaparecer para além dos pilares das arcadas”, que marcam um ritmo clássico, levemente suavizado pela curvatura da fachada.⁴²

Por trás desta pele (que protege o espaço interior da incidência directa do sol do lado poente) o edifício ganha um carácter menos austero, onde sobressaem os tons cromáticos das áreas públicas (azulejo azul, evocação marítima para uma cidade profundamente ligada ao mar) e das zonas de trabalho (a madeira é o material predominante).

³⁹ MIRANDA, N., “Matosinhos. Denominador: participação” (pág. 17).

⁴⁰ Michel Toussaint em “Do Guadalquivir ao Atlântico: Arquitecturas do centro” (pág. 8).

⁴¹ COSTA, A. A., “Depoimento 1” (pág. 15).

⁴² Michel Toussaint em “Do Guadalquivir ao Atlântico: Arquitecturas do centro” (pág. 7).

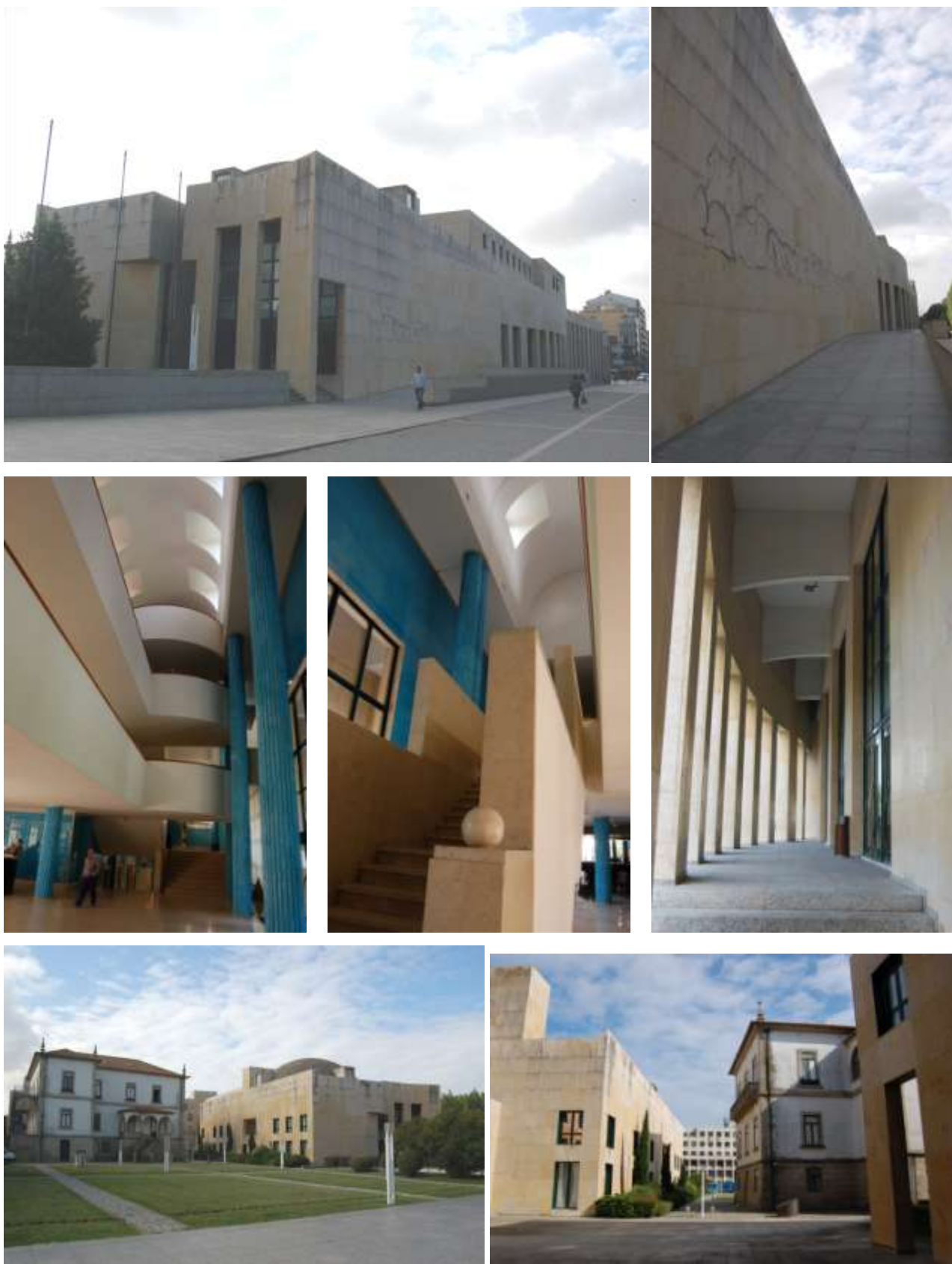


Fig. 143 Câmara Municipal de Matosinhos, Alcino Soutinho, fotos do estado actual (E. F.).

O contraste de escalas também é forte: do espaço comprimido da arcada exterior passamos à explosão de espaço do pé-direito quádruplo no átrio principal (que superiormente remata numa “abóbada postíca”),⁴³ e daí aos espaços mais contidos dos gabinetes dos diferentes serviços. Este jogo assumido entre o carácter monumental e a escala humana está perfeitamente simbolizado (de forma que acreditamos ser irónica) na subtil contradição entre a monumental escadaria pública do átrio e as pequenas esferas de mármore que pontuam o seu remate inferior.

Na sua concepção procurou-se ainda “uma grande clareza no *funcionamento*, mesmo se a isso possa corresponder um fraccionamento aparentemente errático da volumetria”; Soutinho projecta “*de dentro para fora*” (com atenção às exigências do programa e às sugestões da envolvente) todo o edifício, “com a manifesta excepção da fachada principal”, onde o “elaborado jogo de arquétipos” comunica “a solenidade da instituição”. O edifício ganha assim um duplo carácter: pelo exterior, “quer ganhar a consideração da cidade” enquanto, pelo interior, procura a “consideração dos cidadãos.”⁴⁴

Simbolismo, complexidade, contradição e ironia: encontramos nesta obra a perfeita materialização das teorias de Venturi,⁴⁵ aplicadas de um modo muito mais subtil e contextualista do que na generalidade das obras que, nesta época, procuram esta mesma atitude. Mas a influência Venturiana que encontramos neste edifício concretiza-se sobretudo do ponto de vista conceptual; reside sobretudo na atitude, porque a linguagem deve muito mais a uma influência italiana: a pesquisa formal da chamada “tendenza”, sobretudo de Aldo Rossi. Aliás, a dicotomia particular/colectivo que Rossi apresenta em *A Arquitectura da Cidade* parecem-nos ser importante para a interpretação do edifício da Câmara de Matosinhos.⁴⁶

O resultado deste cruzamento de influências não coloca em causa (antes reforça) os valores que reconhecemos característicos da arquitectura da *Escola*: a relação com o contexto (quer do ponto de vista do sítio concreto onde o edifício está implantado quer numa perspectiva mais abrangente, na relação com o *Homem* e a *Terra* de Matosinhos), o controle da escala, a sua *modernidade* (entendida como adequação ao tempo presente), o cruzamento de referências externas (num processo de *mestiçagem*), o entendimento da arquitectura como *arte figurativa*, os seus processos de *colaboração* (a integração do motivo escultórico que decora a fachada principal, da autoria de João Cutileiro, o trabalho dos estuques, a artesanal colocação dos azulejos nos pilares) e o *desenho integral* de todos os elementos da construção (Soutinho desenha o mobiliário, a iluminação, os sinais de saída de emergências, etc...)⁴⁷.

O cuidado posto na relação com o contexto é visível para quem percorra as ruas circundantes, na adequação de cérceas e alinhamentos à envolvente.

⁴³ É o próprio Soutinho quem assim a designa, elogiando o trabalho dos seus estucadores (ver SOUTINHO, A., “Camara Municipal de Matosinhos”).

⁴⁴ FIGUEIRA, J., “Câmara de Matosinhos”.

⁴⁵ Já referimos anteriormente a influência dos escritos de Robert Venturi (*Complexity and Contradiction in Architecture* e *Learning from Las Vegas...*) na obra de Siza, a partir dos anos 70...

⁴⁶ “O contraste entre particular e universal e entre individual e colectivo sobressai da cidade e da sua própria construção – a sua arquitectura. Este contraste (...) é um dos principais pontos de vista a partir dos quais se estuda a cidade neste livro” ROSSI, A. *L'architettura della città* (pág. 32 da ed. cons.).

⁴⁷ Soutinho refere esta necessidade de desenhar tudo em SOUTINHO, A., “Camara Municipal de Matosinhos”.

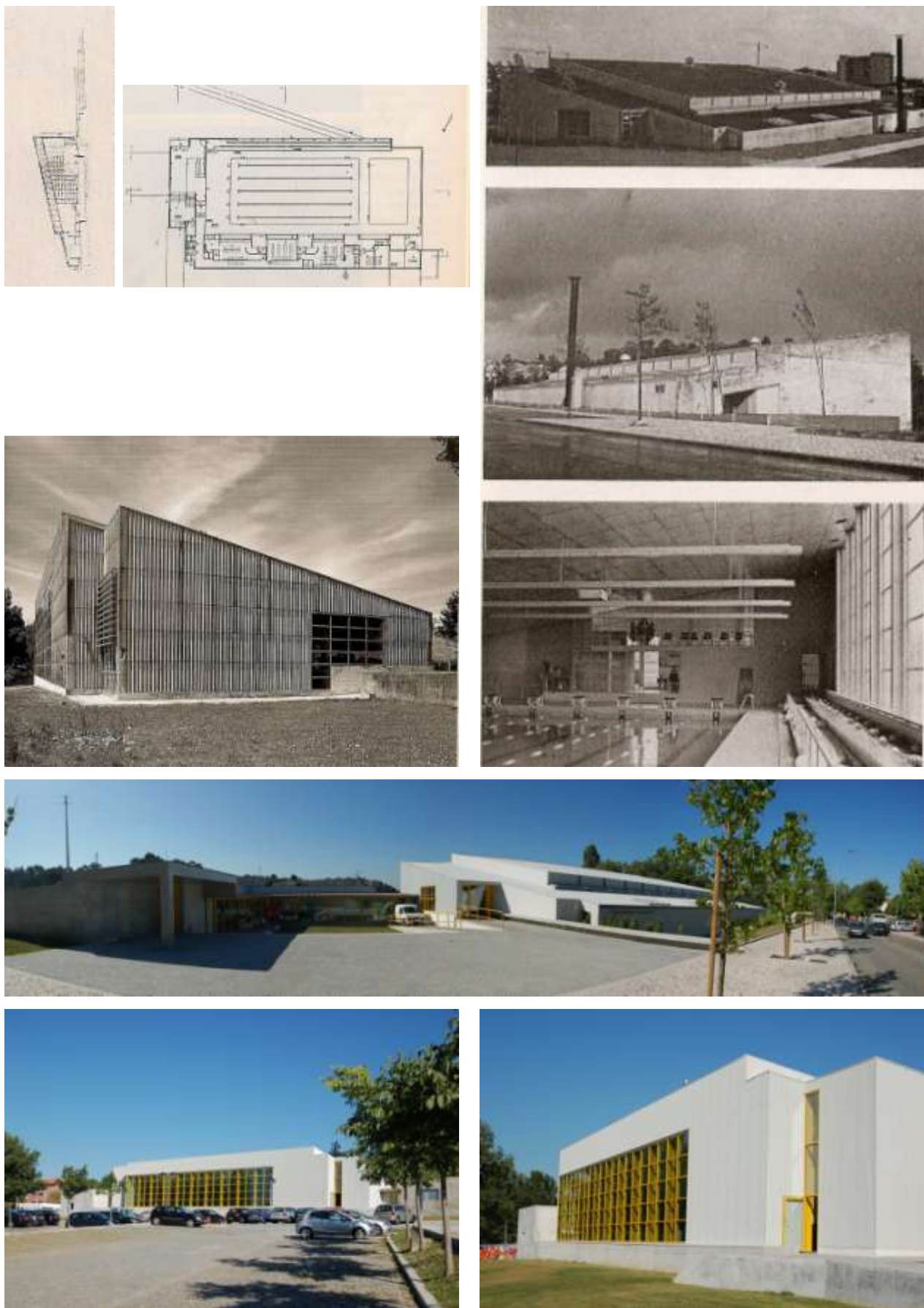


Fig. 144 Piscina Municipal de Matosinhos, Pedro Ramalho:
 a) Corte, planta e fotos da época da construção (RAMALHO, P., *Itinerário*, pág. 71-72; FERNANDES, F.; CANNATÁ, M., *Guia da Arquitectura Moderna, Porto...*, pág. 196-197).
 b) Fotos do estado actual, depois de obras de recuperação e ampliação (E. F.).

Este cuidado torna-se também evidente no diálogo com o “palacete eclético” pré-existente, situado no miolo da área de intervenção: Soutinho respeita a sua cêrcea e os seus alinhamentos, integrando-o na composição do novo edifício da Câmara. Mas, mais do que respeitar a envolvente, Soutinho valoriza-a, criando uma nova circunstância: um “**desenho no espaço**, um rosto nítido que se organiza, o princípio de alguma coisa que só depois de existir constatamos que nos tinha, antes, feito falta.”⁴⁸ Quando, numa segunda fase (1996-2003), Soutinho é chamado a desenvolver o projecto dos novos edifícios (Biblioteca e Centro de Exposições) no mesmo quarteirão,⁴⁹ a linguagem é diferente (de aparente influência holandesa, agora) mas a atitude é semelhante, nas questões de escala e na cuidada relação com o núcleo pré-existente, de que já faz parte o edifício da Câmara Municipal.

O modo como o edifício da Câmara de Matosinhos se relaciona com a cidade, assumindo a importância simbólica do seu programa público num desenho que, simultaneamente, mostra preocupações de integração no contexto, não vai ser repetida noutros projectos de arquitectos da *Escola*.

Ainda em Matosinhos, bastante perto do edifício de Soutinho, encontramos duas obras de uso público da autoria de Pedro Ramalho: a Piscina Municipal (inaugurada em 1979) e o Tribunal (2000).

No edifício da Piscina (anterior ao projecto da Câmara) Pedro Ramalho não parece considerar que o uso público justifique qualquer destaque na imagem da cidade; aliás, o modo como designa o projecto no seu *Itinerário* (“Tanques para a aprendizagem de natação”) parece ser sintomático de algum menosprezo pela importância cívica do projecto. Assim, a principal preocupação que o autor assume é a minimização do impacto visual de “um volume que o programa determinava como sendo de grandes dimensões”, numa envolvente “ocupada por diversos edifícios escolares de baixa altura”, onde sobressai um “pavilhão gimno-desportivo de forma e dimensões que sempre se manifesta como um pesadelo nos locais onde (não) se insere”.⁵⁰ Ramalho opta por “contrariar a sensação de esmagamento” que a volumetria poderia produzir, adaptando a este programa a atitude introvertida que Siza adopta em anteriores projectos de habitação unifamiliar (já referidos em 1.3), mas também na Piscina das Marés, em Leça da Palmeira, onde o impacto da volumetria na envolvente é muito reduzido, sobretudo do lado da via marginal.⁵¹

Assim, o edifício das piscinas de Pedro Ramalho desenvolve-se em “forma de rampa arrancando de um muro baixo que acompanha o arruamento, desenvolvendo-se depois num crescendo de altura na procura da luz”, para o lado do vale ajardinado onde se localiza o parque de estacionamento deste equipamento, encaixado na vertente da encosta sobranceira à actual ligação ao IP4. Esta maior abertura para sul, para onde se projecta um grande envidraçado que ilumina directamente a zona dos tanques, justifica-se

⁴⁸ ALMEIDA, B. P., “Notas sobre a arquitectura metafísica de A. Soutinho” (p. n. n.).

⁴⁹ Estes últimos edifícios estavam já previstos no concurso de 1980, mas a proposta apresentada por Soutinho para o conjunto era bastante diferente daquela que mais tarde veio a projectar.

⁵⁰ Pedro Ramalho refere ainda que o edifício a projectar, pelo seu programa (“tanques com 25x12,5 metros e 12,5x8 metros, respectivas circulações, balneários e equipamentos técnicos”) seria “ainda maior” do que este pavilhão pré-existente; RAMALHO, P., *Itinerário* (pág. 69).

⁵¹ Ressalve-se que a função é semelhante nas obras referidas mas o programa não é do mesmo tipo: no caso de Leça a piscina é recreativa e ao ar livre, enquanto que em Matosinhos é desportiva e coberta (o que implica uma nave de grande volumetria).

plenamente mas contrasta com a diminuição da expressão do alçado norte, em situação mais urbana (por onde se realiza a entrada no edifício), atitude que consideramos discutível. Esta não é uma zona de valor paisagístico delicado, onde se torne obrigatório minimizar o impacto do construído (como no caso da Piscina de Leça); pelo contrário, é uma zona urbana um pouco descaracterizada (como o próprio Pedro Ramalho reconhece na descrição que apresenta da envolvente), mas muito próxima do centro cívico de Matosinhos, onde se poderia aproveitar a oportunidade de construir um edifício de uso público como um valor acrescentado para a identidade do sítio. Pedro Ramalho assume este edifício como um pavilhão/contentor de um programa, que se recusa a encarar como um “Decorated Shed”,⁵² numa posição que nos parece propositadamente crítica das ideias de Venturi: esta intenção torna-se evidente quando refere que o lanternim associado aos pilares da piscina criava “um elemento de dupla função que Venturi recusa, tanto aos puristas do racionalismo como aos organicistas”.⁵³ Assim, ao contrário do que acontece na Câmara Municipal de Matosinhos, a ambiguidade patente neste edifício não ultrapassa as pequenas subtilezas construtivas.

Outras obras de programa público que os arquitectos da FAUP projectam durante os anos 80 vão reflectir esta dificuldade, que é simultaneamente uma questão de *escolha* e de *escala*. Vimos no capítulo 2 como, tradicionalmente, a “Escola do Porto” escolhe a menor escala de relacionamento no confronto com a cidade, referindo vários exemplos do modo como essa opção dificulta a construção de um carácter urbano. Concluimos que os trabalhos que podem assumir uma escala mais contida, associando um contexto menos claramente urbano a uma menor dimensão ou representatividade, são naturalmente os mais bem sucedidos na *coerência entre intenção e resultado*, na relação entre o *programa*, a *escala*, a *linguagem* e o *contexto*, na procura da uma *qualidade sem nome*⁵⁴ para a sua arquitectura.

Os projectos que Souto Moura desenvolve, no início dos anos 80, para o Mercado de Braga (1980-84) e para a Casa das Artes (Porto, 1981-91) são bons exemplos desta atitude de contenção, levada ao limite. Curiosamente, estas são duas obras de carácter público que surgem no início da sua actividade profissional e se contam entre as suas primeiras obras construídas; não há, portanto, nestes projectos, qualquer salto de escala em relação à obra anterior do seu arquitecto: a sua primeira obra pública, em Braga, é iniciada em simultâneo com um trabalho de pequena escala (a recuperação de uma ruína em Vieira do Minho, 1980-82) e, logo no ano seguinte, inicia-se o projecto para o Porto.

No projecto do Mercado do Carandá, Souto Moura enfrenta como local de intervenção uma área não consolidada, ainda com carácter rural, apesar de se situar perto do centro da cidade de Braga.

⁵² Referimos já (em 1.3.3.2) a propósito da obra de Siza, a célebre oposição entre “Duck” e “Decorated Shed” que Venturi (com Denise Scott Brown e Steven Izenour) apresenta na segunda parte de *Learning from Las Vegas...*

⁵³ RAMALHO, P., *Itinerário* (pág. 70); ressalve-se que não nos revemos nesta interpretação do texto de Venturi...

⁵⁴ Referimo-nos de novo à formulação de Christopher Alexander em *The Timeless way of Building*, já várias vezes citada nesta dissertação.

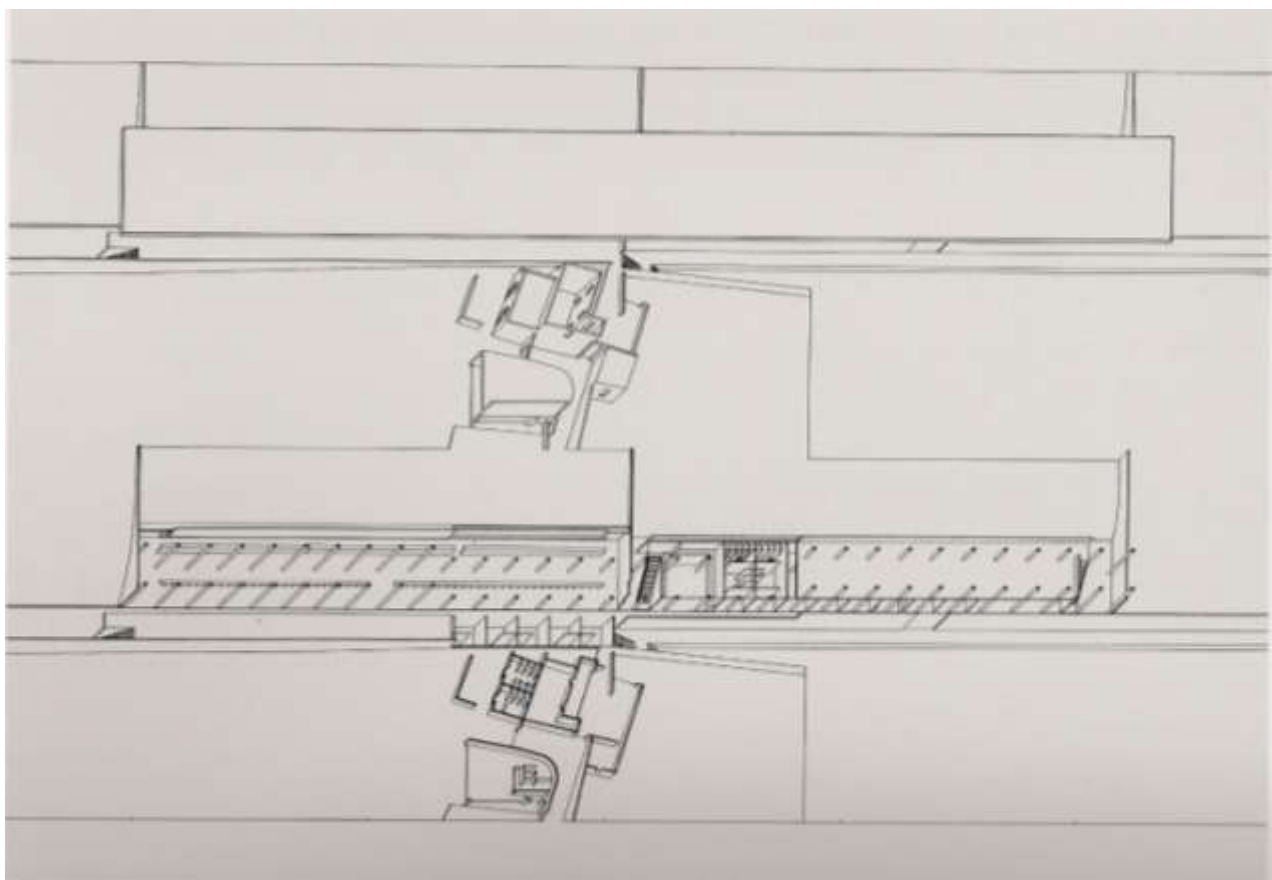
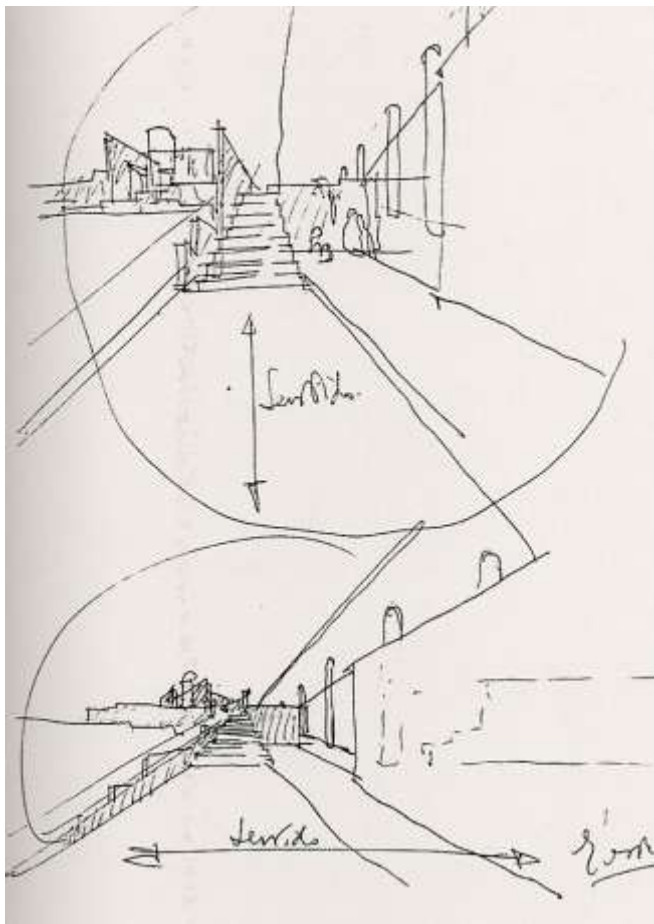


Fig. 145 Mercado Municipal de Braga, Eduardo Souto Moura, esboços, fotos da época da construção e axonometria (ESPOSITO, A., LEONI, G., *Eduardo Souto Moura*, pág. 63, 65 e 67).

Discordamos que este pudesse ser definido como um “não-lugar”,⁵⁵ se pensarmos na definição de Marc Augé;⁵⁶ pelo contrário, seria um lugar em que o paradigma cultural estava em processo de mudança: “O sítio era aquele (...). Uma quinta murada encravada na cidade. (...) Era o encontro de dois caminhos, eixos ortogonais do terreno que o ligavam à cidade.”⁵⁷

Procurando o diálogo com esta realidade, a intervenção apresenta um sistema de muros que estruturam a envolvente, ligando a área de intervenção a zonas mais consolidadas da cidade e enfatizando um percurso traçado como um eixo “que a cidade, formando-se, deveria respeitar encontrando uma nova ordem.”⁵⁸ Assim, se este carácter rural já não é perceptível, hoje (esta é agora uma área de expansão urbana completamente consolidada, semelhante a outras zonas de ocupação recente em Braga), nem por isso o projecto perde coerência, na relação com o contexto: pelo contrário, a intervenção de Souto Moura parece ter contribuído decisivamente e intencionalmente para estruturar a (previsível) urbanização desta área. Existe desde o início uma vontade (de assumida influência Rossiana, “com referência à *Arquitectura da Cidade*”) de “estabelecer uma nova ordem” na envolvente,⁵⁹ pensando o mercado como “uma rua aberta, um fragmento de cidade com condições de instituir uma malha urbana”.⁶⁰

Esta ideia de construir um Mercado Municipal pensado como um percurso é mais um passo na evolução tipológica do entendimento do programa em Portugal: da estrutura tradicional de mercado em terreiro aberto surgem as propostas de praça encerrada dos mercados do Bolhão (ao ar livre) e Matosinhos (coberta); passamos depois para uma decomposição volumétrica do encerramento, nos mercados de Ovar e Vila da Feira,⁶¹ mantendo uma estrutura espacial que remete para a praça mas aumentando a permeabilidade ao exterior; agora, com o Mercado de Braga, é a própria estrutura espacial que é alterada, dissociando o espaço de abastecimento doméstico das suas raízes tradicionais de lugar de encontro e associando-o a uma maior dinâmica, típica de um tempo diferente, onde a aceleração dos ritmos de vida domina. Este edifício não parece ser pensado como um espaço de convívio entre os seus utentes, mas como uma máquina (uma *máquina de abastecer*),⁶² associada a um movimento, a um percurso; mas, ao mesmo tempo, remete para as tradicionais construções da Arquitectura Popular a norte do Douro, onde os muros de pedra se transformam em paredes e de novo em muros, numa continuidade que esconde os edifícios, ao longo dos caminhos. Esta relação entre maquinismo e tradição, entre neoplasticismo e construção popular, está ainda presente na oposição entre o muro de betão rebocado e o muro de granito “em seco”, que evoca e actualiza o aparelho

⁵⁵ Referimo-nos à análise apresentada em ESPOSITO, A., LEONI, G., *Eduardo Souto Moura* (pág. 58): “O lugar escolhido para o novo mercado do bairro de Carandá (...) é um não-lugar, sequer uma periferia, incapaz de oferecer material para a construção do projecto.”

⁵⁶ Para Augé, por oposição à noção sociológica do lugar (associada a uma cultura localizada no tempo e no espaço) “não lugares” são espaços que não podem definir-se como identitários, relacionais ou históricos; ver AUGÉ, M. *Non-Lieux* (pág. 83).

⁵⁷ MOURA, E. S., “Mercado Municipal...” (pág. 41).

⁵⁸ ESPOSITO, A., LEONI, G., *Eduardo Souto Moura* (pág. 58); este texto refere-se ao traçado de “dois eixos ortogonais” no projecto, mas é evidente que a maior força do eixo longitudinal subalterna o transversal, de tal forma que hoje apenas o primeiro é claramente reconhecível no lugar.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ MOURA, E. S., “Mercado de Braga...” (pág. 76).

⁶¹ Mercado do Bolhão (Porto, 1914, Correia da Silva); mercado de Matosinhos (1936, grupo ARS); mercado de Ovar (1948, Januário Godinho); mercado de Vila da Feira (1953-59).

⁶² Remetemos para o conceito de casa como uma “máquina de habitar”, que surge com Corbusier em *Vers Une Architecture*.

tradicional da pedra, pensado como uma abstracção, uma “pintura mineral”⁶³ (que será, durante anos, uma imagem de marca da arquitectura de Souto Moura). Tal como no projecto de Siza para a Piscina das Marés, o edifício define-se sobretudo como um muro e uma ideia de percurso que organiza todo o programa. A “coexistência de dois sistemas diferentes e de conceitos em contraste”, na relação entre “as paredes de memória neoplástica e a colunata de estilo clássico”,⁶⁴ confere ao edifício *complexidade e contradição* (Venturi é uma das “poucas referências constantemente citadas” por Souto Moura).⁶⁵

Neste caso, a relação entre *programa, escala, linguagem e contexto* é tensa, mas aparentemente bem sucedida na coerência entre intenção e resultado. Sítio e programa “são os vírus do projecto”, que é forçoso vacinar, injectando o mesmo vírus; esta é uma metáfora que Souto Moura aplica à obra de Siza,⁶⁶ mas serve como explicação do modo como o próprio encara a sua obra: o programa reinventa-se na resposta ao sítio e o contexto reestrutura-se com esta reinvenção. Quando o programa do Mercado deixa de fazer sentido é o próprio autor que pede a sua demolição: só perante a insistência da autarquia aceita (em 1997) desenvolver o projecto da sua recuperação que é, também, “um acto de destruição da forma inventada por ele mesmo” e parece constituir uma resposta (de influência Rossiana) à ideia da sua conservação, criando (de forma que nos parece ser irónica) “uma verdadeira e autêntica ruína de sabor pitoresco composta por elementos do edifício original.”⁶⁷ Mais do que o conjunto das novas funções propostas o programa agora é, para Souto Moura, o assumir da ruína de um edifício icónico que perdeu o sentido inicial.

No projecto que desenvolve para a Casa das Artes (na sequência do 1º lugar obtido no concurso realizado em 1981) Souto Moura tem uma atitude semelhante apesar da situação urbana ser bastante diferente. Este é talvez o melhor exemplo da referida atitude de contenção que caracteriza algumas obras públicas da “Escola do Porto”, nesta época.

Localizado nos jardins de uma casa projectada em 1927 por Marques da Silva, edifício sede da delegação da Secretaria de Estado da Cultura no Porto, o projecto tem de enfrentar o “conflito de escala introduzido pelos edifícios de habitação a norte”, o “carácter acabado do jardim com árvores de grande porte” e ainda a possibilidade de “conflitos de linguagem com o edifício preexistente”. Souto Moura resolve este “conjunto de problemas num único gesto”:⁶⁸ implantando a sua proposta no limite noroeste do jardim, pode abrir os vãos necessários aos espaços de trabalho para a rua de Robert Smith (a norte), minimizando as aberturas para o interior do lote e dando ao edifício a leitura de um muro (que aqui é composto e assume no exterior a sua complexidade construtiva), como no mercado do Carandá; mas se em Braga esta leitura corresponde à realidade do edifício, na obra do Porto é ilusória.

⁶³ LEONI, G., “À procura de uma regra...” (pág. 29).

⁶⁴ ESPOSITO, A., LEONI, G., *Eduardo Souto Moura* (pág. 58).

⁶⁵ Idem, pág. 21.

⁶⁶ MOURA, E. S., “Álvaro Siza...” (pág. 60).

⁶⁷ ESPOSITO, A., LEONI, G., *Eduardo Souto Moura* (pág. 58).

⁶⁸ PROVIDÊNCIA, P. “Casa das Artes”.

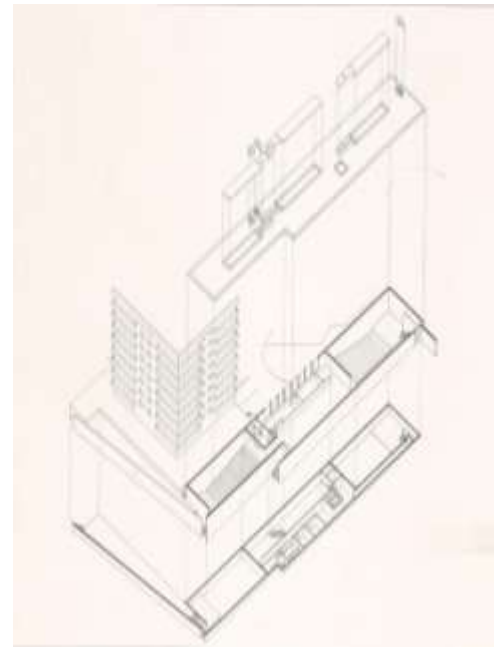
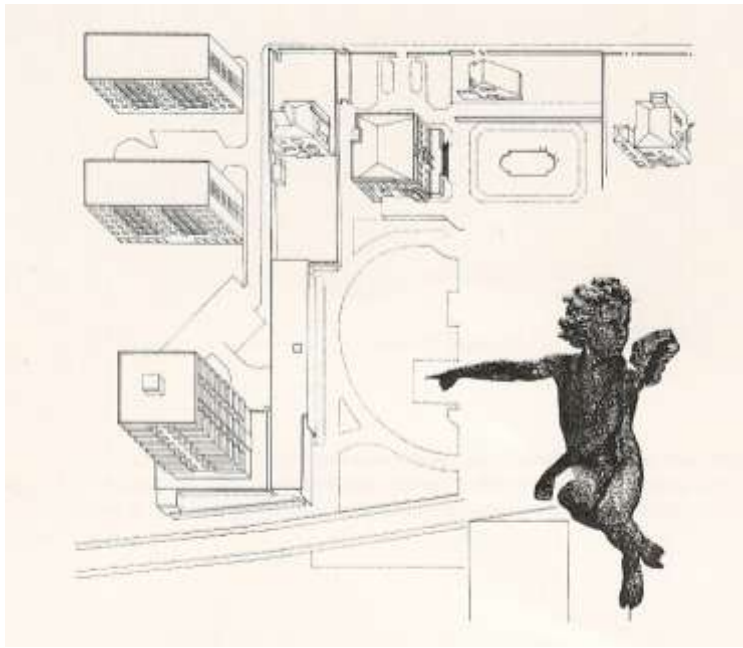


Fig. 146 Casa das Artes, Porto, Eduardo Souto Moura, axonometrias (FIGUEIRA, J., et al, *Porto 1901 / 2001...*, fasciculo 27, p. n. n.) e fotos do estado actual (E. F.).

Aproveitando o facto de conseguir localizar todo o programa dentro de uma área rectangular que não interfere demasiado com a geometria do lote (conseguindo assim redesenhar os seus limites), Souto Moura evita a proximidade à casa pré-existente e (simultaneamente) reage à escala excessiva dos edifícios localizados a norte da área de intervenção, relacionando-se subtilmente com o jardim, do lado sul: na relação mimética que se estabelece entre os muros de pedra pré-existentes e aqueles que delimitam a nova intervenção, o edifício quase desaparece, sugerido apenas pelos planos espelhados que reflectem a vegetação e assinalam (misteriosamente) as duas entradas.

Recuperando ensinamentos do “Inquérito”, tanto a nível formal (no uso da pedra) como a nível conceptual (o muro que faz fachada é, como vimos, típico da arquitectura popular do norte do país), e cruzando-os com uma assumida influência da arte minimalista (e uma menos assumida influência da obra de Mies),⁶⁹ também aqui Souto Moura realiza um processo de *mestiçagem*, típico da arquitectura portuguesa.⁷⁰

Numa cuidada escolha de palavras, Siza chama a atenção para a “complexidade e singularidade” da materialização desta obra (que a torna “quase insólita”): “granito do Norte, tijolo de fabrico artesanal do Sul, perfis de aço inoxidável importados, betão descofrado de cores inesperadas, madeira africana intensamente vermelha, equipamentos de iluminação e de condicionamento de ar distribuídos sem preconceito, estuques com a execução primorosa dos homens do Alto Minho”.⁷¹

Mas, mais do que insólito, o edifício resulta ambíguo e contraditório, podendo ainda ser lido como irónico (quando joga com a surpresa do visitante): visto do exterior, parece ter um único piso, mas na realidade tem dois (um está enterrado); os vidros espelhados nas entradas escondem a presença da laje de cobertura e reflectem o muro, aludindo “enganosamente ao tema do edifício-percurso”; a “«parede suspensa» pintada de azul” é um “meio explicitamente figurativo” com dupla função (“é um móvel, uma escultura”, que evita “transformar a galeria num corredor” e mantém “legível o espaço único”).⁷²

Mas, ao contrário da Câmara de Matosinhos, na Casa das Artes estas ambiguidades (que podemos considerar “Venturianas”) não servem para acentuar o carácter público do edifício. Pelo contrário, é deixada à casa pré-existente toda a responsabilidade de assumir o carácter institucional e encara-se a relação com o jardim como o principal tema de projecto: “Qualquer tipo de intervenção naquele lugar, não devia interferir com o jardim existente. Mais do que propor foi necessário omitir, mais do que desenhar foi necessário raspar”.⁷³ Assim, é a relação com o jardim que é encarada como componente programática essencial, subalternizando o carácter público do edifício.

⁶⁹ Souto Moura afirma que a “referência principal não foi a arquitectura de Mies mas o Danteum de Terragni” (MOURA, E. S., “Casa das Artes” pág. 77). A influência do arquitecto alemão parece-nos evidente, no entanto, não tanto pelo carácter neoplástico (mais evidente em Braga) mas por aquilo que caracteriza o seu discurso sobre o método: “o projecto fez-me descobrir, num certo sentido, um dos princípios da minha linguagem, que consiste em trabalhar por fragmentos: pedra por um lado, vidro por outro, uma parede rebocada na direcção da rua.” Esta concepção do projecto como um somatório de elementos (que leva o *elementarismo* ao extremo de implicar uma concepção fragmentada do próprio edifício) parece-nos claramente Miesiana...

⁷⁰ Souto Moura trabalhou com Siza, “colaborando no projecto SAAL de São Victor e outros”; ver VIEIRA, Á. S., “Souto de Moura” (pág. 68).

⁷¹ Idem, pág. 69.

⁷² ESPOSITO, A., LEONI, G., *Eduardo Souto Moura* (pág. 59 e 78).

⁷³ MOURA, E. S., “Casa das Artes – S.E.C....” (pág. 52).

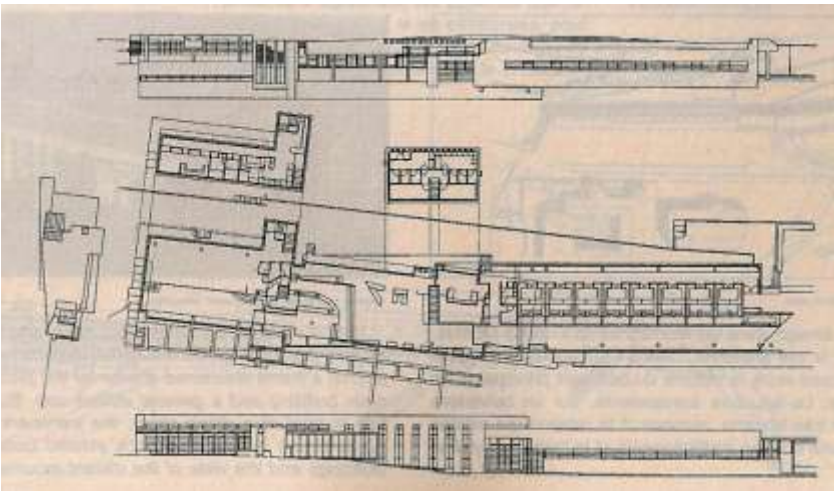
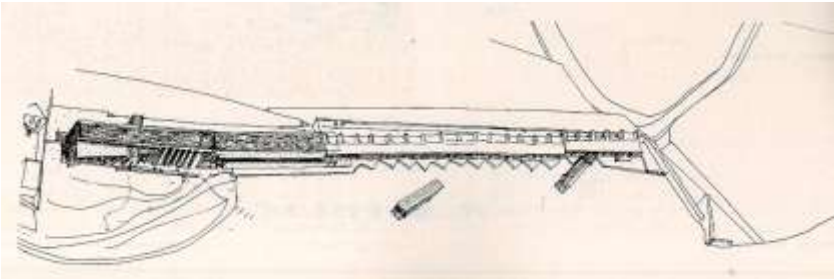


Fig. 147 Central de Camionagem de Lamego, José Carlos Portugal, Carlos Prata, fotos do estado actual (E. F.), esboço axonométrico, plantas e alçados (OPUS INCERTUM, *Architectures à Porto*, pág. 234, 236).

Como na Galeria Nacional de Berlim (Mies van der Rohe, 1962-68), apenas se deixa à superfície o programa que é compatível com a volumetria pretendida: o restante é colocado abaixo do nível do solo. Só assim se consegue que a imagem exterior seja compatível com as intenções do projecto...

Outro exemplo de um trabalho onde as características do sítio e a simplicidade do programa permitem uma escala contida é a Central de Camionagem de Lamego (1983-86), projecto desenvolvido no ateliê de Carlos Prata por José Carlos Portugal. Também aqui encontramos coerência entre intenção e resultado, na relação entre *programa, escala, linguagem e contexto*.

O sítio tem características singulares: “um terreno estreito e comprido”, em situação de “entrada de cidade”, o que lhe confere alguma responsabilidade do ponto de vista da visibilidade mas também obriga a confrontar simultaneamente as escalas urbana e rural. O programa tem “muita área” mas é “simples” e “linear”; o cliente é “passivo” (ou mesmo “abúlico”). Face a este contexto, o projecto aposta num desenvolvimento linear (que seria inevitável, mas é enfatizado), procurando “assegurar a unidade orgânica do conjunto, não obstante a linearidade da sua condição”; procurou-se ainda que “cada função marcasse o seu espaço distinguindo-o, também identificando-o”.⁷⁴ Esta preocupação reinterpreta as regras de composição do elementarismo (mais por influência da sua interpretação Corbusiana do que por referência directa a “*Élèments et Théorie de L'architecture*” de Julian Guadet).⁷⁵

Carlos Portugal refere que o edifício apresenta “uma clara leitura do esquema funcional”, proporcionado pelas suas “relações de proporção”, pelo “tratamento formal das superfícies” e pela “ambiguidade nas «rupturas volumétricas»”. Esta ambiguidade é evidente no modo como o edifício aparenta ter um único piso, quando na realidade tem dois; a localização de um espaço de pé direito duplo junto à fachada principal permite o desenho de janelas com grande desenvolvimento vertical que conferem ao edifício um carácter público. Este desenho (de influência Rossiana)⁷⁶ estabelece uma relação subtil com o Tribunal de Lamego (do outro lado da rua), que partilha uma mesma preocupação em assumir um carácter público, assumida de modo diferente (com uma pretensão de monumentalidade, típica da maioria dos tribunais construídos durante o Estado Novo, que leva a algum descontrolo de escala e desenho). Pelo contrário, na Central de Camionagem a comunicação do carácter público faz-se sem conflito com o carácter da envolvente, através de jogos de escalas cuja leitura é ambígua. A horizontalidade confere-lhe uma presença serena e discreta na paisagem, mas o edifício parece crescer quando o visitante se aproxima: o corpo principal vai ganhando dimensão, num ritmo marcado por pequenas articulações e subtis mudanças de direcção.

⁷⁴ PORTUGAL, C. “Central de Camionagem...” (pág. 138).

⁷⁵ Referimos já (em 1.1) a importância da doutrina de Julien Guadet na evolução da arquitectura Europeia no início do século, o modo como os princípios da composição “elementarista” clássica passaram aos arquitectos pioneiros do século XX e a leitura que Frampton faz da “abordagem elementarista” (absorvida via Perret e Garnier) de Corbusier nos concursos dos edifícios da Liga das Nações, de 1927 e do Palácio dos Sovietes, de 1931.

⁷⁶ O bairro Gallarate, de Aldo Rossi (1969-73) era nesta época uma influência muito forte na *Escola*, sentida no trabalho dos próprios alunos...

A piscina de Matosinhos, o Mercado de Braga e a Casa das Artes são exemplos de edifícios onde a relação entre escala, programa e linguagem se resolvem (como tradicionalmente acontece nas obras de arquitectos do Porto) por uma opção de contenção face ao sítio; pelo contrário, na Câmara de Matosinhos assume-se uma postura de afirmação da importância do programa através da linguagem (e dos seus jogos de escala e significado), criando uma nova circunstância que é uma mais-valia para o contexto. Sendo estas obras bons exemplos das duas posições mais extremadas que encontramos na obra da *Escola* (nesta época e face a esta questão), podemos considerar que a Central de Camionagem de Lamego se situa num ponto intermédio entre as duas atitudes referidas.

A ênfase da representatividade do programa público e/ou a minimização do impacto da obra na envolvente são escolhas deliberadas nas obras analisadas, que tivemos oportunidade de confirmar no discurso escrito dos seus autores. Ambas as posturas definem interpretações possíveis de uma mesma ideia de *Escola*, que variam no modo de pensar o papel social do arquitecto. Nos diferentes casos referidos a escolha é possível, face a programas públicos (de maior ou menor relevância), mas também face a sítios (de carácter mais ou menos forte) cujas características podem sugerir um determinado desenho. Torna-se assim especialmente relevante perceber que, face a um mesmo sítio, a escolha do arquitecto (na relação entre escala e linguagem) pode variar em função do programa e da época.

Dois décadas depois da conclusão do edifício das Piscinas, Pedro Ramalho tem oportunidade de projectar o Tribunal de Matosinhos, a apenas algumas dezenas de metros de distância (no enfiamento da mesma rua Augusto Gomes). A envolvente é sensivelmente a mesma, mas o modo como o programa é encarado é muito distinto: não reconhecemos aqui a mesma opção de minimizar o impacto face à envolvente. Pelo contrário, nota-se neste caso uma vontade de conferir ao edifício a monumentalidade (sobretudo nas fachadas Poente e Sul) que, assumidamente, se recusara para as piscinas (o subtítulo usado por Ramalho em *Itinerário*, para o capítulo onde fala nestes *Tanques para a aprendizagem de natação*, é precisamente “A recusa da monumentalidade”).

O Tribunal de Matosinhos é um edifício que se assume como símbolo de si mesmo (um “Duck”, na dicotomia Venturiana, o conceito oposto a “Decorated Shed”). No entanto, nota-se nessa obra alguma dificuldade em concretizar uma imagem monumental, recusando os jogos de dupla leitura que Soutinho usa na Câmara Municipal. Se o programa deste edifício implica algum impacto na envolvente, não só pela dimensão exigida como pela importância do seu carácter cívico, Pedro Ramalho parece ter dificuldade em enfrentar este salto de escala. O recurso a uma métrica muito forte, concretizada na relação entre a modulação estrutural, a estereotomia da placagem e a dimensão dos vãos, estabelece uma regra para o projecto que amarra o arquitecto a um limitado conjunto de opções formais, o que se torna um obstáculo para o desenho de uma fachada que assuma um carácter público.



Fig. 148 a) Tribunal de Matosinhos, Pedro Ramalho, fotos do estado actual (E. F.).
b) Paços de Concelho de Águeda, Pedro Ramalho, fotos do estado actual (E. F.).

A tentativa de sugerir o desenho de um pórtico na fachada Poente, com recurso à mesma modulação, apela à tradicional monumentalidade que caracteriza o programa “Tribunal” de um modo que consideramos desproporcionado.

Esta dificuldade em enfrentar o salto de escala implícito a um programa com importância cívica estava já presente no projecto dos Paços de Concelho de Águeda (1981-85), primeira experiência de Pedro Ramalho numa encomenda pública de maior prestígio. Aí, o recurso a uma composição elementarista (com um desenho de planta de raiz Kahniana)⁷⁷ e a composição modular dos alçados (com uma métrica muito forte, como no Tribunal de Matosinhos) confere ao edifício uma imagem onde encontramos alguma hesitação entre uma pretensão de monumentalidade e uma tentativa de relação com a envolvente.⁷⁸

Nesta época, encontramos outros exemplos da dificuldade em conciliar o paradigma da relação com o meio e o simbolismo decorrente dos programas públicos, em edifícios projectados por agentes da *Escola*: os edifícios construídos no Pólo II da Universidade do Porto são bons exemplos desta dificuldade.

O Pólo da Asprela nasce a partir de um plano de Arménio Losa, realizado nos anos 50, que correspondia a uma “concepção moderna, ao contrário dos *campi* universitários monumentalizantes de Lisboa e Coimbra”;⁷⁹ o plano de pormenor de Luiz Cunha (1987-88) vai trazer uma aproximação de diferente sentido, própria de um arquitecto que, desde muito cedo, integrou na sua arquitectura a influência dos teóricos da Arquitectura Pós-Moderna (Venturi, Jencks, Portuguesi),⁸⁰ não só no plano das ideias mas também na linguagem, o que claramente o distingue dos seus colegas formados no Porto.⁸¹

É com este plano (com que não se identificam) que vão trabalhar os arquitectos chamados a projectar no Pólo II; mas é também no relacionamento, mais ou menos directo, com as duas pré-existências principais: o Hospital de São João (Herman Diesel, 1950-59) e a Faculdade de Economia (Viana de Lima, 1960/69).

O Hospital é uma obra típica do Estado Novo, um edifício de grande dimensão e densidade, com poucas ou nenhuma preocupação de resolver a sua escala em harmonia com a envolvente; dificilmente poderia ser modelo para qualquer dos arquitectos intervenientes nos projectos dos novos equipamentos do Polo, mas cria circunstância: é o pano de fundo contra o qual todas as outras intervenções terão de se situar.

No caso da Faculdade de Economia, o caso é bastante diferente: a versão inicial proposta por Viana de Lima apresentava um edifício de altura considerável, que funcionaria “como marco isolado na paisagem”.

⁷⁷ Encontramos em várias obras de Louis Kahn o tema da associação de volumes autónomos de planta quadrada, também presente na Câmara de Anadia: ver, entre outras, os Laboratórios A. N. Richards (Pensilvânia, 1957-61), os dormitórios E. D. Erdman no Colégio Bryn Mawr (Pensilvânia, 1960-65) ou a casa Fischer ((Pensilvânia, 1960-67).

⁷⁸ Sobre esta obra ver AAP/CDRN, *Pedro Ramalho...* (pág. 50-53).

⁷⁹ COSTA, A. A.; TAVARES, A., *Mapa de Arquitectura do Porto*.

⁸⁰ Ver: VENTURI, R., *Complexity and Contradiction in Architecture*; JENCKS, C., *What is Post-Modernism?*; JENCKS, C., *Modern Movements in Architecture*; PORTOGHESI, P., *Dopo l'architettura moderna*.

⁸¹ Luiz Cunha, como vimos em 2.1, entregou o seu CODA na ESBAP em 1957; sobre a sua obra, ver revista *Arquitectura* n.º 145 (Fev. 1982); sobre o seu plano para o pólo da Asprela da U. P. ver *J-A* # 154, Dez. 95 (pág. 25- 29).

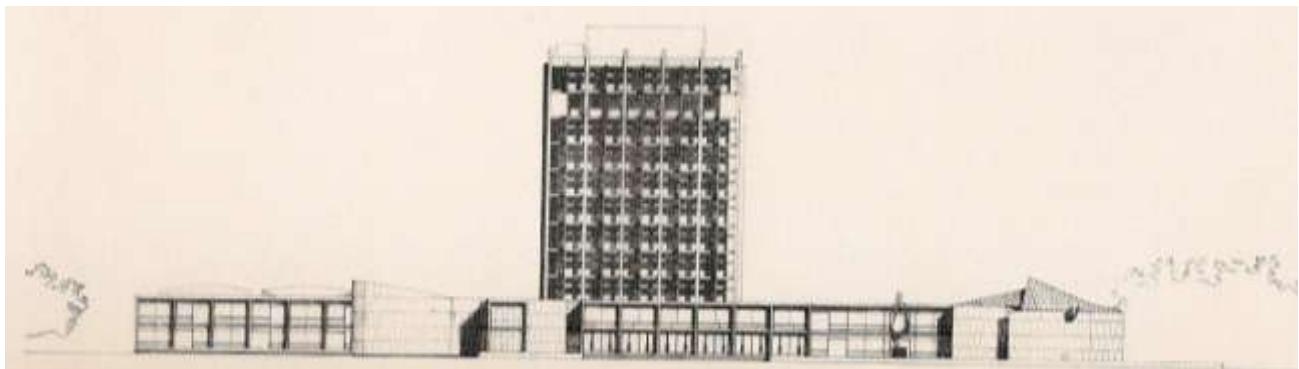


Fig. 149 a) Faculdade de Economia, Viana de Lima, alçada da primeira proposta (FIGUEIRA, J., *et al*, *Porto 1901 / 2001...*, fascículo 18, p. n. n.).
 b) Faculdade de Economia, Viana de Lima, foto do existente (E. F.).
 c) Pólo da Asprela, Universidade do Porto, desenhos do plano de Luiz Cunha (revista *R-A*, n.º 154, pág. 27 e 29).
 d) Residências de estudantes do Pólo da Asprela, Luiz Cunha, foto do existente (E. F.). | e) Nuno Tasso de Sousa, Escola Superior de Educação do Porto, foto do existente (E. F.).

Recusada esta proposta, surge uma opção bastante diferente, no projecto final: uma distribuição orgânica de um conjunto de volumes de influência Corbusiana, com dois ou três pisos, organizados em torno de dois pátios (“à maneira dos velhos colégios”), privilegiando as “áreas de uso não especializado”, que “induzirão ao desejado cruzamento e ao encontro permanente de todos os utilizadores da Faculdade”.⁸²

Sem um contexto bem definido para se relacionar, Viana de Lima procura assumir a escala que o programa justifica, não só no desenho do edifício mas também nas áreas de circulação exterior e interior. Consegue criar um mundo próprio, pleno de sensações, na relação entre um exterior cuidadosamente desenhado e um interior com espaços colectivos generosos e contínuos marcados por um forte contraste claro-escuro, onde os pátios se destacam.

Os novos edifícios que os arquitectos do Porto realizam no Pólo II parecem não ter conseguido seguir o bom exemplo da Faculdade de Economia. Nas obras de Luiz Cunha (Residências Universitárias, 1991/1995) e Nuno Tasso de Sousa (Escola Superior de Educação, 1983), encontramos outro tipo de preocupações: estas não podem ser consideradas obras da chamada “Escola do Porto”, pela adesão que mostram a uma aproximação decorativista do pós-modernismo (característica mais comum nos arquitectos de Lisboa, nesta época), o que é um factor de clara diferenciação. Mas mesmo nas obras que podemos conotar sem hesitação com a *Escola*, como a Faculdade de Ciências do Desporto de Cristiano Moreira (1985-1993) e a Faculdade de Medicina Dentária (1989/1994) de José Quintão, Domingos Tavares e Lúcio Parente, o resultado está longe de conseguir aproximar-se do exemplo da obra de Viana de Lima.

Na Faculdade de Ciências do Desporto, o propósito confesso de que a “forma física favoreça o desenvolvimento” de um “espírito de escola”, assumindo um “significado claro do espírito gregário que caracteriza a tradição escolar”, conduz a uma “organização do edifício em forma de U, desenvolvida à volta de um pátio dominado visualmente desde o átrio de entrada”; este “espaço central que se pretende quase simbólico”, de onde se domina a localização das principais infraestruturas exteriores (pista de atletismo, campo de futebol), é dinamizado pela “directriz do percurso de aproximação, obliquado relativamente ao ortogonalismo lógico do edifício”.⁸³ Esta opção de concepção é já evidente nos primeiros desenhos publicados⁸⁴ e vai manter-se no projecto final, que apresenta algumas diferenças mas mantém o essencial dos princípios compositivos.

Assim, o desenho deste edifício inverte a lógica habitual da relação com a envolvente, apresentando uma praça interior mais imponente do que a sua fachada principal: é nessa praça que encontramos um desenho de carácter público, com uma imagem monumental dada pelo jogo de claro e escuro criado pela arcaria, numa linguagem que parece ter influência do racionalismo italiano (Terragni e Rossi).

⁸² FERNANDEZ, S., “Faculdade de Economia”.

⁸³ MOREIRA, C., “Instituto Superior de Educação Física...” (pág. 38).

⁸⁴ Ver *Páginas Brancas* (pág. 38-41).



Fig. 150 Faculdade de Ciências do Desporto, Porto, Cristiano Moreira, fotos do existente (E. F.).

Neste pátio central, o volume principal aparece sobrevalorizado, destacando-se quer pela sua maior cércea, quer pelo avanço em relação ao alinhamento da fachada, quer pela torção em relação à matriz ortogonal dominante. Esta monumentalidade (reforçada pela modulação do pavimento), associada a um carácter um pouco árido, não confere a este espaço um valor vivencial que favoreça o seu uso colectivo, contrariamente ao que acontece nos pátios da Faculdade de Economia (de desenho mais humanizado).

Pelo contrário, a fachada principal (virada ao exterior) tem uma expressão mais contida, com uma dominante horizontal pontuada pelo ritmo das janelas e dos pilares. Aqui, a arcaria inferior não consegue produzir um jogo de claro/escuro tão forte como no caso do pátio, não só porque esta fachada está voltada a norte, mas também porque os materiais usados no primeiro e no segundo planos não são contrastantes: ambos são predominantemente opacos e rebocados, enquanto no pátio central o segundo plano é em vidro. Também aqui o volume da entrada aparece com maior ênfase (pela sua torção e porque se destaca do plano dominante), mas este protagonismo está menos enfatizado: a cércea não ultrapassa a do corpo longitudinal, o piso térreo reproduz a mesma dimensão da arcaria e o segundo piso é cego para o exterior. O cuidadoso desenho das janelas salientes do corpo longitudinal (no piso superior) lembra a pesquisa formal de Carlo Scarpa, mas perde impacto com a sua repetição exaustiva e com a proximidade de outros vãos com um desenho mais banal (no piso térreo).

Encontramos aqui alguma hesitação no modo como se pretendeu enfatizar o carácter público do edifício. Se o corpo saliente da entrada mostra vontade de o afirmar, o restante desenho do alçado principal parece desmentir esta intenção: pela escala e pelo ritmo, lembra a linguagem característica da maioria dos projectos do SAAL norte⁸⁵ (dois pisos, janelas associadas duas a duas que marcam o ritmo da composição, desenho predominantemente vertical nos vãos). Mostra também a dificuldade que apresentam muitos desses projectos em rematar um volume baixo e longo que se desenrola segundo um ritmo próprio, muito marcado; também aqui a opção é não enfatizar o remate, apenas interromper o edifício colocando no seu topo uma empena cega.

Se, neste caso, não se colocam questões de relação com uma envolvente urbana, uma vez que a obra se situa numa área bastante descaracterizada da cidade (dominada pelas traseiras do Hospital de S. João, a norte), encontramos aqui perdida a oportunidade de conseguir, com o desenho do edifício, conferir urbanidade a um espaço que a não tem, alterando a circunstância. A opção (talvez inerente ao programa específico desta Faculdade, mas que nos parece desnecessária) de isolar o lote com uma vedação que marca fortemente os seus limites (ao contrário do que acontece na Faculdade de Economia, como já referimos) também não contribui para que este edifício melhore a sua relação com a envolvente.

⁸⁵ Em BANDEIRINHA, J. A., *O Processo SAAL...* (pág. 447) Cristiano Moreira vem referido como arquitecto coordenador de duas brigadas SAAL ("Heroísmo" e "Lomba"), mas não encontramos publicado qualquer desenho destes projectos.

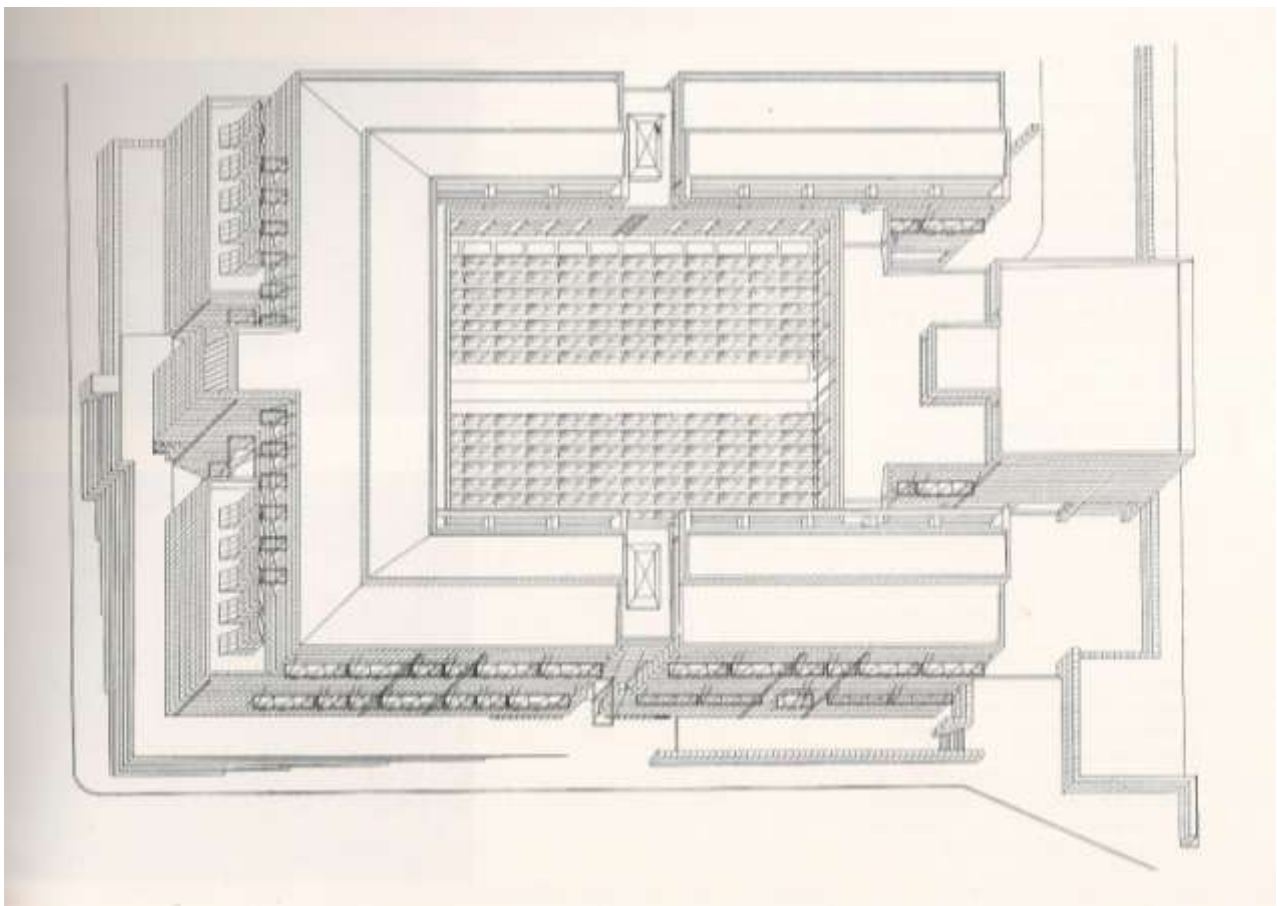


Fig. 151 Faculdade de Medicina Dentária do Porto, José Quintão, Domingos Tavares e Lúcio Parente, Centro de Estudos da FAUP, fotos do existente (E. F.) e axonometria (FAUP, *Páginas Brancas II*, pág. 83).

Parecem existir aqui vários problemas de *escala*: o edifício face ao espaço urbano, as relações de proporção entre os volumes, a relação entre a representatividade do programa e a linguagem, o contraste entre a fachada principal e o desenho do pátio interior. Na génese destes problemas talvez esteja a dificuldade de enfrentar uma complexidade programática que é nova para Cristiano Moreira, nesta época.

No mesmo Pólo II encontramos uma outra obra da *Escola* com projecto iniciado ainda na década de 80: a Faculdade de Medicina Dentária (1989/1994), trabalho desenvolvido por José Quintão, Domingos Tavares e Lúcio Parente no recém-criado Centro de Estudos da FAUP. Aqui, a mesma aparente dificuldade que encontramos na gestão das *questões de escala* no edifício da Faculdade de Educação Física leva a outro tipo de atitude e a um diferente resultado final.

Os seus autores não interpretaram o programa pelo *espírito gregário que caracteriza a tradição escolar*, como no exemplo anterior. Numa primeira abordagem, procurou-se uma “resposta que completasse cada um dos serviços com uma transcrição muito próxima dos ideais funcionalistas”, o que, face à complexidade do programa, resultaria num “complexo de pequenos e médios blocos independentes, forçosamente ligados por uma rede de galerias imbricadas que permitisse a normal interacção de pessoas e coisas”.

O projecto final resulta de uma segunda abordagem, que nasce da crítica desta “solução dispersiva” e opta por uma “solução concentrada”: um maciço volumétrico organizado em volta do grande espaço das “Clínicas”, que assume a conotação de “claustro central” e organiza as circulações, espaço onde se situa a “grande «Escola» de aprendizagem da futura profissão”. Esta é uma outra maneira de reutilizar a herança da arquitectura clássica: não pela linguagem (como no alçado principal da Câmara de Matosinhos ou no desenho do pátio da Faculdade de Educação Física) mas pela composição, exprimindo simultaneamente uma possível influência Rossiana no modo como é trabalhado o conceito de reutilização tipológica.

Os seus autores assumem que a obra se pretende isenta de “códigos arquitectónicos pessoais ou tortuosidades «licenciosas», de que só poucos são capazes” e que procuram apenas dar “uma resposta, que se pretendeu certa, a um problema concreto”. Esta preocupação funcional está aqui aliada a uma preocupação de racionalidade construtiva: procura-se uma “construção tradicional e de fácil execução”, em que a “modulação do revestimento, bicromático”, se assume também como regra compositiva.⁸⁶

O cruzamento destas duas preocupações de racionalidade (funcional e construtivas) é concretizado com uma composição ortogonal de raiz clássica assente em dois eixos de simetria cruzados que organizam todo o edifício, que se desenvolve em torno de um espaço central, que podemos definir como o *partido* do edifício.

⁸⁶ QUINTÃO, J. “Faculdade de Medicina Dentária...” (pág. 80).

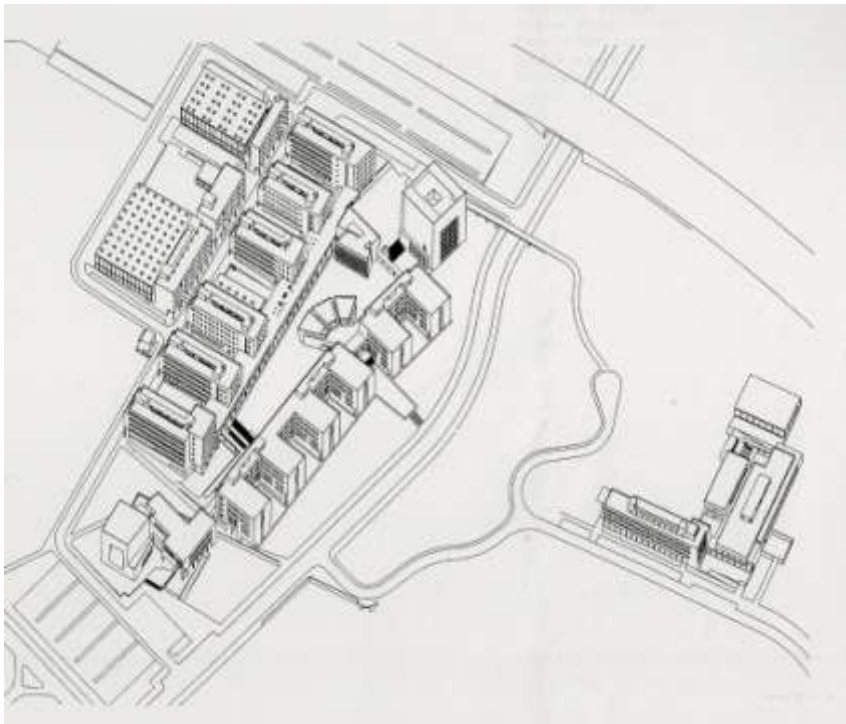


Fig. 152 Faculdade de Engenharia do Porto, Pedro Ramalho, fotos do existente (E. F.) e axonometria do conjunto (A.A.P./C.D.R.N., *Pedro Ramalho*, pág. 86).

Este tipo de composição lembra-nos novamente a herança formativa da “École des Beaux-Arts” de Paris (que abordamos em 1.1.1), nomeadamente no modo como a doutrina elementarista de Guadet é aplicada, de forma bastante directa, em obras como os mercados do Bolhão (Correia da Silva, 1914) e Matosinhos (grupo ARS, 1936-46), o liceu Alexandre Herculano (Marques da Silva, 1914-31) ou o Palácio do Comércio (Maria José Marques da Silva e David Moreira da Silva, 1941).

Não será surpreendente percebermos que esta influência elementarista ainda pode ser encontrada em obras dos anos 80, uma vez que (como vimos em 2.1.3) o único traço que parece ser comum e constante ao longo de todo o período em estudo (de Marques da Silva a Carlos Ramos, de Távora a Siza) é a preocupação de adequação ao uso (que não se pode confundir com *funcionalismo*) e a racionalidade no modo como se aplicam os materiais. Estas são também ideias base do elementarismo, aliadas a uma preocupação compositiva que pode ser de raiz clássica, mas admite outras abordagens.⁸⁷

A circunstância de este ser um trabalho realizado num “Centro de Estudos”, onde as questões da autoria tendem a diluir-se no colectivo (porque se procura um “vocabulário comum a três projectistas”), pode explicar uma composição que procura um denominador comum. Por outro lado, parece provocar uma hesitação na atitude a tomar face ao espaço urbano envolvente, na relação entre a representatividade do programa e a linguagem. Assim se explica um carácter um pouco genérico (de edifício-contentor) que talvez justifique o “epíteto, implícito ou explícito, de FEIO” com que o projecto foi qualificado por todos os “que o viram a tomar forma” (nas palavras dos seus autores, “feio mas honesto”).⁸⁸ Assim, parece ter acontecido nesta obra aquilo que já referimos em exemplos anteriores: o salto de escala que o edifício representa, sobretudo pela sua complexidade programática, parece ter criado dificuldades ao trabalho de projecto e, conseqüentemente, prejudicado o resultado final.

Só mais tarde encontraremos construída no Pólo II uma obra que consegue reproduzir algumas das lições da Faculdade de Economia: a Faculdade de Engenharia (1988/2000),⁸⁹ projecto de Pedro Ramalho que consegue criar um universo próprio, graças sobretudo à sua grande dimensão, mas também pela forma hábil como o seu arquitecto consegue gerir a escala e conciliar a autonomia formal dos edifícios (necessária à diluição da grande massa do conjunto) com uma boa articulação espacial, interior e exterior (sem vedações que delimitem o terreno). Se há aqui de novo uma estratégia elementarista de composição, ela está mais próxima de uma interpretação Corbusiana (como na Central de Camionagem de Lamego) do que dos princípios compositivos “Beaux-Arts” que reconhecemos na Faculdade de Medicina Dentária ou ainda da interpretação de raiz Kahniana que o mesmo Pedro Ramalho utiliza em Águeda.

⁸⁷ “d’ailleurs la composition ne s’enseigne pas. (...) Au point de vue de l’ensemble, que je n’aborde pas, vos compositions seront ce que vous le ferez: sachez-le, d’ailleurs, vous êtes à l’âge des compositions heureuses, des audaces que le succès couronne, des poésies que n’a pas flétries la trop pénétrante expérience de la vie.” GUADET, J., “Élément et Théorie de L’architecture” (pág. 15).

⁸⁸ QUINTÃO, J. “Faculdade de Medicina Dentária...” (pág. 80).

⁸⁹ Sobre este edifício ver RAMALHO, P. “Novas Instalações da Faculdade de Engenharia...” (pág. 74-79) e A.A.P./C.D.R.N., *Pedro Ramalho...* (pág. 82-87).

No projecto da FEUP, “o programa é motivo para a concepção de uma complexa e rica sucessão de edifícios e espaços unidos por percursos que propiciam pontos de encontro, distensão ou até conflito, sem que daí decorra qualquer tipo de menosprezo pela necessária unidade”.⁹⁰ No centro deste jogo compositivo, a complementaridade entre a galeria interior do edifício das Aulas Práticas e Anfiteatros (francamente iluminada com um envidraçado contínuo aberto a norte) e a ligação em galeria que (quase paralelamente) organiza a ligação coberta mas desprotegida (virada a sul) entre os edifícios dos Institutos confere ao jardim central (situado entre ambos os eixos de distribuição) um carácter vivo e dinâmico.

Também esta é uma obra onde parece existir coerência entre intenção e resultado, na abordagem das questões de *escala*; mas aqui, mais do que a influência da organização espacial da vizinha Faculdade de Economia, está presente a decomposição volumétrica que encontramos num novo edifício paradigmático: a Faculdade de Arquitectura do Porto, cujo projecto Álvaro Siza iniciara em 1985.

⁹⁰ FERNANDEZ, S., “Dimensão poética da construção” (pág. 5).

3.1.3 *To catch a precise moment of a flittering image in all its shades...*⁹¹

A partir dos anos 80, como já referimos, a evolução da arquitectura da chamada “Escola do Porto” é mais evidente no desenho de equipamentos colectivos; o projecto da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, de Álvaro Siza, pode ser considerado o remate desta evolução, o momento de chegada deste percurso, a melhor síntese das ideias que caracterizam esta época. No edifício da FAUP podemos encontrar, de modo perfeitamente claro, a confirmação de que é a interpretação de Siza de uma ideia de Arquitectura (partindo de um conjunto de pressupostos herdados e aplicando-os de acordo com o seu posicionamento pessoal) que neste momento se pode assumir como suporte de uma identidade colectiva, de uma *Escola*; encontramos nesta obra com bastante clareza a materialização (ou o entendimento implícito) quer dos referidos pressupostos quer da particular interpretação com que Siza os assume.

Podemos dividir estes pressupostos nos três vectores que caracterizam a interpretação que fazemos (neste capítulo 3) da identidade da *Escola*: como prática disciplinar (assente numa interpretação actualizada das noções de *modernidade*, *adequação ao meio*, *colaboração*, *concepção da arquitectura como arte figurativa* e *responsabilidade social/disciplinar*), como ideia de ensino (na defesa de uma *educação integral* do Arquitecto, não especializada, que pretende formar um *especialista generalista*, com base num sistema pedagógico que procura simular a prática de *ateliê*) e como construção teórica (conjunto de lições de arquitectura e potencial modelo metodológico, conceptual e formal).

Consideramos que o edifício da FAUP representa para a “Escola do Porto” a melhor materialização que conhecemos da síntese destes três vectores, que aqui se interpenetram e tornam indissociáveis; por isso, abordaremos com alguma atenção aquela que é talvez a mais analisada das obras que compõe o nosso objecto de estudo, acrescentando pouco ao muito que já se escreveu sobre ela, mas organizando a informação disponível de modo a reafirmar a sua importância: como obra (e ideia) de arquitectura, mas também como caracterização de uma ideia de ensino e intencional acção pedagógica.

⁹¹ VIEIRA, A. S., “To catch a precise moment of flittering image in all its shades” (pág. 59 da ed. cons.).

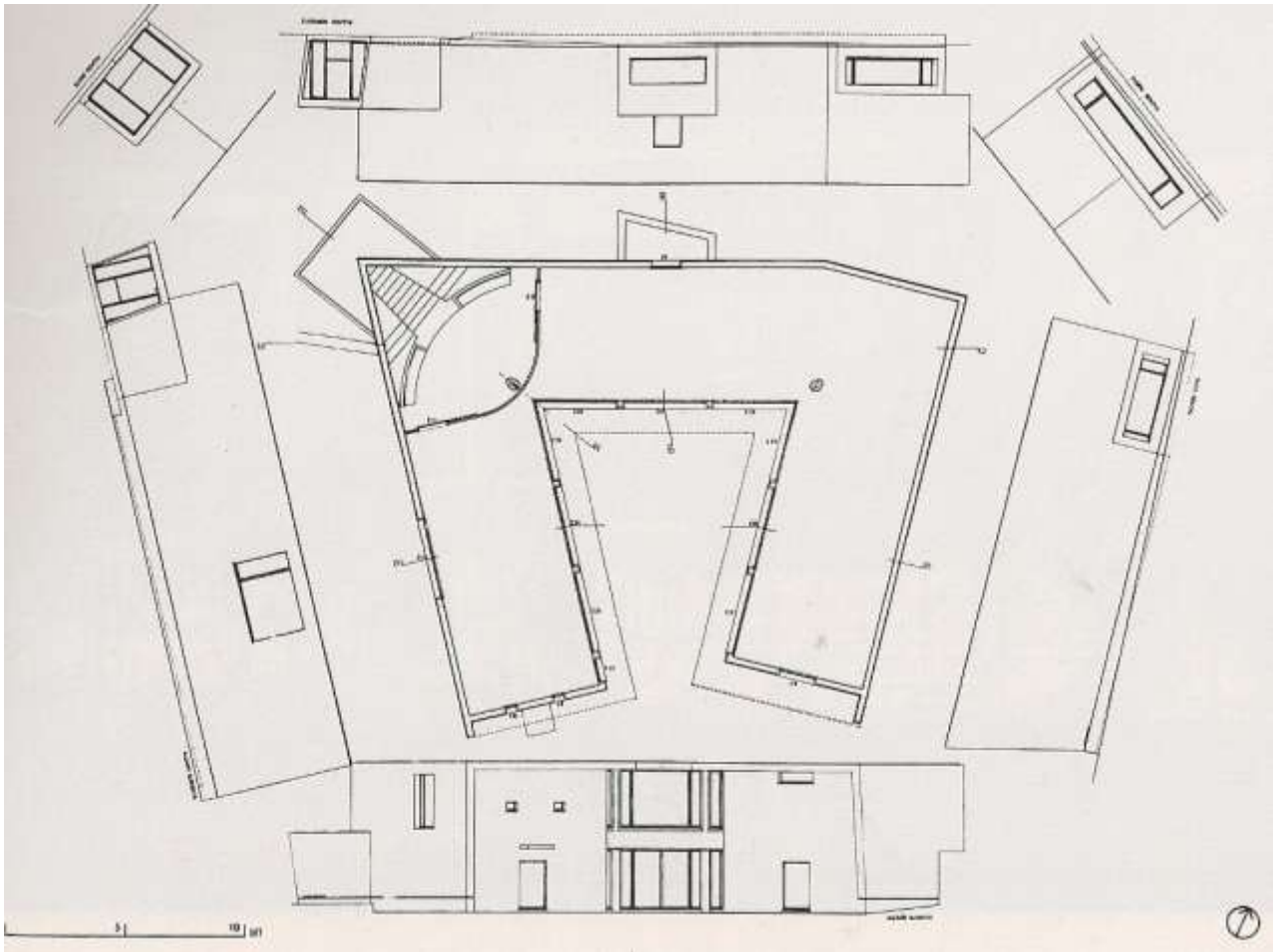
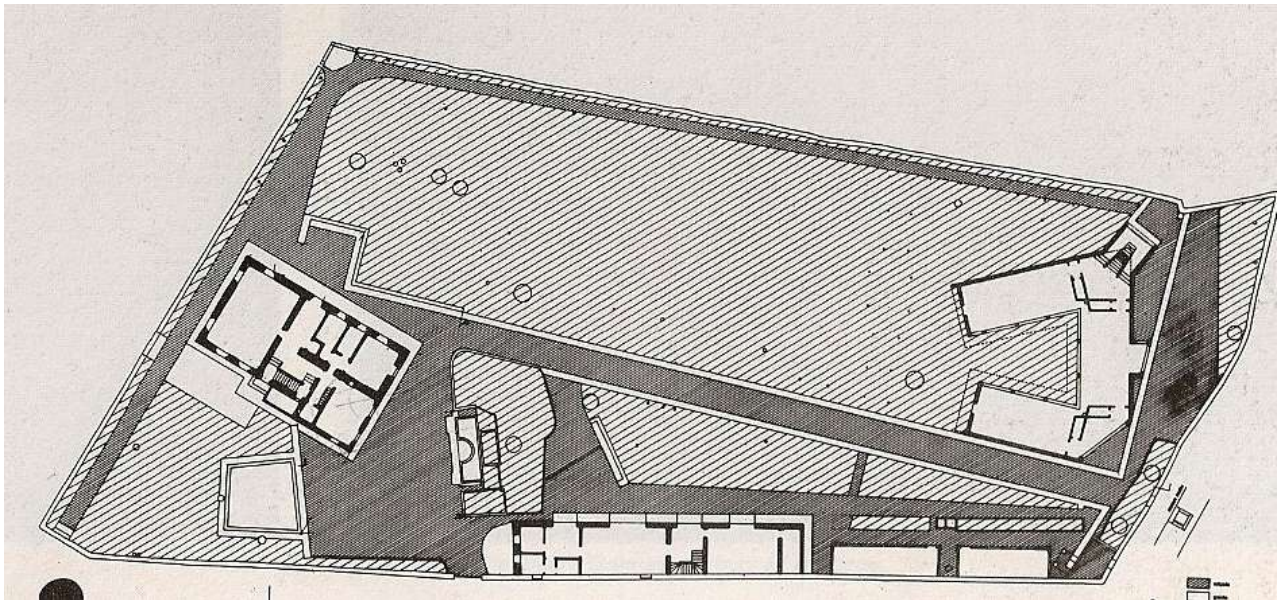


Fig. 153 Pavilhão Carlos Ramos, FAUP, Porto, Álvaro Siza, planta de implantação (OPUS INCERTUM, *Architectures à Porto*, pág. 135), planta do piso 1, alçados (OPUS INCERTUM, *Architectures à Porto*, pág. 137) e fotos do existente (E. F.).

O projecto da Faculdade de Arquitectura do Porto tem duas fases distintas, claramente definidas no espaço e no tempo. A primeira fase está circunscrita ao interior dos muros do jardim da Quinta da Póvoa (*subzona A43* do Pólo III).⁹² Siza desenha o projecto de reutilização da “casa cor-de-rosa” (“mantendo a estrutura espacial e o carácter da casa”) e das “cocheiras”, onde se construiu “um «cubo» de pé direito duplo, para apresentações e debate”; depois concebe o novo pavilhão Carlos Ramos (1985-86), que “marca o fundo dessa antiga unidade residencial com bastante nitidez.”⁹³ A articulação do conjunto, em harmonia com o jardim pré-existente, “relaciona-se numa homoplasticidade com a estrutura física da original Escola de Belas-Artes do Porto”, embora o projecto não possa ser considerado “meramente retrospectivo”.⁹⁴

O pavilhão Carlos Ramos, sinal mais visível desta primeira fase da intervenção, é inicialmente pensado pela Comissão Instaladora como um “pavilhão provisório” (com “implantação a sul e um programa simples”) mas rapidamente se transforma, nas mãos de Siza, numa “controversa obra-prima” que contrariava as intenções iniciais de “implantação e provisoriedade”.⁹⁵ António Madureira recorda que o novo projecto se iniciou com uma ideia de “implantação linear, um pavilhão paralelo ao muro do fundo do jardim”, que rapidamente se mostrou desadequada: “para além de insuficiente em termos de área era, pecado capital, óbvia de mais”. Para aumentar a área, “impunha-se dobrar o edifício, articulá-lo uma ou mesmo duas vezes, em L ou em U”; foi esta última hipótese que conduziu ao projecto final.⁹⁶ Siza justifica a forma afirmando que a “planta e o volume do edifício” foram “determinados pela proximidade dos muros e pela presença das árvores”; recorda também os constantes “avisos” e “recomendações” dos colegas: “cuidado com o redodendro (sobretudo o redodendro), atenção às raízes do eucalipto, proteja as camélias!”⁹⁷

O redodendro resistiu à construção; ao seu lado, o edifício construído mostra o modo subtil como Siza adaptou o seu desenho à envolvente: no seu movimento de dobragem, articula o percurso “do palacete à entrada e escadaria, no canto mais afastado do novo edifício”⁹⁸ e recua, quando necessário, para proteger a vegetação pré-existente (a “estranha consola a Norte” resulta da “necessidade de recuar a fundação”).⁹⁹ Tem o volume necessário ao seu programa sem parecer excessivo: a sua “escala e a gradação dos volumes garantem a dignidade da casa mãe”.¹⁰⁰ Nos alçados, o “exterior fechado” contrasta com o “interior luminoso” que “estabelece relações de proximidade entre as seis salas de projecto”.¹⁰¹

Também a ESBAP foi, entre 1940 e 1967, um espaço fechado ao exterior mas aberto e luminoso no interior, graças a Carlos Ramos; parece-nos especialmente adequada esta forma para um pavilhão com o seu nome...

⁹² Ver memória descritiva em FAUP, *Faculdade de Arquitectura. Segunda fase.*

⁹³ TAVARES, D., “A casa da Arquitectura” (pág. 38).

⁹⁴ TESTA, P., “Espaço Evolucionário...” (pág. 68).

⁹⁵ COSTA, A. A., “Faculdade de Arquitectura...” (pág. 102).

⁹⁶ MADUREIRA, A., “O Pavilhão Carlos Ramos visto com os olhos embaciados” (pág. 31).

⁹⁷ VIEIRA, Á. S., “Pavilhão Carlos Ramos” (pág. 357).

⁹⁸ TESTA, P., “Espaço Evolucionário...” (pág. 69).

⁹⁹ VIEIRA, Á. S., “Pavilhão Carlos Ramos” (pág. 357).

¹⁰⁰ COSTA, A. A., “O pavilhão Carlos Ramos” (pág. 50).

¹⁰¹ TESTA, P., “Espaço Evolucionário...” (pág. 69).



Fig. 154 FAUP, Porto, Álvaro Siza, fotos de três fases da construção (E. F.).

Esta primeira construção despertou desconfianças: “*Estamos apenas no começo, mas o que está feito é sinal preocupante, ouvia-se dizer*”.¹⁰² Se o que preocupava alguns era o carácter *maneirista* da obra (a “arte de manuseamento do léxico e sintaxes modernistas, «à maneira» de Siza”, «una perfetta maniera»”),¹⁰³ o pavilhão Carlos Ramos era um efectivo sinal do que aconteceria na segunda fase: “o que virá a seguir, anunciado pela sua imagem, sendo ainda vago é já insubstituível.”¹⁰⁴

Não nos parece necessário aprofundar a análise desta obra,¹⁰⁵ porque a abordagem que apresentamos em seguida dos edifícios da segunda fase levanta as mesmas questões de forma que consideramos mais relevante. Ambas são, aliás, concebidas como um *todo orgânico*, que *transporta consigo sinais da sua própria história*:¹⁰⁶ as “relações topológicas experimentais” que Siza cria na sua intervenção na Quinta da Póvoa “antecipam” o desenho da nova Faculdade de Arquitectura.¹⁰⁷

Os edifícios que Álvaro Siza desenha para a segunda fase da FAUP, de desenvolvimento posterior (1986-96), ocupam a *subzona A42* do Pólo III (anexa à antiga Quinta da Póvoa), um território “que nem é parte da paisagem tradicional nem da continuidade cívica”.¹⁰⁸ Interessa-nos especialmente a relação entre arquitectura, teoria e pedagogia que está presente nesta obra desde o início do seu processo de projecto.

O enquadramento paisagístico do sítio constituía, simultaneamente, uma responsabilidade e um desafio: “Tratava-se de construir em cerca de 5000 metros quadrados, no lado de uma encosta que domina o rio: uma situação extraordinária pela paisagem e pela posição na cidade. Esta zona era ocupada por grandes propriedades, grandes quintas com belas casas dos séculos XVIII e XIX, propriedades da burguesia abastada (...). Belas residências (...) com belos jardins sobre um terreno organizado em terraços com muros de pedra. A paisagem é assim constituída: algumas torres dos anos 50 (...) ao fundo e à frente, logo acima do rio, uma faixa de verdura”¹⁰⁹

A decisão do tipo de abordagem a realizar não era fácil nem evidente “quando tudo era chão empenado e vadio” e “todas as coisas prováveis pareciam impossíveis de ajustar por ali”; para um observador exterior (mesmo se treinado na organização do espaço), nenhuma “regra de composição parecia aplicável” e nenhum “eixo era localizável”.¹¹⁰

A primeira preocupação do arquitecto relacionava-se com a presença do edifício nesta paisagem.

¹⁰² COSTA, A. A., “Faculdade de Arquitectura...” (pág. 102).

¹⁰³ QUINTÃO, J., “una perfetta maniera” (pág. 19).

¹⁰⁴ COSTA, A. A., “O pavilhão Carlos Ramos” (pág. 50).

¹⁰⁵ Sobre o Pavilhão Carlos Ramos ver os vários textos publicados em QUINTÃO, J. (coord.), *O Pavilhão Carlos Ramos...*

¹⁰⁶ “The two temporal and physical contexts of this work have been conceived as an organic whole. Like the body or the mind, the project carries with it traces of its own history”. TESTA, P., “Faculty of Architecture...” (pág. 80).

¹⁰⁷ TESTA, P., “Espaço Evolucionário...” (pág. 69).

¹⁰⁸ Idem, pág. 68.

¹⁰⁹ VIEIRA, Á. S., *Álvaro Siza – Une question de mesure* (pág. 107).

¹¹⁰ FONSECA, T., “A construção da Faculdade de Arquitectura...” (pág. 48).

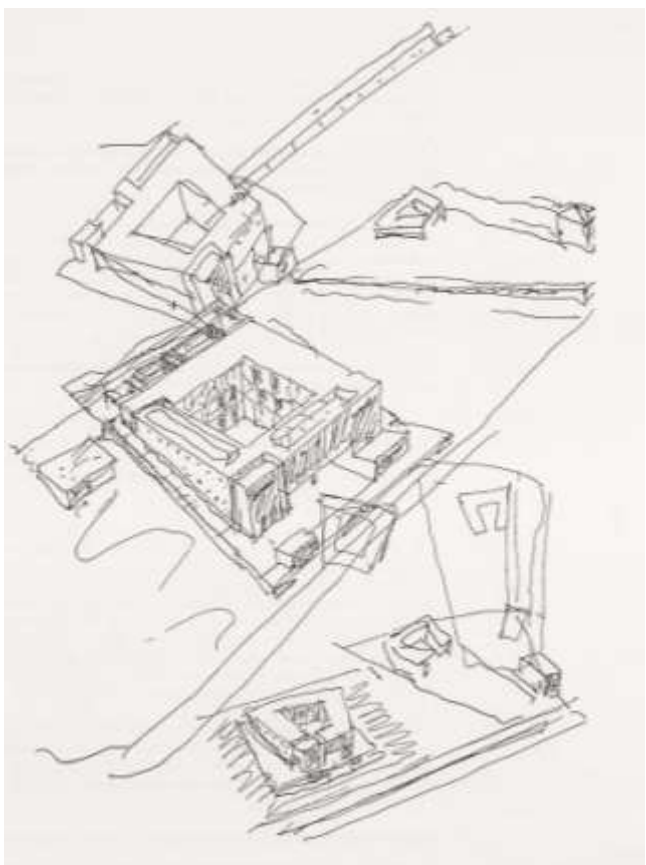


Fig. 155 a) Convento de La Tourette, Corbusier (CRESTI, C., *Le Corbusier*, tavolo 21, pág. 67).
b) FAUP, Porto, Álvaro Siza, primeiros esboços (VIEIRA, Á. S., *Álvaro Siza – Uma question de mesure*, pág. 111).
c) FAUP, Porto, fotos aéreas (FIGUEIRA, J., *et al*, *Porto 1901 / 2001...*, fascículo 29, p. n. n.).
d) Fotos do edifício do escritório de Álvaro Siza: vista da margem Sul e do Largo de Santa Catarina (E. F.).

Siza começa por experimentar um desenho bastante afirmativo: “A minha primeira ideia, tendo em conta a relativa importância do projecto, foi construir apenas um grande volume. O esquema podia assemelhar-se ao de um claustro com, em volta de um pátio central, um edifício de vários andares.”

Esta primeira ideia nasce de uma leitura do sítio, entendido como um território alargado que abrange toda a encosta marginal do Douro. Tendo como referência o impacto do Palácio Episcopal no perfil da cidade do Porto, Siza cruza esta interpretação do contexto com uma referência de modernidade (como quase sempre acontece na sua obra), o Convento de La Tourette, de Corbusier (como se torna evidente nos seus primeiros esboços);¹¹¹ este modelo exterior cruza-se ainda com uma auto referência, uma vez que, em alguns desenhos, o novo edifício parece querer ampliar a forma do já construído pavilhão Carlos Ramos.¹¹²

Mas esta primeira ideia não parece ser compatível com as condições do sítio (“a topografia não reunia condições para implantar um grande bloco unitário”) nem com uma consideração mais cuidada das relações entre programa, forma, sítio e significado: “achei que o programa da Faculdade não era tão significativo como o de um Palácio Episcopal”.¹¹³ O conceito de edifício unitário foi assim substituído por uma ideia de fragmentação (aparente) do programa em “vários pavilhões”, num gesto que tem a sua principal justificação na leitura da encosta pré-existente, “uma vasta zona de parque que está a ser destruído”: Siza tenta a “dissolução do edifício” nesta paisagem, em vez de propor um volume único, de forma muito marcante.¹¹⁴ Assim, consegue uma relação mais próxima com outro tipo de arquitecturas que marcam esta encosta: as esguias casas de lote estreito e comprido, típicas da cidade do Porto, que encontramos à beira-rio e, simultaneamente, as referidas *torres dos anos 50* (conjunto residencial COPRAL, 1958, Arménio Losa).

Consideramos que a primeira opção não teria sido considerada positiva também de um ponto de vista pedagógico, como modelo de actuação. Poucos anos depois de concluído este projecto (1993-97), Siza não mostra qualquer hesitação em realizar na mesma encosta (um pouco mais a poente) um edifício unitário de grande dimensão que marca a envolvente tanto pelas relações de escala que estabelece com o contexto urbano em que se insere (largo de Santa Catarina) como pelo impacto na paisagem: o edifício destinado ao seu próprio ateliê (e aos escritórios de Fernando Távora, Souto Moura e Rogério Cavaca) parece querer recuperar a ideia formal que tinha sido abandonada no projecto da FAUP, apesar de esta ser uma função com menor significado público e, pelas características específicas do programa, o seu volume poder ser facilmente decomposto em quatro unidades autónomas.

¹¹¹ “Pensei muito acerca do perfil do Porto, que se vê perfeitamente quando passeamos do outro lado do rio, em Gaia. E o modelo que me veio à mente tinha muito a ver, de facto, com o Palácio Episcopal (...) um grande bloco unitário (...) que também não deixava de ter uma relação com o Convento de La Tourette” VIEIRA, Á. S., *Álvaro Siza – Une question de mesure* (pág. 107).

¹¹² “Notei durante a execução do projecto que, pouco a pouco, inconscientemente, o conjunto do edifício e o pátio triangular se tinham aproximado da forma do pavilhão, fragmentado e dilatado” (idem, pág. 108). Alves Costa (em “Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto”, pág. 103) refere ainda outro possível modelo (“Carlos V em Granada”) como justificação do “volume compacto, cúbico, com um pátio interior” que se observa nos primeiros esboços de Siza. Poderíamos acrescentar o já referido primeiro projecto de Viana de Lima para a Faculdade de Economia a esta lista de possíveis referências...

¹¹³ VIEIRA, Álvaro Siza, *Álvaro Siza – Une question de mesure* (pág. 107).

¹¹⁴ VIEIRA, Álvaro Siza, “Fragmentos de uma experiência...” (pág. 44).

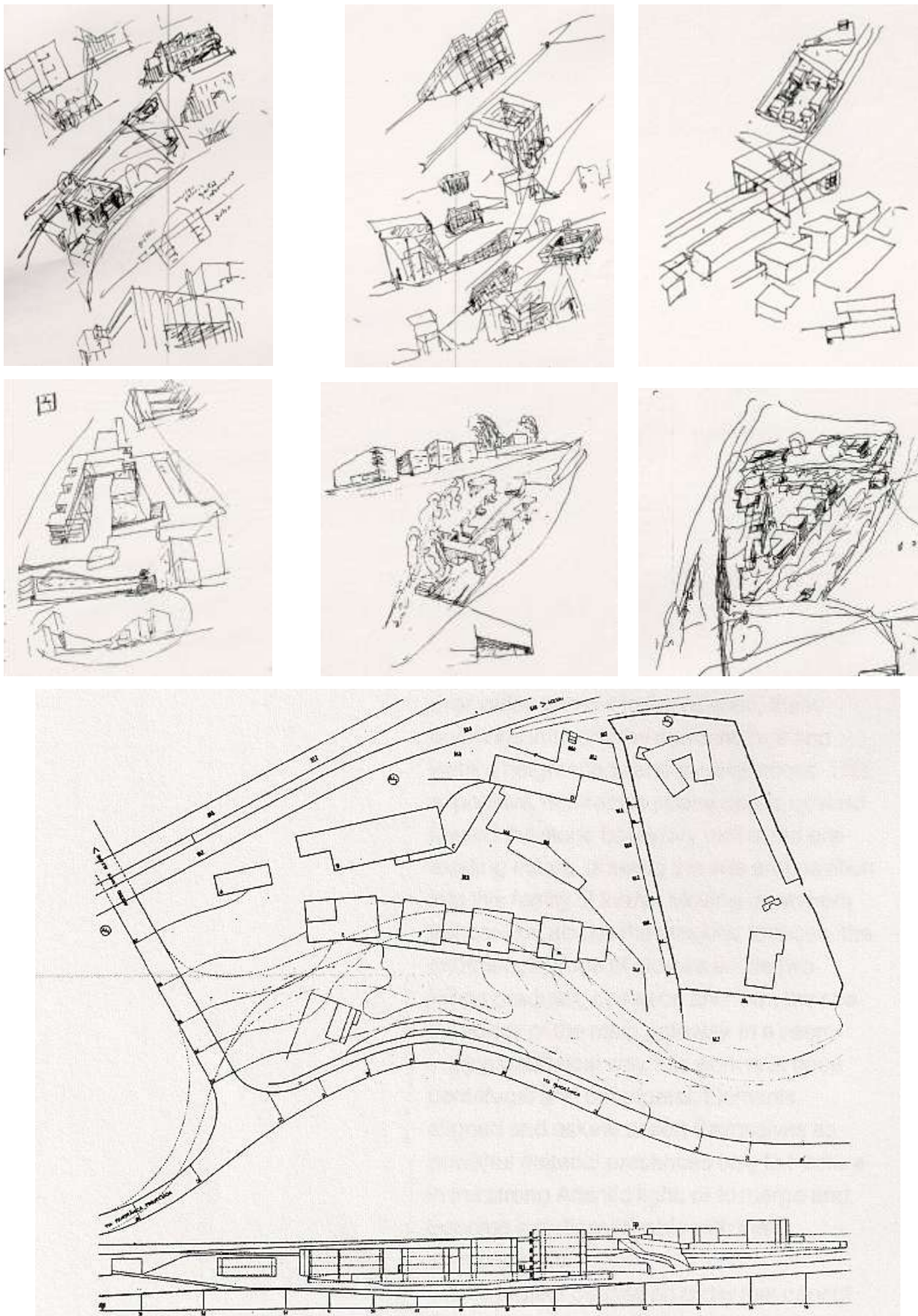


Fig. 156 FAUP, Álvaro Siza:
 a) evolução do projecto, esboços (VIEIRA, Á. S., *Edifício da Faculdade de Arquitectura*, pág. 112-120).
 b) estudo preliminar, planta e alçado (WANG, W., "Álvaro Siza: Figures and Configurations...", pág 81).

Assim, a explicação para a diferença de atitudes de Siza nestes dois casos não parece estar na consideração da importância simbólica dos edifícios, mas no equacionar da sua visibilidade como modelos de actuação e na distinta relevância dos seus papéis pedagógicos.

O processo de concepção da FAUP foi sendo desenvolvido, progressivamente, no sentido da decomposição do programa: partindo da já referida primeira ideia, seguem-se experiências que mostram “uma fragmentação bastante ligeira dos volumes” que levam, finalmente, a uma aparente “organização em pavilhões” (“estudados de maneira a apresentar uma sequência bem proporcionada de espaços livres e de volumes”) que, no entanto, são “organizados numa continuidade que pode fazer lembrar um edifício unitário”¹¹⁵ e interligados fisicamente através de uma galeria semi-enterrada, no piso inferior. Esta aparente decomposição volumétrica permite atenuar a presença do edifício na paisagem, mas também “abrir a escola em direcção ao rio” criando “um espaço central claro”, o que é também vontade expressa de Siza.¹¹⁶

Assim, o projecto vai sendo pensado como uma “acrópole cujos elementos estão alinhados segundo directrizes que seguem a topografia do local e revalorizam a paisagem”. O “estreito corpo da nova entrada” localizado no limite poente do terreno, é o vértice de uma composição triangular que se desenvolve segundo dois eixos: “os alongados edifícios de serviços” (“dispostos a norte a fim de proteger o campus do ruído do tráfico”) e os “quatro corpos das actividades didácticas abertos a sul”. A nascente, as “belíssimas paredes de pedra que suportam a Quinta da Póvoa” rematam uma “pequena praça semi-aberta para a paisagem”, um “espaço central para convívio” que se assume como “núcleo do complexo.”¹¹⁷ Face às áreas impostas pelo programa, na impossibilidade de “criar mais espaços de circulação na faculdade”, é nas zonas exteriores, como este “pátio triangular central e os caminhos que a ele conduzem”, que se consegue transmitir uma maior “generosidade de espaço.”¹¹⁸

A partir desta ideia geral de implantação, que já está consolidada nos primeiros estudos rigorosos que encontramos publicados,¹¹⁹ o desenho vai evoluindo para o projecto final. Na frente sul, a proposta define-se inicialmente com uma composição de quatro volumes, de planta quadrada, cuja cêrcea cresce de poente para nascente para se relacionar com a cota superior do pavilhão Carlos Ramos; mas, com a evolução do trabalho, a pré-existência que ganha maior protagonismo na definição dos volumes é a “casa cor-de-rosa”. Siza afirma que é “de maneira consciente” que vai procurar encontrar na casa da Quinta da Póvoa “as dimensões, as alturas e mesmo o ritmo – relação espaço-volume – dos pavilhões”, tal como “as proporções e o alinhamento dos edifícios”.

¹¹⁵ VIEIRA, Á. S., *Álvaro Siza – Une question de mesure* (pág. 107).

¹¹⁶ Citado em JODIDIO, P., “A Arquitectura é uma arte” (pág. 25).

¹¹⁷ “Faculdade de Arquitectura, Porto, Portugal, 1986-1995” em CASTANHEIRA, C. e LLANO, P. (coord.), “Álvaro Siza, Obras e Projectos” (pág. 126).

¹¹⁸ JODIDIO, Philip, “Faculty of Architecture of the University of Oporto” (pág. 89).

¹¹⁹ Este estudo preliminar está publicado em WANG, W., “Álvaro Siza: Figures and Configurations...” (pág. 80-81).

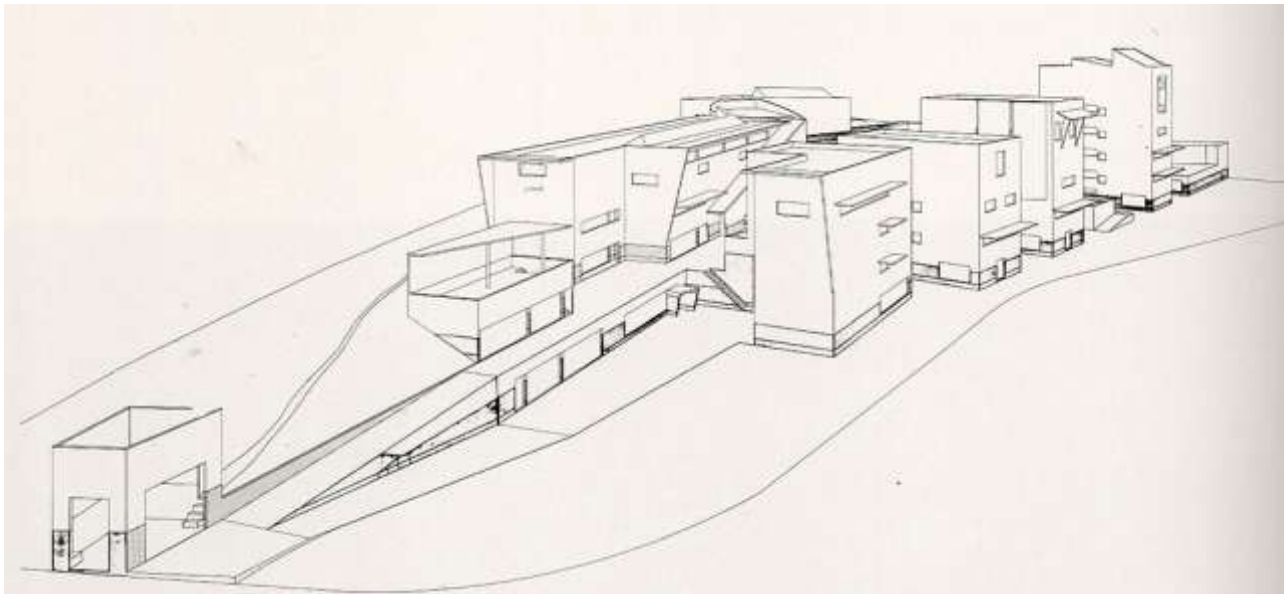
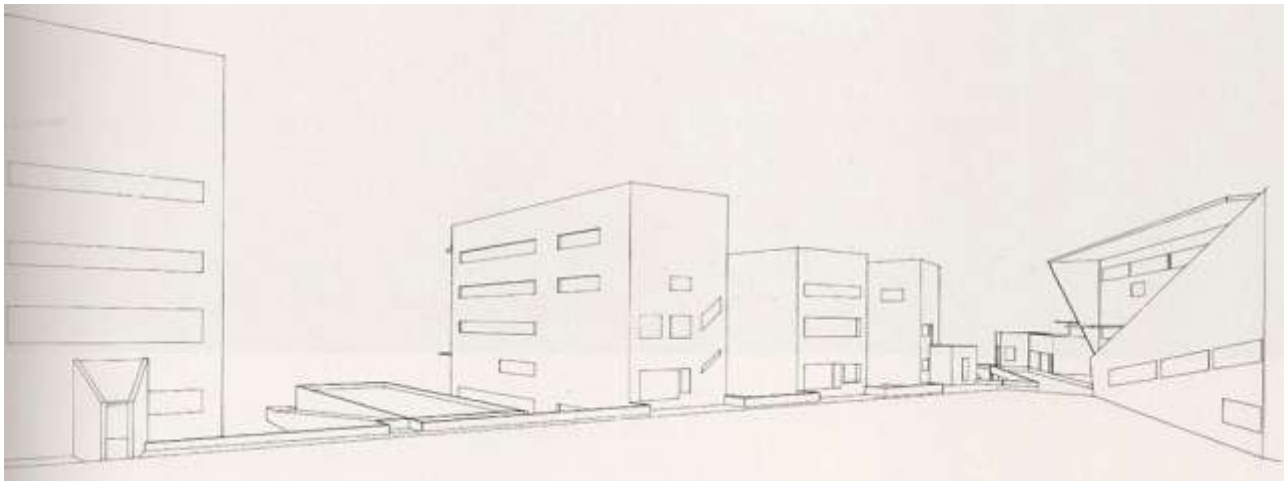
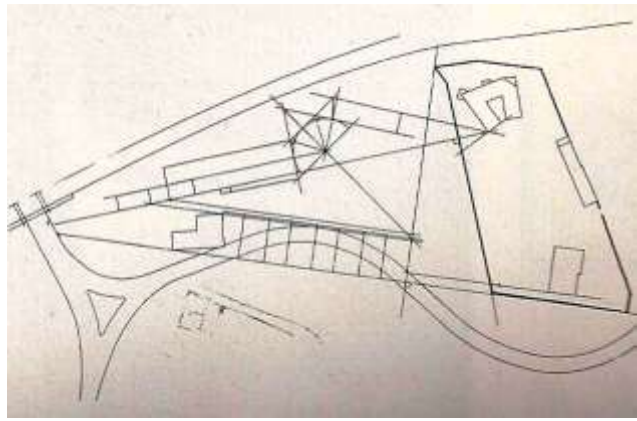
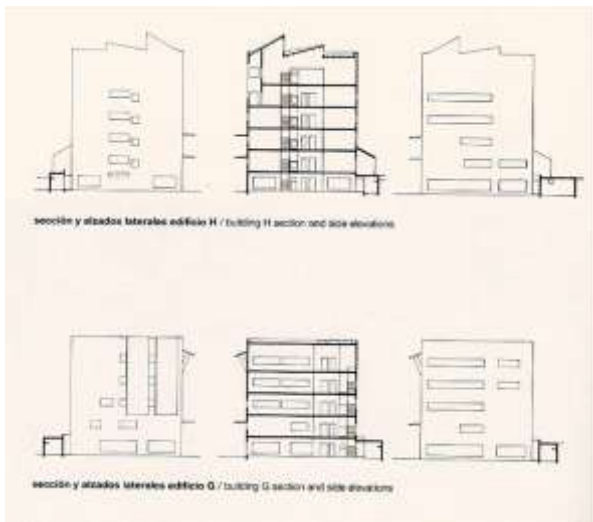


Fig. 157 FAUP, Álvaro Siza:
 a) alçados e cortes das torres H e G (revista *Croquis*, n.º 68/69, pág. 166). | b) esquema geral (OPUS INCERTUM, *Architectures à Porto*, pág. 135).
 b) alçado geral (revista *Croquis*, n.º 68/69, pág. 156).
 c) perspectivas (FRAMPTON, K., *Álvaro Siza*, pág. 307).

Depois de “abandonada a ideia de um grande volume unitário”, a “decisão importante de puxar o eixo de desenvolvimento dos edifícios a partir da «casa-cor-de-rosa», cria um ritmo global”.¹²⁰ Assim, a planta quadrada dos estudos preliminares é substituída por um desenho que assume as dimensões da planta da casa pré-existente, regularizando-a; não só se assume a mesma proporção, mas também se explora o tema da organização espacial da casa mãe, jogando com diferentes esquemas de distribuição do programa: “Tentei introduzir uma grande variedade de condições de utilização do edifício para cada espaço. Apesar de o programa para cada pavilhão ser o mesmo – duas salas de desenho, uma sala de aulas e sanitários – introduzi, em cada piso, variações de modo a fazer do Norte, do Oeste e do Este, uma experiência nova. Foram mesmo criadas condições ligeiramente diferentes entre cada edifício”.¹²¹ Estes espaços tornam-se assim, para os futuros utentes, “um verdadeiro laboratório de luz”.¹²²

Também a cércea vai ser modificada em relação aos estudos preliminares: agora é o alinhamento com a “casa cor-de-rosa” que condiciona a altura da torre mais a nascente, quer na sua fachada (que alinha com a da pré-existência) quer na clarabóia mais alta (que alinha com o telhado da casa mãe). A partir daqui, no desenvolvimento que o edifício vai tendo para poente, desenvolve-se um ritmo “musical”, marcado pelo silêncio (ausência da segunda torre) e pela diminuição da escala (das restantes).¹²³

A concepção da própria tipologia construtiva parece ter em conta a casa pré-existente: a escolha de uma estrutura em caixa de betão, libertando o interior para permitir diversas combinações dos mesmos elementos programáticos,¹²⁴ remete para a construção tradicional em paredes portantes. No entanto, o desenho das longas janelas mostra as potencialidades do material em que as paredes são construídas:¹²⁵ se a forma e a linguagem das torres dos ateliês lembram ainda o modelo Citrohan,¹²⁶ Siza mostra, pelo desenho dos vãos, que não usa um sistema tipo “DOM-INO”.¹²⁷

Do lado norte, o mesmo sistema construtivo proporciona uma abordagem muito diferente: encontramos quatro “corpos bem definidos tipológica e morfologicamente” (“o bar, a administração e o grande anfiteatro, o museu e a biblioteca”) que se tocam “sem simpatia aparente”¹²⁸ numa composição que parece aceitar os princípios do *elementarismo* ou, pelo menos, a sua interpretação mais Corbusiana:¹²⁹ mas aqui esta

¹²⁰ VIEIRA, Á. S., *Álvaro Siza – Une question de mesure* (pág. 108-109).

¹²¹ VIEIRA, Álvaro Siza, *Álvaro Siza – Une question de mesure* (pág. 119).

¹²² TESTA, P., “Espaço Evolucionário...” (pág. 71).

¹²³ “Cette transformation des mêmes thèmes architectoniques en ces quatre suites réflexives trouve equivalent dans la composition musicale: il s’agit du procédé de «variation». (...) une terrasse rectangulaire délimitant l’emplacement d’un «cube» absent, survient comme le contre-point du dernier mouvement de la variation.” LANDAUER, P., “Ecole d’Architecture de Porto” (pág. 78).

¹²⁴ “(...) four lecture room blocks are set out within identical rectangles enclosed by load-bearing perimeter walls. With no additional load-bearing walls obstructing the 10x16m floorplates, each building has been planned in a different way, according to the position of the stairwell. (...) All this is echoed externally by the position and dimension of the openings, which are freer than those possible in traditional solid wall construction.” RISO, V., “Building methods in the architecture of Álvaro Siza” (pág. 269-271).

¹²⁵ “Le lunghe e lunghissime finestre derivano direttamente dalle qualità intrinseche del materiale, inoltre si osserva che la loro collocazione presenta delle rotture negli allineamenti, sono ridottissimi i tratti di continuità verticale, così è resa esplicita la disposizione del materiale in una struttura continua e monolitica.” RISO, V., *Álvaro Siza. La Facoltà di Architettura di Porto* (pág. 15).

¹²⁶ Referimos já no capítulo 1.2.2.2 o projecto “Citrohan” desenvolvido por Corbusier a partir de 1920: salientamos já também que algumas das obras de que podemos encontrar referência na FAUP (como veremos) podem ser consideradas variações do modelo Citrohan: a casa Ozenfant (Paris, 1922), os “Gratte-ciel” de Pessac (Cité Frugès, Bordéus, 1924-27) e Stuttgart Weissenhof (o primeiro e único projecto Citrohan “puro” a ser construído).

¹²⁷ Referimos também já (em 1.2.2.3) o esquema “DOM-INO”, desenvolvido por Corbusier a partir de 1914 (com o Eng. Max du Bois), ilustrando as possibilidades plásticas e construtivas do uso do betão armado.

¹²⁸ COSTA, Alexandre Alves, “Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto” (pág. 104).

¹²⁹ Sobre a doutrina de Julien Guadet e a sua influência na evolução da arquitectura Europeia no início do século, remetemos novamente para o capítulo 1.1.1.

associação (por encosto) de peças de desenho autónomo é pensada de um modo mais orgânico, lembrando o desenho do campus de Otaniemi (Alvar Aalto, Espoo, 1949-1974), como referem Curtis e Frampton.¹³⁰

Se o desenho orgânico do lado norte parece opor-se a uma assumida composição racionalista do lado sul, que lembra Pessac e Weissenhof,¹³¹ o conjunto parece ser unificado por este conceito elementarista de composição; cada edifício, a sul ou a norte, é autónomo e justifica a sua forma com o programa: embora em muitos casos o volume corresponda a mais do que um tipo de uso, Siza elege o *partido* de cada edifício pela sua função dominante (o que também lembra a doutrina de Guadet).

Cada edifício é assim apresentado como “um protótipo”. No conjunto, a “vontade de dissociação volumétrica acarretou o excesso de não só diferenciar o diferente”, mas também “diferenciar o igual” (“cada torre, cada andar, cada sala, com uma só e idêntica função”); daqui resulta “uma soma de objectos tipologicamente identificáveis, com funções clarificadas programaticamente, unidos por espaços de circulação de grande complexidade formal que constituem a sua estrutura.”¹³² A autonomia volumétrica e mesmo funcional dos diferentes *elementos* (“cada um deles com sua própria porta, forma, volume e programa, e cada um ajustando-se às variações de escala e arquitecturas vizinhas”), leva a poder considerar que mais do que uma Escola de Arquitectura, Siza “constrói uma parte de cidade.”¹³³ Cada um destes elementos tem características marcantes: “a forma e a luminosidade da biblioteca, a solução construtiva do museu, a flexibilidade e tecnologia do auditório”.¹³⁴

A leitura que fazemos da composição do edifício da FAUP (onde a abordagem elementarista relaciona as vertentes racionalista e orgânica) leva-nos a considerar mais uma referência teórica da sua concepção: uma *complexidade e contradição* que nos parece claramente Venturiana (mas a que poderíamos também chamar “maneirista”) patente na obra de Siza a partir do final dos anos sessenta.¹³⁵ Referimos já (em 2.2.2.2), a propósito da contestação de Bohigas a Gregotti,¹³⁶ que o qualificativo “maneirista” não nos parece rebater a ideia de influência da teoria Venturiana na obra de Siza, porque o discurso de Venturi em *Complexity and Contradiction in Architecture* se baseia numa leitura pessoal da Arquitectura maneirista. A propósito do Pavilhão Carlos Ramos, José Quintão retoma este tema num discurso que estará mais próximo de Bohigas, quando afirma que a postura arquitectónica de Siza “tem paralelo no que aconteceu no Maneirismo e não num «pós-renascentismo»”.

¹³⁰ CURTIS, W., “Álvaro Siza: Paisagens Urbanas” (pág. 21-22) e “Álvaro Siza: an architecture of edges”(pág. 38); FRAMPTON, K., *Álvaro Siza...* (pág. 42).

¹³¹ Referimos já em 1.2.2.3 a “Cité Frugés-Pessac”, bairro de habitação operária, projectado por Corbusier para o industrial Henry Frugés entre 1924 e 1927, nos arredores de Bordéus. Weissenhofsiedlung é um bairro/exposição de edifícios com programa habitacional realizada em 1927 em Estugarda, com organização de Mies van der Rohe, onde participam nomes como Corbusier, Gropius, Mies, Scharoun e Oud, entre outros.

¹³² COSTA, A. A., “Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto” (pág. 104).

¹³³ DIAS, A., “Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto” (pág. 59).

¹³⁴ Idem, pág. 52.

¹³⁵ Referimos já a relação que encontramos entre as ideias de Venturi expressas em *Complexity and Contradiction in Architecture* e a obra de Siza (ver 1.3.2.2).

¹³⁶ BOHIGAS, O., “Álvaro Siza Vieira”; GREGOTTI, V., “Architetture recenti di Álvaro Siza”.

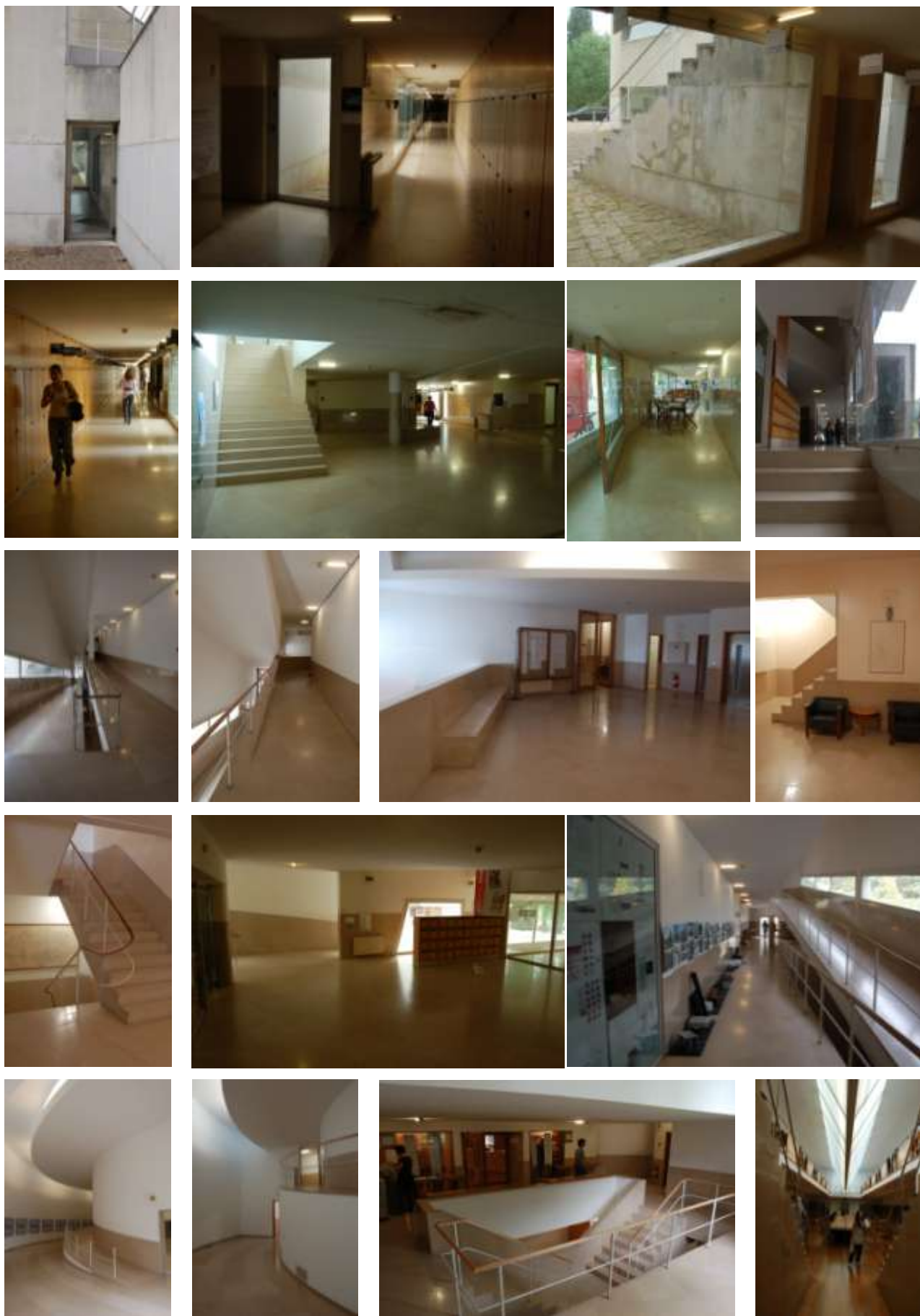


Fig. 158 FAUP, Álvaro Siza, fotos de uma possível "Promenade Architectural" (E. F.).

Esta parece ser uma questão de semântica que ultrapassa o âmbito deste trabalho; no essencial, estaremos de acordo: a arquitectura maneirista pode ser vista “sob a perspectiva de um extravasamento da racionalidade” (os seus arquitectos “perverteram sintaxes, subverteram valores semânticos, inverteram a relação entre estrutura e enchimento”)¹³⁷ que tem paralelo na obra de Siza, nomeadamente nos edifícios da FAUP (quer no pavilhão Carlos Ramos, quer na segunda fase).

Siza combina, de “forma contrastada”, a “introspecção do pátio tradicional com a circunspecção do edifício modernista isolado.”¹³⁸ Neste jogo de contrastes, o edifício mostra uma imagem de decomposição volumétrica embora seja unitário; o espaço que liga os vários pavilhões, que não é legível na volumetria, é assumido como uma cave mas apresenta amplas janelas viradas a sul. Na aparente linearidade funcional deste corredor cruzam-se os percursos dos alunos e professores entre os ateliês, os gabinetes, o bar, os auditórios, a secretaria, as zonas administrativas, a livraria e a biblioteca; pensado como um espaço de circulação ritmado pelas inúmeras portas dos armários individuais dos alunos (elemento essencial num curso de arquitectura), é apropriado por estes como espaço de estar.

Para quem acede ao edifício pela pequena porta situada à cota baixa, junto às oficinas (entrada pouco enfatizada no desenho, mas muito usada pelos utentes do edifício), este é apenas o primeiro de um conjunto de espaços de circulação marcados pela sua ambiguidade (com dupla função). Adalberto Dias refere “a subtilidade da simultaneidade de valores do espaço museológico, que sendo lugar de *mostras* é também percurso obrigatório para a biblioteca, é átrio dos dois auditórios que se situam à sua direita e esquerda, é rótula formal e conceptual deste conjunto”;¹³⁹ mas também os corredores e rampas junto ao auditório funcionam como “foyer” dinâmico, que se expande para o átrio de entrada. Embora consideremos que esta ambiguidade espacial confere a este edifício valores Venturianos (*complexidade e contradição*) que nos parecem intencionais, é obrigatório reconhecer que, mais do que uma opção de princípio, ela tornou-se quase obrigatória em consequência das áreas do programa,¹⁴⁰ condicionadas “por índices drásticos, definidos, talvez com alguma razão, para outros ramos de ensino”, que deixaram os utentes da FAUP “espartilhados em áreas sem nenhuma correspondência com a generosidade apetecida”.¹⁴¹

Encontramos nesta área de circulação um outro factor de ambiguidade; espacialmente, os edifícios da FAUP, aparentemente autónomos, são componentes de uma mesma unidade, organizada através do sistema de acessos, uma “*promenade architecturale*”¹⁴² que dá “coesão ao conjunto, numa rede de comunicações internas de grande fluidez”, constituída por “átrios, galerias, rampas, escadas, que conformam os espaços de encontro, cruzamento, sociabilidade, labirínticos e redundantes, dinâmicos.”¹⁴³ Este complexo sistema de

¹³⁷ QUINTÃO, J., “una perfetta maniera” (pág. 19).

¹³⁸ TESTA, P., “Espaço Evolucionário...” (pág. 75).

¹³⁹ DIAS, A., “Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto” (pág. 52).

¹⁴⁰ “Impuseram-me igualmente uma superfície máxima de 30% para áreas de circulação e locais de reunião. Lutei bastante para conseguir 40%. Não consegui (...)” Siza em JODIDIO, P., “A Arquitectura é uma arte” (pág. 25).

¹⁴¹ COSTA, Alexandre Alves, “Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto” (pág. 102).

¹⁴² DIAS, A., “Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto” (pág. 58).

¹⁴³ COSTA, Alexandre Alves, “Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto” (pág. 104).

acessos é constituído por vários percursos que se cruzam e oferecem alternativas, tendo cada um deles uma fruição espaço-temporal estudada e um remate possível: o átrio de entrada superior (junto à secretaria), o inferior (junto ao bar), o museu, a biblioteca e o átrio do salão nobre são espaços que marcam, simultaneamente, o possível remate de um percurso ou o momento de mudança de direcção que permite iniciar um novo rumo de descoberta. Não existe, na verdade, uma *promenade architectural* única, mas um sistema que nasce desse conceito Corbusiano e o potencia a um nível muito mais complexo: “são os átrios e as galerias, com as suas continuidades que nos conduzem pela dinâmica dos movimentos a todos e a nenhuns lugares.” No interior e no exterior, a FAUP lê-se como um espaço de liberdade (o “prazer do movimento, o ir e vir, ao desencontro”) mas também como um “modo de provocar a inquietação” (“explorar a liberdade de andar para questionar a segurança de cada um”).¹⁴⁴

Pelo exterior, em contraste com outras obras públicas mais encerradas (como a Faculdade de Ciências do Desporto), a FAUP abre à cidade o seu espaço colectivo, sem vedações ou outras barreiras, com um espírito de abertura que parece recuperar os valores urbanos do processo SAAL; mas, em contraste, o jardim da antiga quinta da Póvoa mantém o seu carácter “burguês”, ficando cautelosamente encerrado por trás dos muros pré-existentes (de onde se pode contemplar a nova “ilha proletária”).

O edifício parece ser pensado a partir dos espaços comuns, porque é pela “sua unidade compositiva que todos os sectores são organizados”; aliás, “foi necessária uma coordenação dimensional optimizada das áreas de ensino e investigação” para libertar “excedentes indispensáveis” de área que foram canalizados para os espaços colectivos.¹⁴⁵ Assim, em contraste com a ambivalência do esquema de circulação interior, o desenho dos ateliês é extremamente rígido e definido, onde as mesas são “prisioneiras de uma ordem preestabelecida”.¹⁴⁶ Esta rigidez que cada espaço de trabalho apresenta é, no entanto, o resultado de um jogo muito dinâmico e intencional de variações entre os diferentes pisos de cada torre e entre as diferentes torres, que parte da ideia “de que os estudantes deviam poder beneficiar de vastas vistas diferentes através das janelas de cada sala.”¹⁴⁷ Esta é uma intenção assumida com cariz pedagógico; os “candidatos a arquitectos, na sua permanência ao longo dos anos, (...) vão percebendo a diferença de ambiente e carácter de um mesmo espaço (geometricamente falando), quando relacionado ou combinado de outra maneira: a sala de aulas orientada a nascente não é igual à orientada a sul, poente ou norte, porque diferente é a sua luz, e a sua relação com o exterior – jardim, rua, passeio ou rio, porque não tem pala ou a possui direita ou inclinada, etc... Vão percebendo como a mesma tipologia conduz a arquitecturas diversas”.¹⁴⁸

Se o nosso discurso sobre esta obra assenta na relação entre a arquitectura e o seu papel como modelo conceptual ou metodológico, é importante ressaltar que Siza só reconhece o papel pedagógico do edifício da FAUP nesta particularidade do seu projecto: “não vejo nada de específico, senão talvez a minha

¹⁴⁴ TAVARES, D., “A casa da Arquitectura” (pág. 40).

¹⁴⁵ FONSECA, T., “A construção da Faculdade de Arquitectura” (pág. 52).

¹⁴⁶ TAVARES, D., “A casa da Arquitectura” (pág. 40).

¹⁴⁷ JODIDIO, P., “A Arquitectura é uma arte” (pág. 25).

¹⁴⁸ DIAS, Adalberto, “Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto” (pág. 58).

tentativa de propor tantas experiências como orientações possíveis: Norte, Sul, Este, Oeste, lado pátio, lado rio e grande paisagem.” O autor assume que pensou o edifício de modo a permitir ao estudante de Arquitectura “ter um contacto diferente com a luz ao longo do dia e da duração dos seus estudos”, mas também afirma que a intenção pedagógica do edifício fica por aí: “nunca me passou pela cabeça lançar uma qualquer mensagem arquitectónica”. Se reconhece que o projecto deste edifício exigiu “uma atenção especial, uma vez que ali se virá a ensinar a Arquitectura”, também afirma que “não se deve exagerar” a importância pedagógica do edifício, porque “a evolução das pessoas depende de muitas outras coisas, para além do lugar onde trabalham.”¹⁴⁹

Podemos interpretar estas palavras como sinal de um certo *decoro*¹⁵⁰ que Siza cultiva em relação à sua obra, mas também como expressão cautelosa de alguém que recusa ser demasiado conotado com uma ideia de *Escola*, como entidade colectiva: “Se a Escola continua a acreditar na chegada providencial de um salvador, ela expõe-se à impotência. Talvez algumas pessoas tenham pensado que eu seria o tal.”¹⁵¹

Esta relutância de Siza em assumir-se como referência principal da “Escola do Porto” não nos parece impeditiva de acreditar que este edifício foi pensado inteiramente como um conjunto de lições de arquitectura; se, de forma genérica, se pode dizer o mesmo da grande maioria das suas obras, reconhecemos no edifício da FAUP uma especial preocupação em tratar esse carácter pedagógico como tema de projecto. Aliás, esta era uma componente do programa: Siza foi convidado pela instituição, “por decisão unânime do seu corpo docente”, para ser o “intérprete do seu modo de fazer e de ensinar a arquitectura” (segundo Fernando Távora), para “assumir a autoria do que todos sonhavam poder vir a ser a casa da Arquitectura do Porto” (segundo Domingos Tavares).¹⁵²

Álvaro Siza não é, em 1986, um arquitecto com experiência de programas públicos com esta dimensão. Este projecto é uma primeira oportunidade de projectar um edifício destinado ao ensino superior (surge em simultâneo com o projecto da Escola Superior de Educação de Setúbal), um programa com um nível de complexidade alto e um carácter público evidente. A escolha de Siza para a autoria do projecto tem assim outra justificação: ele é o “mais destacado elemento da cena profissional e da prática pedagógica”, um “homem da casa, envolvido na defesa de uma ideia de arquitectura, parceiro na construção de um plano pedagógico saído das complexas e divergentes experiências do envolvimento da Escola com a cidade e a revolução de Abril.”¹⁵³ Porque a “identificação rigorosa do tema é, em Siza, qualidade moral impar”,¹⁵⁴ ele é o arquitecto indicado para uma obra onde a responsabilidade pedagógica é um tema de projecto implicitamente associado à encomenda desde o primeiro momento.

¹⁴⁹ VIEIRA, Á. S., *Álvaro Siza – Une question de mesure* (pág. 91-92 e 119).

¹⁵⁰ Abordamos já (em 1.2.1.2) a importância do conceito de *decoro* para Távora.

¹⁵¹ VIEIRA, Á. S., *Álvaro Siza – Une question de mesure* (pág. 102).

¹⁵² TÁVORA, F., “Para a História do Futuro: um texto de 1991” (pág. 21); TAVARES, D., “A casa da Arquitectura” (pág. 36). Teresa Fonseca (em “A construção da Faculdade de Arquitectura...”, pág. 43) também refere que “Álvaro Siza foi escolhido, por unanimidade, pelos professores do Curso, para projectar e dirigir as obras.”

¹⁵³ TAVARES, D., “A casa da Arquitectura” (pág. 36).

¹⁵⁴ COSTA, A. A., *Álvaro Siza* (pág. 79); como confirmação da raridade desta *identificação rigorosa do tema*, Alves Costa ressalva que “o seu abastardamento é o carácter, ou falta dele, de grande parte da produção arquitectónica actual.”

Consideramos que todos os aspectos já referidos neste capítulo confirmam esta intenção pedagógica do projecto da FAUP; acreditamos que tudo, “nesta obra, é educativo – instrumentos, métodos e resultados.”¹⁵⁵

A integração de princípios compositivos aparentemente antagónicos numa obra que, mesmo assim, não perde o seu carácter unitário, é uma característica presente em outras obras de Siza¹⁵⁶ e uma interpretação pessoal de um tema recorrente na obra de Távora: a constante procura de uma *terceira via*, de um *composto* arquitectónico construído a partir de conceitos opostos.¹⁵⁷ Mas acreditamos que esta característica pode ser lida nesta obra (como em Schilderswijk e Berlim)¹⁵⁸ de um modo enfático, quase retórico: no modo como se opõe um ritmo racionalista e um pano de fundo organicista, unificados por um sentido elementarista de composição e uma grande fluidez e ambivalência espacial.

Estes são aspectos a realçar do papel pedagógico desta obra enquanto método de projecto; do mesmo modo, o controle total do arquitecto sobre os diferentes momentos da obra, que obriga a uma dedicação também total, constitui uma importante lição de arquitectura. Teresa Fonseca refere que o edifício “contou com pelo menos 415 desenhos entregues pelo arquitecto para a obra” e apresenta como exemplos da pedagogia construtiva do edifício os pavimentos internos das zonas de distribuição, em mármore, com “um desenho que tem unidade de traçado” (e consegue incluir, “sem alterar a sua estereotomia, todos os tapetes”) e o desenho exclusivo de todas as escadas, janelas, lambrins (de mármore ou madeira), marcos de porta, etc. Esta “paciência ilimitada” é outra das lições do edifício: “Reclamar, para a educação dos futuros arquitectos, todo o tempo que é necessário para evitar erros, imperfeições e esquecimentos”.¹⁵⁹

Referimos já que a relação que o projecto estabelece com a envolvente próxima e distante também nos parece ser pedagógica (daí o abandono da primeira solução), ainda que possa não ser assumida como tal. Se “o facto mais «especial», sobretudo aqui, é o sítio”,¹⁶⁰ o modo como o edifício consegue conciliar o controle da presença na paisagem e a uma pretendida relação com a casa pré-existente, apesar das dificuldades criadas pela topografia, é uma clara lição de arquitectura que remete para o que de melhor ficou dos ensinamentos do “Inquérito” na herança da *Escola*. O desenho dos novos muros de pedra que relacionam as cotas do jardim da Quinta da Póvoa com a plataforma do novo edifício reforça esta ideia; o novo edifício da FAUP parece querer integrar alguma memória das quintas que caracterizavam aquela parte da cidade; sobretudo, parece querer mostrar que as duas atitudes não são incompatíveis. Se é exagerado afirmar que a Faculdade de Arquitectura guarda “as últimas árvores, os últimos muros de granito, os últimos rebocos pintados da encosta do Douro”,¹⁶¹ concordamos que este é “o único troço recente que não violenta a

¹⁵⁵ FONSECA, T., “A construção da Faculdade de Arquitectura...” (pág. 49).

¹⁵⁶ Encontramos esta integração de opostos na composição da piscina das Marés, da casa Alves Costa, da casa Beires e da Casa Avelino Duarte, entre outros exemplos possíveis.

¹⁵⁷ Como vimos no capítulo 1.2, Távora tinha já defendido nos seus textos (desde o “Problema da Casa portuguesa”) e na sua obra (desde a sua “casa sobre o Mar”) esta procura de uma “terceira via” para a arquitectura portuguesa.

¹⁵⁸ Casas de Schilderswijk (Haia, 1984-88); edifício *Bonjour Tristesse* (Berlim, 1980-84).

¹⁵⁹ FONSECA, T., “A construção da Faculdade de Arquitectura...” (pág. 47 e 54).

¹⁶⁰ VIEIRA, Á. S., *Álvaro Siza – Une question de mesure* (pág. 92).

¹⁶¹ FONSECA, T., “A construção da Faculdade de Arquitectura...” (pág. 46).

escarpa” nem o “desenho anterior do arrabalde rural”; pelo contrário, “avança uma forma de ocupar que, totalmente urbana, civilizada e nova, docemente retorna momentos que só supúnhamos possíveis na cidade histórica.”¹⁶²

Esta filosofia de fusão, de inter-relacionamento de opostos, é herdada de Távora mas assumida por Siza do mesmo modo que a reconhece em Alvar Aalto: assume-se como “agente de mestiçagem”, transformador de modelos experimentados, que cruza e introduz em realidades diferentes.¹⁶³ Se há uma obra em que isto é evidente é neste edifício da FAUP; aliás, são inúmeras as referências que encontramos na bibliografia consultada ao uso de modelos reconhecíveis nesta obra. Mencionamos já a referência de Curtis a “uma re-interpretação conhecida na paisagem do campus de Otaniemi de Aalto (desenhado no final dos anos 40) com os seus níveis estratificados e o seu ponto focal de um anfiteatro ao ar livre”; o mesmo autor refere também os “vários maneirismos neo-modernistas” que “piscam os olhos a Loos, Le Corbusier e Oud”,¹⁶⁴ tema (recorrente em vários discursos sobre a FAUP) que considera ser distinto na obra de Siza, por que existe um sentido de deslocamento e fragmentação e uma ordem menos óbvia subjacente (com um toque de deconstrutivismo).¹⁶⁵ Frampton reafirma a referência ao campus de Otaniemi, reinterpretando-a;¹⁶⁶ refere ainda a influência de Piranesi na composição geral, de Corbusier na organização espacial dos percursos e da Arquitectura Escandinava na biblioteca.¹⁶⁷ Peter Testa refere que a “organização formal da Faculdade de Arquitectura lembra os princípios espaciais subjacentes a trabalhos modernistas seminais como a Bauhaus” e salienta que o “foco nas salas de projecto como o espaço privilegiado da escola fomenta esta afiliação”; mas encontra esta influência cruzada com “uma associação ao *campus* americano, às ágoras cívicas da antiguidade”.¹⁶⁸ Teresa Fonseca refere a homenagem presente no “estreito corpo da nova entrada (...) interiormente pintado de vermelho” que lembra a “porta análoga” que Távora abriu na Quinta da Conceição; sobre o mesmo espaço, Graça Dias apresenta como hipótese de explicação para o “vermelho escuro luminoso” a relação com a casa pré-existente.¹⁶⁹ José Quintão afirma que o corpo de entrada do Pavilhão Carlos Ramos “lembra um outro espaço cuja primeira e única função é o abrigo da escadaria de acesso à Biblioteca Laurenciana, de Miguel Ângelo” (Florença, Itália, 1524-26).¹⁷⁰

¹⁶² DIAS, M. G., “Faculdade de Arquitectura” (p. n. n.).

¹⁶³ VIEIRA, Á. S., “Alvar Aalto: Três facetas ao acaso”. Abordamos já (em 1.3.1.5) a leitura que Siza faz da obra de Aalto, neste texto.

¹⁶⁴ CURTIS, William, “Álvaro Siza: Paisagens Urbanas” (pág. 21-22);

¹⁶⁵ “What distinguishes Siza’s use of modernist examples from the almost academic revivals of the 1920s now in vogue, is a bizarre sense of displacement and fragmentation: there is a less obvious kind of order beneath the evident stylization.” (...) “Like elongated boxes with grimacing faces and rectangular eyes winking to the passerby, these oblongs are involved in a game of allusions to Loos (Tsara House) or to Le Corbusier (Maison Citrohan), but the scale is odd, even distorted. Here and there are diagonal gashes and slicing horizontals which suggest that Siza has not always been able to resist recent ‘Deconstructivist’ fashion” CURTIS, W., “Álvaro Siza: an architecture of edges” (pág. 38).

¹⁶⁶ “However, one may also note Siza’s ingenious mannerism in this regard, for here Aalto’s semicircular auditorium has been transformed into a concentric gallery space.” FRAMPTON, K., *Álvaro Siza Complete Works* (pág. 64, nota 52).

¹⁶⁷ Frampton defende que o edifício “is handled as a Piranesian assembly that occupies the best part of a triangular site”, fala da “*promenade architectural*” do corpo norte e refere ainda que a biblioteca (“the volumetric *tour de force* that culminates the entire sequence”) “takes its overall ambience from the Scandinavian modern tradition and, in particular, from the two canonical libraries designed in sequence by Gunnar Asplund and Alvar Aalto: the Stockholm Public Library of 1926 and the Vipuri Library of 1935.” FRAMPTON, K., *Álvaro Siza Complete Works* (pág. 40-42).

¹⁶⁸ TESTA, P., “Espaço Evolucionário...” (pág. 73)

¹⁶⁹ Graça Dias propõe também uma leitura do uso deste espaço: “mima uma casa, mostra, quase escultura, romântica, o jogo dos significantes que um dia se espera os alunos aproximem o domínio”; ver DIAS, M. G., “Faculdade de Arquitectura” (p. n. n.)

¹⁷⁰ QUINTÃO, J., “una perfetta maniera” (pág. 17).

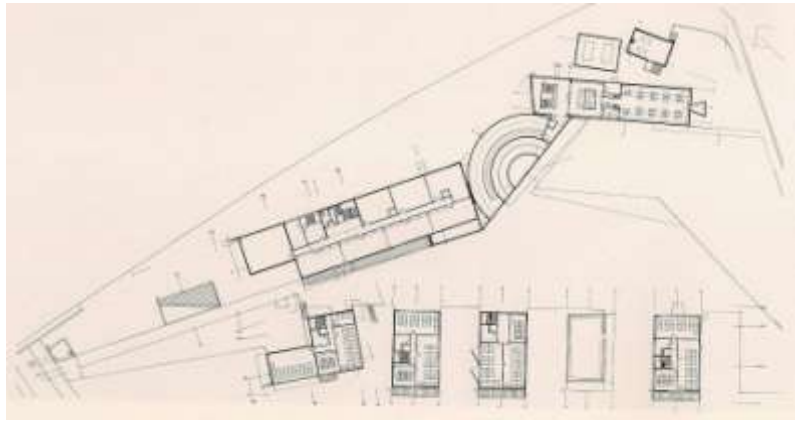


Fig. 159 a) campus de Otaniemi, Alvar Aalto, planta (LAHTI, L., *Alvar Aalto*, pág. 60). | b) FAUP, Álvaro Siza, planta (revista *Croquis*, n.º 68/69, pág. 166). c) casa Ozenfant, Paris, Corbusier (FRAMPTON, K., *Le Corbusier*, pág. 44) | d) casa Tzara, Paris, Adolf Loos (SARNITZ, A., *Adolf Loos* pág. 60) | e) "Grate-ciel" no bairro de Pessac, Bordeus, Corbusier, foto do estado actual (E. F.). f) FAUP, Álvaro Siza, foto do estado actual (E. F.).

Poderíamos acrescentar a estas referências outras analogias possíveis, como os já mencionados nomes de Pessac e Weissenhof, o desenho da cobertura da casa Ozenfant nas clarabóias da sala de desenho (na torre de ateliês mais alta), a *inútil* espacialidade do pavilhão de Ténis da quinta da Conceição no terraço sobre o bar (que também “não serve para nada”, sendo também este “o elogio máximo que pode fazer-se-lhe”),¹⁷¹ as rampas da casa Savoye e do Guggenheim de Nova Iorque¹⁷² (a primeira na ligação entre o átrio de entrada e o museu, a segunda na continuidade do mesmo percurso, dentro do próprio museu).¹⁷³

Estamos assim perante o que parece ser uma “Arquitectura de arquitecturas”; acreditamos que Siza concordará com Moneo que será esta “la definición que corresponda a una Escuela que pretende enseñar la disciplina.”¹⁷⁴ Esta é uma característica que define a obra, mesmo que nem todas estas referências sejam resultado de uma opção plenamente consciente no processo de concepção. Se é habitual encontrar-nos este jogo de citações nos projectos de Siza, neste edifício ele assume uma maior preponderância; também este aspecto parece confirmar uma intenção pedagógica.

É sobretudo esta característica que justifica o carácter especial que Moneo encontra nesta obra: “Estamos ante una arquitectura eminentemente narrativa”. Siza “manipula personajes casi antropomórficos, con ojos, nariz y boca, figuras alusivas, por otra parte, a la historia de la arquitectura moderna”, o que confere a esta obra “un cierto tono literario hasta ahora ausente en la obra de Siza.” Neste caso, “no es tan pura experiencia arquitectónica como juego intelectual”. Moneo considera que, na FAUP, “estamos en tempos de juego” e Siza “se recrea en dibujar la arquitectura con la mano izquierda.” No entanto, talvez seja “preciso este camuflaje para poder pasar el testigo de lo que fue la idea de arquitectura en la segunda mitad del siglo XX a las gentes que vivirán en el siglo que estamos a punto de comenzar.”¹⁷⁵

Se é verdade que existe aqui uma linguagem antropomórfica e um tom literário, narrativo (que, no entanto, não é novo na obra de Siza, como vimos em 1.3.2.2), não concordamos que este *jogo intelectual* retire a esta obra qualidades, como experiência arquitectónica; esta não é, claramente, uma *obra de mão esquerda* de Siza, pelo menos no sentido que os arquitectos portugueses dão a essa designação.¹⁷⁶ O desenho antropomórfico das fachadas viradas a sul das torres de ateliês¹⁷⁷ (já antes experimentado por Siza nos topos do pavilhão Carlos Ramos) pode ser lido como uma experiência de reinterpretação da relação da arquitectura com o corpo humano, base de composição das ordens clássicas. Cruzar este princípio com as já citadas referências a modelos do movimento moderno é mais um gesto que procura a “mestiçagem” de elementos opostos, demonstrando que também na linguagem (como na composição) não é necessário

¹⁷¹ Recordamos aqui a já citada frase de Távora sobre o seu pavilhão de Ténis (ASOCIACIÓN PRIMEIRO ANDAR, *Távora*, pág. 66).

¹⁷² Casa Ozenfant: Corbusier, 1923; pavilhão de Ténis da quinta da Conceição: Távora, 1956-60; casa Savoye: Corbusier, 1929; Guggenheim de Nova Iorque: Frank Lloyd Wright, 1959.

¹⁷³ Neste caso, a curvatura da rampa é convexa (e não côncava, como nas rampas do exemplo citado) e corrige a relação entre forma e funcionalidade (um dos aspectos mais criticados nesta obra de Wright), porque na FAUP a parede da rampa não é usada como espaço expositivo.

¹⁷⁴ MONEO, R., “Álvaro Siza” em *Inquietud Teórica Y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos* (pág. 251).

¹⁷⁵ *Idem*, pág. 251.

¹⁷⁶ Costuma-se designar como *obras de mão esquerda* as obras menores de um arquitecto prestigiado, sugerindo alguma falta de cuidado na sua concepção e um resultado final abaixo das capacidades do autor; na nossa opinião, é precisamente o contrário que acontece no projecto da FAUP.

¹⁷⁷ Parece-nos mais correcta esta interpretação antropomórfica do que a de Brigitte Fleck: “A forma e as janelas das torres, no lado que dá para o rio, invocam caras de fantasmas e robôs” (FLECK, B., *Álvaro Siza*, pág. 114).

rejeitar as referências modernas para reutilizar princípios clássicos; em 1986, num momento em que ainda está bem acesa no Porto a reacção à adopção formal das influências pós-modernas na arquitectura portuguesa, este é mais um gesto pleno de significado.

Esta reflexão sobre o carácter pedagógico do edifício da FAUP não estaria completa sem incluir uma referência ao seu significado como materialização de uma ideia de ensino; efectivamente, encontramos neste edifício também o resultado de uma reflexão sobre o tema do desenho de espaços lectivos associados a uma estratégia pedagógica. Também esta é uma escolha deliberada de Siza, que permite que, ainda durante a sua construção, Frampton o aponte já como a terceira instituição de referência para o ensino da Arquitectura construída no século XX (depois da Bauhaus de Dessau e da HfG de Ulm), do ponto de vista da “representação de uma cultura ideológica específica através do próprio edifício da escola.”¹⁷⁸

Dada a circunstância da “inexistência dum Plano de Estudos definitivamente elaborado” para a nova Faculdade no momento da elaboração do programa preliminar (1983), foi a “estrutura curricular” do curso de Arquitectura da ESBAP que serviu de base à sua elaboração.¹⁷⁹ A comissão encarregada da elaboração do programa “trabalhou sob controlo de índices, de padrões de áreas importados de Inglaterra,¹⁸⁰ de orçamentos, de uma previsão consciente e defendida de número de alunos que no futuro iriam frequentar a nova escola”; estes dados são a base para as primeiras propostas de Siza, que despoletavam o “debate e a reflexão” em torno das “experiências pedagógicas comuns”.¹⁸¹ O processo de projecto desta obra constitui assim um “exemplo raro do esforço mútuo na arte de negociação”¹⁸² entre cliente e arquitecto.

Alexandre Alves Costa recorda que a discussão do programa do projecto “se centrou na ideia da escola/ateliê de projecto com espaços complementares de conteúdo tradicional” (“administrativos, auditórios, biblioteca, museu, bar e alguns espaços oficinais”), complementados pela “grande novidade” que foram os gabinetes para docentes.¹⁸³ Face a um programa preliminar¹⁸⁴ que previa instalações para 500 estudantes e salas para “grupos de 15 estudantes”, que tinha de ser cumprido, Siza questiona “a falta de flexibilidade”.¹⁸⁵ Previa-se uma “área bruta total de 7 485 m² de construção a que corresponde a área por aluno de 12,3 m²”, valor considerado “compatível com o carácter específico do ensino da arquitectura.”¹⁸⁶ Na discussão do programa discutem-se “as vantagens ou as desvantagens de um amplo espaço para *atelier*, quase sem identificação de ano ou turma” (com influência de outros espaços educativos, de “Louis Kahn, Artigas, Mies”)

¹⁷⁸ FRAMPTON, K., *História Crítica da Arquitectura Moderna* (pág. 402 da 3ª ed.).

¹⁷⁹ Ver “Programa preliminar...” em VIEIRA, Á. S.; DIAS, A., *Edifício da Faculdade de Arquitectura...* (pág. 99-108).

¹⁸⁰ No “Programa preliminar...” (pág. 106) refere-se um documento “publicado pela UNESCO”: “Planning Standards for Higher Education Facilities”.

¹⁸¹ TAVARES, D., “A casa da Arquitectura” (pág. 37).

¹⁸² FONSECA, T., “A construção da Faculdade de Arquitectura...” (pág. 45).

¹⁸³ COSTA, A. A., “Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto” (pág. 102).

¹⁸⁴ Em JODIDIO, P., “A Arquitectura é uma arte” (pág. 5) refere-se que o Programa é “preparado pelo Ministério”; mas, em diferente texto publicado na mesma obra, o mesmo autor refere que o “programa preliminar” foi “estabelecido pela Reitoria da Universidade do Porto” (JODIDIO, P., “Faculty of Architecture of the University of Oporto”, pág. 89). Na realidade, o Programa Preliminar da FAUP é elaborado por uma equipa coordenada pela Comissão Instaladora e refere, como espaços lectivos, “8 salas de aula de 15 alunos; 1 anfiteatro de 160 lugares; 2 anfiteatros de 110 lugares; 34 salas de aula com estirador de 15 alunos; 1 sala de desenho e modelo de 100 lugares e 4 laboratórios” (ver “Programa preliminar...” em VIEIRA, Á. S.; DIAS, A., *Edifício da Faculdade de Arquitectura...*, pág. 107).

¹⁸⁵ JODIDIO, P., “A Arquitectura é uma arte” (pág. 5).

¹⁸⁶ “Programa preliminar...” em VIEIRA, Á. S.; DIAS, A., *Edifício da Faculdade de Arquitectura...* (pág. 107).

mas estabeleceu-se um consenso no sentido inverso: “Ninguém achava bem” o *open space*. Decide-se assim que o programa de “cada *atelier* deve conter o número de alunos de uma turma e deve ser uma entidade espacial autónoma e encerrada, embora associada a um espaço de crítica colectiva dos trabalhos”.¹⁸⁷

Siza confirma o referido *consenso* contra o *open space* (afirma não estar de acordo com os exemplos que conhece) mas discorda do dimensionamento das “unidades de aula” em “salas para 15 estudantes”: afirma que foi “uma imposição” (“não estou a dizer uma possibilidade, ou a adopção de um princípio”) e que lutou “bastante contra isso”.¹⁸⁸ Esta opção por salas pequenas parece querer fixar uma dimensão máxima para a unidade básica de ensino da *Escola-Ateliê*; se é verdade que pode haver mais do que uma sala por turma, esta divisão obriga a um fraccionamento que limita o espaço de aprendizagem de cada aluno a uma determinada escala: um espaço contido, um número reduzido de colegas que o partilham. É curioso que seja este o único factor claramente impositivo deste projecto, num edifício que, no restante, transmite uma ideia de grande flexibilidade e liberdade. É como se os responsáveis da FAUP fizessem questão de assegurar que este aspecto (a dimensão da sala de aulas práticas, associada a uma ideia de “ateliê de vão de escada”) constituiria o último reduto onde se poderia assegurar a manutenção do “ensino-ateliê”, herança pedagógica que é claramente afirmada desde o “Período Experimental”. Lembrando ainda que o exercício do projecto é “expressão técnica da arquitectura, com regras”, que só pode ser atingido “com o esforço das horas prisioneiras, síntese da liberdade criativa passada pelo crivo da regra ordenadora do fazer.”¹⁸⁹

Este carácter aparentemente rígido e impositivo é, no entanto, atenuado pelas próprias características construtivas das torres de ateliê, que permitem uma (relativamente) fácil alteração: uma eventual demolição das paredes divisórias não põe em causa a estabilidade dos edifícios. Mas não deixa de ser a opção mais criticável (e criticada) do projecto, questionada por sucessivas gerações de utentes da FAUP: “os que ensinam revoltam-se constantemente por esta falta de espaço para alargar os cotovelos no meio de turmas de alunos que não se contêm nos números programados” e os “que aprendem revoltam-se por não disporem de espaço para alargar a confusão delirante das imagens confusas, por não poderem manchar as imaculadas paredes brancas.”¹⁹⁰

Esta opção pedagógica aqui cristalizada, que é também uma ideia de *Escola*, estaria já a ser questionada antes da construção do edifício, pelos próprios alunos e docentes. Aliás, o momento em que este edifício é projectado coincide com o fim de uma era no ensino (e na prática) da arquitectura, tanto aqui como em todo o mundo: “A nova faculdade, (...) foi programada imediatamente antes da grande revolução provocada pelas novas tecnologias da informação na produção projectual e logo adiante no ensino, o que acarretou, inevitavelmente, uma desactualização precoce de um programa já de si muito defensivo.”¹⁹¹

¹⁸⁷ COSTA, A. A., “Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto” (pág. 103-104).

¹⁸⁸ Ver BANDEIRINHA, J. A.; FIGUEIRA, J., “Álvaro Siza, entrevista” (pág. 15).

¹⁸⁹ TAVARES, Domingos, “A casa da Arquitectura” (pág. 40).

¹⁹⁰ Idem, pág. 41.

¹⁹¹ COSTA, A. A., “Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto” (pág. 103-104).

Esta obra pode assim surgir, no momento da sua construção, como síntese de uma identidade da *Escola*, nos três vectores que caracterizam a interpretação que aqui apresentamos, mas também como o momento em que esta ideia está prestes a sentir uma profunda alteração das circunstâncias do seu contexto específico, como prática disciplinar, como ideia de ensino e como construção teórica (entendida também como modelo interno e externo). A partir do final dos anos 80, a progressiva informatização dos processos de trabalho altera a pedagogia da escola e a prática do ateliê. Paralelamente, a internacionalização da obra de Álvaro Siza leva a um aumento exponencial da divulgação da sua obra e da quantidade de trabalho realizado no seu escritório; com o conseqüente afastamento de Siza das actividades lectivas da FAUP e o aumento da atenção dada à sua obra (em publicações nacionais e estrangeiras) a sua influência tende a ser cada vez mais formal e cada vez menos metodológica ou conceptual.¹⁹²

O edifício da Faculdade de Arquitectura do Porto é, assim, a melhor obra que podemos considerar como “modelo ou alegoria à arquitectura de Siza”.¹⁹³ O seu desenho capta, *com o máximo rigor, um momento concreto de uma imagem fugidia com todos os matizes*:¹⁹⁴ a imagem de um arquitecto, a (melhor) imagem de uma *Escola*. No final deste capítulo 3.1, a sua análise surge como inevitável remate mas também como confirmação do carácter inacabado desta dissertação: como Alves Costa, acreditamos que esta obra “dá início a uma série de perturbadoras realizações que marcarão uma nova época” da actividade profissional de Álvaro Siza;¹⁹⁵ suspeitamos que marque também o princípio de uma nova evolução na identidade da *Escola*.

¹⁹² Referimos já a nova Faculdade de Engenharia do Porto (Pedro Ramalho, 1988) como exemplo de uma obra onde a influência do projecto da FAUP se faz sentir, na forma e na composição; poderíamos também referir o edifício de Gonçalo Byrne para a Faculdade de Engenharia Electrónica e Informática (Coimbra, 1991-1996).

¹⁹³ TESTA, P., “Espaço Evolucionário...” (pág. 76).

¹⁹⁴ Parafrazeamos aqui a famosa frase de Siza (que dá título a este capítulo) sobre o papel do desenho no projecto; ver VIEIRA, A. S., “To catch a precise moment of flittering image in all its shades” (pág. 59 da ed. cons.).

¹⁹⁵ Ver COSTA, Alexandre Alves, *Álvaro Siza* (pág. 79).

3.2. Da Revolução à Universidade: estabilização de uma ideia de arquitectura e ensino.

Nos capítulos anteriores procuramos resumir o modo como o percurso evolutivo da identidade colectiva a que chamamos *ideia de Escola* se reflecte no ensino da ESBAP. Vimos também como esta ideia é posta à prova em circunstâncias adversas no período que antecede a “Revolução”, com a Reforma do ensino, a saída de Ramos, a emergência do fenómeno de industrialização da actividade projectista, o “abandono do desenho” e o bloqueio da “Experiência”. Referimos ainda que Abril de 1974 se pode considerar um momento de charneira na história da “Escola do Porto”, em que esta deixa de ser um símbolo de resistência (marginal face ao regime) e se torna protagonista no desenrolar do “Processo SAAL” no norte do país, ganhando consciência da importância do seu papel face à nova realidade política e social.

Neste contexto, o conjunto de reflexões pedagógicas que decorre a partir de Abril de 1974 (que abordaremos neste capítulo) tem de ser interpretado à luz do envolvimento dos principais agentes da *Escola* no “Serviço de Apoio Ambulatório Local”. Depois de procurar entender as motivações que estão por trás da forma como o “Processo SAAL” se desenrola no Porto, como ideia global e projecto para a cidade (no capítulo 2.3), interessa-nos agora perceber de que modo é que os resultados desta experiência se reflectiram no ensino da ESBAP; depois do Despacho que remete o desenvolvimento dos projectos SAAL para as Câmaras Municipais (em 1976), a aprendizagem que resulta do “Processo” vai reflectir-se na evolução da pedagogia (sempre associada a uma ideia de arquitectura) e numa estabilização progressiva dos métodos de ensino que prepara o terreno para a transição das Belas Artes para a Universidade. Esta evolução faz-se num processo de continuidade, a nível pedagógico: depois de alguns anos de grande debate (logo a seguir à “Revolução”), a Escola vai conseguir um consenso maioritário (sempre acompanhado por divergências mais ou menos pontuais) que consolida a herança do seu já longo percurso.

Símbolo desta herança, o conteúdo pedagógico das aulas de “Teoria e História” (e depois de “Teoria Geral da Organização do Espaço”) constituem um ritual de passagem de testemunho, onde Fernando Távora transmite às novas gerações a sua leitura da construção teórica que caracteriza a identidade colectiva a que chamamos “Escola do Porto”. Em contraste com esta serenidade na transição pedagógica, a transição logística entre S. Lazaro e o Campo Alegre é um processo difícil, que marca (de modo traumático) a percepção da *Escola* para as gerações de discentes que o vivem. A revista *Unidade* acaba por ser o sinal mais evidente da crítica interna emergente, entre os estudantes, que tem como causas mais evidentes esta difícil transição logística e a percepção de alguma inércia no processo pedagógico.

3.2.1 A ESBAP depois de Abril: oposição entre duas visões de ensino.

Como vimos no capítulo 1.3.3, o chamado “período experimental” da ESBAP representa um processo de reflexão pedagógica que parece surgir antes do tempo, num contexto político que não permitiu a sua evolução natural; assim, graças a esta “Experiência”, a revolução dos Cravos encontra o Curso de Arquitectura pronto a retomar um caminho já ensaiado e a reafirmar as suas convicções pedagógicas.

Isso torna-se claro logo no dia 29 de Abril, na moção que é aprovada e aclamada no Plenário realizado na ESBAP,¹ onde se assume uma posição solidária com as forças da “Revolução” e se declara a necessidade de avançar com um “processo de desfascização” (que se prevê ser de longa duração), concretizado inicialmente com a expulsão do director, a anulação dos processos disciplinares instaurados a quinze alunos e a reintegração de três professores de arquitectura recentemente afastados.² Afirma-se também a intenção de reintegrar os docentes que, desde 1968, se viram obrigados a abandonar a ESBAP devido à negligência do Ministério na resolução dos seus problemas contratuais. Do ponto de vista da gestão do curso, procura-se retomar os objectivos da proposta dos regimes experimentais, criando um órgão directivo que integre “um grupo de professores e alunos”, presidido pelo “professor mais antigo, sem voto de qualidade”; mas agora institui-se o “Plenário” como o “órgão soberano da ESBAP”, perante o qual o “órgão directivo” terá de prestar contas.

Terá sido esse, o “primeiro e último dia” em que os agentes da *Escola* estiveram “todos do mesmo lado”: o período que se segue à “Revolução” foi de grande e viva discussão interna entre as “diversas

¹ Ver COSTA, A. A., *Dissertação...* (pág. 107-108), onde este documento é transcrito na íntegra.

² *Ibidem*; ver também COSTA, A. A., *Textos datados* (pág. 14), onde o autor refere: “Entre para a Escola como assistente e fui expulso. Reentrei em 74 (...)”

tendências que se foram demarcando”,³ com momentos de alguma convergência, tanto no debate interno (na tentativa de estabelecer umas bases gerais e uma orgânica para o curso) como na prática profissional, onde os projectos SAAL mobilizam toda a Escola e acabam por ser, também, matéria pedagógica.

3.2.1.1 As propostas de Bases Gerais de 74/75.

O ano lectivo de 1973/74 tem o seu início efectivo depois da “Revolução”, num clima de esperança e euforia e com “esquemas de funcionamento extremamente simples”, a nível pedagógico, justificados pela “consciência de que tudo haveria de ser repensado.” Os alunos do 1º ano do curso apresentam uma proposta à “Assembleia Geral da Escola”, no sentido da “abertura da Escola ao exterior”, com o objectivo assumido do “aumento da consciência política e ideológica através da análise, da crítica e da intervenção”; propunham a “formação de grupos curriculares adaptáveis a todas as mudanças de situação” e admitiam que estes podiam ser “verticais”.⁴ Neste primeiro ano lectivo (que se prolonga até Dezembro) após a “Revolução” a prioridade não é o ensino da arquitectura no momento presente,⁵ mas a discussão do futuro em termos de pedagogia e acção social; estes primeiros meses em liberdade são sobretudo dominados pela elaboração e discussão de propostas de estruturação do Curso de Arquitectura.

A primeira destas propostas ficou conhecida como “lista cinzenta”⁶ e organiza-se em dois capítulos: o primeiro (“Introdução”) apresenta uma história crítica da experiência pedagógica da ESBAP entre a “Reforma” e a “Revolução” e o segundo (“Bases Gerais”) faz o diagnóstico da situação presente e apresenta uma proposta de estratégia pedagógica para o futuro. Na “Introdução”, recorda-se a “luta estudantil” contra o “autoritarismo extremo” que caracteriza a aplicação da Reforma de 1957 e o “regime experimental” que se seguiu, “proposto por elementos do corpo docente e do corpo discente” (e aceite pelo Ministério para desbloquear a situação de paralisação da ESBAP). Constatando que, na prática, a Comissão Coordenadora falhou nos “objectivos fundamentais” para que tinha sido eleita (a “reestruturação do curso de Arquitectura e a programação do curso para 70/71”), afirma-se que o seu alheamento “relativamente aos estudantes” resultou na “proliferação de grupos fechados absorvidos pela realização de trabalhos desligados dos objectivos citados” e criou uma grande desmobilização. Recorda-se ainda o crescente autoritarismo que se vai instalando na ESBAP, a mobilização e as formas de luta estudantil que marcam o final de 1973, a nomeação

³ COSTA, A. A., *Dissertação...* (pág. 108).

⁴ Ver FERNANDES, M. C., *Esbap / Arquitectura...* (pág. 44-45); Correia Fernandes foi docente da cadeira de Arquitectura I (1º ano) nesse ano lectivo.

⁵ Segundo o testemunho recolhido em conversa informal com Maria Manuel Oliveira, no ano de 73/74 não se realiza qualquer trabalho lectivo, no primeiro ano do Curso (tendo a generalidade dos alunos sido aprovados por passagem administrativa); em 74/75, agora no segundo ano, os mesmos alunos vão realizar alguns exercícios escolares, mas ainda sem grande consistência; será apenas em 1975/76, após a aprovação das Bases Gerais, que a Escola retoma o ensino da arquitectura com o seu tradicional rigor. Neste contexto, vários alunos do 2º ano optam por reiniciar o curso no 1º ano...

⁶ ESBAP, *Proposta de Bases Gerais para a Estruturação do Curso de Arquitectura*, Dezembro de 1974; documento policopiado subscrito por Alexandre Alves Costa, António Côrte-Real, Bento Lousan, Carlos Guimarães, Carlos Prata, Eduarda Correia Fernandes, Fernando Távora, Francisco Barata, Francisco Lima, Francisco Morais, Manuel Correia Fernandes, José Gigante, José Lencastre, José Manuel Soares, Luís Piçarra, Manuel Mendes, Maria Emília Dias Gomes, Maria João Palha, Marta Oliveira, Oliveira Martins, Paula Cruz, Pedro Cabral, Pedro Ramalho e Vítor Bastos (consultado um exemplar do arquivo pessoal de Alexandre Alves Costa).

do “sub-director Joaquim Machado, claramente com funções de saneamento político e restabelecimento da ordem”; finalmente, referem-se as conquistas de Abril, e os “erros cometidos na actividade escolar” na pós-revolução, que “não são erros de princípio, mas antes erros derivados da inexperiência”.⁷

Na segunda parte desta “proposta cinzenta”, intitulada “Bases Gerais”, o balanço que os professores e alunos seus subscritores fazem (em Dezembro) desse ano de 73/74 não é muito positivo: “a Escola está enfraquecida e desmobilizada”. Apesar dos “numerosos grupos de trabalho” formados em função das recomendações da referida Reunião Geral do Curso de Arquitectura (realizada em Abril), “muitos professores e estudantes afastaram-se da Escola e tiveram participação muito reduzida no processo pedagógico”. A situação interna é de “desorganização e de isolamento entre professores, entre estudantes e entre os dois corpos”; o regime de estudos adoptado “enfermou de erros graves” e a interpretação dos objectivos “definidos genericamente” foi deixado ao “critério dos grupos”, que se desligaram da ESBAP, “sem lhe trazer os resultados do trabalho no exterior” e sem “permitir a sua melhor clarificação”. Os docentes, limitados em número, “limitaram-se a uma actividade passiva” sem nunca procurarem uma integração activa no próprio processo”; esta situação “dificultou a criação de estruturas organizativas que programassem o desenvolvimento do regime de estudos”, “tornou sem sentido a gestão democrática” e “quase imperceptíveis as possibilidades de utilização da Escola como instrumento de luta”.⁸

Face à desorganização, que é uma “realidade de facto”, existe já quem defenda a intervenção Ministerial; para evitar uma nova ingerência exterior, alunos e docentes vão procurar propor soluções, que possibilitem “controlar o processo para que este não caia de novo no individualismo”. A nova estrutura proposta deve assim criar condições para que “o conhecimento científico da realidade, baseado numa verdadeira ligação da teoria à prática” substitua “o praticismo que tem caracterizado a actual fase”.⁹

A proposta apresenta uma “estratégia pedagógica” assente em “três princípios fundamentais”: “formar quadros para uma encomenda social”, com um “ensino apoiado numa ciência e numa tecnologia” adequadas às necessidades e com uma “ligação profunda entre o conhecimento teórico e o trabalho prático”, contra a ideia de uma “formação especializada na perspectiva tradicional”. Pretende-se ainda que estes três princípios possibilitem uma “actividade experimental”, num “ensino democrático ao serviço das classes trabalhadoras” e na “definição de um novo perfil de arquitecto”; o “contacto com as classes trabalhadoras” deve estabelecer “uma relação que deve ser inserida nos processos de luta urbana”, em resposta aos quais deve a escola “constituir-se num grande atelier global”.¹⁰

Para isto, defende-se a divisão do curso em três “Ciclos Pedagógicos”:

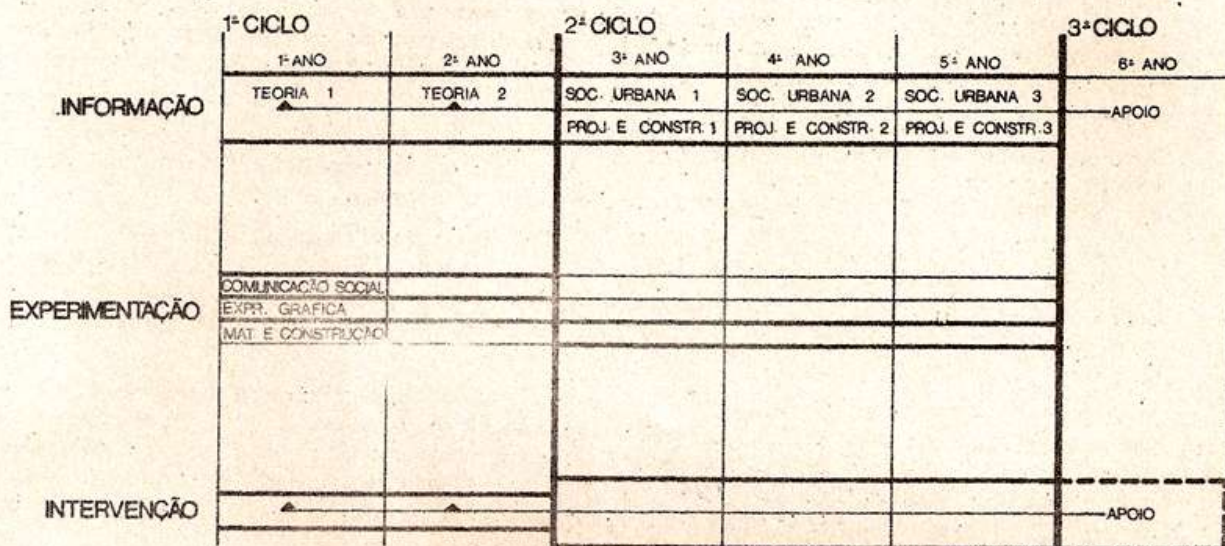
⁷ ESBAP, *Proposta de Bases Gerais para a Estruturação do Curso de Arquitectura* (pág. 1-6); normalmente referida como “proposta cinzenta”.

⁸ *Idem*, pág. 7-8.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Idem*, pág. 9.

ESQUEMA BASE



APLICAÇÃO PARA O ANO LECTIVO 74/75

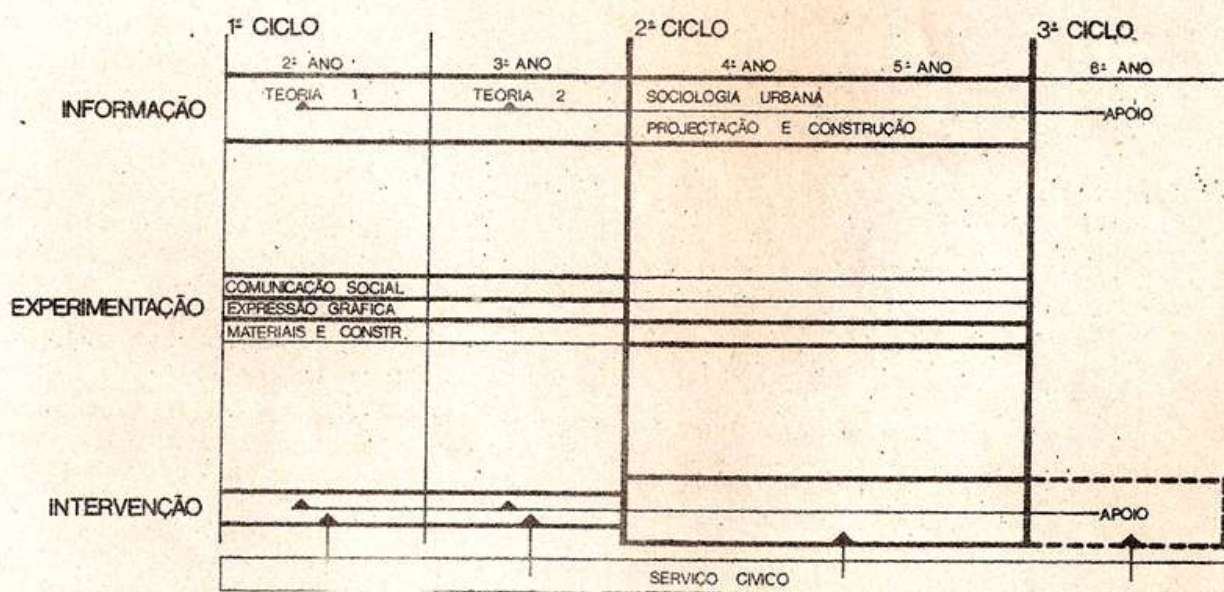


Fig. 160 "Proposta cinzenta": esquema base e adaptação para o ano lectivo de 1974/75 (*Proposta de Bases Gerais para a Estruturação do Curso de Arquitectura*, pág. 13).

- Para o primeiro, constituído pelos 1º e 2º anos (no caso do ano de 74/75, pelos 2º e 3º anos, uma vez que se previa que o primeiro ano seria substituído por um “serviço cívico”),¹¹ defende-se a “abordagem teórica de uma multiplicidade de questões” (tratadas de forma genérica), a “aquisição de conhecimentos metodológicos ligados muito directamente à sua experimentação laboratorial” e um nível de “participação social” que permita a “resposta às necessidades de desenvolvimento do trabalho exterior de ciclos mais avançados”.
- No segundo ciclo, constituído pelos 3º, 4º e 5º anos (no caso do ano de 74/75, pelos 4º e 5º anos), pretende-se consolidar a formação “definindo melhor diversos campos teóricos”; pretende-se que a “investigação laboratorial” se aproxime das “necessidades decorrentes da construção e projectação” e da intervenção social dirigida às “classes trabalhadoras”.
- Finalmente, o terceiro ciclo será constituído pelo 6º ano, mas dado que se prevê a sua “eliminação”, poderá futuramente “ser constituído pelo 5º ano”; este último ciclo “constituirá fundamentalmente um sector de apoio ao funcionamento geral do curso”, utilizando a “experiência adquirida pelos alunos” e proporcionando-lhes “uma desejável reciclagem”.

Cruzada com esta estrutura base do curso, propõe-se também a divisão do curriculum em três campos temáticos: “Formação e Informação”, “Experimentação” e “Intervenção Social” (ver esquema base e adaptação para o ano lectivo de 1974/75 na figura 160).

No primeiro ciclo propõe-se para o campo temático da “Experimentação” o ensino de diferentes técnicas (“serigrafia, fotografia, impressão, etc.”), “pesquisa de meios de expressão gráfica” e de “sistemas de representação”; na “Intervenção Social”, existirá uma actividade “disciplinada pela informação e pelas necessidades gerais da escola”. No segundo ciclo, a “Experimentação” incidirá “no sector de materiais e construção”, com possibilidade de utilização “como apoio às necessidades decorrentes” da “Intervenção Social”, que terá “intervenção directa na realidade”, em campos definidos em conjunto pela Comissão Pedagógica e pelos estudantes. No terceiro ciclo poderá ser dada continuidade ao “trabalho desenvolvido durante o ciclo anterior”, mas prevê-se uma actividade essencialmente orientada “no sentido do apoio ao funcionamento geral do Curso” e especificamente nos campos da “informação”, da “dinamização” e da “intervenção social”.¹²

O sistema de avaliação defendido procura um meio-termo entre a “avaliação autocrática” (“feita apenas pelo docente”) e a apreciação “ultra-democrática sem definição de critérios que permitam uma avaliação crítica do trabalho desenvolvido”; propõe-se assim “um controlo objectivo e crítico”, que funcione em continuidade ao longo do ano, “ajudando a rectificar o trabalho realizado pelo indivíduo ou pelo grupo”. A “avaliação democrática” proposta pressupõe a avaliação pelo docente, a auto-avaliação e a apreciação dos

¹¹ A ideia de criar um “serviço cívico” neste ano lectivo de 74/75 é motivada pela vontade de “integração dos alunos do 1º ano nos grupos de trabalho de intervenção social”; apesar de também estar previsto na “proposta amarela”, este “serviço” não será depois concretizado na ESBAP.

¹² Idem, pág. 11-12.

“restantes elementos que constituem aquela unidade pedagógica; deve reflectir-se em cada avaliação a “intervenção social” (participação nos “serviços, comissões, etc”) dos alunos.

Fazem parte da Comissão Pedagógica aqui proposta quatro docentes e quatro discentes, de forma paritária: Fernando Távora, Pedro Ramalho, Alexandre Alves Costa, Manuel Correia Fernandes, Vítor Bastos, Paula Cruz, José Gigante e José Manuel Soares. Se eleitos, prontificam-se a apresentar brevemente uma proposta que abranja a distribuição de serviço, os programas, os horários, as contratações, a organização dos serviços e a planificação dos espaços; propõe-se ainda a “exercer uma actividade de coordenação tendente à definição de critérios unificadores” da avaliação.

A segunda proposta de “Bases Gerais” para a “Estruturação do Curso de Arquitectura” da ESBAP, que ficou conhecida como “lista amarela”¹³ (e venceria, por um voto, a eleição realizada na Reunião Geral do Curso de Arquitectura de 30 de Janeiro de 1975), assenta num distinto projecto de ensino, que nasce da convicção (afirmada na capa) de que uma “escola é um processo permanente e não um produto reformável a prazo”. A proposta inicia-se com uma série de considerações sobre o “Domínio da Arquitectura” e o “Domínio do Arquitecto” (porque pensar “em reestruturar o curso de arquitectura é antes de mais pensar em arquitectura”), onde se considera que a “criação de espaços (ambientes) é a única especificidade do acto arquitectónico” e que só se poderá pensar numa arquitectura “ao serviço das verdadeiras carências habitacionais da maioria da população, uma vez alteradas basicamente as relações de poder” (constatação que, ressalva-se, “não significa ficar de braços cruzados” face a esta questão). Assume depois como “Princípios” que uma escola de Arquitectura “é o ponto de encontro das ideias comuns sobre a arquitectura e progride em consequência da dialéctica dos conceitos não comuns”, não é “unitária de base”. Assim, entende-se que a “escola de Arquitectura deve oferecer vários modelos de formação, por opção directa, em função das necessidades sociais”; consequentemente, “deve impor conhecimentos mínimos em cada modelo de formação respeitando um cunho de escola” e, embora esta seja uma “meta menos próxima”, deve ainda criar condições para que os seus profissionais “se influenciem mutuamente e deste modo, progredirem.”¹⁴

Depois relata os “condicionalismos” que os seus subscritores encontram no “desenvolvimento do processo escolar no ano lectivo de 74/75”, onde se faz um balanço bastante negativo do ensino recente da Arquitectura da ESBAP, referindo a “deficiente preparação profissional” dos alunos do “6º ano deste ano lectivo” que acompanharam os “regimes experimentais” da E. S. B. A. P. – Arquitectura desde o seu início: refere-se “a longa tradição de inactividade dentro da Escola”, afirma-se que “mesmo os anos «melhores»

¹³ ESBAP, *Bases Gerais da Estruturação do Curso de Arquitectura da Escola Superior de Belas Artes do Porto*, 15 de Janeiro de 1975; documento policopiado subscrito por Alcino Soutinho, Cláudio Ricca, Cristiano Moreira, Domingos Tavares, Joaquim Vieira, Júlio A. de Matos e Teresa Vaz (consultado um exemplar do arquivo pessoal de Alexandre Alves Costa).

¹⁴ Idem, pág. 2-4.

foram anos «fracos» e que “na prática aquilo que um aluno sabe no 6º ano foi aprendido fora da Escola (quando isso aconteceu)”.¹⁵

Partindo de princípios diferentes, esta proposta também apresenta um conceito pedagógico distinto do apresentado na “proposta cinzenta”, com outro entendimento da estruturação vertical do curso:

- o 1º ano é entendido como “Formação Básica”, com quatro “cadeiras obrigatórias”: duas práticas (“Desenho” e “Construção”) e duas teóricas (“Teoria e História da Arquitectura” e “Teoria e História da Cidade”); pretende-se “abrir o leque de conhecimentos ao aluno”, proporcionando “um «pano de fundo» para todo o curso”.
- os 2º e 3º anos são entendidos como “Desenvolvimento”; no 2º ano deverão começar a abrir-se ao aluno várias opções, com “quatro cadeiras básicas” (“Construção”, “Sociologia Urbana”, “Teoria e História da Arquitectura” e “Arquitectura”), permitindo uma certa movimentação, pois em cada uma se prevêem pelo menos duas orientações”. Para o terceiro ano prevêem-se “naturais mudanças de orientação”, a definir em função da experiência “da prática do 2º ano”; a sua concretização é assim deixada em aberto e é apenas afirmado o objectivo de que “o aluno possua uma formação profissional mínima que o possibilite a construir” ao fim dos primeiros três anos, “permitindo nos anos seguintes um aprofundar de conhecimentos já estruturados.”
- Finalmente, os 4º e 5º anos são entendidos como uma “Especialização”; funcionando com base nas “muitas opções que o curso entretanto abriu”, permitiria ao aluno o aprofundamento de “um ou mais assuntos pelos quais tenha vindo definitivamente a interessar-se”.¹⁶

A proposta remata com um “Esquema de Salvação do Corrente Ano” (que prevê uma adaptação da estrutura anteriormente referida aos condicionalismos do momento presente) e com um esquema gráfico que ilustra “Exemplos de Coordenação Vertical” (ver figura 161, na página seguinte).

A Comissão Pedagógica desta lista é composta pelos docentes Alcino Soutinho, Cristiano Moreira, Domingos Tavares, Joaquim Vieira (e um docente da lista vencida) e os alunos Cláudio Ricca, Júlio A. de Matos, Luís Magalhães, Teresa Vaz (e um discente da lista vencida).¹⁷

No seu livro *Esbap / Arquitectura Anos 60 e 70, Apontamentos*, Correia Fernandes (um dos subscritores da proposta “cinzenta”) coloca a hipótese de este texto da proposta “amarela” configurar uma “primeira saída (bacharelato?) após três anos de curso”, o que daria aos últimos dois “um sentido de pós-graduação”, com possibilidade de escolha de “perfil profissional”.¹⁸

¹⁵ Idem, pág. 4.

¹⁶ Idem, pág. 8-10.

¹⁷ Idem, pág. 10-12.

¹⁸ Ressalve-se que esta ideia de divisão do curso entre um “bacharelato” e uma “pós-graduação” não é clara na proposta, embora se possa admitir que esteja subentendida.

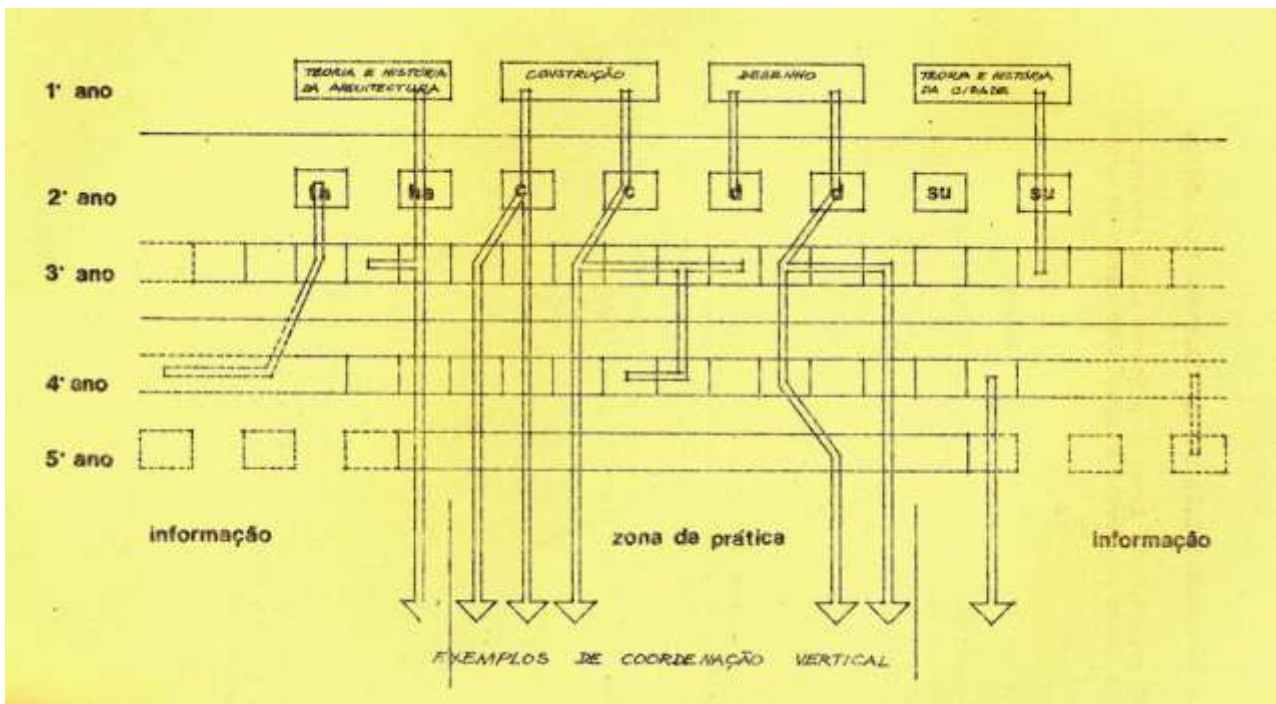


Fig. 161 "Proposta Amarela": esquema gráfico com "Exemplos de Coordenação Vertical" (ESBAP, Bases Gerais da Estruturação do Curso de Arquitectura da Escola Superior de Belas Artes do Porto, pág. 11).

Mas, para este autor, a principal leitura da diferença entre estas duas propostas assenta na consideração de uma diferente relação com o tempo e a história: “enquanto a segunda [a “amarela”] partia de uma visão intemporal e a-histórica da realidade, não considerando, inclusivamente, a experiência recente da Escola ou, pelo menos, não a assumindo como significativa, a primeira [a “cinzenta”] pretendia situar-se no tempo e no processo histórico fazendo uma leitura, ainda que demasiado ao pé da letra, das grandes linhas de força da sociedade portuguesa, em relação às quais tomava claramente uma posição.”¹⁹

Aceitando este princípio de diferenciação, acrescentaríamos que na primeira proposta se reconhecem as ideias de Fernando Távora, enquanto a segunda parece distanciar-se da sua influência. A proposta “cinzenta” assume os aspectos mais marcantes da tradição do ensino da Arquitectura na ESBAP desde Ramos: apresenta uma filosofia claramente Vitruviana, defendendo a formação “generalista” e a “educação integral” do arquitecto; assume a herança do conceito de “escola-ateliê”, sem renegar completamente o contributo da Reforma de 1957 (não rejeita a componente científica e tecnológica); reinterpreta as metodologias de aproximação ao real do “Inquérito” e dos períodos experimentais, procurando tornar mais operativo o papel do arquitecto, assumindo a necessidade do desenho como instrumento de intervenção social no momento presente. Não será abusivo afirmar que esta proposta resulta de uma evolução natural do posicionamento teórico e do papel pedagógico de Távora, face ao novo contexto criado pela “Revolução” e habilmente adaptado ao forte desejo de intervenção social.

Pelo contrário, encontramos na proposta “amarela” alguma coincidência com as ideias que Nuno Portas vinha defendendo sobre o ensino da Arquitectura nos últimos anos. Na sequência de estudos anteriores,²⁰ Portas tinha já defendido (em 1970) a necessidade de especialização do ensino da arquitectura em três áreas chave, formando três diferentes tipos de “arquitecto não tradicional”: o “homem que vai dedicar-se, sobretudo, a planeamento-programação”, o “homem preparado para projectar (...) da arquitectura dos conjuntos urbanos, aos edifícios, ao desenho para a indústria” e ainda o “homem dirigido à *construção*”.²¹ Seguidamente, em 1971, viria ainda a propor uma divisão dos cursos de arquitectura em dois momentos: um “curso geral, de 3 anos, poderia proporcionar já *uma primeira saída*, de futuros profissionais com as mesmas exigências de formação global e capacitados para a prática corrente de projectos de arquitectura de edifícios” e um “biénio final, com opções de aprofundamento do campo escolhido”.²²

¹⁹ FERNANDES, M. C., *Esbap / Arquitectura...* (pág. 47-48).

²⁰ Já em 1964, em *A Arquitectura para Hoje* (Capítulo 6 – “Arquitectura: Contribuições para o ensino”, pág. 125-151) Portas mostra o seu interesse pelo tema, tanto na síntese que realiza da história do ensino da Arquitectura no sec. XX como nas propostas que apresenta: salienta a importância da base humanística (“só ela permite um conhecimento do mundo”), de disciplinas como “a *antropometria*, a *ecologia humana*, as *ciências naturais* e do *ambiente físico*” simultaneamente com “uma preparação sólida para a sintaxe arquitectónica no campo dos *materiais* e *sistemas de construção, estruturas, instalações* e *organização industrial*” (pág. 135-136); defende um “espírito de seminário de pesquisa” no ensino do projecto, onde o “diálogo oportuno com especialistas” evitará a criação do arquitecto “técnico de cultura geral”, reflexo de uma “auto-suficiência” assumida (pág. 137); por último, enfatiza a importância da disciplina de “História-Crítica de Arquitectura”, “coordenada com a propedêutica e a prática da concepção” (pág. 151). Mas é sobretudo nos textos de 70 e 71, referidos em seguida, que reconhecemos as principais linhas de força da referida segunda proposta de “Bases Gerais” da ESBAP...

²¹ PORTAS, N., “A Formação de Arquitectos é Ensino Superior?”.

²² PORTAS, N., “Notas para uma Estruturação do Curso de Arquitectura na Universidade de Luanda”, texto inédito na época, recentemente publicado em PORTAS, N., *Arquitectura(s). História...* (pág. 422).

MADA DE UNIDADES DE COORDENAÇÃO, MATÉRIAS E DOCENTES

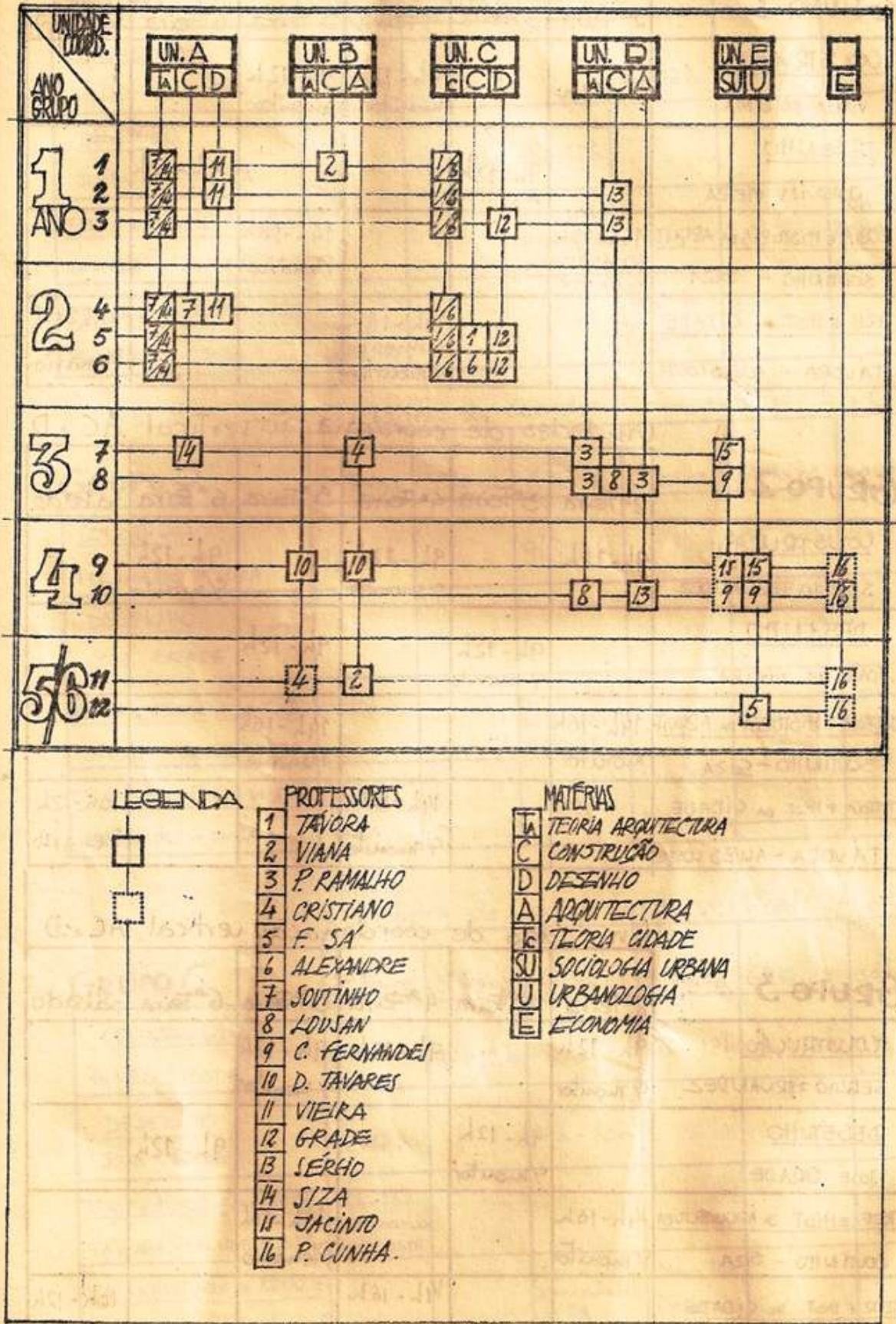


Fig. 162 "Mapa de Unidades de Coordenação, Matérias e Docentes" (Relatório do Trabalho do Conselho Pedagógico e Científico..., 1975, p. n. n.).

Se não encontramos referências a uma influência directa destes textos na proposta, não será de estranhar esta coincidência de ideias: Portas tem contactos na ESBAP desde que aí apresenta (em 1959) o seu trabalho de CODA e a sua produção teórica é seguida com atenção pelos agentes da *Escola*. Foi também, como vimos, o principal divulgador (a nível nacional e internacional) das arquitecturas do Porto e, no cargo de Secretário de Estado da Habitação e Urbanismo do I Governo Provisório, reforçou o seu papel de principal referência exterior com a criação do “Processo SAAL”.

Em Março de 1975 é divulgado um relatório do Conselho Pedagógico e Científico²³ do curso de Arquitectura da ESBAP que apresenta a proposta de um sistema de avaliação, um esquema de funcionamento e uma distribuição de serviço articulados em função de um conjunto de “Unidades de Coordenação”, “matérias” e grupos de trabalho (ver “Mapa” na figura 162, onde também se apresenta a distribuição de serviço docente). Reconhece-se aqui o esquema pedagógico da proposta vencedora (“lista amarela”), nomeadamente do proposto “Esquema de Salvação” para o ano lectivo de 74/75.

Esta estrutura curricular vai, no entanto, ser alterada poucos meses depois, de forma bastante profunda, na sequência dos Encontros do Curso de Arquitectura, realizados no início do ano lectivo de 1975/76 (em 14 de Novembro de 1975), cujas conclusões são aprovadas em plenário e dão origem às Bases Gerais do Curso de Arquitectura.²⁴

3.2.1.2 Os Encontros do Curso de Arquitectura e as Bases Gerais de 75/76.

As Bases Gerais de 1975/76 assumem grande importância na história da ESBAP, porque marcam o momento em que se estabiliza um conjunto de objectivos associados a uma estratégia pedagógica que constituem o consenso possível das diferentes tendências existentes na época. É assim um primeiro passo no sentido de uma estabilização do curso de Arquitectura da ESBAP, depois dos vários períodos conturbados que viveu desde a “Reforma”, antes e depois de Abril: é o primeiro documento de síntese que alcança uma suficiente margem de aceitação para poder tornar-se o início de um percurso evolutivo.

Este documento divide-se em duas partes claramente distintas. Na primeira, constituída pelo ponto 1 (“Objectivos Gerais da Reestruturação do Curso de Arquitectura”) procura-se justificar a proposta em função de uma crítica à situação presente (afirmando o “actual estado de degradação” do curso de Arquitectura e o risco do “seu afundamento a curto prazo”), mas também por via da sua utilidade dentro do contexto social existente, “do ponto de vista de Servir o Povo”: se não “parece necessário demonstrar que os estudantes, enquanto grupo social, podem lutar ao lado das massas trabalhadoras”, também na “produção intelectual, no campo da sua actividade específica, os estudantes e os intelectuais em geral podem dar um contributo

²³ ESBAP, *Relatório do Trabalho do Conselho Pedagógico e Científico...* (consultado um exemplar do arquivo pessoal de Maria Manuel Oliveira).

²⁴ ESBAP, *Bases Gerais de Funcionamento do Curso...* (consultado um exemplar do arquivo pessoal de Sergio Fernandez).

valioso à causa da emancipação das massas oprimidas e exploradas.” Para isso, “a actividade pedagógica do curso de Arquitectura deve consistir no estudo, investigação e intervenção social, orientadas para a transformação da realidade habitacional das massas trabalhadoras, numa perspectiva revolucionária.”²⁵

Criticando o “apoio imediatista e sem perspectivas à resolução dos problemas habitacionais dos trabalhadores” e a “denúncia pura e simples, a agitação inconsequente e «saltitante»” que têm caracterizado “em maior ou menor grau” a “actividade de intervenção social dos estudantes e professores desta Escola”, procura-se explicar de que modo é possível colocar “o trabalho intelectual ao serviço das massas trabalhadoras”: investigando “a fundo a sua situação, as suas condições de vida, a sua cultura, isto é, todo o seu património sócio-cultural” e determinando “quais os conhecimentos e técnicas que devemos estudar e desenvolver, que vão de encontro às aspirações e necessidades das massas populares”, recusando a “utilização de tecnologias sofisticadas” que “são neste momento meios importantes de infiltração da dominação económico-política imperialista sobre o nosso país”. Assim, defende-se uma organização da Escola que permita “uma intervenção social com objectivos definidos”, coordenada e alargada a toda a Escola, e não restrita a “grupos isolados e dispersos”.²⁶

O carácter fortemente político deste texto é um reflexo da época em que foi escrito e justifica-se com o entusiasmo dos seus subscritores face ao potencial de intervenção social que é despoletado pelo início do “Processo SAAL”, que nesta altura domina a actividade profissional da maioria dos professores e de muitos alunos da ESBAP.

Partindo deste conjunto de objectivos, a segunda parte deste documento procura explicitar o modo de os concretizar. A “Estratégia Pedagógica” proposta (que também apresenta um carácter profundamente político) repete quase textualmente os “três princípios fundamentais” apresentados na “lista cinzenta” de 1974, bem como o discurso aí apresentado sobre o “novo perfil de arquitecto” que se pretende definir e o entendimento da ESBAP como “atelier global” em contacto com “as classes trabalhadoras”. Esta “Estratégia Pedagógica” vai ter a sua “Tradução orgânica”, que é apresentada seguidamente. Apontam-se “três linhas de desenvolvimento”: uma primeira “em que se dá predominio à formação e informação, com carácter eminentemente teórico”, uma segunda “em que se dá importância decisiva aos ateliers e oficinas de trabalho experimental” e uma terceira onde se pretende concretizar “intervenção social”. Assim, propõe-se que o plano de estudos se estruture em três ciclos:

- O primeiro, denominado “Ciclo de Inscrição”, engloba os dois primeiros anos do curso, e assenta fundamentalmente na “transmissão de informação do docente ao discente”. Inclui apenas duas cadeiras que se repetem em cada ano, “História Geral da Arquitectura” e “Desenho e Arquitectura”.
- O segundo, denominado “Ciclo de Formação”, engloba alunos dos 3º e 4º anos do curso (“e eventualmente do 5º”), e assenta fundamentalmente na realização de trabalho que seja já “um esforço

²⁵ Idem, pág. 2-4.

²⁶ Idem, pág. 4-7.

de síntese da actividade do arquitecto”, voltado para a “intervenção social”. Os alunos podem constituir equipas que estabeleçam, através da ESBAP, “contratos com o exterior que sejam eventualmente remunerados”. Inclui apenas as cadeiras de “Teoria ” e “Arquitectura”.

- O terceiro, denominado “Ciclo de Investigação” seria “unicamente preenchido pelos alunos dos últimos anos (5º ano e 6º ano enquanto existir)” e será dedicado ao “desenvolvimento dum ou vários temas escolhidos, individualmente ou colectivamente e ainda na confirmação de «prestação de serviços» ao atelier do II ciclo em trabalhos que se mantenham em curso.”

Este esquema prevê um curso de cinco anos para os alunos que se inscreveram pela primeira vez no ano lectivo de 1975/76 e de seis anos para os alunos que já se encontrem a frequentar o curso; para os alunos do 2º ano, abriu-se a possibilidade de nova inscrição no primeiro ano e consequente frequência de apenas cinco anos.²⁷

Dado que grande parte do corpo discente “realiza actividades extra-escolares” que lhes retiram “disponibilidade” para o curso, prevê-se a criação de um regime de “aluno extraordinário” (por oposição ao “aluno ordinário” que frequenta as aulas e cumpre o plano de estudos) para o qual se define um “programa de trabalho escolar, dentro do plano de estudos aprovado” (que “irá desenvolver e estudar não frequentando as aulas normalmente”) e uma avaliação periódica. Os alunos do regime “ordinário” serão agrupados segundo os princípios definidos numa “Estrutura Pedagógica Elementar”, que não parte de um conceito tradicional de “turma” mas que procura definir “unidades, em que se agrupam professores e alunos, podendo ser definidas como equipas que aglutinam os vários grupos de trabalho e desenvolvem os vários aspectos dum tema pedagógico genérico e comum.”²⁸

A proposta remata com uma definição das regras básicas para os “Apuramentos”, definidos como um processo contínuo e global, concretizado através da elaboração mensal de um relatório de turma (que deverá apresentar “os avanços, dificuldades, desinteresses ou incapacidades” sentidas pelos alunos e docentes) entregue à Comissão Pedagógica, que elaborará, por sua vez, um relatório mensal sobre a situação geral de todas as actividades escolares, sendo convocada uma RGA “sempre que da apreciação crítica dos relatórios do CPC resultem tomadas de posição de fundo em relação aos objectivos gerais e à linha pedagógica definidos para o curso.”²⁹ Para o ano lectivo anterior (74/75), que se concluiu mas se encontra ainda sem apuramentos, apresenta-se uma proposta de “Resolução” que assenta num sistema um pouco mais pragmático: uma “entrevista-inquérito, individual” (mas participada por professores e alunos em reuniões de presença obrigatória), que resultaria na apresentação de uma proposta de nota pelos professores a uma “Comissão de apuramentos” constituída por todos os docentes e por dois alunos, representantes eleitos de cada uma das diferentes reuniões de avaliação. As classificações, cuja responsabilidade final é da referida

²⁷ Idem, pág. 10-13. Segundo o já referido testemunho de Maria Manuel Oliveira, esta é uma possibilidade que é aproveitada por vários alunos.

²⁸ Idem, pág. 13-15.

²⁹ Parece evidente que esta proposta de regras de Avaliação apresentava sérias dificuldades de concretização, pela quantidade de trabalho envolvido para todas as partes. Assim, não surpreende que nas Bases Gerais do ano seguinte surja uma proposta bastante diferente e bastante mais fácil de concretizar, como veremos no capítulo 3.1.2.

“Comissão”, devem ser idênticas para cada disciplina (para o mesmo aluno) e deveriam distinguir os alunos considerados “aptos” com, “pelo menos”, dois graus diferentes de apuramento.³⁰

Tornam-se bastante evidentes, na análise deste documento, as semelhanças com a já referida “lista cinzenta” (preterida na eleição realizada no início de 1975). Pelo carácter revolucionário e pela vontade de intervir socialmente, características que são já muito claras na “Estratégia Pedagógica” apresentada em 1974 e que são reafirmadas, repetindo quase textualmente a formulação anterior; mas também pela sua tradução orgânica: três ciclos, sucessivamente dedicados à *informação*, à *intervenção social* e ao *apoio ao funcionamento geral do curso*. Das propostas da “lista amarela”, resta apenas uma ideia de *Investigação* no terceiro ciclo, mas já sem a componente de “Especialização” como característica essencial.

Por outro lado, tal como acontecia na proposta “cinzenta”, as conclusões das Bases Gerais de 1975 apontam no sentido da “redução do curriculum do curso” que possibilita um “adensamento do conteúdo das matérias nucleares”, considerando que as “cadeiras e disciplinas consideradas indispensáveis à formação científica do arquitecto” se podem inserir na prática da Arquitectura e, simultaneamente, se autonomizam “em função”, e “como fundamentação” daquela prática. Assim, o programa específico de cada cadeira é pensado em função destas “relações de convergência”, procurando criar “condições de desenvolvimento da capacidade do estudante de abordar, enquanto arquitecto e numa perspectiva de interdisciplinaridade, estudos sectoriais que interessam ao seu campo de actividade”. Esta interdisciplinaridade organiza-se em função do papel central da disciplina nuclear: “a estrutura proposta para a cadeira de Arquitectura prevê que a sua progressão e a participação das matérias paralelas conduzam ao desenvolvimento da aquisição, tratamento e aplicação de uma informação de complexidade crescente de modo a aumentar a capacidade de considerar e responder a um campo de preocupações nunca reduzido”.³¹

Se este é um entendimento próximo das ideias de Távora, reflecte também a leitura que Siza faz da pedagogia da ESAP: “a formação do arquitecto, tal como a entendemos os da escola do Porto, assenta num processo de aquisição de capacidades de construir um tecido contínuo de conhecimento aplicável”, a partir de uma informação inicial “fragmentária, circunstancial e ligada a uma prática disciplinar central”; Siza realça que estes objectivos “não se esgotam com o diploma nem se contentam com reciclagens.”³² Se a “Arquitectura não é um processo analítico e linear, partindo da informação para a forma” até porque “envolve uma ideia de forma desde o primeiro contacto com a realidade”,³³ o ensino da Arquitectura deverá ter em conta a especificidade desse processo.

³⁰ Idem, pág. 15-19.

³¹ COSTA, A. A., *Dissertação...* (pág. 113-114).

³² Idem, citando Álvaro Siza (pág. 115).

³³ Ibidem; encontramos esta ideia desenvolvida no programa das cadeiras de Construção I e II (lecionadas por Álvaro Siza), nas “Bases Gerais” de 1976-77: “Considera-se que o processo de projectação não é analítico e linear (partindo da informação para a forma) e que, pelo contrário, envolve uma proposta de forma desde o primeiro contacto com uma realidade em transformação. O alargamento e aumento de rigor da informação condiciona o desenvolvimento dessa hipótese de forma, que é por sua vez parte de um processo dialéctico progressivamente englobante dessa realidade.”

Será esta a principal fundamentação teórica do conceito de “ensino-ateliê”, a transposição para o universo escolar da metodologia própria de uma maneira de encarar o papel do arquitecto face à sua área disciplinar e à sociedade em que se insere. Este conjunto de ideias tem óbvias raízes na defesa de uma *educação integral* (não especializada) do arquitecto, concepção Vitruviana já presente no ensino de Carlos Ramos e que Távora vai reafirmar, como vimos, logo no seu trabalho de CODA; esta concepção tem agora, pela primeira vez, condições para ser levada à prática no ensino da ESBAP, porque o novo enquadramento social permite a concretização plena da ideia de *colaboração* que lhe é inerente. Neste contexto, as ideias subjacentes ao discurso, à prática profissional e à pedagogia de Siza vão trazer novos contornos ao conceito de “ensino-ateliê”, reforçando o entendimento da arquitectura como arte figurativa e assumindo o carácter intuitivo da actividade artística como componente necessária a esta metodologia de projecto.

É a emergência (no duplo sentido do termo) do SAAL que vai justificar a aproximação às ideias da “proposta cinzenta” no I Encontro do Curso de Arquitectura: se é a posição face à cidade e às novas oportunidades de “envolvimento no real” criadas pela revolução que divide as duas tendências principais em confronto, a posição dos que defendiam a “sectorização de uma visão analítica do ensino da arquitectura” não se conseguiu sobrepor ao espontâneo movimento que procurava o “compromisso imediato” e impetuoso com o “movimento popular”.³⁴

Esta é uma oportunidade sentida por todos como única e irrepetível, que representa para muitos o momento de superação das frustrações da anterior “recusa do desenho”, da afirmação da “autonomia disciplinar da arquitectura, condição de interdisciplinaridade” e da consciência de que o arquitecto (ou o estudante de arquitectura), poderá ter um papel social essencial, face às debilidades conhecidas do contexto português, sobretudo no que diz respeito à habitação das classes mais desfavorecidas. A defesa do *Direito à Arquitectura*, frase chave que resume a interpretação portuense do “Processo SAAL”, é uma maneira de qualificar o proclamado *Direito à Habitação...*

Se esta foi uma escolha “perigosa” (até porque se correu conscientemente o “risco de dissolução da escola”), ela revelou-se eficaz na “salvaguarda de uma estratégia pedagógica que ia sendo definida” na necessária reestruturação do curso, que decorria em paralelo, suportada “pelo antigo e reassumido património pedagógico acumulado na escola do Porto.”³⁵

Os anos lectivos de 1974/75 e 1975/76 decorreram assim, sobre o pano de fundo do SAAL, num quadro em que se vai tornando evidente a “necessidade inadiável” de fazer reverter para o interior da Escola o “trabalho produtivo” realizado no exterior: é o chamado “«regresso» ao interior da Escola”, motivado pela consciência “dramaticamente adquirida” da “falta de capacidade «técnica» que em muitos casos se verificava, a tendência para o tratamento dos problemas segundo esquemas «teóricos» ou pré-estabelecidos, a

³⁴ Ver COSTA, A. A., *Dissertação...* (pág. 110).

³⁵ *Ibidem*.

incapacidade, muitas vezes demonstrada, para avançar rapidamente a partir do «primeiro olhar», a inércia do trabalho de muitos grupos, etc.”.³⁶ Se este foi o preço a pagar pelos anos de “recusa do desenho”, a lição parece ter sido aprendida: a identidade da *Escola* torna-se, desde esta altura, indissociável do entendimento da importância do desenho.

Com o “Processo SAAL” inicia-se um “lento regresso à escola, à prática do desenho, à aprendizagem da arquitectura como meio de manter a capacidade de intervenção” na sociedade.³⁷ Depois, em Outubro de 1976, após o já referido Despacho que remete o desenvolvimento dos processos relativos ao SAAL para as Câmaras Municipais (e que, como vimos no capítulo 2.2, tem efeitos suspensivos em muitos dos projectos do SAAL Norte, nomeadamente no Porto), a atenção dos agentes do Curso de Arquitectura da ESBAP pode de novo centrar-se na actividade lectiva. Findo o período de dispersão (e de franca aprendizagem) que o trabalho das “Brigadas” representa, a *Escola* “estava agora mais capacitada para ensinar na consciência plena da complexidade das interacções que cercam o arquitecto, que o motivam, o condicionam e pressionam”.³⁸

³⁶ FERNANDES, M. C., *Esbap / Arquitectura ...* (pág. 52);

³⁷ TAVARES, D., *Da Rua Formosa à Firmeza* (pág. 70-71).

³⁸ *Idem*, pág. 71; Domingos Tavares refere ainda que, no final de 1976, voltaram todos: “os que queriam e os que não queriam, os que compreenderam e os que não compreenderam” (*ibidem*).

3.2.2 A ESBAP entre 1976 e 1979: evolução da estrutura do Curso de Arquitectura.

As Bases Gerais de 1975 marcam o renascer do Curso de Arquitectura da ESBAP, depois dos tumultuosos anos passados desde a “Experiência”. Se, entre a “recusa do Desenho” e a euforia revolucionária, a actividade pedagógica da *Escola* se eclipsou, é em Novembro de 1975 que o curso vai conseguir finalmente retomar o seu tradicional grau de exigência e iniciar a reconquista do seu prestígio; embora os primeiros anos lectivos posteriores à “Revolução” coincidam com a evolução do SAAL, é no auge deste momento paradigmático que o Curso de Arquitectura da ESBAP consegue um primeiro consenso pedagógico materializado nas citadas Bases Gerais, ponto de partida para uma estabilização dos seus processos de ensino, realizada progressivamente até ao final da década.

Uma vez que foi este processo que (entre 1976 e 1979) lançou as bases para a posterior transição ESBAP – FAUP, dando origem a uma estrutura geral do curso que se mantém ainda hoje,³⁹ consideramos relevante dedicar-lhe neste capítulo alguma atenção, também justificada porque (na ausência de outros textos significativos publicados neste período) é nos documentos produzidos em resultado destas reflexões pedagógicas que podemos ler a evolução da identidade da chamada “Escola do Porto”.

³⁹ Podemos afirmar que a estrutura do curso se mantém constante, desde o nascimento da FAUP até aos nossos dias; depois de 1974/75, as alterações introduzidas ao plano de estudo introduzem reajustes pontuais que não alteram a concepção geral do curso: no ano lectivo de 1988/89, a alteração mais significativa será o fim das três opções de especialização no 5º ano, enquanto que na reformulação de 1994 são de destacar a introdução do ensino de Desenho assistido por computador e a criação de tempos práticos para as cadeiras de Teoria e História. Mais recentemente, no ano lectivo 2007/2008, o curso sofreu uma reformulação para adaptação às directivas de Bolonha, mas também esta parece ter sido desenvolvida mais no sentido da continuidade do que da ruptura (ver FAUP, *Relatório de Adequação da Licenciatura...*).

3.2.2.1 As Bases Gerais de 1976/77.

Como vimos, o plano de estudos aprovado em Novembro de 1975 assumia a herança do “regime experimental”, reafirmando a sua crítica aos princípios da reforma de 57, reinterpretada nos mesmos termos da anterior proposta “cinzenta”: a redução do curriculum do curso implicava que o conhecimento julgado indispensável à formação científica do arquitecto se considerava inserido na disciplina de “Arquitectura”, que era assim absolutamente nuclear mas deveria permitir a materialização da necessária interdisciplinaridade. Na sua fundamentação teórica (atrás referida) encontramos consagrado o conceito de *ensino-ateliê* e reconhecemos as ideias de *educação integral* de Carlos Ramos e Távora, bem como a ideia de *colaboração* que lhe está subjacente, mas também um entendimento da Arquitectura que consideramos característico do discurso e da prática profissional de Siza: o assumir do carácter intuitivo da actividade artística como componente da metodologia de projecto.

As Bases Gerais (BG) do ano de 1976-77⁴⁰ vão reafirmar estes pressupostos. Na “Introdução” ao primeiro capítulo (“Objectivos gerais e estratégia pedagógica”) reafirma-se a herança do “Regime Experimental” e assume-se essa “experiência adquirida” que, com o “surgimento de novas condições políticas”, permitiu a estruturação do curso (realizada no ano anterior) “em relação estreita com as novas exigências da sociedade portuguesa” (estruturação realizada “com um carácter já definitivo, embora se considerassem inevitáveis adaptações e correcções posteriores”); numa “apreciação genérica”, considera-se que “a experiência de 75/76 relevou correcta a estrutura geral do curso definida nas BG para esse ano”, pelo que deverá ser “mantida no essencial”, mas “enriquecida por forma a suprir deficiências detectadas”.

Assim, numa explícita “crítica ao ano lectivo de 75/76”, refere-se a necessidade de aumentar o “tempo de trabalho escolar”,⁴¹ ampliar o número de docentes⁴² e realizar pequenas alterações ao curriculum com a “inclusão de novas cadeiras”, a “autonomização de certas matérias” e o “reajustamento dos programas”.⁴³ Propõe-se a eliminação do regime de “aluno extraordinário” criado no ano lectivo anterior⁴⁴ e sugere-se que deve ser estudado “um «estatuto do estudante trabalhador»” para o substituir. Propõe-se ainda a elaboração de um novo regime de avaliações.

Na sequência desta introdução, o texto dos “Objectivos Gerais” repete o carácter profundamente político das BG de 75/76, com formulações semelhantes;⁴⁵ também a “Estratégia pedagógica” apresenta um

⁴⁰ ESBAP, *II Encontro do curso de Arquitectura. Bases Gerais - regime de estudos. 1976-77*, (p. n. n.).

⁴¹ Propõe-se passar de 24 para 30 horas semanais nos 1º e 2º ciclos e de 20 para 30 horas semanais no 3º ciclo.

⁴² Em nota, referem-se os docentes que integram o curso no ano lectivo de 1975/76: Alcino Soutinho, Alexandre Alves Costa, Bento Lousan (que pediu a exoneração), Cristiano Moreira, Domingos Tavares, Fernando Távora, Jacinto Rodrigues, Joaquim Vieira, José Grade, Manuel Correia Fernandes, Manuel Fernandes de Sá e Sergio Fernandez. Propõe-se a contratação, com vista a 1976/77, de Matos Ferreira, Álvaro Siza, Bernardo Ferrão, Camilo Cortesão, José Miranda, Pedro Ramalho, Ricardo Figueiredo, Vitor Sinde, para além do escultor A. Carneiro, que “passará a prestar serviço no curso de Arquitectura”.

⁴³ Propõe-se a criação de novas cadeiras na área da “Construção” e a elaboração de novos conteúdos para as cadeiras na área da “Teoria”.

⁴⁴ Se, pelas razões expostas nas BG de 75/76, foi admitida a existência de dois tipos de regime de frequência, o regime “ordinário” e o “extraordinário”, constata-se agora a impossibilidade de manter o segundo.

⁴⁵ Fala-se novamente de “Socialismo”, “luta do povo”, “encomenda social” e recusa da “utilização de tecnologias” que “são meios de infiltração e de dominação económico-política imperialista no nosso país”.

discurso herdado do ano anterior, profundamente marcado pela época revolucionária que ainda se vivia.⁴⁶ Reconhecem-se aqui, de novo, formulações que já se encontravam na proposta “cinzenta” de 1974.

Este tom prossegue no capítulo 2 (“Organização do Curso”), onde se assume a intenção de “criar um novo Curso de Arquitectura” (herdeiro das bases de 75/76) “que corresponda de forma coerente a uma concepção do arquitecto baseada na tradição cultural do exercício profissional na nossa cidade”, actualizada numa “resposta às novas condições da sociedade portuguesa, sem o recurso a esquemas estereotipados e ausentes de correspondência directa com a realidade.” Reafirma-se a necessidade de contratação de novos docentes em função da intenção “de criar novos campos pedagógicos complementares” e proceder ao “reforço da estrutura central do curso em consequência do aumento previsto do número de alunos”.

A organização do curso é explicada segundo dois vectores: horizontal e vertical.

No que respeita à “organização vertical” do curso, prevê-se proporcionar aos alunos “cursos livres de matérias complementares, com carácter opcional, não sujeitos a apuramento e podendo ser frequentados por estudantes de qualquer dos ciclos”, para os quais se prevê “a possibilidade de convidar elementos estranhos à Escola”.

Quanto à “organização horizontal”, o curso está estruturado em três momentos: “Iniciação”, “Formação” e “Investigação e projectação”; no Quadro da fig. 163 (página seguinte) procuramos sintetizar este plano de estudos.⁴⁷ Prevêem-se trinta horas semanais de aulas em cada um dos seis anos do curso. Considera-se facultativa “a realização do estágio tal como se encontra definido na Reforma de 57”, sendo de carácter obrigatório apenas para “aqueles que iniciaram o curso no ano lectivo de 1975/76”, porque o seu “currículo escolar prevê um esquema de cinco anos, em que o 3º ciclo está reduzido a um ano”.

Propõe-se ainda a criação de “um rigoroso controlo de presenças, estabelecendo um critério geral” (justificado “com base na análise do ano anterior”): o número de faltas permitido é igual a 20% do total de aulas previstas. Assim, salienta-se que “deverá existir um livro de ponto em cada cadeira que será assinado pelos alunos no primeiro e no último quarto de hora de cada aula” e que, nos casos “em que os alunos cheguem atrasados ou saíam mais cedo será apontada, respectivamente a hora de chegada ou da saída e serão considerados em falta.”

O Capítulo 5 das BG de 1976-77, relativo a “Avaliações e apuramentos finais”, é publicado em caderno anexo;⁴⁸ o seu parágrafo introdutório explica esta publicação autónoma.

⁴⁶ Refere-se de novo a “luta do povo pelo direito à habitação” e a necessidade de uma “resposta à encomenda social”; reafirma-se também a vontade de ligação entre o conhecimento teórico e prático (contra uma ideia de especialização no sentido tradicional), defendendo um novo perfil de arquitecto (não elitista, aberto ao exterior) para transformar a realidade e “empenhar-se na construção de uma sociedade sem classes.”

⁴⁷ Uma vez que nas Bases Gerais de 1975/76 não estão publicados os programas nem se encontra referida a distribuição de serviço docente, estas BG de 1976/77 permitem obter uma primeira leitura aprofundada do ensino da arquitectura na ESBAP, nesta época.

⁴⁸ ESBAP, II *Encontro do curso de Arquitectura. Bases Gerais - regime de estudos 1976-77. Capítulo 5. Avaliações e apuramentos finais...*

Ciclo	Ano	Cadeiras	Docentes	Síntese do Programa
1º: "Iniciação" Ciclo "propedêutico", onde o ensino deve basear-se fundamentalmente "na transmissão de informação", pretendendo-se que "inicie os alunos na história geral da arquitectura e do urbanismo e nas técnicas essenciais ao exercício profissional".	1º	Arquitectura I	Camilo Cortesão, Fernando Távora e Sergio Fernandez	O programa organiza-se em duas fases de 13 semanas cada; na primeira procura-se uma introdução ao projecto de arquitectura (levantamentos de objectos e edifícios) enquanto na segunda se pretende realizar uma introdução à concepção de arquitectura (concepção de um espaço coberto e de uma forma habitável); os trabalhos práticos são individuais mas estão também previstos grupos de análise, discussão e avaliação.
		Desenho I	Joaquim Vieira, José Grade, José Miranda	As "bases pedagógicas" da cadeira referem "domínio da composição formal", "habilidade manual" e "domínio da organização do espaço"; a avaliação incide sobre o trabalho individual mas estão também previstos "grupos de trabalho" para estudo e crítica.
		História Geral da Arquitectura I	Vitor Sinde	Face à previsão de inscrição de 200 alunos, a cadeira apresenta um único docente em 3 tempos semanais de 2 horas (3º, 5º e sab.); o programa é muito vasto (abrange a história da Arquitectura desde a Antiguidade até à Revolução Francesa) e o método proposto consiste na articulação de aulas "de exposição e informação" com aulas de "produção de trabalho"; os alunos realizam trabalhos de grupo.
	2º	Arquitectura II	Alexandre Alves Costa, Bernardo Ferrão, Manuel Correia Fernandes	Procura-se fazer a "transição de uma actividade fundamentalmente analítica e informativa para uma actividade interdisciplinar e de síntese, que caracteriza o ano seguinte"; organiza-se em 2 fases: a primeira ligada ao ano anterior ("Introdução à concepção de arquitectura", 6 semanas, um trabalho individual), a segunda de aproximação ao 2º ciclo ("Exercício de composição"; 19 semanas; dois trabalhos individuais e um de grupo); estão previstas quatro sessões de trabalho semanal (três práticas, uma teórica).
		Desenho II	Alberto Carneiro	Procura-se uma "convergência com a cadeira de Arquitectura II nas questões da representação gráfica", designação que abrange "metodologias", "modelos", "utensílios", "teoria" e "prática"; o programa organiza-se em três momentos: 1ª fase – "variação e organização de um módulo no espaço"; 2ª fase – "campo topológico"; 3ª fase – "campo fenomenológico" e "antropologia do espaço"; nas 2ª e 3ª fases, "os trabalhos práticos serão desenvolvidos no âmbito dos materiais gráficos que a prática de Arquitectura II suscita."
		História Geral da Arquitectura II	Vitor Sinde	Para manter a continuidade com o programa do ano lectivo anterior, o programa será excepcionalmente igual ao de História Geral da Arquitectura I.
		Introdução à Construção	Alcino Soutinho	Existirá uma turma única e uma aula semanal de 3 horas, onde se realizará acompanhamento e desenvolvimento de trabalhos da cadeira de Arquitectura.
2º: "Formação" Vai procurar-se "realizar um trabalho que seja já um esforço de síntese da actividade do arquitecto" e onde o curso "se deve orientar no sentido da intervenção social"; prevê-se a formação de equipas que "estabeleçam, através da responsabilidade da Escola, contratos com o exterior."	3º	Arquitectura III	Alfredo Matos Ferreira e Cristiano Moreira	Em Arquitectura III e IV desenvolver-se-á uma "metodologia de «atelier»" em trabalhos individuais e de grupo, "como transcrição de situações reais de responsabilidade individual enquadradas numa acção colectiva"; pretende-se uma "alternância de problemas globais e problemas de pormenor".
		Arquitectura IV		
	4º	Construção I	Álvaro Siza	O "programa será desenvolvido em permanente relação com o trabalho prático da cadeira de Arquitectura". Refere-se que o "processo de projectação não é analítico" nem "linear" e "envolve uma proposta de forma desde o primeiro contacto com uma realidade em transformação", embora o "alargamento e aumento de rigor da informação" condicione "o desenvolvimento dessa hipótese de forma, que é por sua vez parte de um processo dialéctico progressivamente englobante dessa realidade." Assim, a intenção fundamental da cadeira "será a de introduzir no método proposto, e desde o início do seu processamento, a preocupação de relacionar forma e materialização, desenvolvendo e tomando imediata tal capacidade de síntese". Propõe-se que a parte prática funcione com o desenvolvimento de trabalhos da cadeira de Arquitectura (com a "consciencialização dos problemas surgidos nessa prática", que "contrariam o desenvolvimento do método e a sua globalidade"); prevêem-se aulas teóricas e realização de pesquisa parcelar, em grupo ou individual.
		Construção II		
		Teoria da Arquitectura I	Domingos Tavares	Procura-se "alargar a base crítica e interpretativa de alguns aspectos pontuais" para que constituam "uma ligação da teoria à prática específica" nos "trabalhos de projecto e construção"; abordar-se-ão "temas da história da arquitectura contemporânea mais próximos da nossa realidade concreta", procurando um enquadramento próximo da actividade prática do ateliê; a cadeira terá desenvolvimento em formato de seminário, privilegiando a discussão em grupo; serão realizadas "abordagens com base em monografias simples como princípio de uma reflexão metodológica com vista à investigação em anos posteriores." Temas: "Movimentos racionalistas europeus"; "Metodologia de composição"; "Movimento moderno em Portugal"; "O problema da habitação"; "Algumas correntes contemporâneas"; "Reorganização capitalista (Archigram e Metabolistas)"; "Crise da consciência burguesa (Venturi)"; "Revivalismo racionalista (Stirling e Gowan)"; "Experiências e hesitações (Krier e Álvaro Siza)"; "A função do Arquitecto".
		Teoria da Arquitectura II		
3º: "Investigação e projectação" Pretende-se continuar a "actividade exercida no ciclo anterior" acrescentando "uma actividade de investigação individual ou colectiva" que conduza ao estudo mais aprofundado de questões já abordadas nos ciclos anteriores.	5º	Teoria e Prática de Investigação I	Ricardo Figueiredo	Abordará as relações entre arquitectura/sociedade, arquitectura/política, ambiente construído/prática social e a ausência de crítica de arquitectura e urbanismo. Temas: a História da Arquitectura Moderna em Portugal (história entendida como algo ligado à intervenção na sociedade); a arquitectura, do edifício à cidade; projectos não realizados; o conceito de moderno e modernidade; influências e comparação com outros países.
		Arquitectura V e VI	Manuel Fernandes de Sá e Pedro Ramalho	Pretende-se o "desenvolvimento da capacidade de resposta do aluno relativamente às suas futuras solicitações como profissional". Prevêem-se quatro trabalhos: o primeiro num "contexto urbano denso e historicamente rico", o segundo com tema de carácter social, um terceiro e um quarto que se desenvolvem apenas ao nível de estudo prévio.
	6º	Teoria e Prática de Investigação II	Jacinto Rodrigues	Temas: a "Ecologia no processo histórico dos modos de produção"; o "estudo do urbanismo intimamente ligado com a ecologia"; Utopias (Fourier, Owen) e projectos literários ligados ao urbanismo (Verne, Huxley, Orwell); propostas de urbanismo nas sociedades capitalistas; experiências de arquitectura e urbanismo na vanguarda soviética e na Bauhaus; estudo de experiências de ordenamento; as lutas urbanas em Portugal, antes e depois de Abril. As aulas "funcionarão como laboratório prático de trabalho", em grupo: prevê-se a elaboração de uma revista e a realização de protótipos ligadas a "técnicas doces e materiais simples".

Fig. 163 Quadro resumo do Plano de Estudos de 1976/77 (E. F., a partir de ESBAP, *II Encontro do curso de Arquitectura. Bases Gerais...*).

“Publica-se em anexo o texto sobre apuramentos finais aprovados para as Bases Gerais assim como o texto do despacho do MEIC sobre avaliações, porque se impõe uma discussão a nível do curso para estudar incompatibilidades dos dois textos e rever as decisões adoptadas para as tornar conformes com a legalidade.

O Conselho Pedagógico formulará um parecer sobre a matéria e pedirá contribuições para uma discussão em R.G.C.A.”.

A constatação da incompatibilidade do sistema de avaliação previsto nas BG com a nova legislação é evidente quando se compara a proposta da ESBAP com a Resolução Ministerial:

- no II Encontro do Curso de Arquitectura foi aprovado um regime que assenta num princípio de avaliação colectiva, com notas discutidas entre professores e alunos em reuniões de presença obrigatória e apresentação de propostas de nota, tanto pelos professores como pelos alunos. Prevêem-se apenas três classificações possíveis: A (positivo), B (negativo), C (excluído, nota que tem de ser consensual).⁴⁹
- O texto da Resolução Ministerial 42/77 (8 de Fevereiro de 1977) corrige as anteriores normas relativas aos critérios de avaliação de aproveitamento escolar no ensino superior (de 10 de Julho de 1975) por considerar que o anterior sistema “consagrou grave injustiça, por não permitir rigorosa graduação das classificações” e se revelava “inadequado às exigências de selecção profissional”. Assim, a Portaria nº 90/77 (de 21 de Fevereiro) institui “como processo único de classificação do aproveitamento escolar a atribuição de uma nota numérica (...) compreendida entre 0 e 20.”

Na sequência da constatação desta incompatibilidade, torna-se evidente a necessidade de repensar o sistema de avaliações proposto, o que dá o mote para uma nova reflexão sobre o curso durante o ano de 1977.

3.2.2.2 Da proposta de 1977 às Bases Gerais de 79/80.

Em 1977 é elaborada uma nova “Proposta de Estruturação e Plano de Estudos”, subscrita pela “Comissão Directiva Provisória da 1ª Secção / Arquitectura”. Na introdução, explica-se todo o processo que medeia entre a aprovação das anteriores BG e a apresentação deste novo documento:

“Em 26 de Janeiro último foi enviada à Direcção-Geral do Ensino Superior pela Comissão Directiva Provisória da 1ª Secção o Programa, Horários e Distribuição de Serviço do Curso de Arquitectura. (...) Entretanto, por despacho de 7 de Janeiro, havia sido criada a Comissão Científica Interuniversitária de Arquitectura a qual teve a sua primeira reunião em 10 de Fevereiro. (...) [Da necessidade de apresentar este documento na reunião da citada comissão] resultou a anexa Proposta de Estruturação do Curso de

⁴⁹ A nota final resulta da relação entre as diferentes notas: “número de A's superior ao número de B's e nenhum C: Apto”; “número de A's inferior ao número de B's: Não Apto”; “Existência de um C (consensual): Não Apto”; no caso de “empate entre classificações positivas e negativas” conta a evolução das classificações. O resultado será registado em acta aprovada e entregue ao Conselho Científico.

Arquitectura elaborada, a pedido da Comissão Directiva Provisória, pela Reunião Geral de Professores. Dado que a Proposta em nada altera os princípios fundamentais do Curso, apenas o enriquecendo com novos campos pedagógicos, e atendendo à urgência da situação criada, a Comissão Directiva Provisória procedeu ao seu envio para a Direcção-Geral do Ensino Superior considerando no entanto indispensável a sua divulgação junto do Curso de Arquitectura”.⁵⁰

Analisando o texto da nova Proposta, percebemos que ela reformula simultaneamente o curso e os discursos apresentados nas anteriores BG: este é um documento elaborado já num período em que o fervor revolucionário anterior está mais contido (embora ainda subjacente ao discurso) e a experiência do SAAL é já encarada como passado, com todo o seu potencial de ensinamento para o presente e futuro. Esta maior contenção no tom político do discurso justifica-se também porque este é um documento elaborado para a sua apresentação a uma entidade exterior, a referida Comissão Científica Interuniversitária de Arquitectura. É relevante, também, o modo como esta nova circunstância altera os processos internos: a nova proposta foi elaborada pela Reunião Geral de Professores, enviada para a Direcção-Geral do Ensino Superior, só depois divulgada junto do Curso de Arquitectura e mais tarde ainda apresentada no III Encontro do Curso de Arquitectura; a ESBAP começava a abandonar os processos decisórios típicos do período revolucionário, onde tudo se decidia em plenário, na presença dos alunos e com o seu voto...

Na Introdução às “Intenções Gerais”, depois de resumir o historial da ESBAP (da “Reforma” à “Experiência”), refere-se que a “experiência desenvolvida, propostas, métodos e a sua avaliação, baseou-se na procura da possível resposta à problemática de uma realidade portuguesa em transformação rápida, de que o 25 de Abril viria a ser um dos episódios”; reafirma-se a redução do curriculum do curso, que possibilita um adensamento dos conteúdos lectivos, numa “consciencialização da globalidade dos problemas objecto da aprendizagem específica do curso, possível por uma permanente abertura e participação”. Assim se foi tornando clara “uma concepção do curso de acordo com a qual, e desde o início, a abordagem dos problemas de arquitectura e planeamento territorial é global e nunca redutora da realidade em estudo e em transformação”; a herança do período Experimental foi ainda “enriquecida por um período de trabalho, após o 25 de Abril, largamente votado ao exterior e em participação com um vasto sector da população do Porto”, que “permite agora uma proposta correspondente às carências detectadas através dessa experiência.”⁵¹

O texto referente aos “Objectivos” do curso também tem um carácter menos marcadamente político que o das anteriores BG. Refere-se que a estrutura do curso pretende ser mais do que “um somatório de cadeiras”: deseja corresponder a uma concepção do curso que assuma a herança da “Experiência” e do SAAL, responsabilizando o arquitecto nos “problemas de organização do espaço (envolvendo simultaneamente arquitectura e planeamento territorial) em função de uma intervenção social aberta à realidade portuguesa”. Para isso, pretende-se encarar “com realismo” os aspectos fundamentais que

⁵⁰ ESBAP, *Proposta de Estruturação e Plano de Estudos 1977...*, página inicial (sem número).

⁵¹ *Idem*, pág. 1-2.

condicionam o curso, “decorrentes do contexto local, regional e nacional em que se insere a Escola”. No entanto, ressalva-se que a especificidade social e física da ESBAP não justifica um tratamento de excepção em relação a aspectos como os critérios de acesso, número de anos curriculares e orientação programática básica. Pretende-se assim apresentar o “currículo possível, mantendo em aberto a possibilidade de um enriquecimento progressivo e de adaptação circunstancial”, considerando a possibilidade de contratação de novos docentes em função do número de alunos existente e previsível. Finalmente, afirma-se que “é vontade do curso de arquitectura (1º secção) manter-se integrado na Escola Superior de Belas Artes do Porto, constituindo um departamento, desde que sejam estabelecidos regimes claros de gestão e de administração”.⁵²

As “Intenções Gerais” rematam com considerações sobre “Método” (ponto 1.3); encontramos aqui desenvolvida uma ideia chave que já referimos (citando Alves Costa)⁵³ como justificação da “proposta cinzenta” e das BG de 1975: as disciplinas consideradas indispensáveis à formação científica do arquitecto inserem-se na prática da Arquitectura e autonomizam-se “simultaneamente em função e como fundamentação daquela prática” e, portanto, o programa das cadeiras assenta em “relações de convergência”, encaradas numa “perspectiva de interdisciplinaridade” e com um método que possibilite a “incidência das diversas cadeiras e disciplinas como apoio à prática e como investigação autonomizada e interdisciplinar”. Isto implica uma “dinâmica de grupo” que se pretende concretizar em “várias formas de ligação vertical / horizontal e ao exterior, dinamizando uma intensa malha de comunicação”. Esta estrutura está ilustrada num esquema intitulado “ESBAP - 1ª secção - Arquitectura - proposta de estruturação e plano de estudos – gráfico” (ver figura 164, na página seguinte) e é entendida como “base da vida escolar e da sua inserção na vida cultural e social da cidade”, pretendendo ainda fazer parte de “um processo de transformação e organização do espaço, paralelo e em transformação, da sociedade portuguesa”.⁵⁴

Neste esquema torna-se clara a lógica relacional da estrutura do plano de estudos (apresentado no ponto 2 deste documento), que contempla três sectores: Sector Pedagógico Curricular, Sector Didáctico e Pedagógico e Sector de Actividades Extra-Curriculares. O sector Pedagógico Curricular abrange a vertente de ensino: curso com currículo escolar de cinco anos, estágio e eventual “Post-Graduação”. O novo currículo escolar proposto é, tal como nas BG anteriores, distribuído por três ciclos:

O 1º ciclo coincide com o 1º ano, mantendo o tema “Iniciação”; é um “ciclo propedêutico” com o objectivo de “uma introdução geral à problemática da organização do espaço” e uma “iniciação às técnicas essenciais para o exercício da actividade profissional”. Pretende-se sobretudo a transmissão de informação e a transição para o próximo ciclo, preparando a passagem de “uma actividade predominantemente analítica para uma actividade interdisciplinar e de síntese”.

⁵² Idem, pág. 2-3.

⁵³ COSTA, A. A., *Dissertação...* (pág. 113-114).

⁵⁴ ESBAP, *Proposta de Estruturação e Plano de Estudos 1977...* (pág. 4).

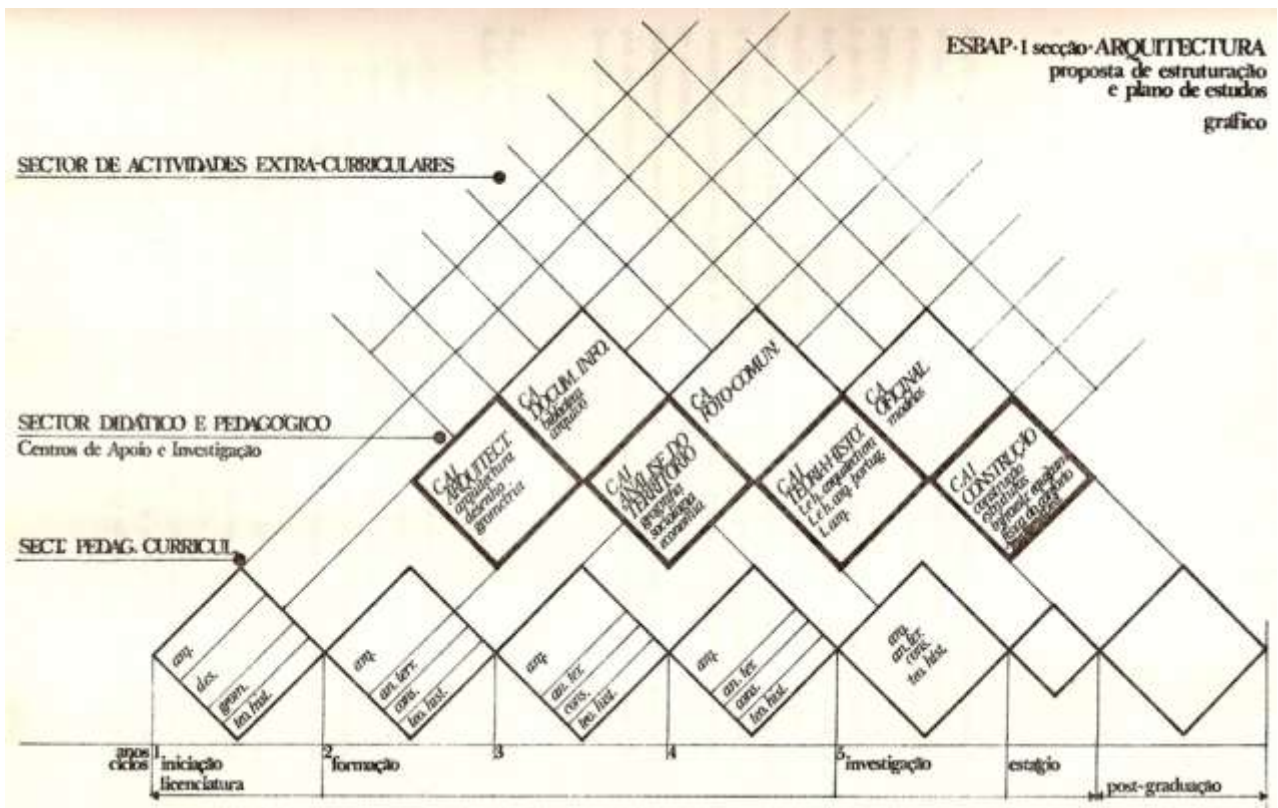


Fig. 164 "ESBAP - 1ª secção - Arquitectura - proposta de estruturação e plano de estudos – gráfico" (ESBAP, *Proposta de Estruturação e Plano de Estudos 1977...*, entre as pág. 4 e 5).

Para isso, procurar-se-á “desenvolver capacidades de método e disciplina de trabalho, de observação e de relação”, nas cadeiras de “Arquitectura 1” (com 12 horas semanais), “Desenho” (12), “Geometria” (6), “Teoria e História 1” (6).

O 2º ciclo inclui os 2º, 3º e 4º anos e é dedicado à “Formação”, ao fornecimento de informação em paralelo com “trabalho que corresponda à natureza real da actividade do arquitecto, com todas as características de uma actividade interdisciplinar e de síntese”; tem subentendida a pretensão de continuar o trabalho interrompido do SAAL, quando se afirma que procurará “orientar-se no sentido da prática da intervenção social, numa profunda crítica ao processo de transformação do meio ambiente”. Inclui as cadeiras de “Arquitectura” (12 horas semanais), “Construção” (12), “Análise do Território” (6), “Teoria e História” (6), que se repetem, consecutivamente, no 2º, 3º e 4º ano. As cadeiras de “Arquitectura” procuram no 2º ciclo “o apoio num contexto social bem definido”; desenvolvem-se a partir da “compreensão e interpretação crítica através de um processo de projectação organizador de espaços reais”, assumindo a já referida formulação de Siza sobre o método de trabalho do arquitecto (publicada no programa de “Construção” I e II das anteriores BG), que aqui se repete textualmente. Nas cadeiras de “Análise do Território” apresenta-se a ideia de “que a arquitectura não é uma actividade isolada” e, portanto, se “insere num campo muito complexo em que a compreensão do meio e das relações económicas e sociais assume especial importância”. Assim, pretende-se “completar a formação do arquitecto, fornecendo-lhe uma compreensão global do meio, de forma a permitir uma visão mais profunda e científica da realidade espacial”; para isso, procurar-se-á uma “íntima cooperação de docentes preparados para tratar as questões do território nas suas múltiplas facetas, como a geografia, a economia, a sociologia e o ordenamento territorial, procurando-se a sua complementaridade, numa visão de síntese necessária à percepção global desta temática.” Nas cadeiras de “Teoria e História”, pretende-se “encarar as experiências arquitectónicas históricas à luz das preocupações actuais” e os programas “terão particularmente em atenção os problemas de ligação da teoria e da prática de arquitectura e do urbanismo ao longo da história”, referindo-se permanentemente ao caso português. Os temas apresentam uma divisão cronológica, mas não sequencial: começando com a época da revolução industrial (2º ano), prosseguindo do futurismo ao “neocapitalismo” (3º), recuando até à arquitectura clássica e prolongando o estudo até às “origens da arquitectura e do urbanismo modernos” (4º).

Finalmente, o 3º ciclo é constituído apenas pelo 5º ano (com 30 horas semanais) e dedicado à “Investigação”; procura-se proporcionar aos discentes a “possibilidade da opção por caminhos de uma formação pessoal devidamente aprofundada”, permitindo ao estudante propor o seu próprio programa. Está também aqui subentendida a pretensão de dar continuidade a alguns dos princípios basilares do SAAL, considerando “possível a projectação em termos de resposta à encomenda social identificada como investigação aplicada”. Para este ciclo, pretende-se o apoio e colaboração do estudante com os Centros de Apoio e Investigação que se prevê vir a criar (que assumiriam “o necessário acompanhamento docente”).

Após a frequência dos três ciclos que constituem a parte curricular do curso, o estudante tem de “realizar um período de estágio, no exterior ou em qualquer dos Centros de Apoio e Investigação”; este terá a “duração mínima de seis meses”, realizar-se-á no país ou no estrangeiro, com programa proposto pelo estudante, aprovado por um responsável (“um profissional ou uma entidade de reconhecida competência”) e com o patrocínio de um docente, “que informará o programa proposto”; este estágio será concluído com “uma prova final de discussão do respectivo relatório”. Quanto à possibilidade de realização de cursos de “Post-graduação” no âmbito do curso de Arquitectura da ESBAP, apenas se refere que se reconhece “a impossibilidade de estabelecer de momento as suas bases”.⁵⁵

O “Sector Didáctico e Pedagógico” apresenta um programa muito ambicioso, em novidade completa relativamente ao que estava estabelecido nas anteriores BG: criação de quatro Centros de Apoio e Investigação (“C. A. e I. de Arquitectura”, “C. A. e I. de Construção”, “C. A. e I. de Análise do Território” e “C. A. e I. de Teoria e História”) e três Centros de Apoio (“C. A. de Documentação e Informação”, “C. A. de Foto-Comunicação” e “C. A. Oficinal”). Estas intenções programáticas vêm (com duas décadas de atraso) no sentido de propor aquilo que Távora já em 1955 (em “Para a harmonia do nosso espaço”) afirmava como essencial: a criação de Centros de Estudos “dedicados aos fenómenos da organização do espaço”.⁵⁶

Por último, o Sector de Actividades Extra-Curriculares prevê a organização de “cursos livres, seminários, conferências, exposições, etc...”.⁵⁷

Finalmente, o ponto 2.4 aborda questões relativas ao Corpo Docente. Quantifica a “população óptima para satisfação do plano de estudos proposto”, que é a previsível “com base na frequência actual, e por extrapolação simples”: “calcula-se que dentro de dois anos - ano lectivo de 78/79 - a população escolar atinja cerca de 500 estudantes”,⁵⁸ o que implicaria idealmente um corpo lectivo 57 docentes.⁵⁹ Refere-se ainda, como referência final, a instabilidade no corpo docente (por “problemas relacionados com contratos e com a reestruturação da carreira”) e a necessidade de legislação adequada. A este problema, acresce a desadequação das instalações, “manifestamente deficitárias”; refere-se, no entanto que existe já “um plano para a sua resolução na área do actual conjunto escolar, de acordo com a posição referida anteriormente de manutenção conjunta das duas secções da ESBAP.”⁶⁰

Esta “Proposta de Estruturação e Plano de Estudos” de Março de 1977 vai marcar o debate no III Encontro do Curso de Arquitectura da ESBAP, realizado em Outubro do mesmo ano. O documento⁶¹ aí

⁵⁵ Idem, pág. 5-19.

⁵⁶ Seria, no entanto, preciso esperar mais uma década para o curso de Arquitectura conseguir criar o seu Centro de Estudos (o seu enquadramento está definido no artigo 6º dos Estatutos da FAUP, publicados em Diário da Republica, II série, nº 43, 20/02/1990).

⁵⁷ Idem, pág. 19-20.

⁵⁸ Estima-se que estes 500 alunos se distribuam do seguinte modo: 175 no 1º ano, 100 no 2º ano, 75 no 3º ano, 75 no 4º ano e 75 no 5º ano.

⁵⁹ Que seriam distribuídos do seguinte modo: Arquitectura (20 docentes arquitectos), Desenho (8 docentes arquitectos ou outros com curso das ESBA), Construção (10 docentes arquitectos ou engenheiros civis), Teoria e História (9 docentes arquitectos ou outros), Análise do Território (8 docentes arquitectos, geógrafos, sociólogos, economistas ou outros), Geografia (2 docentes arquitectos).

⁶⁰ Idem, pág. 21-22.

⁶¹ ESBAP, III Encontro do Curso de Arquitectura. Objectivos gerais e estratégia pedagógica. Estruturação e plano de estudos. Regime de frequência escolar. Avaliação e apuramentos finais. O grupo de professores... (consultado um exemplar do arquivo particular de Maria Manuel Oliveira).

apresentado pelo “grupo de professores” parte dessa proposta (dos seus objectivos e da sua estratégia pedagógica, que se considera responder às “decisões do II Encontro”) para uma adaptação do seu Plano de Estudos aos condicionalismos existentes, propondo um “regime de transição” para o ano lectivo seguinte (que depois encontraremos mais desenvolvido nas Bases Gerais de 77/78).

Em contraponto a este documento, surge também neste encontro um texto apresentado por um grupo de alunos.⁶² Partilhando a mesma leitura da história recente da ESBAP que encontramos em documentos anteriores (na “proposta cinzenta”, nas BG de 76/77 e na proposta de 77), estes discentes pretendem contribuir para “concretizar o projecto de escola” saído do II Encontro do Curso de Arquitectura e para a “resolução de problemas que tem impedido a correcta aplicação do projecto existente.” É sobretudo ao nível do “Funcionamento Pedagógico” que se procura concretizar este contributo:

- Criticam-se os “períodos de avaliação”, considerados “momentos de crise no funcionamento do curso, onde geralmente é posta em causa a possibilidade de avaliação contínua.”
- Sugere-se uma melhor “planificação do trabalho”, um diferente “papel dos professores” (que não devem apenas ser “«consultores» dos grupos de trabalho” e devem dinamizar e organizar a “relação e discussão inter-grupos”) e um igualmente distinto “papel dos alunos”, com mais “empenhamento” e “determinação” (em oposição às atitudes de “oportunismo”, “acriticismo” ou “«deixar-andar»”).
- Propõe-se pequenos melhoramentos nas questões da “Paridade”, da “Globalização”, dos escalões de avaliação, do controle de presenças (que se propõe que seja “parâmetro complementar na avaliação e não factor de exclusão”) e da “resolução do problema dos estudantes trabalhadores” (que passaria pela criação de um horário nocturno e consequente contratação de novos professores).

Os resultados práticos do debate implícito nestas propostas estão patentes nas Bases Gerais do ano lectivo de 1977-78.⁶³ Estas são desde logo assumidas como “uma adaptação dentro dos condicionalismos existentes”, da Proposta de Estruturação e Plano de Estudos de 1977.

Na “Introdução”, a vontade de continuar os caminhos iniciados durante o processo SAAL está implícita logo no primeiro parágrafo: “O curso de Arquitectura tem como objectivos gerais a progressiva transformação da Escola em centro aglutinador e dinamizador de actividade intelectual, erguendo uma formação técnica e cultural que, associada a um espírito crítico e científico, permita responder à encomenda social e à sua natureza de classe.” Numa breve história da ESBAP, assumem-se os adquiridos do “regime Experimental” (com uma formulação que repete a proposta de 77) e a sua utilidade (e actualidade) na “procura da possível resposta” ao momento presente; conclui-se que, se é nessa consciência que “se vêm baseando os ensaios

⁶² ESBAP, *Por uma pedagogia activa – Por um ensino crítico. Escola de Belas Artes do Porto. Outubro de 1977. III Encontro. Curso de Arquitectura*; (consultado um exemplar do arquivo particular de Maria Manuel Oliveira).

⁶³ ESBAP, *III Encontro do Curso de Arquitectura. Bases Gerais - Regime de Estudos. 1977-78*, caderno dactilografado e policopiado.

de uma nova metodologia e de uma nova estrutura do curso”, esta foi uma “complexa evolução, de modo algum linear nem pacífica”, que “envolveu tensões, contradições, afastamentos e desistências”.

No que se refere aos “Objectivos” e ao “Método”, este novo documento também é muito semelhante à proposta de 1977,⁶⁴ tal como no ponto 2 (“Estruturação e plano de estudos”), onde encontramos uma proposta de orgânica do curso organizada nos mesmos 3 sectores (“Pedagógico Curricular”, “Didáctico e Pedagógico”, “Actividades Extra-Curriculares”) e desenvolvida de forma similar: no que se refere ao sector de “Actividades Extra-Curriculares” o discurso repete-se em relação ao documento anterior; no que diz respeito ao sector “Didáctico e Pedagógico”, a principal diferença reside na constatação de que os Centros de Apoio e Investigação ainda não existem.⁶⁵

Já no sector “Pedagógico Curricular”, onde se define o curriculum do curso, as diferenças são várias e justificam uma análise detalhada. É feita uma assumida adaptação da proposta de 1977, encarada como “regime de transição” adaptado aos “condicionalismos existentes”, da qual se salientam os seguintes aspectos:

- a) O primeiro ciclo será constituído pelos 1º e 2º anos;
- b) Mantém-se a cadeira de Desenho 2 no 2º ano. A cadeira de Construção será, nesse ano, subdividida em Construção e Estruturas, o mesmo acontecendo no segundo ciclo;
- c) Mantém-se, como no ano anterior, o funcionamento conjunto do segundo ciclo;
- d) O terceiro ciclo será agora constituído pelos 5º e 6º anos, funcionando separadamente e tendo o 5º ano as seguintes cadeiras: Arquitectura; Construção; Análise do Território (Sociologia e Economia); Teoria e História.”

Assim, o 1º ciclo vai integrar o 1º e 2º anos, mantendo o tema “Iniciação”, pelo que o 2º ciclo fica reduzido ao 3º e 4º anos, mantendo o tema “Formação” (em ambos os casos, encontramos no discurso sobre os objectivos a repetição textual da proposta de 77). O 3º ciclo vai incluir o 5º e 6º anos, mantendo o tema “Investigação”; ao discurso já publicado no documento anterior acrescenta-se que o programa genérico será “aplicado na medida das possibilidades do curso aos alunos do 6º ano uma vez que se considera que os actuais alunos do 5º ano devem prolongar ainda o programa curricular do 2º ciclo”; refere-se ainda que, para o 6º ano, “as opções pedagógicas não estão fixadas e a sua programação será objecto de discussão entre estudantes e docentes das quatro áreas pedagógicas, devendo este trabalho ser acompanhado pelo Conselho Pedagógico.” Face à inexistência dos Centros de Apoio e Investigação, considera-se ainda que “a actividade a desenvolver no 6º ano pode ser um factor a contribuir decisivamente para a sua criação.”

Para além das cadeiras propostas (e da respectiva carga horária), é referida a distribuição de serviço, que consideramos importante reproduzir (ver quadro da figura 165).

⁶⁴ A única diferença que encontramos é a referência à estrutura do curso como “aprovada” e não “proposta” no ponto 1.2.

⁶⁵ Regista-se também a mudança da designação do (também inexistente) “Centro de Apoio de Foto-Comunicação” para “Centro de Apoio e Investigação de Foto-Comunicação”.

Ciclo	Ano	Cadeiras	Docentes	Carga horária	
1º: “Iniciação”	1º	Arquitectura I	Camilo Cortesão, Fernando Távora, Sergio Fernandez, docente a contratar	12 horas semanais	
		Desenho I	Joaquim Vieira, José Grade, Luísa Brandão	12 horas semanais	
		Geometria	Luís Ramalho	6 horas semanais	
		Teoria e História I	Beatriz Madureira	6 horas semanais	
	2º	Arquitectura II	Alexandre Alves Costa, Bernardo Ferrão, Manuel Correia Fernandes, José Miranda	12 horas semanais	
		Desenho II	Alberto Carneiro, docente a contratar	6 horas semanais	
		Construção I / Estruturas I	Alcino Soutinho, docente a contratar	2 horas semanais para cada cadeira + 2 horas comuns	
		Geografia I	Nuno Guedes de Oliveira	6 horas semanais	
		Teoria e História. II	Não está indicado	6 horas semanais	
	2º: “Formação”	3º e 4º	Arquitectura III	Alfredo Matos Ferreira, Cristiano Moreira, Agostinho Ricca	12 horas semanais
Arquitectura IV					
Construção II / Estruturas II			Álvaro Siza, Jorge Gigante, docente a contratar	6 horas semanais	
Construção III // Estruturas III					
Teoria e História III			Domingos Tavares	6 horas semanais	
Teoria e História IV					
Geografia II			Docente a contratar	6 horas semanais	
3º: “Investigação”	5º	Arquitectura V	Augusto Amaral e Manuel Teles	12 horas semanais	
		Construção IV	José Pulido Valente	12 horas semanais	
		Sociologia e Economia	Jacinto Rodrigues, docente a contratar	6 horas semanais	
		Teoria e História V	Ricardo Figueiredo	6 horas semanais	
	6º	Arquitectura VI	4 Áreas Pedagógicas:		Não está indicado
		Teoria e prática da Investigação.	Arquitectura	Pedro Ramalho	
			Construção	Pedro Ramalho	
			Análise do Território	Jacinto Rodrigues, docente a contratar	
			Teoria e História	Ricardo Figueiredo	

Fig. 165 Quadro resumo do Plano de Estudos de 1977/78 (E. F., a partir de ESBAP, III Encontro do curso de Arquitectura. Bases Gerais...).

O Estágio é definido nos mesmos termos da proposta de 77; mas ressalva-se que, “como já proposto superiormente, é apenas obrigatório para os alunos cujo curriculum escolar prevê um esquema de cinco anos.” Quanto ao “Regime de Frequência”, as aulas são consideradas de frequência obrigatória nos seis anos do curso; neste ponto, no entanto, parece ter sido aceite a proposta dos discentes,⁶⁶ porque se refere que a assiduidade será “considerada parâmetro de avaliação e não factor de exclusão automático”. O curso terá “36 horas semanais” de aulas e os alunos deverão ter acesso à Escola “entre as 8.30h e as 23.30h.”

Finalmente, refere-se o “Método de Avaliação e Apuramentos Finais”: adopta-se um regime de avaliação contínua, com uma “dinâmica pedagógica que passa pela planificação do trabalho e pelo papel fundamental que aí desempenham professores e alunos.” As notas serão atribuídas segundo cinco escalões, estabelecidos para os pontos de situação: A (+ de 14); B (11 a 13); C (9 a 10); D (7 e 8) e E (0 a 6). No final do ano “as classificações são traduzidas numericamente nos valores 8, 10, 13 e 15” e a classificação é única e global para o conjunto de cadeiras do mesmo ano curricular.”⁶⁷

Na análise que realizamos às Bases Gerais de 77/78 torna-se evidente que estas são uma adaptação aos condicionalismos existentes (que obrigam a um “regime de transição”) da proposta de 1977, que parece ter marcado decisivamente o rumo da ESBAP. Analisando as BG dos anos de 1978-79⁶⁸ e 1979-80⁶⁹ (os últimos documentos oficiais que encontramos para caracterizar o Curso de Arquitectura da ESBAP antes da transição para a Universidade) apercebemo-nos que a Estrutura e o Curriculum pouco diferem do que aí se propunha. É relevante, como confirmação desta tendência de estabilização, que em ambas as BG se apresente o esquema gráfico de “estruturação e plano de estudos” já publicado na proposta de 77 (e que reproduzimos na figura 164).

Na análise destes novos documentos constata-se em primeiro lugar que desaparece do título a referência aos Encontros do Curso de Arquitectura que precediam e legitimavam as versões anteriores.⁷⁰ Confirma-se assim a tendência já registada anteriormente de uma progressiva desvalorização do Plenário como órgão de poder decisório no Curso de Arquitectura, o que implica também um crescente afastamento dos alunos do debate sobre o ensino.

O discurso que encontramos na “Introdução”, nos “Antecedentes e intenções gerais”, nos “Objectivos” e no “Método” das BG de 78/79 e 79/80 é igual, na sua redacção, ao texto de 77/78. Quanto à “ESTRUTURA PEDAGÓGICA E PLANO DE ESTUDOS”, constatamos que, em ambas as BG, a orgânica do curso continua organizada nos mesmos 3 sectores já referidos; mas se em relação aos sectores “Didáctico e Pedagógico” e “Actividades Extra-Curriculares” encontramos ainda o mesmo discurso em 78/79 e 79/80 (e a mesma

⁶⁶ Apresentada no já referido documento debatido no III Encontro do Curso de Arquitectura (ESBAP, *Por uma pedagogia activa...*).

⁶⁷ Supomos que a indicação “L0” que encontramos no documento se deva a um erro e que se pretendia indicar a classificação “10”.

⁶⁸ ESBAP, *Bases Gerais - Regime de Estudos. 1978-79...*

⁶⁹ ESBAP, *Bases Gerais. Regime de estudos. 79-80...*

⁷⁰ No texto de 78/79 refere-se (em nota) a intenção de manter a redacção do texto referente ao ponto 1.2 (“Objectivos”) “até que novas condicionantes possibilitem a sua discussão determinante de nova formulação”, conforme “decisão do IV Encontro” (única referência a este plenário em todo o texto); no documento de 79/80 repete-se a mesma nota relativa ao IV Encontro (não há qualquer referência à eventual realização de um V Encontro do Curso de Arquitectura).

constatação da “inexistência dos Centros de Apoio e Investigação”), quanto ao sector “Pedagógico Curricular” existem evoluções importantes.

Se em 78/79 se mantém um curriculum escolar de seis anos distribuído pelos mesmos três ciclos, em 79/80 o curso é composto por cinco anos, distribuído por dois ciclos e acrescido por estágio obrigatório e respectiva prova final (numa evidente aproximação à estrutura apresentada na Proposta de 77).

Em 78/79 a “Iniciação” inclui apenas o 1º ano, mantendo as cadeiras e a carga horária referidas nas BG anteriores e repetindo, na generalidade, os objectivos já expressos na proposta de 77 e nas BG de 77/78. Em 79/80 a “Iniciação”, é também um “ciclo propedêutico” que se restringe ao 1º ano, reafirmando os objectivos referidos anteriormente, mas conta com uma nova cadeira, “Matemática”. Saliente-se que em ambas as BG se refere que as cadeiras de “Desenho” e “Geometria” dão apoio à cadeira de “Arquitectura 1” e que a “Teoria e História” (que Távora vai leccionar pela primeira vez em 78/79)⁷¹ é “elemento aglutinador de generalização e relação de toda a actividade pedagógica”.

Em 78/79 o 2º ciclo (“Formação”) é agora composto pelos 2º, 3º, 4º e 5º anos e mantém os objectivos já referidos, bem como a generalidade das cadeiras e a carga horária; a cadeira de “Desenho 2” terá papel importante, assumindo a “projectação como objecto de trabalho no âmbito do guião programático” e procurando “uma convergência com as cadeiras de Arquitectura e Construção nas questões de representação gráfica”. Nas BG de 79/80, o 2º ciclo é também o último; no texto de “Introdução ao ciclo” define-se o papel central da cadeira de Arquitectura (repetindo o texto já referido na proposta de Estruturação de 1977, que se referencia num entendimento do processo de projectação enunciado por Álvaro Siza). Tanto nas BG de 78/79 como nas de 79/80 se reconhece “a necessidade da continuação do Desenho no 3º ano por convergência na actividade da cadeira de Arquitectura”.

Quanto ao terceiro ciclo, ele está definido (como “Investigação”) apenas nas BG de 78/79 (com um texto semelhante ao da Proposta de 77); nas BG de 79/80 o 5º (ou 6º Ano, no caso dos alunos do Curso de 6 anos) integra ainda o 2º ciclo, sendo constatada a “impossibilidade de uma ajustada cobertura docente” (face à “estrutura actual do curso”) e a “impossibilidade de lançar trabalhos de investigação por falta de estruturas de apoio”.

Em ambos os documentos em análise, o Estágio e a Prova Final são definidos do mesmo modo que em 77/78; também em ambos, o “Regime de Frequência” é vinculativo, nos anos curriculares do curso (seis em 78/79 e cinco em 79/80), com “32 a 36 horas semanais”, sendo a assiduidade “parâmetro de avaliação e não factor de exclusão automático”. O regime de avaliações também é definido do mesmo modo: “atribuição individual de notas entre 0 e 20 valores”, classificação “única e global para o conjunto das cadeiras do mesmo ano curricular”, aferida pelo “princípio da paridade (o voto dos docentes expresso pela sua maioria é equivalente ao voto da maioria dos alunos dentro da unidade pedagógica)”.

⁷¹ Nas BG do ano de 78/79 não é indicada a distribuição de serviço, mas o programa da Cadeira de Teoria e História é igual ao que aparece publicado nas BG de 79/80, onde o nome de Távora aparece como docente (o que nos leva a crer que já leccionaria esta cadeira no ano anterior).

Plano de Estudos de 1978/79.		
Ciclo	Ano	Cadeiras
1º: "Iniciação"	1º	Arquitectura I
		Desenho I
		Geometria
		Teoria e História I
2º: "Formação"	2º 3º 4º	Arquitectura II, III e IV
		Desenho II
		Construção / Estruturas I, II e III
		Teoria e História II, III e IV
		Análise do Território I, II e III
	5º	As cadeiras correspondentes ao 5º ano são as que se indicam para o 4º, mas "apenas para os alunos que frequentam o curso de 6 anos".
3º: "Investigação"	6º	Procura-se reconhecer "a importância da possibilidade da opção por caminhos de uma formação pessoal devidamente aprofundada"; considera-se "possível a projectação em termos de resposta à encomenda social identificada como investigação aplicada"; pretende-se o apoio dos Centros de Apoio e Investigação. "O programa para o ano lectivo será proposto pelo estudante, em regime de trabalho individual ou de grupo (...)".

Plano de Estudos de 1979/80.				
Ciclo	Ano	Cadeiras	Docentes	Carga horária
1º: "Iniciação"	1º	Arquitectura I	Sergio Fernandez, José Miranda	12 horas semanais
		Desenho I	Joaquim Vieira, José Grade	12 horas semanais
		Geometria	Não está indicado	2 horas semanais
		Teoria e História I	Fernando Távora	6 horas semanais
		Matemática	Rui Póvoas	4 horas semanais
2º: "Formação"	2º	Arquitectura II	Alexandre Alves Costa, Bernardo Ferrão, Manuel Correia Fernandes, Manuel Cabral Teles	12 horas semanais
		Desenho II	Alberto Carneiro, Luísa Brandão	6 horas semanais
		Construção I	Alcino Soutinho, Álvaro Siza	6 horas semanais
		Teoria e História II	José Manuel Salgado	6 horas semanais
		Análise do Território I	Jacinto Rodrigues	8 horas semanais
	3º	Arquitectura III	Pedro Ramalho	12 horas semanais
		Construção II	Jorge Gigante, Camilo Cortesão	12 horas semanais
		Teoria e História III	Beatriz Madureira	6 horas semanais
		Análise do Território II	Manuel Fernandes de Sá	12 horas semanais
	4º	Arquitectura IV	Domingos Tavares, Augusto Amaral	12 horas semanais
		Construção III	José Pulido Valente	6 horas semanais
		Teoria e História IV	Ricardo Figueiredo	6 horas semanais
		Análise do Território III	Nuno Guedes de Oliveira (planeamento) Rui Braz Afonso (economia)	6 horas semanais + 6 horas semanais
	5º e 6º	Arquitectura V e VI	Matos Ferreira, Cristiano Moreira	12 horas semanais
		Teoria e História V e VI	Fernando Távora	3 horas semanais
		Análise do Território (planeamento)	Nuno Guedes de Oliveira	6 horas semanais
		Análise do Território (economia)	Rui Braz Afonso	6 horas semanais
		Análise do Território (sociologia)	Jacinto Rodrigues	4 horas semanais

Fig. 166 Quadros resumo do Plano de Estudos de 1978-79 (E. F., a partir de ESBAP, *Bases Gerais - Regime de Estudos. 1978-79...*) e do Plano de Estudos de 1979-80 (E. F., a partir de ESBAP, *Bases Gerais. Regime de estudos. 79-80...*).

Apresentamos nos quadros resumo da figura 166 o curriculum do curso de ambos os anos e a distribuição de serviço docente de 79/80, com a respectiva carga horária (dados que não estão indicados nas BG do ano 78/79).

Da análise realizada ao programa das cadeiras, parece-nos importante realçar que há uma aposta forte no corpo vertical de “Teoria e História”. No primeiro ano Távora apresenta um programa que define como objectivo “dar uma visão introdutória e globalizante dos fenómenos da organização dos espaços, nas suas várias escalas, do espaço natural ao espaço interno construído e na constante consideração da dimensão tempo” e enquadra esse objectivo “dentro de um contexto vivo e actual e nas suas implicações económicas, sociais e técnicas, levantando os problemas da intervenção do arquitecto e do controlo popular sobre o espaço”.⁷² Procura-se assim “contribuir para uma formação básica que permita abrir os campos de estudo nas cadeiras de Teoria e História e Análise do Território”. Nestas intenções programáticas, onde se reconhecem claramente as suas ideias, Távora apresenta três pontos fundamentais: os “grandes espaços naturais”, a “ocupação do espaço natural” e “o espaço arquitectónico” (“na história geral da arquitectura e do urbanismo, no caso português e na cidade do Porto”).

Neste corpo teórico que se pretende estrutural para o curso, vamos encontrar José Salgado no 2º ano, com um programa dividido em duas partes: na primeira apresenta várias abordagens da Teoria da Arquitectura (como produto cultural, como imagem da vida, como representação do sagrado, etc.), enquanto a segunda abrange a História da Arquitectura, do Egipto ao século XIX; Beatriz Madureira lecciona a cadeira no 3º ano, em que o programa aborda o séc. XX; Ricardo Figueiredo assume a cadeira do 4º ano, com uma estrutura tripartida que numa primeira parte retoma a história da arquitectura (numa abordagem próxima de Norberg-Schulz),⁷³ na segunda aborda a problemática da “linguagem” e numa terceira coloca questões de “espaço”; por último, encontramos novamente Távora a leccionar as cadeiras dos 5º e 6º anos, em que (tal como nas restantes áreas curriculares destes anos), o tema é o “retrato dinâmico do Território Nacional”.

De referir ainda que no 4º ano existe um tema global para todas as cadeiras (“Cidade e Habitação + Equipamento”), pretendendo-se assim “conjugar matérias informadas por metodologias muito claras e apoiadas por técnicas de análise, tratamento e síntese de evidente operacionalidade (caso da Análise do Território), com matérias cuja proposta de método têm o propósito de abrir perspectivas e sugestões de caminhos possíveis com interesse de uso pessoal (caso da Arquitectura e da Construção) e com matérias de aprofundamento da capacidade crítica e formação de juízos de valor (casos de Teoria e História da Arquitectura e Economia)”. Assim, pretende-se que todas as matérias se conjuguem “para o apoio à realização de um trabalho principal, aglutinador e globalizante, numa prática integrada que leve a um «processo de projectação organizador de espaços reais»”; procura-se que este trabalho tenha como tema a habitação social (tornando de novo operativa a aprendizagem do SAAL).

⁷² Esta última formulação parece apelar à memória do “Inquérito” e do SAAL, naquilo que de mais evidente tem em comum estes dois momentos marcantes da história da *Escola*.

⁷³ Ver NORBERG-SCHULTZ, C., *Significato nell'architettura occidentale*.

3.2.2.3 Da Revolução à Universidade: escolhas e frustrações.

Podemos resumir as conclusões deste capítulo 3.2.2 referindo que, entre a “Revolução” e a Universidade, o ensino da Arquitectura no Porto passa por um processo evolutivo que procura consolidar a herança dos “Regimes Experimentais” e a memória do “Processo SAAL”, institucionalizando alguns dos seus adquiridos:

- Estruturação do curriculum do curso a partir dos adquiridos da “Experiência” (numa crítica aos princípios da reforma de 57), assumindo que o conhecimento considerado indispensável à formação científica do arquitecto se pode inserir na prática da Arquitectura e apenas se autonomiza em função daquela prática, tornando a disciplina de “Arquitectura” absolutamente nuclear e com papel chave para materializar esta interdisciplinaridade.
- Consagração do paradigma de “ensino-ateliê”, numa docência que procura realizar uma *educação integral* (integrando o conceito *colaboração*), mas que apresenta também um entendimento da Arquitectura como actividade artística; o discurso de Siza, publicado no programa de “Construção” das BG de 76/77 (e implícito no seu método de projecto), é assumido como património colectivo: os processos de trabalho do arquitecto não são analíticos nem lineares e não partem da informação para a forma, mas devem implicar uma ideia de forma desde o primeiro contacto com a realidade.
- Fim da “Recusa do Desenho”: o projecto é entendido como ferramenta disciplinar, mas também como meio privilegiado pelo qual o Arquitecto pode intervir socialmente.

Estes princípios (reconhecíveis logo nas BG de 75/76) serão válidos até 1979/80 como fundamentos da estruturação do curso, que vai sendo formatado conforme as necessidades decorrentes da sua aplicação. Vai manter-se até 78/79 uma ideia de organização tripartida (“Iniciação”, “Formação”, “Investigação”), com hesitações em relação à duração do plano de estudos. O curso tem 6 anos em 75/6, 76/77 e (depois da proposta de 77) nos anos “de transição” de 77/78 e 78/79; assim, o enunciado da proposta de 77 é apenas concretizado em 79/80: 5 anos curriculares seguidos de estágio obrigatório, com prova final; a redução de 3 para 2 ciclos (“Iniciação”, “Formação”) nesta última estrutura prende-se (como vimos) com razões circunstanciais que impossibilitam o desenvolvimento de uma verdadeira “Investigação”.

Vão sendo realizadas alterações ao curriculum e reajustamentos aos programas conforme as necessidades. As cadeiras de “Desenho”, “Construção” e “Teoria e História” ganham protagonismo na estrutura do curso, as primeiras como apoio à cadeira nuclear, as últimas como campo autónomo e complementar de reflexão; neste contexto, a presença de Távora no primeiro ano do curso assume papel estratégico na estruturação do curriculum e consagra-o como principal referência da ESBAP, na área da

Teoria/História. Nas cadeiras de Arquitectura, por outro lado, é o discurso metodológico de Siza que vai sendo tomado como referência identitária.

O sistema de avaliação (forçosamente revisto face à legislação) inicia um processo de normalização, reforçado a partir de 78/79 com o desaparecimento dos escalões e de valores fixos de classificação; face a esta nova realidade, os alunos vão ainda conseguir manter uma das suas conquistas revolucionárias: a possibilidade de terem voz activa nas avaliações finais. É, no entanto, evidente que o poder dos discentes na ESBAP vai diminuindo; começam a ser abandonados os processos decisórios colectivos, onde tudo se decide em plenário, na presença dos alunos e com o seu voto. Progressivamente, o Curso de Arquitectura da ESBAP vai-se afastando voluntariamente dos processos “revolucionários” de funcionamento que conseguira fazer aprovar durante o “Regime Experimental”, em condições políticas adversas.

As legítimas aspirações de ampliação do número de docentes (para melhorar o rácio professor/aluno) vão sendo parcialmente satisfeitas: o corpo docente passa dos já referidos doze elementos em 75/76 para vinte e nove⁷⁴ em 79/80; não chega, no entanto, a ser atingido o referido número ideal de docentes apresentado na proposta de 77.⁷⁵

Mas nem tudo depende dos agentes da ESBAP, na concretização dos seus ideais de ensino, entre 1974 e 1979. Se o tom profundamente político das primeiras BG vai desaparecendo, à medida que se sucedem os anos, mantém-se subjacente aos discursos programáticos a ideia de intervenção social do curso de Arquitectura; no entanto, esta intenção tem dificuldade em concretizar-se (após 1976) e a Escola vai, progressivamente, fechar-se em si mesma (até porque todo o processo de paralisação do SAAL no Porto deixa em ruptura as relações dos agentes da ESBAP com o poder autárquico da cidade).

Pretendia-se uma organização vertical do curso, estruturada nos Centros de Apoio e Investigação que se previa criar; estes assumiriam o acompanhamento docente do 3º ciclo (dedicado à “Investigação”), permitiriam tornar operativa uma pretendida “resposta à encomenda social identificada como investigação aplicada” e lançariam as bases para a realização de cursos de “Post-graduação”. Face à inexistência destes centros, constantemente referidos no enunciado das diversas BG mas nunca concretizados, estes objectivos ficam em causa, bem como o essencial da estruturação vertical do curso.

Finalmente, não vai prevalecer a vontade do curso de Arquitectura (expressa na proposta de 77) de manter a sua integração na Escola Superior de Belas Artes do Porto; mas esta importante decisão não resulta de uma imposição exterior, representa uma mudança de rumo consciente e voluntária.

⁷⁴ Alcino Soutinho, Alexandre Alves Costa, Bento Lousan, Cristiano Moreira, Domingos Tavares, Fernando Távora, Jacinto Rodrigues, Joaquim Vieira, José Grade, Manuel Correia Fernandes, Manuel Fernandes de Sá e Sergio Fernandez são os 12 docentes do curso de Arquitectura da ESBAP em 75/76; Matos Ferreira, Álvaro Siza, Bernardo Ferrão, Camilo Cortesão (designado inicialmente por Camilo Santos Pinto), José Miranda, Pedro Ramalho, Ricardo Figueiredo, Vítor Sinde e António Cameiro integram o curso a partir de 76/77; entre 1975/76 e 77/78 saíram Bento Lousan e Vítor Sinde, Agostinho Ricca regressa e entram Augusto Amaral, Beatriz Madureira, Jorge Gigante, José Pulido Valente, Luís Ramalho, Luísa Brandão, Manuel Teles e Nuno Guedes de Oliveira; finalmente, em 79/80 saíram Agostinho Ricca e Luís Ramalho e entraram José Salgado, Rui Póvoas e Rui Braz.

⁷⁵ Como vimos, defendia-se um número ideal de 57 docentes para uma população escolar previsível de 500 discentes.

Face a um entendimento da “importância e projecção social de que se reveste a Arquitectura como actividade humana e a necessidade crescente de preparar os seus profissionais com a sólida formação científica normalmente associada ao ensino universitário”, o curso de Arquitectura vai passar da égide das Belas Artes para a Universidade.⁷⁶ Este acto é assim, claramente, uma *escolha* que representa muito mais do que um mero acto administrativo: vai marcar profundamente o futuro do Curso de Arquitectura.

⁷⁶ Ver FAUP, *Guia da Faculdade 1984/85* (pág. 3), onde se cita o Decreto-Lei 498-F/79.

3.2.3 O ensino da Arquitectura no Porto na transição entre a ESBAP e a FAUP.

A transição do Curso de Arquitectura da ESBAP para a FAUP não é um processo pacífico; podemos dividi-lo em três vectores: transição directiva, logística e pedagógica.

Podemos considerar como antecedente da transição directiva o momento da nomeação da Comissão Científica Nacional Interuniversitária de Arquitectura (Janeiro de 1977), que abre um novo campo de batalha para o ensino do Porto, ainda não completados dois anos sobre a vitória de 25 de Abril. O seu relatório final, surge “alheio à experiência pedagógica” da ESBAP e propõe uma estrutura que “lhe inverte o sentido”.⁷⁷

Em 1978, Siza escreve um texto que constitui “uma espécie de refundação” do curso,⁷⁸ afirmando:

“Voltar a propor [no Relatório dos Trabalhos da Comissão Científica Nacional Interuniversitária de Arquitectura] a formação do arquitecto a partir de sínteses plásticas, apoiadas na informação que o conhecimento das ciências humanas e exactas lhe confere, é por demais distante da experiência pedagógica acumulada nos últimos anos de funcionamento do Curso, e por isso, inaceitável.

A ideia central das Bases Gerais em funcionamento consiste na consciência da autonomia disciplinar da arquitectura, condição de interdisciplinaridade.”⁷⁹

Se as conclusões do citado relatório não chegam nunca a ser implementadas, permitindo que a *Escola* ganhe esta batalha, o início do efectivo processo de transição para a Universidade vai abrir uma nova frente de combate. O Decreto-lei 498-F/79 (de 21 de Dezembro de 1979) cria a Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, cujo plano de estudos (ainda a definir) será “posto em prática progressivamente, começando em ano lectivo a fixar por despacho do Ministro de Educação”, a partir do qual, simultaneamente,

⁷⁷ COSTA, A. A., “Considerações sobre o ensino da Arquitectura” (pág. 219).

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Citado em COSTA, A. A., “Considerações sobre o ensino da Arquitectura” (pág. 219).

“deixarão de ser professadas as disciplinas do plano de estudos vigente” na ESBAP.⁸⁰ Este Decreto está ligado à tentativa de constituição de uma Comissão Instaladora para a FAUP “hegemonizada por elementos exteriores à Escola e até à disciplina”. A “recusa de participação, em situação de inferioridade”, na Comissão proposta pela Reitoria e a “demonstrada coesão da Escola na defesa do seu património pedagógico” permite que também esta batalha tenha desfecho positivo, dando “razão aos que acreditavam não ser vã a esperança que a entrada na Universidade viesse a corresponder a um enriquecimento e não ao massacre da perda de identidade”.⁸¹

A efectiva Comissão Instaladora da nova Faculdade de Arquitectura é designada em 20 de Julho de 1982 (por despacho Ministerial) e toma posse em Janeiro de 1983; é constituída por Fernando Távora (Presidente), Joaquim Sampaio, José Pereira de Oliveira, Alexandre Alves Costa e Domingos Tavares e secretariada por Maria Angelina Ramos. O Decreto do Governo nº 61/83 “estabelece novas bases legais para a actual estrutura curricular do Curso de Arquitectura da Escola Superior de Belas Artes”. A estrutura orgânica do Curso de Arquitectura da FAUP é fixada pela Portaria nº 815/84 (de 2 de Outubro) do Ministério da Educação e o seu plano de estudos é fixado poucos dias depois (em 10 de Outubro) por despacho reitoral, entrando em vigor nesse ano lectivo de 1984/85.⁸²

A constituição do Concelho Científico da FAUP foi promulgada por despacho reitoral de 18 de Junho de 1986.⁸³ No ano de 1987/88 é constituído um novo Concelho Científico,⁸⁴ que entra em funções simultaneamente aos restantes órgãos de gestão da Faculdade, eleitos nos termos do Decreto-lei 781 A/76 (de 28 de Outubro): Mesa da Assembleia de Representantes,⁸⁵ Conselho Directivo⁸⁶ e Conselho Pedagógico.⁸⁷ A tomada de posse dos seus membros marca o “momento em que a Comissão Instaladora da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto cessa as suas funções”,⁸⁸ finalizando o regime de transição, de um ponto de vista directivo.

No que diz respeito ao processo de transferência pedagógica entre a ESBAP e a FAUP, esperava-se alguma celeridade: conforme previsto no protocolo firmado entre a 1ª Secção da Escola Superior de Belas

⁸⁰ Ver FAUP, *Guia da Faculdade 1984/85* (pág. 3).

⁸¹ COSTA, A. A., “Considerações sobre o ensino” (pág. 8-9).

⁸² Ver FAUP, *Guia da Faculdade 1984/85*, onde encontramos citado o Decreto-lei 498-F/79 e reproduzidos na íntegra o discurso que Fernando Távora proferiu no acto de posse da Comissão Instaladora (pág. 4-5) e a Estrutura Orgânica do Curso de Arquitectura da FAUP (pág. 5-8).

⁸³ Constituído por Fernando Távora, Lixa Filgueiras, Alves Costa, Cristiano Moreira, Domingos Tavares, Correia Fernandes, Pedro Ramalho, Alberto Carneiro e Joaquim Vieira (FAUP, *Guia 1986*, pág. 7).

⁸⁴ Agora constituído por Fernando Távora, Lixa Filgueiras, Nuno Portas, Alves Costa, Cristiano Moreira, Domingos Tavares, Correia Fernandes, Pedro Ramalho, Alberto Carneiro, Joaquim Vieira, Alcino Soutinho, Matos Ferreira, Bernardo Ferrão, Fernandes de Sá, Sergio Fernandez, Jacinto Rodrigues e Ricardo Figueiredo (FAUP, *Guia 1988*, pág. 7).

⁸⁵ Constituída por Nuno Portas, Francisco Barata (docentes), Paula Pinheiro (aluna) e Maria José Rodrigues (funcionária); *idem*, pág. 6.

⁸⁶ Constituído por Alves Costa, Sergio Fernandez, Carlos Portugal, Tasso de Sousa (docentes), Alexandre Araújo, Nuno Sampaio e Castro, Pedro Guimarães, Pedro Balonas (alunos), Maria Luísa Seabra e Joaquim Cruz (funcionários); *ibidem*.

⁸⁷ Constituído por Domingos Tavares, Bernardo Ferrão, Correia Fernandes, Carlos Prata, José Quintão, Helena Albuquerque (docentes), Elísio Silva, Jorge Estriga e José Carlos Gonçalves (alunos); *ibidem*.

⁸⁸ Ver discurso que Fernando Távora proferiu no acto de posse dos novos órgãos de Gestão da FAUP (que está reproduzido na íntegra no *Guia 1988*, pág. 7-8).

Artes e a Reitoria da Universidade do Porto (em 14 de Novembro de 1984),⁸⁹ a transição para as novas instalações é iniciada no ano lectivo de 1984/85 e pretendia-se concluída em 1986/87, considerando-se assim extinta a 1ª Secção da ESBAP em 31 de Outubro de 1987. Mas a efectiva transferência do Curso de Arquitectura para as novas instalações decorreria num período muito mais longo.

3.2.3.1 A difícil transição logística.

Na sequência do referido protocolo de Novembro de 1984, o “Guia de 1984/85” prevê que a transição para as novas instalações no Pólo III da Universidade (a Quinta da Póvoa, na rua do Gólgota, que foi adquirida para o efeito pelo Ministério do Equipamento Social em 1984) se processasse com o seguinte calendário:

- 1984/85: 5º ano e Seminários de Pré-profissionalização (6º ano);
- 1985/86: 1º ano;
- 1986/87: 2º, 3º e 4º anos (completando a totalidade do Curso).

Esta programação é apresentada com uma condição: a disponibilidade das novas instalações sem as quais “não será possível cumprir o programa de transição”.⁹⁰

A realidade revelou-se bastante diferente desta previsão: se o 5º ano e os Seminários de Pré-profissionalização passaram, como previsto, para o Pólo III em 1984/85, só em 1986/87, com a construção do Pavilhão “Carlos Ramos”, é possível aí instalar os 3º e 4º anos do curso, ainda que provisoriamente e em condições precárias. A empreitada de construção do novo edifício da FAUP é adjudicada em 1988, mas o Curso de Arquitectura só vai ocupar condignamente as suas novas instalações em 1996 (data da conclusão da última fase das obras).

Estes anos de transição são vividos com algumas dificuldades pelas várias gerações que frequentam o Curso de Arquitectura da FAUP nos primeiros anos da sua existência. Para os cursos iniciados entre 1985 e 1991, os dois primeiros anos eram passados na Escola de Belas Artes do Porto, entre o edifício principal e os pavilhões “provisórios” que Carlos Ramos conseguira fazer construir nos anos 50; o ambiente de convívio entre os alunos de Arquitectura e os discentes dos cursos de Belas Artes começava na cantina, “espaço invulgarmente fértil das mais variadas e inverosímeis conspirações”,⁹¹ continuava nos cafés da zona e prolongava-se, pela noite dentro, nos bares da Ribeira.

⁸⁹ Publicado no *Guia 1986* (pág. 17-18).

⁹⁰ FAUP, *Guia da Faculdade 1984/85* (pág. 13).

⁹¹ BALDAIA, B., “Proposta de remodelação...” (pág. 42).

A habitual visita às “casas do Minho”,⁹² organizada pelos docentes do 1º ano, dava aos alunos uma primeira noção do que é a *Escala* do Porto (ver capítulo 2.2.2); mas é a tradicional viagem ao Alentejo (realizada no final do primeiro ano)⁹³ que é mais marcante para os discentes, funcionando como complemento essencial da formação curricular e eficaz catalisador do fortalecimento da relação com os colegas. Para muitos, constituía um primeiro contacto com a Arquitectura Popular do Sul do país que, com o seu jogo magnífico de formas brancas e puras sob a luz do sol,⁹⁴ constituía uma realidade bastante diferente da construção tradicional do Norte.

Depois destes primeiros dois anos nas instalações da ESBAP (primeira metade de um curso partido em dois) a mudança para o Campo Alegre implicava uma mudança drástica, no início do 3º ano do curso. Saídos do ambiente urbano e multicultural da ESBAP, os discentes enfrentavam um quotidiano diferente, vivido no meio de um Pólo III em estaleiro, sem cantina (a mais próxima era a da Reitoria, junto ao Palácio de Cristal), com um pequeno bar improvisado no piso térreo da casa da Quinta da Póvoa, onde também se encontrava a biblioteca (também bastante limitada em termos de espaço) e a sala onde se realizavam as aulas teóricas (não existia auditório). As aulas práticas decorriam no pavilhão Carlos Ramos, acabado de construir (mas onde o espaço era manifestamente insuficiente para os alunos dos 3º e 4º anos), e nas chamadas “cavaliças” (edifício pré-existente adaptado, mas também demasiado pequeno para albergar os alunos do 5º). A falta de conforto das instalações era especialmente sensível no Inverno, porque nos meses mais quentes o jardim envolvente fazia esquecer a falta de espaço das salas e o jogo de reflexos e transparências do Pavilhão Carlos Ramos iludia a percepção da sua desadequação ao número de alunos que aí tinham o seu espaço de trabalho.⁹⁵

Esta difícil transição vai sendo documentada nos diferentes *Guias* da FAUP e pode ser confirmada pelo testemunho dos antigos estudantes.⁹⁶ No *Guia* de 1990 refere-se o “modo necessariamente condicionado” em que vai decorrer esse ano, dividido entre a ESBAP, onde “funcionam os dois primeiros anos, os mais populosos do curso” (“situação precária para a qual no imediato não se prevê qualquer alteração”), e a FAUP, onde se procura “minimizar as deficiências patentes nos espaços de aula, por forma a possibilitar que cada aluno usufrua de local próprio para o seu trabalho”.⁹⁷

⁹² Com ligeiras variações, de ano para ano, era habitual a visita a casas em Esposende (Viana de Lima), Ofir (Távora), Moledo (casa Alves Costa e casa Alcino Cardoso de Siza, casa Ricardo Pais de Alves Costa e Sergio Fernandez e casa António Reis de Eduardo Souto Moura) e Caminha (Vill'Alcina de Sergio Fernandez e casa Marques Guedes de Alves Costa e Camilo Cortesão).

⁹³ O roteiro desta viagem incluía a visita a vários monumentos e lugares de valor patrimonial (em Tomar, Évora, Mérida, Monsaraz, entre outros), mas também a visita a obras de arquitectura contemporânea como o Bairro da Malagueira (de Siza).

⁹⁴ Parafraseamos aqui a célebre definição de Arquitectura de Le Corbusier: “é o jogo sábio, correcto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz” (Vers une Architecture, pág. 13 da edição consultada).

⁹⁵ Em “Proposta de remodelação...” (pág. 42), Bruno Baldaia (um dos alunos da FAUP que sofreu esta fase de transição) descreve o pavilhão Carlos Ramos como “o melhor espaço de ensino/aprendizagem de arquitectura que conheci”; sobre esta obra ver também os vários textos publicados em QUINTÃO, J. (coord.), *O Pavilhão Carlos Ramos...*

⁹⁶ Para esta reconstrução da transição logística da ESBAP para as novas instalações da FAUP contribuiu o testemunho dos antigos alunos Jorge Correia (que iniciou o curso em 1993), Joana Ribeiro (1991), Pedro Bandeira (1990) e Luísa Rodrigues (1988), para além das inevitáveis recordações do próprio candidato (1985).

⁹⁷ FAUP, *Guia 1990* (pág. 26).

No ano de 1991/92 os dois primeiros anos do curso ainda decorrem nas instalações da Escola de Belas Artes; no ano seguinte, a situação agrava-se, com a necessidade de libertar parte das instalações anteriormente ocupadas na ESBAP e o aumento do número de alunos que, “por razões de vária ordem (entre as quais a extinção da Unidade pedagógica de Viseu),⁹⁸ cresceu muito acima das expectativas”; estas novas circunstâncias criam “óbvias dificuldades e importantes prejuízos no plano pedagógico”: “início previsível do 1º ano apenas em Janeiro de 93” (ocupando parte das novas instalações, ainda não concluídas), “2º ano isolado na ESBAP, sobreposição dos 3º e 4º anos no Pavilhão Carlos Ramos em horários desfasados, aulas teóricas na ESBAP”.⁹⁹

No ano de 1993/94 (primeiro ano em que a cadeira de “Teoria Geral da Organização do Espaço” não é leccionada por Távora, já jubilado)¹⁰⁰ já todo o curso está no Campo Alegre: o 1º ano ocupa o pavilhão Carlos Ramos e os restantes distribuem-se pelos sectores já habitáveis (embora ainda sem condições plenas de funcionamento) do novo edifício, ainda com as obras a decorrer; as aulas teóricas dos diferentes anos dividem-se entre uma sala na casa pré-existente da Quinta da Póvoa e o não muito distante auditório da Casa das Artes (projecto de Souto Moura, construído na zona do Campo Alegre).

É nestas condições que o curso vai decorrer também nos dois anos lectivos seguintes.¹⁰¹ Se em Julho de 1995 Adalberto Dias refere que o edifício está “quase concluído”,¹⁰² só em 1996 é que encontramos o Curso de Arquitectura a ocupar condignamente as suas novas instalações. Mas quando, finalizada a construção, a FAUP toma finalmente plena posse de todo o seu novo edifício, ele estava já claramente desadequado à dimensão que entretanto o curso tinha adquirido: um edifício pensado para 500 alunos era agora disponibilizado para um corpo discente que ultrapassava largamente esse número...¹⁰³

3.2.3.2. Transição pedagógica: do debate de 1983 ao plano de estudos da FAUP.

Contrariamente aos processos de transição directiva e logística que (como vimos) são longos e atribulados, a transição pedagógica desenvolve-se na continuidade da evolução já referida, consolidada nos vários “Encontros de Arquitectura” que se sucedem no período pós revolucionário. Inicia-se em Junho de 1983, com a realização de “um conjunto de mesas redondas, com carácter interno, e com o intuito de esclarecer os princípios orientadores da experiência pedagógica que tem vindo a ser desenvolvida no Curso da ESBAP e os problemas decorrentes da sua aplicação prática”, tendo como objectivo “a fixação do plano de

⁹⁸ A Unidade Pedagógica de Viseu é criada em 12 de Julho de 1987 (por despacho da Secretaria de Estado do Ensino Superior) a partir de uma “proposta elaborada pela Comissão Instaladora e aprovada pelo Conselho Científico” da FAUP, tendo como primeiro objectivo “a licenciatura em Arquitectura” segundo o “plano de estudos da FAUP” e como objectivo complementar “o lançamento das bases para a investigação urbana e arquitectónica em Viseu e na região das Beiras” (FAUP, *Guia 1987*, pág. 34-35); no *Guia* de 1992/93 é referida a sua extinção...

⁹⁹ FAUP, *Guia 1992/93* (pág. 22-23).

¹⁰⁰ Foi substituído por Álvaro Siza, que assumiu a parte teórica da cadeira neste ano lectivo.

¹⁰¹ Nos anos lectivos de 1992-93 a 1994-95, o estágio habitualmente realizado no 6º ano é antecipado para o 5º ano, devido às dificuldades logísticas.

¹⁰² DIAS, A., “Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto” (pág. 51 e 59); em nota, Adalberto Dias acrescenta que, nessa data, estão por concluir parte dos “Acabamentos Interiores, Mobiliário, Arranjos Exteriores e Infra-estruturas.”

¹⁰³ Em 2003, no seu texto “Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto” (pág. 105 da ed. cons.) Alexandre Alves Costa refere que a Faculdade tem já “oitocentos alunos”.

estudos do Curso da futura Faculdade de Arquitectura”. Realizam-se assim quatro mesas redondas, correspondentes às “quatro áreas estruturadoras” do plano de estudos vigente (“Arquitectura”, “Teoria e História”, “Análise do Território” e “Construção”) e, meses depois, publicam-se as comunicações apresentadas e as “Sínteses dos Debates”.¹⁰⁴

Face à ausência de documentação sobre o curriculum do Curso de Arquitectura nos anos de 80/81, 81/82, 82/83 e 83/84 na bibliografia consultada, este documento revela-se de especial interesse para a compreensão do momento que antecede a entrada para a FAUP e das premissas do novo plano de estudos.

A primeira mesa redonda (área de “Arquitectura”) tem como presidente Domingos Tavares e é secretariada por António Menéres e José Gigante.

Nas intervenções relativas à cadeira de Arquitectura I (do 1º ano do curso), Correia Fernandes aponta como questões mais vivas (salientando que estas questões “dependiam, fundamentalmente, da existência da cadeira”) as relações da unidade curricular “com a estrutura global do curso (outros ciclos)” e com as “outras cadeiras do 1º ano”, assim como a necessidade de “introdução de apoio teórico” à docência da Arquitectura, do 1º ao 5º ano. Propõe-se assim a criação de “um tempo de «Teoria da Arquitectura» a ser levado à prática de forma autónoma e sistemática em todos os anos do curso e sugere-se que seja encarregado da sua docência um arquitecto que (para obstar o aparecimento de «práticas» incorrectas ou «autonomias» indesejáveis) tenha também por missão acompanhar de perto o desenvolvimento do trabalho de estirador”.¹⁰⁵

A segunda comunicação apresentada nesta mesa procura uma visão mais abrangente, não se restringindo à disciplina de “Projecto”; Matos Ferreira, Bernardo Ferrão, Cristiano Moreira e Souto Moura propõem que o curso se organize “tendo em vista a formação do Arquitecto” (e considerando que qualquer especialização será sempre “complementar” dessa formação), com a duração de seis anos e estruturado em duas áreas:

- “Projectação”, que inclui as disciplinas de “Análise do Território”, “Arquitectura”, “Construção”, “Desenho” e “História de Arquitectura”, devendo ser estruturada nos campos do “Projecto”, da “Informação Sistematizada” e da “Teoria do Projecto” (apresentada como corpo teórico autónomo).
- “Área complementar”, que inclui as restantes disciplinas.

Propõe-se ainda uma organização em três ciclos, sendo o primeiro (“Iniciação ao Projecto”) constituído pelos 1º e 2º anos, o segundo (“Ensaio de Projecto”) pelos 3º, 4º e 5º anos e o terceiro (“Projecto Global”) pelo 6º ano, com “integração dos diversos níveis de rigor”. Considera-se ainda que a “programação da disciplina de Arquitectura” deverá ter “como referência as questões do Contexto, Tema e Método.”¹⁰⁶

¹⁰⁴ FAUP, COMISSÃO INSTALADORA, *Quatro mesas redondas sobre o ensino da Arquitectura* (pág. 5).

¹⁰⁵ Idem, pág. 11-12. Na sequência desta última sugestão (que se refere ser “consensual”), será criado um corpo de Teoria no novo plano de estudos; será o próprio Correia Fernandes o seu docente responsável (do 2º ao 4º ano e na área A do 5º ano).

¹⁰⁶ Idem, pág. 13-14.

Nas duas comunicações realizadas, nesta primeira mesa, para a área de Desenho (Joaquim Vieira para Desenho I e Alberto Carneiro para Desenho II), consideramos especialmente relevantes as considerações relativas à “Integração” vertical e horizontal das respectivas cadeiras. No que diz respeito ao relacionamento vertical torna-se evidente (como refere Vieira) que a montante de Desenho I (isto é, na formação liceal dos alunos) a disciplina é “praticamente inexistente”¹⁰⁷ e também parece ser consensual que a relação entre Desenho I e Desenho II assenta em bases sólidas de complementaridade da formação; ambos os docentes parecem também concordar na necessidade de prolongar o ensino do desenho depois dos 1º e 2º anos do curso;¹⁰⁸ quanto à coordenação horizontal, as visões são bastante diferentes; enquanto Vieira considera que no 1º ano esta tem “sido intencionalizada mas não conseguida”, Carneiro defende que a prática existente no 2º ano “deve manter-se”, porque é “adequada como metodologia”.

Nesta primeira mesa redonda a comunicação mais polémica acaba por ser, surpreendentemente, a da cadeira de Geometria. Fernanda Alcântara interroga-se sobre o papel da disciplina “no âmbito de um plano de estudos de estrutura cartesiana (com coordenadas horizontais e verticais) que sugere um ensino analítico e métrico” (tendente a ser também “normativo, unívoco e redutor”), rematando com uma interrogação que consideramos eloquente, pela crítica implícita à estratégia de evolução na continuidade com que o Curso de Arquitectura encarava a passagem para a FAUP: “a duração prolongada da maravilhosa alegria do nascimento, não tornará a criança deformada, infantil, mas eterna?”¹⁰⁹

Na “Síntese do Debate” apresentada complementarmente às comunicações, encontramos novos contributos para equacionar a importância relativa de cada uma das questões apresentadas. A problemática que acaba por se mostrar mais relevante é a do apoio teórico ao projecto, até porque o diagnóstico relativo ao funcionamento do ano lectivo presente se revela bastante crítico: afirma-se que este apoio teórico sofreu as “interpretações mais dispares” e se desenvolveu “em aulas desinvestidas de qualquer sucessão vertical programática”; é assumido numa das posições expressas (não identificada) que esta “inconsistência teórica” se prende com a “própria indefinição no ensino do projecto, nomeadamente no que se refere à sucessão programática da prática ao longo do curso”, que seria uma “repetição de exercícios de característica semelhante nem sempre assente numa diversidade temática”. Esta não era uma opinião consensual, no entanto, pois outra posição (também não identificada) contrapunha que esta questão da “relação de temas” no “Projecto” seria de importância secundária, valorizando antes a “progressão em rigor e desenvolvimento da capacidade de resposta do aluno”.¹¹⁰

¹⁰⁷ Vieira acrescenta: “Os estudantes vêm frequentar uma disciplina da qual têm medo, que julgam mitificadamente, que desconhecem e que terminam por gostar” (idem, pág. 16).

¹⁰⁸ Joaquim Vieira interroga-se: “Cumprir-se-á, assim, nestes dois anos, de forma satisfatória a formação das capacidades que são objecto das disciplinas de Desenho?” (idem, pág. 16).

¹⁰⁹ Fernanda Alcântara procura amenizar esta pequena provocação com uma “especial ternura” dirigida aos “«pais coruja» do actual plano de estudos”... (idem, pág. 25).

¹¹⁰ Ressalve-se que a *progressão em rigor e desenvolvimento* não nos parece incompatível com a valorização de uma coerência na *relação vertical de temas*: ambas as preocupações são importantes no ensino do projecto....

Face ao problema da “responsabilização docente na programação, orientação e desenvolvimento” da matéria teórica de apoio ao Projecto (quer para a “informação específica das disciplinas” quer para a “reflexão teórica globalizante”) resulta deste debate uma proposta (a única explicitada nesta síntese, apesar de se referir que teriam existido outras): “existência de um coordenador de ano que enquadre as intervenções programadas dos docentes das diferentes áreas ligadas ao tempo de Projecto.”

Quanto à questão do aumento do número de anos do tempo curricular para seis, as opiniões dividem-se entre os que defendem esta ideia com a necessidade de um “tempo de assimilação” mais longo “para a integração das matérias do conhecimento numa formação de síntese” e os que consideram ser esta apenas uma forma de iludir outras questões, como a “qualificação da actividade docente, a optimização da estrutura existente e o melhor aproveitamento disciplinado do tempo escolar”. Finalmente, face à questão do carácter excessivo da carga horária, levando a um “exagerado tempo de permanência obrigatória dos alunos na Escola”, foi contraposta a necessidade de “qualificação do ensino dentro do quadro existente”.¹¹¹

Contrariamente ao que acontece na área de Projecto, a segunda mesa redonda (presidida por Carlos Guimarães e secretariada por José Quintão e Teresa Fonseca), dedicada à área de Teoria e História, parte de uma “proposta comum para discussão” cujos traços gerais são confirmados na “Síntese do debate”; propõe-se uma mudança da designação da área para “História de Arquitectura”, considerando “polemicamente” que a Teoria deveria autonomizar-se pela “criação e desenvolvimento de um corpo teórico claramente ligado à(s) prática(s) do projecto”;¹¹² defende-se ainda a reestruturação dos programas em vigor, com a proposta de uma estrutura vertical (que foi “genericamente aceite”) cujo desenvolvimento segue os seguintes temas: “introdução à problemática do espaço” (1º ano); “Arquitectura Ocidental” (2º); “Arquitectura contemporânea dos pioneiros ao Movimento Moderno” (3º); “Arquitectura contemporânea do Movimento Moderno aos nossos dias” (4º); “Arquitectura em Portugal” (5º).¹¹³

Se a primeira mesa se caracteriza pelo confronto de ideias e, pelo contrário, a segunda é marcada pelos consensos alcançados (que seriam pré-existentes à própria reunião), na mesa dedicada à área de Análise do Território (presidida por Joaquim Vieira e secretariada por Manuel Botelho e Manuel Teles) o que se destaca é a diversidade dos temas que surgem como ponto de partida das abordagens, que dificulta tanto o debate como o consenso. Isto torna-se claro também na “Síntese”, onde se opta por referir considerações de ordem geral sobre a importância da formação em Urbanismo para o arquitecto generalista e o seu enquadramento na estrutura universitária (onde se defende que deve também constituir uma área de pós-graduação). Efectivamente, as comunicações apresentadas são demasiado díspares para a sua síntese poder apresentar consensos; as intervenções nas áreas da Sociologia (Cabral Ferreira) e Economia (Rui

¹¹¹ Idem, pág. 27-28.

¹¹² Tendo em conta as opiniões expressas na mesa anterior, esta proposta não parece ser assim tão polémica...

¹¹³ Idem, pág. 31-33.

Brás) são demasiado específicas da sua própria disciplina¹¹⁴ para se poderem relacionar com a comunicação dos Arquitectos/Urbanistas¹¹⁵ (Fernandes de Sá; Francisco Barata; Carlos Prata) e com os “Tópicos” de reflexão sobre o ensino da escola que Nuno Guedes de Oliveira apresenta.

Interessa-nos especialmente esta última intervenção, não no contexto destes encontros, mas como reflexão sobre a história do curso e diagnóstico do momento. Guedes de Oliveira divide a história do ensino da Arquitectura nas Belas Artes do Porto em quatro períodos: “Artístico” (antes da Reforma), “Tecnocrático” (depois da Reforma), “Social” (do regime experimental a 75/76) e “Formal” depois do fim do SAAL e até ao presente. Se a descrição que é feita dos primeiros três momentos vem de encontro ao que já foi referido nesta tese (para cada uma das épocas), o modo como é descrito o último período é bastante negativo. Se as “rápidas e alucinantes transformações da sociedade portuguesa já pouco ou nada influenciam a preparação dos alunos”, carece de explicação porque é que “o tema preferido continua a ser habitação social”. “Mais uma vez o curso se sente em crise”, sem “qualquer suporte técnico organizado” e com “formalismo” em demasia.

Face a este diagnóstico, reconhece-se este como “um momento crucial de mudança” e propõe-se “o repensar de um «curso novo»”, onde o urbanismo tenha um “papel relevante”.¹¹⁶

Esta última crítica que Guedes de Oliveira faz da realidade do curso (existência de um formalismo excessivo) tem duas vertentes: a falta de apoio teórico (já abordada nas anteriores mesas) e o deficiente suporte técnico. Na sequência deste discurso ganha especial relevância a documentação relativa à quarta e última mesa (presidida por Alves Costa e secretariada por Beatriz Madureira e Rui Tavares), dedicada à área da Construção. Também aqui nos apercebemos que as comunicações apresentadas são bastante estanques.

Esta evidência aparece reforçada por Alcino Soutinho, que começa por referir as “dificuldades na realização de encontros entre docentes da área de Construção”, numa comunicação onde o tom crítico é dominante: qualifica a ESBAP como “provinciana, conservadora, abúlica, burocrática e isolada”, afirma que é “indispensável desburocratizar alguns aspectos da vida escolar”, propõe a sua abertura a docentes “com formações diversificadas”, a “outras Escolas (nacionais ou estrangeiras)” e afirma a necessidade de pensar a “Escola como instituição de produção cultural e não apenas de objectos já catalogados.” No que se refere à área da Construção, defende que “deve ser ensinada como parte integrante do desenho” e cita a proposta de 1977 quando esta refere que o “conteúdo da cadeira de Construção” se insere “na prática da Cadeira de Arquitectura.”¹¹⁷

¹¹⁴ O que parece indicar que as queixas “de marginalização das cadeiras ditas auxiliares, complementares, afins ou teóricas” situação de onde “quem mais marginalizado sai é a própria arquitectura” (Cabral Ferreira, *idem*, pág. 53) não só tem fundamento como podem ter culpas próprias: neste caso, por alguma auto-marginalização em relação ao que está em causa no debate.

¹¹⁵ Desta comunicação, destacamos duas ideias: a preocupação em que o ensino do urbanismo procure “uma estreita relação entre o ensino e a prática profissional” futura dos estudantes e o entendimento de que “as questões de intervenção pontual da cidade” devem ser colocadas nas cadeiras de Arquitectura, “libertando a área de Urbanismo para as questões de gestão urbana” (*idem*, pág. 40).

¹¹⁶ *Idem*, pág. 43-45.

¹¹⁷ *Idem*, pág. 63-65.

Este é um dilema que não é novo, para o curso de arquitectura, como refere Camilo Cortesão nas suas “... notas sobre metodologia e objectivos”. Se a “Construção é um caso à parte” e se discute “ora o seu reforço ora a sua dissolução na área mais próxima”, Camilo Cortesão mostra-se muito mais próximo do reforço do seu ensino do que da opinião contrária (posição que também Augusto Amaral e Pulido Valente assumem nas suas comunicações). Partindo da constatação de que a “tentativa recente de criação de uma ÁREA DE PROJECTO, englobando as Áreas de Arquitectura, Análise do Território e Construção, parece não ter conseguido vencer uma certa inércia do discurso de cada uma das cadeiras”, vão seguidamente ser caracterizados os principais problemas da cadeira de Construção (no que diz respeito às aulas práticas e teóricas) mas também enfatizados alguns consensos: reafirma-se a já várias vezes citada formulação de Álvaro Siza sobre o processo de projectação¹¹⁸ e também se assume como património colectivo a ideia de que “não se pretende fornecer ou obter uma enciclopédia de Construção, mas desenvolver métodos que não iludam a complexidade do processo de projectar.” Assim, refere-se a cadeira de “Estruturas” como exemplo de “uma outra concepção do Curso” em que a transmissão de informação precede a proposta e afirma-se que, embora esta seja “uma matéria fornecida de forma em si mesma coerente e organizada”, acaba (paradoxalmente) por se tornar “contraproducente no conjunto do curso.”¹¹⁹

Confirmando esta observação, a comunicação de Rui Povoas sobre a cadeira de Estruturas centra-se sobretudo no seu próprio programa que, no entanto, se procura adaptar ao Curso, afastando-se de uma “visão de ensino vindo das Engenharias Civis”, o que se reconhece na síntese do debate.¹²⁰

Face à falta de unidade das diferentes comunicações não espanta que o debate da Área de Construção tenha sido inconclusivo; na síntese, reconhece-se que “não foi totalmente clarificada a relação da Construção com a prática de Projecto” e que “a discussão em torno da Área, para além do exposto nas comunicações, não abordou, ou não aprofundou, as questões específicas da matéria”.

Não existe registo escrito do debate (se existiu) da sessão de encerramento (presidida pelos presidentes das quatro mesas das reuniões e secretariada por José Salgado e Anni Gunther). A falta de um relatório final reforça a ideia de que esta iniciativa terá servido para registar e tornar mais explícitas as diferentes visões que o corpo docente tem do Curso de Arquitectura e dos seus problemas, mas terá falhado em conseguir uma aproximação das diferentes posições, que permitisse a criação de novos consensos.

Mas não deixa de ser evidente que neste conjunto de documentos se expressam algumas preocupações (mais ou menos consensuais) que poderiam servir de mote para uma possível reestruturação do Curso, na entrada para a Universidade:

¹¹⁸ “Considera-se que o processo de projectação não é analítico e linear (partindo da informação para a forma) e que, pelo contrário, envolve uma proposta de forma desde o primeiro contacto com uma realidade em transformação”; como já referimos, esta mesma formulação surge no programa das cadeiras de Construção I e II (leccionadas por Álvaro Siza), nas “Bases Gerais” de 1976-77. Camilo Cortesão cita aqui esta frase sem referir a autoria (idem, pág. 60); esta ideia parece já fazer parte do património colectivo da *Escola*...

¹¹⁹ Idem, pág. 59-60.

¹²⁰ Idem, pág. 77.

- a necessidade de repensar o papel da Teoria no curso, separando esta área da História e otimizando a sua relação com a Arquitectura e a Construção;
- a necessidade de repensar o papel do Urbanismo, com alguma autonomia na relação com a Arquitectura;
- a necessidade de repensar o papel da Construção, otimizando a sua relação com a Arquitectura;
- a necessidade de uma maior coordenação, vertical e horizontal, entre as diferentes disciplinas;
- a necessidade de maior abertura da Escola ao exterior.

Acreditamos que terão sido estas as principais preocupações que terão presidido ao primeiro plano de estudos da FAUP (embora nem todas tenham sido abordadas com o mesmo grau de eficácia).

O plano de estudos com que se inicia o Curso de Arquitectura da FAUP (no ano lectivo de 1984/85) é fixado em 10 de Outubro de 1984 por despacho reitoral;¹²¹ apresentamos no quadro da figura 167 (página seguinte) o curriculum de 84/85 e a distribuição de serviço do ano seguinte.¹²² Se é evidente que os seus conteúdos surgem na sequência das sucessivas reestruturações das Bases Gerais saídas dos vários Encontros do Curso de Arquitectura que referimos anteriormente (numa linha evolutiva que tem as suas raízes na “lista cinzenta” de 1974), o novo plano de estudos apresenta também algumas semelhanças com a proposta da “lista amarela”: parece assim existir uma tentativa de criar um consenso alargado a todo o curso, neste primeiro plano de estudos.

Encontramos aqui, de novo, um entendimento da estruturação vertical do curso em três ciclos:

- 1º ciclo constituído apenas pelo 1º ano e entendido como “Formação Básica”, com quatro cadeiras em que se pretende “abrir o leque de conhecimentos ao aluno”, proporcionando “um «pano de fundo» para todo o curso”.¹²³
- 2º ciclo entendido como “Desenvolvimento”, com cadeiras nas áreas da Construção, do Urbanismo, da Teoria/História e da Arquitectura, proporcionando uma formação profissional mínima que possibilite uma especialização no ciclo seguinte.
- 3º ciclo como “Especialização”.

A questão da introdução de uma “Especialização” (com três áreas opcionais distintas) no terceiro ciclo acaba por ser o principal aspecto em que o plano de estudos do primeiro ano da FAUP difere em relação ao ensino anteriormente praticado na ESBAP, mas também aquele em que se torna mais evidente a semelhança com a citada “lista amarela”.

¹²¹ Ver FAUP, *Guia da Faculdade 1984/85* (pág. 8-10).

¹²² No *Guia da Faculdade 1984/85* apenas se indica a distribuição de serviço e os programas das cadeiras de 5º ano e dos seminários de Pré-profissionalização (pág. 29-72), uma vez que os anos anteriores estariam ainda integrados na ESBAP. A distribuição de serviço e os programas de todas as cadeiras (para o ano lectivo seguinte) pode encontrar-se em FAUP, *Guia 1986*.

¹²³ Encontramos esta definição de 1º ciclo na citada “proposta amarela” (ver ESBAP, *Bases Gerais da Estruturação do Curso de Arquitectura...*, pág. 8); torna-se evidente que ela se aplica neste primeiro plano de estudos da FAUP.

Ciclo	Ano	Plano Curricular		Regime	Carga horária semanal	Distribuição de serviço	
		1984/85					1985/86
1º: "Formação básica"	1º	Iniciação ao Projecto		Anual	10 h. (teórico-práticas)	Sergio Fernandez; António Madureira; Francisco Carvalho; Henrique Carvalho; José M. Soares; José Quintão; Manuel Botelho	
		Desenho		Anual	8 h. (teórico-práticas)	Joaquim Vieira; José Grade; Luísa Brandão; Francisco Providência	
		Geometria		Anual	6 h. (2 teóricas + 4 práticas)	Fernanda Alcântara; Helena Albuquerque; Rui Ramos	
		Teoria Geral da Organização do Espaço		Anual	6 h. (2 teóricas + 4 práticas)	Fernando Távora; Beatriz Madureira; Rui Tavares	
2º: "Desenvolvimento"	2º	Projecto e Desenho		Anual	12 h. (teórico-práticas)	Alexandre Alves Costa; Alberto Cameiro; Manuel Teles; Ricardo Figueiredo; Teresa Fonseca; J. Carlos Portugal; António Quadros	
		Sistemas e Materiais de Construção		Anual	4 h. (2 teóricas + 2 práticas)	Alcino Soutinho	
		Teoria da Arquitectura I		Anual	2 h. (teóricas)	Manuel Correia Fernandes	
		História da Arquitectura I		Anual	4 h. (2 teóricas + 2 práticas)	Alexandre Alves Costa; José Salgado	
		Geometria Analítica		Semestral	4 h. (2 teóricas + 2 práticas)	Paula Ranhada	
		Estática Gráfica		Semestral	4 h. (2 teóricas + 2 práticas)	Paula Ranhada	
	3º	Projecto I	Teoria da Arquitectura II		Anual	2 h. (teóricas)	Manuel Correia Fernandes, José Quintão
			História da Arquitectura II		Anual	4 h. (2 teóricas + 2 práticas)	Anni Gunther
			Urbanologia		Anual	4 h. (2 teóricas + 2 práticas)	Nuno Portas
			Resistência de Materiais e Estruturas		Anual	4 h. (2 teóricas + 2 práticas)	António Alpuim
			Projecto II		Anual	12 h. (teórico-práticas)	Pedro Ramalho; António Meneres; Carlos Guimarães; Eduardo Souto Moura; Jorge Gigante
	4º	Teoria da Arquitectura III	História da Arquitectura III		Anual	4 h. (2 teóricas + 2 práticas)	Manuel Mendes
			Gestão Urbanística		Semestral	4 h. (2 teóricas + 2 práticas)	Manuel Fernandes de Sá
			Conforto		Semestral	4 h. (2 teóricas + 2 práticas)	Cristiano Moreira
			Instalações		Semestral	4 h. (2 teóricas + 2 práticas)	Cristiano Moreira
			Introdução à Sociologia		Semestral	4 h. (2 teóricas + 2 práticas)	Jacinto Rodrigues
			Projecto III (Edificações)		Anual	12 h. (teórico-práticas)	Nuno Portas; Camilo Cortesão
			História da Arquitectura Portuguesa		Anual	6 h. (2 teóricas + 4 práticas)	Alexandre Alves Costa; Marta Cabral
3º: "Especialização"	5º	Linguagem de Construção + quatro opcionais		Semestrais	4 h. (2 teóricas + 2 práticas)	Domingos Tavares	
		Opção B	Projecto III (Urbanismo)		Anual	12 h. (teórico-práticas)	Nuno Portas; Carlos Prata
			História da Arquitectura Portuguesa		Anual	6 h. (2 teóricas + 4 práticas)	Alexandre Alves Costa; Marta Cabral
			Geografia Urbana + quatro opcionais		Semestrais	4 h. (2 teóricas + 2 práticas)	Philip Brebner
	Opção C	Projecto III (Renovação)		Anual	12 h. (teórico-práticas)	Nuno Portas; Nuno Tasso de Sousa	
		História da Arquitectura Portuguesa		Anual	6 h. (2 teóricas + 4 práticas)	Alexandre Alves Costa; Marta Cabral	
		Reconversão da Construção + quatro opcionais		Semestrais	4 h. (2 teóricas + 2 práticas)	Bernardo Ferrão; Marta Cabral	
		Disciplinas opcionais: Estética I (Fernando Távora; José Salgado); "Sociologia Urbana" (Jacinto Rodrigues); "Geografia Humana" (Philip Brebner; Lurdes Santos); "Geografia Física" (M. Fernandes de Sá; Lurdes Santos); "Introdução à Economia" (Rui Braz Afonso); "Economia Urbana" (Rui Braz Afonso); "Arqueologia I" (Rui Tavares); "Arqueologia II" (Rui Tavares); "Introdução à Computação" (Paula Ranhada).					
	6º	"Seminário de Pré-profissionalização" realizado segundo temas propostos anualmente pelo Conselho Científico e finalizado com a entrega de um relatório e a sua defesa em prova pública. Para o ano lectivo de 1984/85, eram responsáveis pelos seminários Correia Fernandes (Tema I), Fernando Távora e Jorge Gigante (Tema II), Nuno Portas (Tema III).					

Fig. 167 Quadro resumo do Plano de Estudos de 1984-85 e da distribuição de serviço de 1985-86 (E. F. a partir de FAUP, *Guia da Faculdade 1984/85*, pág. 8-10 e FAUP, *Guia 1986*, pág. 35-36).

Como referimos anteriormente, este aspecto distanciava esta proposta das ideias de Távora e, simultaneamente, mostrava alguma coincidência com as ideias pedagógicas que Nuno Portas tinha divulgado no início dos anos 70. Como Portas integra o corpo docente da Escola desde 1983, não será improvável que a sua presença tenha contribuído para reavivar essa vontade de oferecer aos Arquitectos opções de “Especialização”.¹²⁴ Ressalve-se que esta ideia de “Especialização” não é consensual, entre o corpo docente da ESBAP/FAUP: no acto de tomada de posse da Comissão Instaladora (em 1983, ainda antes da elaboração do novo plano de estudos da FAUP), Távora refere que a “«barbárie do especialismo», cujo pecado, creio, todos reconhecemos, e que já no nosso portuense século XIX separou as artes das ciências – a Academia e a Politécnica – continua a fustigar-nos dividindo agora a «família das belas artes», ressaltando que este abandono da “sempre jovem Escola de S. Lázaro” tem como compensação o reencontro (na Universidade) com “outros irmãos – os das ciências e os das letras – também de nós até agora separados”; na mesma ocasião, é de novo reafirmada a ideia de que o arquitecto é um “especialista-generalista, passe o aparente contraditório da expressão” e que é nesses termos que deve ser pensada a sua formação.¹²⁵

Assim, esta nova vontade de “Especialização” (dentro de um curso que se pretende *generalista*) surge em 1984 como uma contradição interna que não é completamente assumida; logo em 1986 se refere, no programa de “Projecto III”, que as opções do 5º ano “não correspondem a «especializações» da licenciatura mas antes à oferta de uma possibilidade de maior aprofundamento, pelos alunos, de uma destas áreas”.¹²⁶ Independentemente da designação usada (entre *especialização* e *aprofundamento* a diferença é bastante subtil), esta é uma situação que não dura muito na FAUP: o novo plano de estudos proposto pelo Conselho Científico para o ano de 1988/89 implicava já a “supressão das opções de orientação de projecto que no currículo vigente se oferecem no 5º ano do curso – por se reconhecer que, não havendo lugar a diferenciações correspondentes no diploma de licenciatura, a escola deve poder assegurar que todos os diplomados tenham uma formação equilibrada nos diferentes campos da actividade a que podem ser chamados”.¹²⁷ Acabava assim o curto período em que a *barbárie do especialismo*¹²⁸ contagiou o curso de Arquitectura do Porto...

Neste plano de estudos de 1984/85 torna-se também claro um afastamento da ideia de um curriculum reduzido, que caracterizava a proposta “cinzenta” e foi depois retomada nas Bases Gerais de 1975/76. É, no entanto, também evidente que este aumento do número de cadeiras do curso aparece em 1984/85 como corolário de uma tendência progressiva (ver quadro da fig. 168, na página seguinte) que começa logo nas Bases Gerais de 76/77 e continua nos subsequentes planos de estudos.

¹²⁴ Se, desde 1977, existia nos planos de estudos do curso de Arquitectura da ESBAP um momento final consagrado à “Investigação”, e embora esta fosse organizada em quatro áreas pedagógicas, elas não se autonomizavam claramente como áreas opcionais.

¹²⁵ Ver discurso de Távora no *Guia da Faculdade 1984/85* (pág. 4-5).

¹²⁶ FAUP, *Guia 1986* (pág. 84).

¹²⁷ FAUP, *Guia 1990* (pág. 12-13).

¹²⁸ Sobre esta máxima de Ortega y gasset e a sua influência em Távora ver capítulo 1.2.2.2.

Plano de Estudos	Bases Gerais de 1975/76	Bases Gerais de 1976/77	Bases Gerais de 1977/78	Bases Gerais de 1978/79	Bases Gerais de 1979/80	Ano Lectivo de 1984/85
1º ano	"História da Arq." "Desenho e Arq."	"História G. da Arq. I" "Desenho I" "Arquitectura I"	"Arquitectura I" "Desenho I" "Teoria e História I" "Geometria"	"Arquitectura I" "Desenho I" "Teoria e História I" "Geometria"	"Arquitectura I" "Desenho" "Teoria e História I" "Geometria" "Matemática"	"Iniciação ao Projecto" "Desenho" "Geometria" "Teoria G. da Org. do Espaço"
2º ano	"História da Arq." "Desenho e Arq."	"História G. da Arq. II" "Desenho II" "Arquitectura II" "Intr. à Construção"	"Arquitectura II" "Desenho II" "Constr. I / Estr. I" "Geografia I" "Teoria e História II"	"Arquitectura II" "Desenho II" "Constr. I / Estr. I" "Análise do Ter. I" "Teoria e História II"	"Arquitectura II" "Desenho II" "Construção I" "Análise do Terr. I" "Teoria e História II"	"Projecto e Desenho" "Teoria da Arquitectura I" "História da Arquitectura I" "Sist. e Mat. de Constr." "Geom. Analítica" "Estática Gráfica"
3º ano	"Arquitectura" "Teoria"	"Teoria da Arq. I" "Arquitectura III" "Construção I"	"Arquitectura III" "Constr. II / Estr. II" "Geografia II" "Teoria e História III"	"Arquitectura III" "Const. II / Estr. II" "Análise do Ter. II" "Teoria e História III"	"Arquitectura III" "Const. II / Estr. II" "Análise do Ter. II" "Teoria e História III"	"Projecto I" "História da Arq. II" "Teoria da Arq. II" "Urbanologia" "Resist. de Mat. e Estr."
4º ano	"Arquitectura" "Teoria"	"Teoria da Arq. II" "Arquitectura IV" "Construção II"	"Arquitectura IV" "Const. III / Estr. III" "Geografia III" "Teoria e História IV"	"Arquitectura IV" "Const. III / Estr. III" "Análise do Ter. III" "Teoria e História IV"	"Arquitectura IV" "Construção III" "Análise do Ter. (Pl.)" "Análise do Ter. (E.)" "Teoria e História IV"	"Projecto II" "História da Arq. III" "Teoria da Arq. III" "Gestão Urbanística" "Conforto" "Instalações" "Intr. à Sociologia"
5º ano	Investigação	"Arquitectura V" "Teoria e prática de Investigação II"	"Arquitectura V" "Const. IV" "Sociologia e Econ." "Teoria e História V"	"Arquitectura V" "Const. IV / Estr. IV" "Análise do Ter. IV" "Teoria e História V"	"Arquitectura V" "Análise do Ter. (Pl.)" "Análise do Ter. (E.)" "Análise do Ter. (S.)" "Teoria e História V"	Opção A: "Projecto III" ("Edif.") "História da Arq. Port." "Linguagem de Const." + quatro opcionais Opção B: "Projecto III" ("Urb.") "História da Arq. Port." "Geogr. Urbana" + quatro opcionais Opção C: "Projecto III" (Renov.) "História da Arq. Port." "Reconversão da Const." + quatro opcionais
6º ano	Investigação	"Arquitectura VI" "Teoria e prática de Investigação II"	Investigação (áreas pedagógicas de "Arquitectura", "Construção", "Análise do Território" e "Teoria e História")	Investigação (áreas pedagógicas de "Arquitectura", "Construção", "Análise do Território" e "Teoria e História")	"Arquitectura VI" "Análise do Ter. (Pl.)" "Análise do Ter. (E.)" "Análise do Ter. (S.)" "Teoria e História VI"	"Seminário de Pré-profissionalização"

Fig. 168 Quadro de evolução do Currículo do Curso de Arquitectura da ESBAP / FAUP entre 1975 e 1984 (E. F.).

A realidade pedagógica da ESBAP parece ter demonstrado, ano após ano, que a defesa de uma ideia de *educação integral* do arquitecto se tornava mais fácil com a disseminação dos saberes em unidades pedagógicas distintas. No entanto, esta disseminação implica processos de *colaboração* entre os diferentes docentes para se tornar operativa do ponto de vista da necessária interdisciplinaridade, de modo a que as matérias complementares se articulem devidamente umas com as outras e, sobretudo, com a disciplina nuclear (Projecto). A percepção de uma certa falta de coordenação entre as unidades curriculares é uma questão já abordada nas mesas redondas de 1983, mas não parece ser completamente resolvida na concepção do novo plano de estudos.

Através da leitura dos programas do novo plano de estudos (publicados no *Guia* de 1986) é possível perceber como é que se processava a coordenação das unidades curriculares. Torna-se evidente que existe uma componente vertical bastante clara, na estruturação de diferentes campos disciplinares; por oposição o relacionamento horizontal parece ser bastante mais ténue, sobretudo depois dos 1º e 2º anos do curso.¹²⁹

Na área disciplinar de Projecto, o ensino desenvolve-se numa estrutura vertical pensada como um processo evolutivo. No 1º ano, realizam-se três exercícios; no primeiro, propõe-se a “Organização de um campo tridimensional” com carácter bastante abstracto, procurando sobretudo “o desbloqueamento na utilização dos elementos de representação e pesquisa” e “a consciência do papel do desenho na investigação do espaço”; sucedem-se dois outros onde existe já um terreno e um programa concreto: “Módulo e Coordenação Modular”, um exercício de “concepção de elementos arquitectónicos de repetição” e “Objecto Arquitectónico”, projecto de um espaço habitacional onde se colocam já questões programáticas, contextuais e construtivas, de forma simplificada. No 2º ano pretende-se sobretudo “revelar e desenvolver as capacidades instrumentais, manuais e mentais do aluno, para o exercício da projectação”; para isto, desenvolve-se um único exercício, ao longo de todo o ano lectivo, num “contexto urbano consolidado” que levanta questões essenciais na relação da proposta com a envolvente e com um programa bastante vago. No 3º ano, pretende-se o “enquadramento da prática disciplinar da arquitectura no seu contexto actual”, com o desenvolvimento de um edifício/quarteirão com programa misto, onde se pretende a “compreensão do fenómeno urbano no seu todo” e, complementarmente, de um “programa rigoroso de habitação individual isolada”. No 4º ano, assume-se como objectivo “o exercício do projecto”, escolhendo para tal um programa de equipamento que deverá ser desenvolvido desde a fase de estudo prévio até a um projecto final que inclua o desenvolvimento necessário para a sua materialização (parcial). Finalmente, no 5º ano, os objectivos variam entre as três diferentes opções: em “Edificações” pretende-se “abordar a prática de projecto, com maior profundidade e extensão simulando com rigor as condições de resposta à «encomenda» real” (objectivos que parecem prolongar as intenções pedagógicas do projecto do 4º ano, até porque aqui o tema central também é um projecto de equipamento); em “Urbanismo” pretende-se “abordar problemas territoriais de escalas diferenciadas em que o

¹²⁹ A análise apresentada neste capítulo (e no seguinte) foi complementada pela consulta de toda a documentação que o candidato recolheu durante o seu próprio curso de Arquitectura (iniciado em 1985/86) e inevitavelmente influenciada pelas recordações que esta lhe desperta. Tentamos, no entanto, manter no discurso a neutralidade possível...

desenho constitui componente necessária” (mas não única) da resposta; por último, em “Renovação” pretende-se confrontar os alunos com “problemas de reconversão, reconstrução, restauro ou construção”.

Torna-se evidente, na leitura dos restantes programas constituintes deste plano de estudos, que algumas das cadeiras são pensadas como complemento à actividade de Projecto desenvolvida em cada ano. No 1º ano, “Desenho I” e “Geometria” procuram dotar os alunos de instrumentos operativos aplicáveis na aprendizagem do projecto. No 2º ano, se Desenho está integrado com Projecto na mesma unidade pedagógica, também a cadeira de “Sistemas e Materiais de Construção” procura dotar o aluno de instrumentos de análise do contexto e de reflexão sobre as questões construtivas relacionadas com o trabalho que se está a desenvolver na disciplina nuclear.

Existem no entanto áreas com algum potencial de relacionamento com Projecto em que a opção parece ser a autonomia disciplinar. As cadeiras de “Geometria Analítica” e “Estática Gráfica” (no 2º ano) partem das bases lançadas pela cadeira de “Geometria” mas direccionam-se no sentido de uma autonomia em relação às cadeiras de Projecto, que será depois continuada (numa relação sempre vertical) nas cadeiras de “Resistência de Materiais e Estruturas” (no 3º ano), “Conforto” e “Instalações” (no 4º). Também na área do Urbanismo, as cadeiras de 3º e 4º ano surgem como um corpo disciplinar autónomo.

O mesmo se pode dizer das cadeiras de Teoria (do 2º ao 4º ano) onde não encontramos uma intenção clara de relacionamento com o tema de projecto que caracteriza cada um dos anos, embora forneçam um corpo teórico que o aluno pode relacionar com a actividade de projecto. Do mesmo modo, as cadeiras da área da História (onde uma relação directa com a área de Projecto seria mais difícil), são desenvolvidas como um corpo autónomo, numa sequência cronológica que se inicia no 2º ano (onde o programa aborda um arco temporal longo, das origens da arquitectura ao Barroco), continua no 3º (séculos XVIII, XIX e início de XX) e remata no 4º (sec. XX, 1930-1980); no 5º ano, o programa repete todo o arco temporal para a Arquitectura Portuguesa (desde o período pré-romano até à contemporaneidade).

A cadeira de “Teoria Geral da Organização do Espaço” surgia no 1º ano aparentemente isolada, neste jogo de coordenações verticais e horizontais: não sendo uma cadeira directamente relacionada com o corpo vertical da História ou da Teoria, também não está ligada a qualquer outra área disciplinar (Projecto, Desenho, Construção, Estática); parece ocupar um lugar à parte, de formação introdutória, muito abrangente. Mas basta ter assistido a algumas das aulas teóricas de Fernando Távora,¹³⁰ no auditório da Escola de Belas Artes (ou depois, na Casa das Artes) para perceber que esta era uma disciplina de síntese, que abordava todas as matérias referidas e as relacionava, apresentando-as como componentes do campo disciplinar da Arquitectura.

¹³⁰ Por ocasião do ciclo de homenagem “I Love Távora”, promovido pela Ordem dos Arquitectos em 2005/2006, foram projectadas publicamente gravações de algumas aulas de TGOE. Consideramos urgente a edição pública em DVD da totalidade destas aulas, preciosas não apenas como documento histórico mas também como material pedagógico de plena actualidade.

3.2.3.3. As aulas de “Teoria Geral da Organização do Espaço”.

Nas aulas de Teoria Geral da Organização do Espaço (TGOE), Fernando Távora transmitia às novas gerações uma ideia de *Escola* que (como vimos) ele próprio criara e desenvolvera (com o contributo de muitos outros) nos anteriores quarenta anos. Falava de forma simples de assuntos complexos (tratando a Teoria da Arquitectura como uma questão de bom senso) e abordava todos os temas de uma forma tão acessível que era difícil para um aluno do 1º ano compreender a importância destas aulas; mas a informação ficava registada, pronta a ser recordada e melhor interpretada mais tarde.

Távora falava com uma convicção dada pela experiência e (simultaneamente) com a relatividade de quem sabe que, em arquitectura, *se uma coisa é verdadeira, o seu contrário também é verdade*.¹³¹

“Eu sei, eu sei

sim, eu sei. Sei-o agora e já há muito tempo o sabia.

Sim, sei, sei isso.

Mas eu sei isso e também sei o contrário.

E é tão difícil saber isso e saber o contrário...”¹³²

Esta ideia, que parece paradoxal mas revela uma grande sabedoria, foi transmitida a sucessivas gerações de alunos da ESBAP/FAUP como um dos seus mais preciosos ensinamentos.

O Desenho também era ensinado, nas aulas de TGOE: Távora, em 24 aulas de duas horas que apresentava durante todo o ano lectivo, não projectava uma única imagem: desenhava, no quadro ou em grandes folhas de papel, para ilustrar todos os assuntos de que falava; desenhando, levava os alunos a reproduzirem nos seus cadernos os desenhos que fazia e demonstrava a importância do desenho na comunicação das ideias. Nestes seus desenhos, que encontramos hoje editados pela FAUP,¹³³ reconhecemos, entre muitos outros temas, as plantas da península Grega e do vale do Nilo, o esquema da acrópole de Atenas, a organização do território pelas vias romanas a partir de Roma, o traçado do eixo principal de Paris (do Louvre aos Campos Elísios, do Arco de L’Etoile até ao novo Arco de La Defense), a planta de Brasília, o esquema organizativo de Versailles (com os seus acessos, o pátio, o palácio e o traçado do jardim), a planta do território da cidade do Porto, com o rio Frio e o rio de Vila a desaguarem no Douro (e a relação deste com a via romana que o cruza e que dá origem à fundação da cidade na margem norte), o esquema da localização das portas na muralha Fernandina e a maneira como os novos eixos Almadinos expandem o núcleo medieval, em ramificações axiais radiantes que partem destas portas, etc.

¹³¹ Távora repetia frequentemente esta frase, que se tornou uma das suas máximas mais conhecidas.

¹³² “Depoimento para uma aula na Escola Superior de Belas Artes do Porto...” (pág. 5).

¹³³ Em TÁVORA, F., *Teoria Geral da Organização do Espaço...* estão reunidas reproduções dos desenhos que Távora realizou nas aulas de TGOE nos anos lectivos de 91/92 e 92/93, bem como os respectivos sumários; apresentamos quatro exemplos na figura 169 (página seguinte).

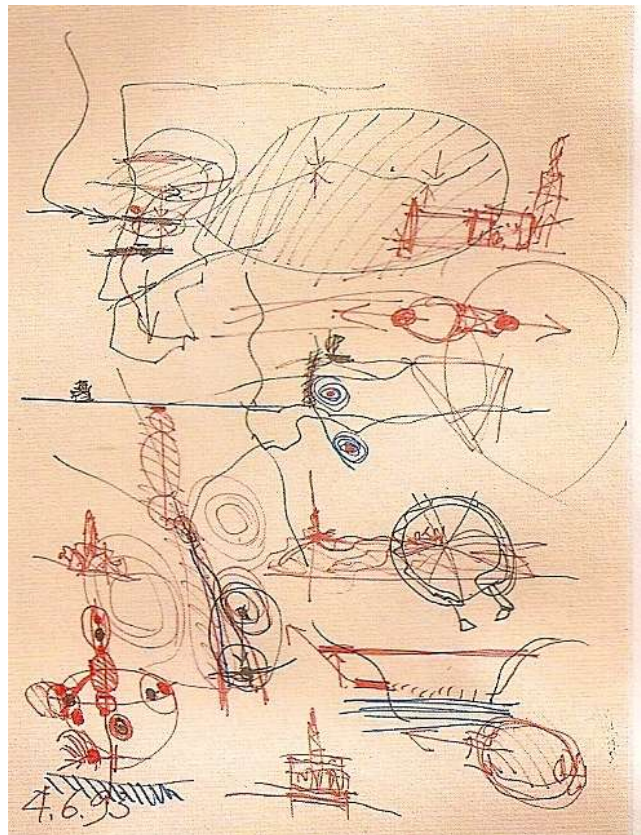
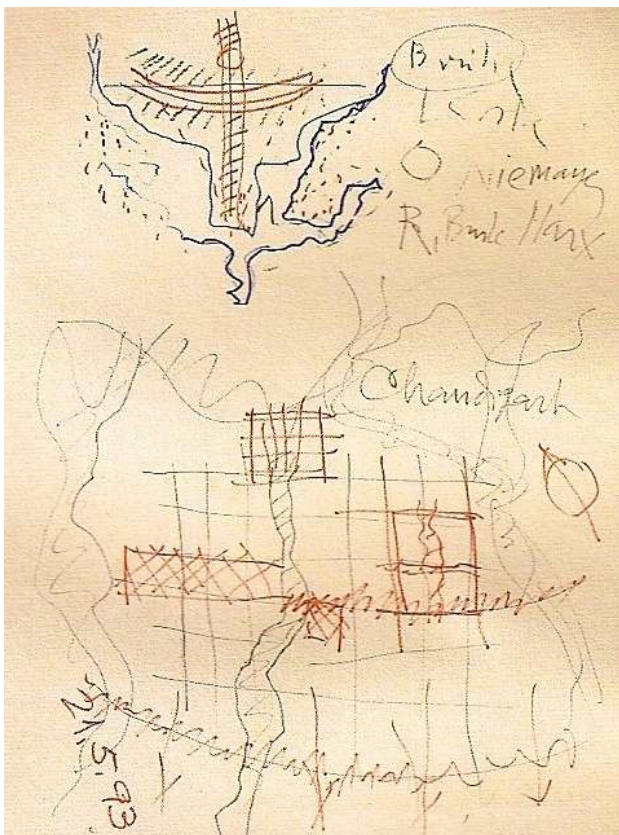
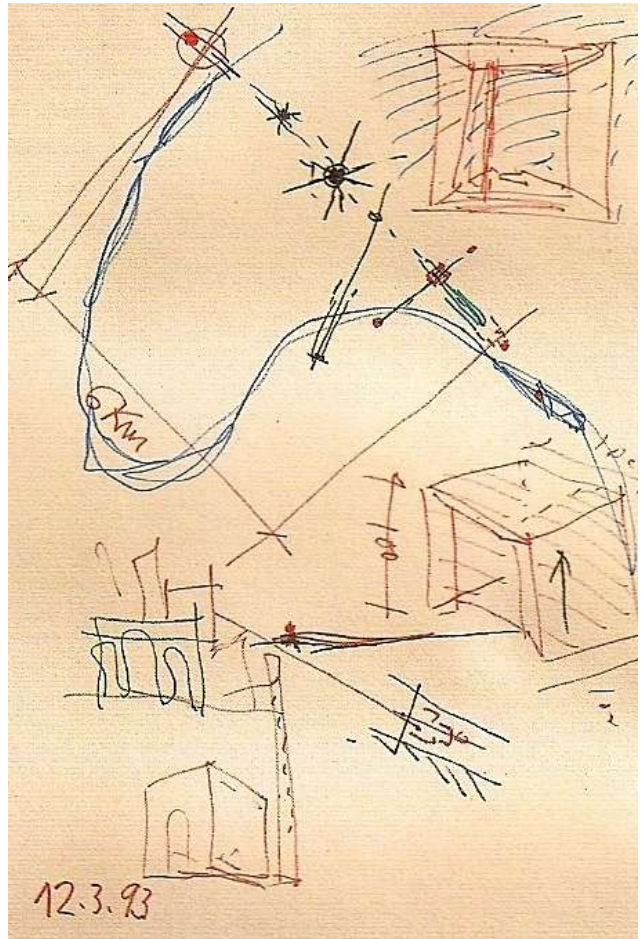
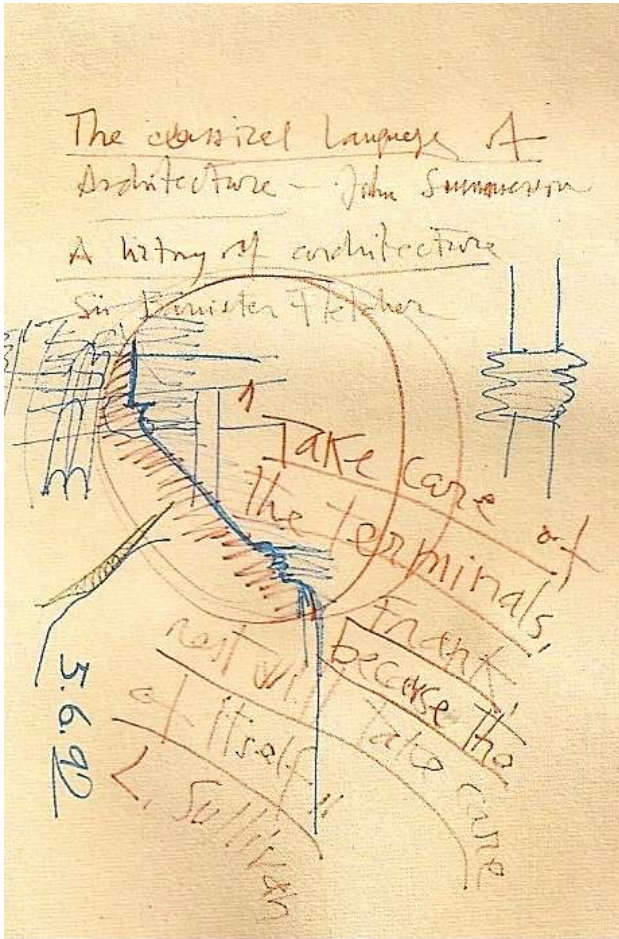


Fig. 169 Desenhos de Fernando Távora, realizados nas aulas de Teoria Geral da Organização do Espaço nos dias 5 de Junho de 92, 12 de Março de 93, 21 de Maio de 93 e 4 de Junho de 93 (TÁVORA, F., Teoria Geral da Organização do Espaço...).

O programa da disciplina fazia uma introdução às questões fundamentais da arquitectura, que dividia em quatro grandes temas, cada um deles abrangendo um quarto do conjunto das aulas do ano lectivo. No primeiro tema, *O espaço natural e a sua ocupação*, falava das formas fundamentais do espaço natural, da sua percepção e significado, da importância do conhecimento e da sensibilidade do sítio para a formação e prática do arquitecto; dos sítios sagrados, como Delfos, a Acrópole de Atenas e Olímpia e dos seus valores topográficos, estéticos, religiosos e simbólicos; das vias como manifestação elementar da ocupação do território (a sua história e o seu traçado em função da utilização, do significado e do sítio); das praças, da sua função, localização e carácter. Num segundo tema, *Formação e estrutura da cidade*, Távora falava da origem das cidades, da distinção entre cidade espontânea e cidade criada, de cidades com malha concêntrica ou com malha reticulada. Exemplificava estes temas com o caso do Porto. *O espaço arquitectónico*, terceira parte do programa, incluía aspectos da organização do espaço; aqui abordavam-se as artes do espaço, o espaço paisagístico e urbanístico, os elementos fundamentais do espaço arquitectónico; Távora analisava a sua história através de exemplos significativos, incluindo o caso português. Finalmente, no quarto tema, *A construção do espaço arquitectónico*, falava sobre construção e concepção; sobre os materiais e os elementos fundamentais da construção nas suas relações mútuas e nas relações com o terreno, o clima, a economia, a técnica e a cultura.

Assim, Távora abordava, no conjunto das suas aulas, os temas essenciais de uma *teoria da Escola do Porto*. Muitas das suas ideias, com outro desenvolvimento e um diferente tipo de abordagem, vão surgir novamente, ao longo do Curso, em diferentes aulas de Projecto, Teoria, Construção, Urbanismo e História.

Do conjunto de temas das suas aulas, há alguns momentos que consideramos importante salientar aqui.¹³⁴ Na primeira aula teórica, que apresenta a dupla responsabilidade de ser a aula de apresentação da disciplina e a primeira aula teórica do curso, Távora citava o tratado de Vitruvius,¹³⁵ no seu primeiro capítulo “DE ARCHITECTIS INSTITUENDIS” (“da formação dos arquitectos”), onde se define o que deve ser e saber um arquitecto.¹³⁶ Servia esta primeira lição para transmitir a todos os jovens estudantes que o arquitecto deveria ser um “especialista generalista”, concepção que (como vimos) está na base do ensino da EBAP já no início dos anos 40, quando Carlos Ramos afixava este texto na entrada das salas de aula de Arquitectura. Távora acreditava na sua actualidade com renovada convicção porque, quanto mais complexo e abrangente se torna o conjunto de saberes necessários à formação do arquitecto, mais sentido tem uma concepção abrangente e não especializada da sua formação. No curso de Arquitectura da FAUP, nascido da herança

¹³⁴ O texto que se segue tem por base as recordações do candidato das suas aulas de TGOE em 1985/86, ajudadas pelo recente visionamento de algumas das sessões do já referido ciclo de homenagem “I Love Távora”.

¹³⁵ VITRUVIUS, M. V. P., *De Architectura*...

¹³⁶ O sumário desta aula é bem significativo da importância que Távora atribui a este texto: “Apresentação. Leitura e interpretação do programa do curso teórico. Comentários ao texto de Vitruvius «DE ARCHITECTIS INSTITUENDIS»” (TÁVORA, F., “Teoria Geral...”, pág. 46). No curto discurso que proferiu no acto de posse da Comissão Instaladora da FAUP Távora recorda novamente este texto, citando-o: o arquitecto deve “saber escrever e desenhar, ser instruído na geometria e não ser ignorante da óptica, ter aprendido a aritmética e saber muito de história, ter bem estudado a filosofia, ter conhecimento da música e algumas noções de medicina, de jurisprudência e de astrologia”. Seguidamente, reafirmava a actualidade deste texto: “Continuamos iguais” (*Guia da Faculdade 1984/85*, pág. 5).

deste conceito, é nesta cadeira de TGOE que esta *educação integral* se pode ler como uma articulação de saberes, por oposição a um somatório de saberes.

Outro tema que consideramos muito relevante é apresentado numa aula sobre questões construtivas, quando Távora escreve no quadro a frase “Take care of the terminals, Frank, because the rest will take care of itself” (que apresenta como uma famosa máxima que o mestre Louis Sullivan dirige a Frank Lloyd Wright, então seu colaborador) e fornece oralmente a sua tradução: “resolve os remates, Frank, porque o resto resolve-se sozinho”. Junto dessa frase, acrescentava outra - “o rabo é o pior de esfolar” - ditado popular português que apresentava como tradução livre da máxima de Sullivan. A associação destas frases, para além de definir uma atitude e um método de projecto, apresentava uma filosofia de fusão entre referências da cultura arquitectónica do modernismo e da cultura popular portuguesa, como mensagem subliminar mas intencional (este ensinamento está presente em toda a sua obra, escrita, desenhada e construída).

Este era um discurso sobre a importância dos remates na Arquitectura e no Urbanismo: pontos de contacto, cruzamentos, mudanças de material ou direcção. Távora chamava a atenção para que, numa casa, os pontos mais importantes são os pontos de articulação das paredes com o solo, com o tecto e com outras paredes. Explicava que num edifício do século XIX estes pontos estão reforçados, com elementos especiais, tanto pelo exterior (com bases, pilastras, cornijas) como pelo interior (com sancas, rodapés, lambrins) ou, no caso dos vãos, de ambos os lados (as portas e as janelas tem molduras de pedra e peitoris, ombreiras e padieiras de madeira, para enfatizar os seus remates). Se esta lição podia ser entendida como uma crítica implícita a um tipo de arquitectura que despreza e suprime este tipo de remates (como a arquitectura “minimalista”, que na altura começava a surgir em Portugal), esta crítica não era assumida no discurso; a seguir, Távora falava de roupa: “hoje não há remates no vestuário, não se usa chapéu, não se faz dobra nas calças, não se usa gravata.” Depois apontava para um aluno sentado na primeira fila e dizia: “o senhor, por exemplo, tem a camisa mal rematada... não tem gravata.”¹³⁷

Era com esta descontração e simplicidade que transmitia a sua experiência: dizia aos seus alunos que 90% dos problemas que se colocam ao arquitecto se viam da janela do seu escritório, estavam resolvidos na rua, só era preciso andar com os olhos abertos... e saber ver.¹³⁸

Finalmente, vale a pena recordar uma ideia que procurava transmitir nas suas aulas, tanto como na sua obra: uma noção de *decoro*, princípio fundamental para compreendermos a sua concepção de arquitectura e mesmo a sua maneira de estar na vida. Lembrava Francisco de Ollanda, que citava Miguel Ângelo numa ideia que Távora apresentava como “muito importante”: uma das principais regras da pintura seria, para Miguel Ângelo, “o decoro”, “o que se deixa de fazer”. Távora referia que isto é uma teoria *Gestaltiana*, que diz que o

¹³⁷ Távora introduzia frequentemente no seu discurso um tom humorístico, para prender a atenção dos alunos. Quando referia que as ruas medievais não tinham passeios e tinham a pendente para o centro, sendo por aí que escorria tudo o que se mandava para a rua, acrescentava (com um sorriso) que se gritava “lá vai água” e na maior parte das vezes não era só água que ali vinha...

¹³⁸ Recordamos ainda outras ideias importantes, resumidas em curtas frases: Távora citava Luís XIV, que dizia a Le Notre (projectista do jardim de Versalhes) “il faut forcer la nature”, acrescentando que este é um pensamento clássico: a linha recta é sempre uma vitória do homem. Mas depois alertava: “é uma ilusão, esta ideia de forçar a natureza”. Afirmava que uma arquitectura que não é pensada é como o algodão doce: parece muito, mas quando se vai a comer, não está lá nada... Lembrava que na história da arquitectura, há avanços e recuos, mas recuo não quer dizer retrocesso, quer dizer avançar noutra sentido...

negativo é tão importante como a forma, mas deixava implícita a ideia de que, em arquitectura como na vida, é tão ou mais importante o que se deixa de fazer como o que se faz, o que também nos parece ser uma noção fundamental para compreender a arquitectura da chamada “Escola do Porto”.

A todos estes ensinamentos que Távora transmitia, nas suas aulas de TGOE, a todos os alunos que frequentavam o primeiro ano da FAUP há ainda que juntar um último (talvez o mais marcante), que nos é transmitido também pela sua vida (e pela forma como esta se relaciona com a sua obra) e está resumido pelo próprio nesta frase:

“É essa paixão pela vida que quero apaixonadamente transmitir.

Porque não vive quem não mergulha permanente e apaixonadamente na paixão pela vida”.¹³⁹

Távora é jubilado em 1993, ainda durante o processo logístico de transferência da ESBAP para a FAUP. Deixa um vazio impossível de preencher; a sua ausência configura uma nova circunstância que vai marcar o curso, para o futuro.

3.2.3.4. A revista Unidade e a contestação interna na FAUP.

Isolada no 1º ano e única no seu género em todo o curso, a cadeira de “Teoria Geral da Organização do Espaço” não chega para fazer a necessária síntese das várias áreas disciplinares que se organizam vertical e horizontalmente; o curso da FAUP surgia assim a quem o frequentava, nos seus primeiros anos de funcionamento, como um somatório de campos disciplinares entendidos como componentes da Arquitectura, cabendo ao aluno a tarefa necessária do seu relacionamento.

Essa falta de ligação horizontal, sentida claramente pelos discentes logo no segundo ano do curso (no primeiro ano, como vimos, ainda existe alguma articulação entre as quatro cadeiras), vai ser um dos principais factores que estará na base da crescente contestação da parte dos alunos, que se vai tornando cada vez mais evidente a cada ano que passa. Para entender as suas causas, é necessário lembrar que as primeiras gerações de alunos que frequentam o curso de Arquitectura da FAUP já não encontram qualquer sinal dos processos revolucionários de funcionamento que caracterizaram o curso na ESBAP, durante o “período experimental” e nos anos seguintes à “Revolução”: estão longe os tempos em que os discentes tinham voto na sua própria avaliação e voz nas decisões internas do Curso.¹⁴⁰

¹³⁹ TÁVORA, F., “Depoimento para uma aula na Escola Superior de Belas Artes do Porto...” (pág. 5).

¹⁴⁰ Com a presença na Assembleia de Representantes, Conselho Directivo e Conselho Pedagógico (que entram em funções em 1987/88), volta a ser concedida aos alunos alguma representatividade nas decisões internas da Escola, mas com ela vem também uma sensação de impotência face à constatação da incapacidade para alterar as questões verdadeiramente importantes (decididas em sede de Conselho Científico, sem a sua presença).

SENTIR é a nossa única certeza.
 Não, não é por balda que o fazemos...
 Temos a consciência ética do nosso papel no evoluir da situação da Escola.
 Em 6 de Junho de 1988 sentimo-nos forçados a AGIR conjuntamente.
 Sentimos a estagnação de um sistema de ensino; sentimos-nos a cair num progressivo academismo não assumido. Nada de novo é experimentado.
 Há uma contradição entre uma cinzentificação institucional e um incentivo ao autodidactismo como opção de comportamento.
 Sentimo-nos desligados da realidade, das práticas profissionais, da noção de economia, de um conhecimento oficial do USO dos materiais.
 Sentimos comprometida a nossa liberdade criativa pelo forçar da manualidade e pela ausência de incentivo à produção teórica.
 Há uma ausência de RIGOR na clarificação antecipada dos objectivos a atingir neste ano.
 Há uma clara falta de ARTICULAÇÃO entre as disciplinas, o que prejudica uma consciência nítida de hierarquia e põe em causa os objectivos de cada uma delas.
 Racionalizando e parcializando as nossas razões:

em Projecto e Desenho:

- *há uma supremacia descontrolada sobre todas as outras disciplinas
- *há uma relação ambigua entre os dois ramos, projecto e desenho
- *há uma ausência sistemática do coordenador da área de projecto e não há uma clarificação dos limites programáticos

- *há carências no apoio teórico no âmbito de projecto
- *falta um conhecimento efectivo de situações reais sobre as quais reflectir
- *não há uma reflexão sobre a complexidade das variáveis em causa no lugar de intervenção
- *há uma ambiguidade no posicionamento da crítica de arquitectura
- *os critérios de avaliação oscilam quanto ao cumprimento dos prazos de entrega
- *não há um controle sobre os ritmos e intensidade do trabalho pedido
- *além destes existem outros problemas específicos relacionados com a prática de cada turma e docente

em Teoria da Arquitectura

- *não há uma clarificação dos objectivos e limites programáticos
- *o número de horas semanais não permite o cumprimento dos objectivos expostos no guia
- *não existe uma inter-acção com as disciplinas de projecto e desenho e história da arquitectura
- *a produção teórica realizada na disciplina de projecto e desenho não é avaliada
- *há uma discrepância entre os objectivos programáticos e a prática do professor
- *o discurso é pouco articulado com o volume de conhecimentos assegurados pela formação anterior
- *não é incentivado o desenvolvimento de um pensar próprio

em História da Arquitectura

- *há uma ausência do prof. arq. da disciplina
- *a avaliação foi tardia, não progressiva e não quantificada

em Sistemas e Materiais de Construção

- *não é assegurado o contacto com as disciplinas de projecto e desenho e estética gráfica
- *o método de investigação não é aferido
- *há uma falta de coerência entre as exigências de avaliação e o discurso teórico

- *há uma ausência de acompanhamento prático ligado a situações profissionais reais
- *o acompanhamento dado aos docentes é desigual

em Estática Gráfica e Geometria Analítica

- *a prática da disciplina não corresponde à proposta no guia
- *o sistema de avaliação proposto (a realização de provas individuais e a realização de trabalhos práticos) só foi parcialmente cumprida, estando este tipo de avaliação pontual fora do espírito de toda a faculdade
- *não nos é dada uma consciência clara de qualquer aplicação futura da disciplina
- *há uma ausência de estratégia comum com a disciplina de sistemas e materiais de construção
- *o volume de conhecimentos que pretende ser avaliado é ridiculamente exagerado em relação ao número de aulas que foram dadas
- *a disciplina não tem uma presença institucional assumida
- *a prática da disciplina de estática irá conduzir sem dúvida a um insucesso escolar à escala de geometria analítica... dois terços dos alunos chubarão

Decidimos resolver estes problemas .

Estamos em Junho de 1988...

A Geração Passiva NÃO é a nossa.

Ainda este ano:

- *na disciplina de Projecto e Desenho, desejamos participar na elaboração do enunciado da última entrega ainda a realizar; desejamos que acabem os desequilíbrios nas avaliações; outros problemas e desejos de mudança serão levantados em cada turma devido à sua especificidade.
- *na disciplina de Teoria da Arquitectura, desejamos clarificar por escrito em conjunto com o docente os limites de exigência e os critérios de avaliação do trabalho anual a entregar; desejamos que se prolongue o prazo desta entrega para o dia 21 de Junho de 1988.

- *na disciplina de História da Arquitectura, desejamos o prolongamento do prazo de entrega do trabalho anual para o dia 23 de Junho de 1988.

- *na disciplina de Sistemas e Materiais de Construção, desejamos estabelecer o prazo de entrega do último trabalho para o dia 29 de Junho de 1988.

- *na disciplina de Estática Gráfica, decidimos boicotar a avaliação, teste ou exame.

Também:

- *desejamos ver institucionalizada a nossa participação na elaboração do plano de estudos do futuro 2º ano.
- *desejamos ver institucionalizada a nossa participação na distribuição de serviço para o futuro 2º ano.
- *desejamos, o mais rapidamente possível, uma reunião alargada aos três conselhos, científico, directivo e pedagógico.

Caso o desejo de efectivação desta reunião não seja satisfeito, decidimos boicotar de imediato as aulas e as avaliações de todo o 2º ano.
 Esta medida será acompanhada com outras de solidariedade efectuadas pelos restantes anos.
 Não estamos dispostos a abdicar de nenhum dos restantes desejos. Apenas está sujeito a discussão o modo como eles vão ser satisfeitos.

A MUDANÇA começa em NÓS.

Os alunos do 2º ano gostam muito desta Escola...
 Entre o Saber e a Sabedoria ainda pode haver Romance...

Os alunos do 2º ano 87/88

9 de Junho de 88

Fig. 170 Documento policopiado (sem título), alunos do segundo ano do curso de Arquitectura da FAUP (arquivo pessoal de Eduardo Fernandes).

Em 1986/87, os docentes de projecto do 2º ano são confrontados com um conjunto de reivindicações dos discentes, reunidos em plenário, num primeiro sinal de descontentamento que, nesse ano, se revela inconsequente.

No final do ano lectivo seguinte, novamente no segundo ano, o protesto repete-se com um novo grupo de alunos; agora, o descontentamento toma forma também por escrito, num texto apresentado em Junho de 1988 (ver figura 170). O diagnóstico aqui apresentado começa com um conjunto de críticas mais genéricas ao funcionamento do curso: refere-se a “estagnação de um sistema de ensino”, o “academismo não assumido”, a “ausência de RIGOR na clarificação antecipada dos objectivos”, a “falta de ARTICULAÇÃO entre as disciplinas”. Seguem-se algumas críticas e observações relativas a cada uma das disciplinas do 2º ano, onde se destaca a ideia de que em “Projecto e Desenho”, haveria uma “supremacia descontrolada sobre todas as outras disciplinas” e uma “relação ambígua entre os dois ramos” que dão nome à cadeira (para além de “carências de apoio teórico” e de uma “ambiguidade no posicionamento da crítica”), enquanto nas restantes disciplinas haveria problemas de subalternização em relação à disciplina nuclear e falta de relacionamento horizontal.¹⁴¹

Este texto, acompanhado por um conjunto de reivindicações, foi entregue aos docentes em nome de todos os alunos do 2º ano do ano lectivo de 87/88 e apresentava já sinais de um evidente mal-estar dos discentes que frequentavam a primeira parte do curso (os dois primeiros anos) na ESBAP. Mas depois, no Campo Alegre, a já referida desadequação das instalações provisórias tornava ainda mais difíceis de suportar estes problemas, que se agravavam a partir do 3º ano.

O graffiti “NÃO HÁ ROMANCE NESTA ESCOLA?”, que aparece pintado no lado exterior do muro da antiga Quinta da Póvoa, surge na continuidade destes primeiros esboços de protesto dos alunos do 2º ano. Mas agora a mensagem já não é apenas um protesto circunscrito a problemas pedagógicos; muito mais do que isso, é a expressão de uma desilusão e (simultaneamente) o primeiro gesto de um manifesto. Se parece anónima, é claramente assumida, logo nas primeiras páginas do nº 1 da revista *Unidade* (mas mesmo antes já toda a gente sabia quem o tinha escrito), por um grupo de alunos que encontra na FAUP “um espaço de descontentamento”¹⁴² e descobre, ao longo de todo um ano lectivo, que os novos espaços de expressão abertos aos alunos na sequência da entrada na Universidade (Assembleia de Representantes, Conselho Directivo e Conselho Pedagógico) não permitem, por si só, concretizar as promessas da campanha para a eleição da primeira Associação de Estudantes: enfrentar a “confusão, evitando a indiferença, despistando a passividade”, lutar contra “o camuflado «inimigo»” (“este generalizado alheamento”), ser “quase livres”, ter “uma voz”, fazer uma “pequena revolução”.¹⁴³

¹⁴¹ Documento Policopiado (sem título), alunos do segundo ano do curso de Arquitectura da FAUP, 9 de Junho de 1988, 4 páginas (arquivo pessoal de Eduardo Fernandes).

¹⁴² Jorge Figueira (Unidade 1, pág. 3).

¹⁴³ Como se afirmava no folheto policopiado da campanha da “Lista i”, em Dezembro de 1987; ver figura 171, na página seguinte.

SOMOS QUASE LIVRES!

1. POR ONDE SE COMEÇA, QUANDO SE QUER COMEÇAR ALGUMA COISA? QUE ESTÍMULOS? ENFRENTAMOS A CONFUSÃO, EVITANDO A INDIFERENÇA, DESPISTANDO A PASSIVIDADE, TANTAS VEZES A NOSSA RESPOSTA À MULTIPLICIDADE COMPLEXA DAS COISAS. PERDEMOS ENTRETANTO O SENTIDO DE LUTA OU DE LUTAR, POR QUE NÃO HÁ CONTRA QUEM, OU TALVEZ O CAMUFLADO "INIMIGO" SEJA ESTE GENERALIZADO ALHEAMENTO. VIMOS DE UM TEMPO SEM DEFINIÇÕES, VIAJAMOS NUM LONGO COMBOIO RÁPIDO SEM PARAGENS EM APEADEIROS OU ESTAÇÕES, EM QUE A COMODIDADE CONVIDA AO ENTROPECIMENTO E A VELOCIDADE CONFUNDE ASSENSAÇÕES. E AFINAL QUEM SOMOS NÓS? FILHOS E HERDEIROS DE GERAÇÕES QUE ENCONTRARAM EM GRUPOS, MOTIVOS DE UNIÃO E OBJECTIVOS COMUNS OU INDIVÍDUOS TENTANDO CRIAR ILHAS DE AGITAÇÃO? A ÚNICA COISA CERTA É QUE EMBORA DIVIDIDOS NÃO RECUSAMOS A ACÇÃO.

2. ESTUDANTES, PRETENDEMOS A VOZ DAS COISAS QUE BRILHAM. TEMOS A CURIOSIDADE DE QUEM AINDA PERGUNTA, FORTALECENDO OPINIÕES. ACEITAMOS CONTRADIÇÕES PROCURANDO SUBTIS RADICALIDADES, CONSCIENTES DE UM FRÁGIL CORPO QUE VAI CRESCENDO AO TAMANHO DAS NOSSAS ILUSÕES. INVESTIGAMOS COM ENTUSIASMO OS OUTROS PASSADOS, SUSPENSOS E EMOCIONADOS NOS GESTOS DOS MESTRES, NAS PALAVRAS DE OUTRAS CONVICÇÕES. RECUSANDO NO ENTANTO, PATERNIDADES OU FILIAÇÕES. ISTO É O QUE OUSAMOS. TEMOS COM A ARQUITECTURA O DESEJO DE TUDO QUE RER. QUEREMOS OS NOSSOS SEGREDOS À ESCALA DE EDIFÍCIOS, OS NOSSOS DESEJOS DO TAMANHO DE CIDADES. SOMOS QUASE LIVRES, VAMOS TER UMA VOZ, ESTA É A NOSSA PEQUENA REVOLUÇÃO.

LISTA I 4 DEZ 1987

Fig. 171 "Somos quase livres"; folheto de propaganda da campanha eleitoral da "lista i" para a eleição da Associação de Estudantes da FAUP, 4 Dez. 1987 (arquivo pessoal de Eduardo Fernandes).

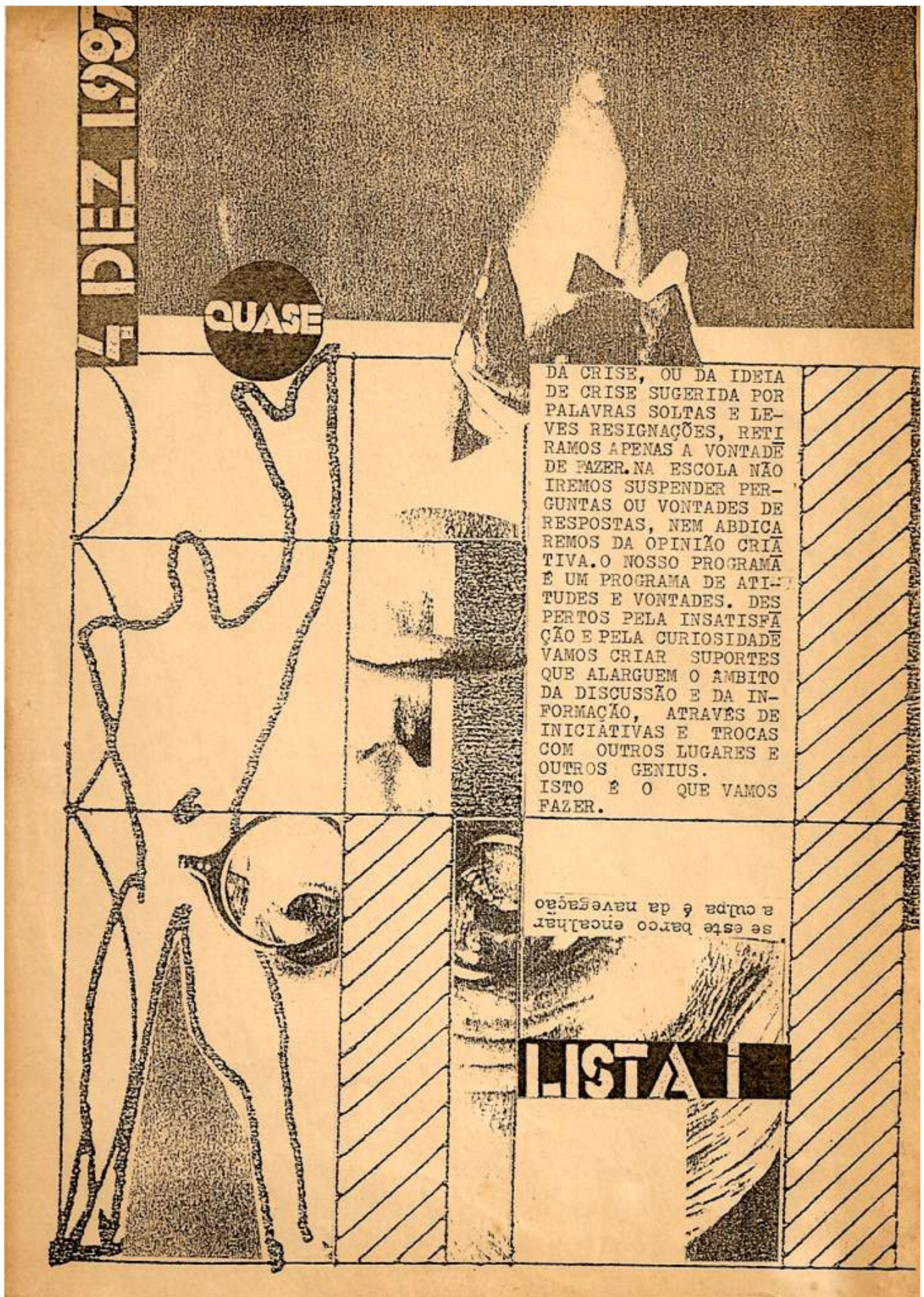


Fig. 172 "Quase"; folheto de propaganda da campanha eleitoral da "lista i" para a eleição da Associação de Estudantes da FAUP, 4 Dez. 1987 (arquivo pessoal de Eduardo Fernandes).

Não conseguindo lutar contra o sistema por dentro, e não querendo abrir uma guerra declarada, “cortando relações, fazendo muito fumo (e aí se calhar pontapeando quem gostamos e abraçando quem não queremos)”, o auto denominado “departamento desilusão!” optou por uma ambígua estratégia de guerrilha; assumindo que “já sabíamos que não íamos ganhar”,¹⁴⁴ o confronto faz-se por pequenas provocações, algumas das quais bastante abstractas: “a arquitectura morde” e “a arquitectura comove-me” são slogans que sucedem ao referido “somos quase livres”. A revista *Unidade*, nomeadamente os seus primeiros dois números, publicados em Julho de 1988 e Novembro de 1989,¹⁴⁵ faz parte desta estratégia de confronto, mas ganha uma importância muito superior em relação às iniciativas anteriores, porque constitui o registo escrito das preocupações de uma geração de estudantes que, mais do que compreender e aceitar a identidade da *Escola*, procurou questionar alguns dos seus pressupostos.

Na *Unidade* 1, para além da afirmação de identidade de um grupo que pretende mostrar as suas simpatias culturais,¹⁴⁶ encontramos dois momentos onde se procura provocar alguma reflexão sobre o ensino da FAUP: “Plenitude”, uma entrevista ao presidente do Conselho Directivo da FAUP (Alexandre Alves Costa, na época) e “Os Professores Escrevem”, um conjunto de comentários escritos por docentes das cadeiras de Projecto do curso sobre 27 “Trabalhos Acorados”, desenhos de projecto de alunos escolhidos pelos editores da *Unidade* (e também publicados na revista).

No seu conjunto, os “Trabalhos Acorados”¹⁴⁷ eram bons exemplos de uma certa diversidade possível de atitudes e linguagens (do 1º ao 5º ano), representando assim a negação da existência de uma inevitável formatação dos alunos (que seguiriam uma eventual *receita de desenho*); a publicação destes trabalhos subentendia, no entanto, a comparação das propostas com as respectivas classificações (não referidas na revista, mas ainda na memória de todos), para permitir deduzir (ou refutar) a valorização de uma *linguagem de escola*. Sendo esta questão da valorização de uma linguagem modelo (e conseqüente *formatação* dos trabalhos) uma das mais discutidas, nesta altura, pelos alunos dos 3º, 4º e 5º anos (e entre alguns destes e os seus professores),¹⁴⁸ era de esperar que os textos de “Os Professores Escrevem” fossem mais estimulantes: mas mais do que as respostas dos sete participantes (que fugiram ao desafio, refugiando-se em discursos generalistas sobre os objectivos da sua cadeira em vez de comentar os trabalhos apresentados) era eloquente o silêncio dos que não responderam.¹⁴⁹

¹⁴⁴ Jorge Figueira em “Breve nota amiga para o José Carlos Portugal” (*Unidade* 2, pág. 75).

¹⁴⁵ Os primeiros três números da revista *Unidade* são publicados com direcção de Jorge Figueira, em Julho de 1988, Novembro de 1989 e Junho de 1992; o número quatro publica-se em 1994, dirigido por Pedro Bandeira e Joaquim Moreno; o número cinco (Maio de 1997) é editado por uma equipa constituída pelos directores do número anterior e ainda Gonçalo Furtado, João Soares e André Tavares; o número seis (Setembro de 1998) é editado por André Tavares, Filipa Guerreiro, Ivo Oliveira, João Paulo Cabelreira, Nuno Pinheiro, Pedro Castelo, Rui Veloso e Vasco Melo; finalmente, em Dezembro de 2008 (vinte anos depois do primeiro número e dez anos depois do número seis) é publicado o número sete, editado por José Martins e Pedro Barata Castro.

¹⁴⁶ Os conteúdos da revista procuram transmitir uma imagem das simpatias e gostos dos seus autores, cuidadosamente distribuídos por diferentes áreas: na poesia (João Miguel Fernandes Jorge), na pintura (Duchamp), na música (David Byrne e John Cage), no cinema (Wim Wenders) e, finalmente, numa necessária incursão na arquitectura, escolhendo autores não conotados com a *Escola* (entrevistas a António Belém Lima e Manuel Graça Dias).

¹⁴⁷ “27 trabalhos ancorados”, *Unidade* 1 (pág. 28 a 53); a expressão “ancorados” é uma evidente ironia em relação à “obrigatória” relação com os sítios, que é interpretada nos diferentes trabalhos de forma muito diversa...

¹⁴⁸ Esta é uma polémica que parece ser ainda muito actual: na sessão de lançamento do número 7 da revista *Unidade* (realizada em 19 de Fevereiro de 2009, no Clube Literário do Porto) foi ainda este um dos principais temas de debate.

¹⁴⁹ Ver “os professores (alguns) escrevem” (*Unidade* 1, pág. 26 e 27).

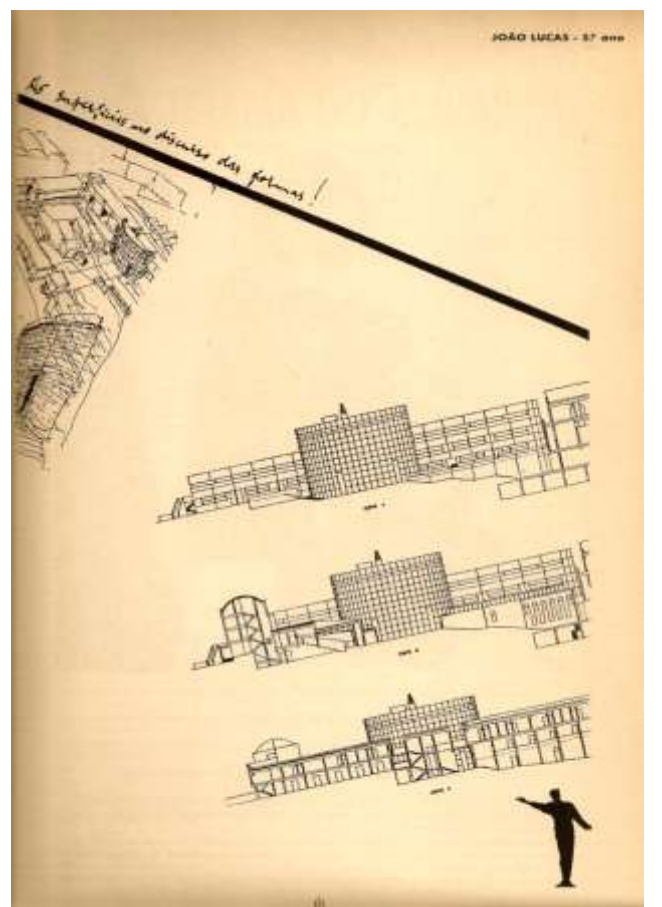
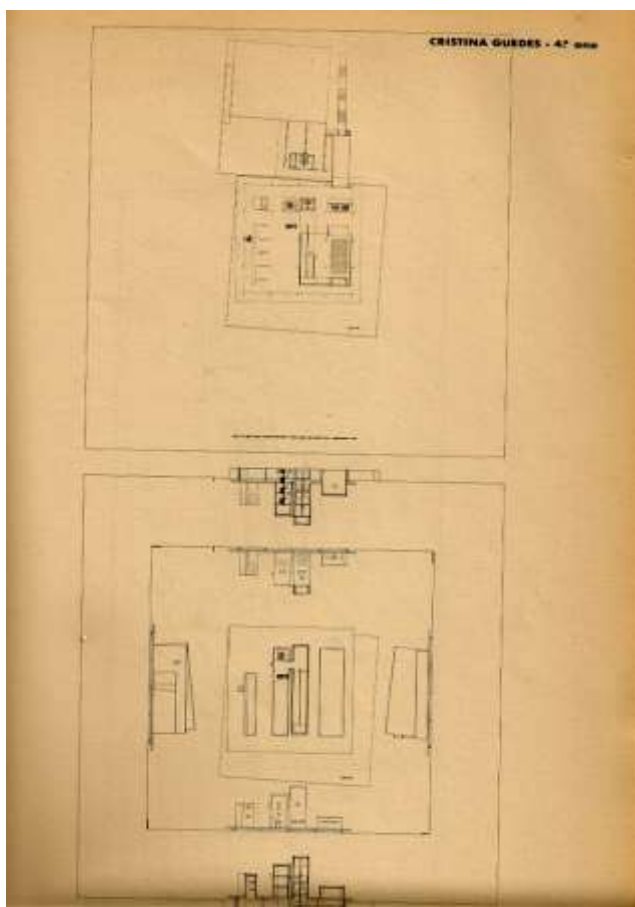
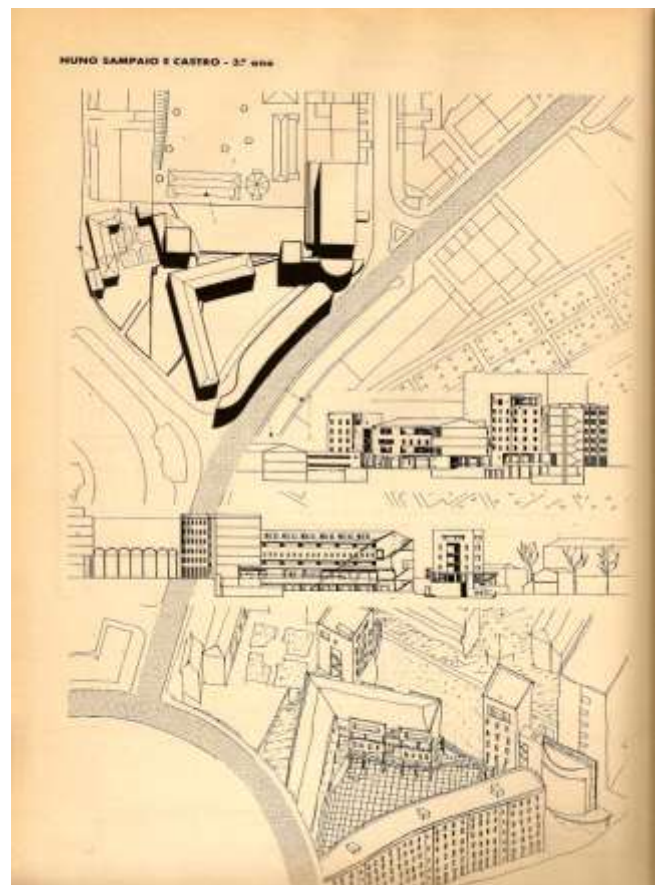
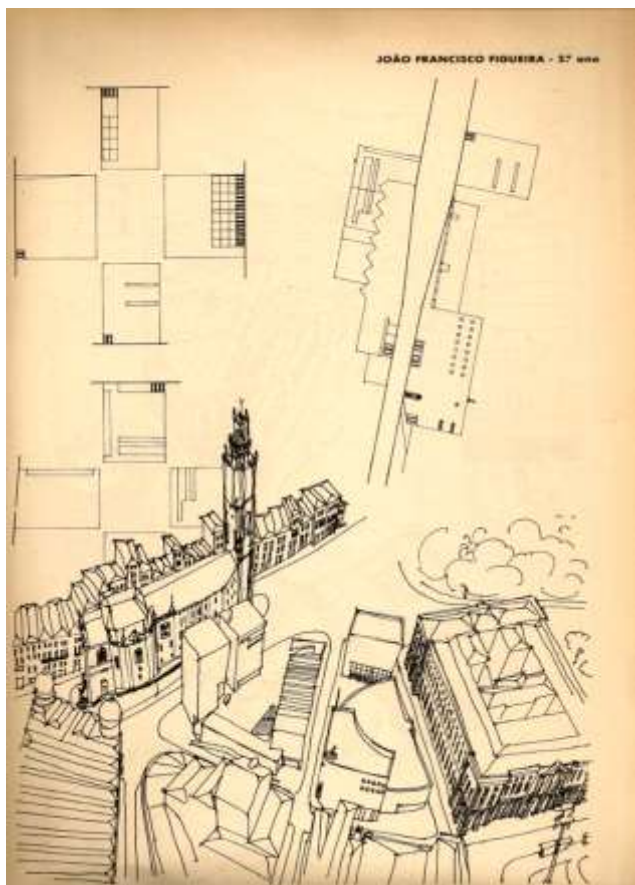


Fig. 173 Quatro exemplos escolhidos entre os "27 trabalhos ancorados" (Unidade 1, pág. 35, 42, 47 e 53).

Assim, é sobretudo na referida entrevista de Jorge Figueira a Alves Costa que encontramos abordados os componentes fundamentais dos problemas de ensino que as gerações que fizeram a *Unidade* sentiam. A questão da existência (ou inexistência) de uma “linguagem de escola” é encarada de forma directa por Alves Costa em “Plenitude”: “Há aqui realmente, um problema em relação aos modelos. A Escola defende um método de ensino que passa pela criação de instrumentos pessoais para uma expressão individual. (...) Mas como é que essa pedagogia que passa por uma relação muito intensa entre professor e aluno na crítica e debate dos processos individuais e na sua valorização, se tem confrontado com a entrada dos modelos? Houve um momento difícil, uma reacção negativa em relação a isso. (...) Mas muito cedo verificamos quanto isso era profundamente reaccionário, conservador e obviamente inútil”.

Alves Costa afirma que a influência da obra de Siza “nunca foi um problema, porque o Siza é um tipo que é impossível copiar”. “Copiar o Siza é ridículo” porque “o Siza não fornece modelos, o Siza propõe um método de abordagem das questões”; ressalva, no entanto, que “o Siza não é ignorante em relação às formas arquitectónicas que se produzem no mundo” e que “podemos até encontrar na sua obra referências, algumas citações, algumas homenagens, é muito simples encontrá-las.”¹⁵⁰

Encontramos aqui uma aparente contradição entre uma ideia de ensino de projecto sem modelos (que, paradoxalmente, está claramente referenciada a um modelo de ensino, o da Bauhaus) e o carácter claramente referenciado da obra de um arquitecto que é assumido como “a expressão máxima do nosso entendimento metodológico, o nosso exemplo maior”. Esta ambiguidade, que está presente no próprio método de trabalho de Siza, implica um estudo aprofundado da abordagem específica de cada obra quando se pretende encarar esta arquitectura como referência, o que leva a outras questões: “pensa que é fornecida informação sobre o Siza” e “se o Siza não funciona como modelo, como é que se explica que os trabalhos dos alunos (e ouve-se isso regularmente) sejam tão tipificados, tão iguais?” Conclui-se que, se há muita informação sobre a maior referência da Escola, esta não é descodificada aos alunos. Mas, face à afirmação de que esta informação “não é discutida nas aulas, não é material com que se trabalhe”, o entrevistado mostra-se surpreendido: “Ah! Não é? (...) Acho muito mal que não seja, mas disso não te posso dizer nada, não posso falar em nome da Escola.”¹⁵¹

Estão ainda enunciados nesta entrevista, por Jorge Figueira ou Alves Costa, os principais problemas do ensino na FAUP: o seu carácter fechado “anti-cosmopolita e inquisitorial”, o cepticismo dos estudantes e a burocratização das relações entre professores e alunos, o hipercriticismo geral que disfarça uma “certa desqualificação da capacidade crítica” e a necessidade de relançar o debate interno (depois da “ditadura instaladora” que “afastou toda a gente da participação na vida da Escola”), para além das já referidas questões da tipificação dos trabalhos dos alunos (resultado de “um medo quase absurdo, anti-natural”) e da ambiguidade do modelo pedagógico do ensino do projecto (Bauhaus) face à sua referência principal (a obra

¹⁵⁰ Alexandre Alves Costa em “Plenitude”, entrevista de Jorge Figueira (*Unidade* 1, pág. 21 a 25).

¹⁵¹ Ibidem.

de Siza).¹⁵² As questões aqui enunciadas serão novamente abordadas, de um modo mais eficaz, no segundo número da revista.

No final de 1988 a geração que fez o primeiro número da *Unidade* tinha maior consciência do impacto do seu manifesto junto a estudantes e docentes. O sucesso da revista tinha sido elucidativo em relação ao alcance da mensagem e as reacções não poderiam ter sido melhores, em relação à adesão daqueles a quem se dirigia o discurso; o desprezo por parte de outros não desmoralizou ninguém, até porque também era esperado.¹⁵³ Assim, as expectativas criadas para o segundo número eram elevadas.

Em Dezembro de 88, foi divulgado “Ousar, Experimentar”, um manifesto assinado por “dez indivíduos do 4º e 5º ano” (quase todos membros do “departamento desilusão!” da AE FAUP e/ou colaboradores da revista), que constituía o primeiro passo para a realização do número 2 da *Unidade*, publicado quase um ano depois.¹⁵⁴ O texto de “Ousar, Experimentar” (ver fig. 174, na página seguinte) aponta claramente os problemas do ensino da FAUP. Os “dez indivíduos” afirmam que “a escola parece viver afundada num conceito de prática (praxis) e bom senso” (que não permite a teorização no processo arquitectónico) e defendem que não são abordados nas cadeiras de Projecto “de modo aprofundado e sistemático, os conteúdos e conceitos em jogo” (não existe “uma orientação pedagógica clara e interveniente, que perturbe e motive os estudantes”); referem que o processo projectual é “quase exclusivamente orientado no sentido da evolução de escalas, no sentido de uma pose construtiva”, verificando-se “um claro esvaziamento teórico das propostas dos estudantes” que conduz, muitas vezes, a uma “aderência” aos modelos e “esquemas” que agradam ao respectivo professor (“modelos repostos sem consciência”); consideram questionáveis as opções do plano de estudos em vigor (face à ausência de uma dinâmica pedagógica), referindo a sobrecarga de “trabalho de estirador” e a carga horária excessiva, que aniquila nos alunos a possibilidade de interagir com “outros saberes”, com “objectos e espaços exteriores”; afirmam que o Curso está fechado ao exterior (“numa época de grande experimentação e experimentalismo”) e que nem internamente procura estabelecer o debate. Finalmente, apelam ao início de um “processo de renovação dos quadros docentes” e ao desenvolvimento de “um processo de crítica evolutiva” que leve a desbloquear a “relação com a arquitectura e as suas envolventes”.

Os objectivos deste texto não se esgotam com a sua divulgação, feita em fotocópias (que circulam de mão em mão e se colam nas paredes da escola): ele foi escrito com a intenção de provocar o debate, sendo entregue a alguns professores com um pedido de comentário. Mais eficaz do que denunciar os problemas era incitar os próprios docentes a reflectir sobre eles; esta premissa revelou-se acertada, porque o conjunto das respostas é muito mais contundente para a consensual ideia de *Escola* do que foi a provocação.

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ “Na escola, para alguns grupos, somos ‘fechados’, ‘imperceptíveis’, ‘ambíguos’ e outras coisas ruins.” Jorge Figueira em “Ultravioleta”, editorial da *Unidade* #2 (pág. 3).

¹⁵⁴ O texto “Ousar, Experimentar” está publicado na *Unidade* # 2 (pág. 58).

OUSAR, EXPERIMENTAR

Na crueldade do momento, entre sumir ou explodir, decidimos elaborar um texto que reflectisse a nossa visão e posição sobre o tempo "hoje" da nossa escola. Eis o som das nossas cabeças e as palavras desse som.

1. Dezembro de 1988 e a escola parece viver afundada num conceito de prática (praxis) e de bom senso. Os valores pragmáticos, artísticos no sentido de labor, permanecem prioritários, prevaletentes, submergindo a importância da teorização no processo arquitectónico. A cadeira/área de projecto é abandonada a esse pragmatismo sem que sejam abordados, de modo aprofundado e sistemático, os conteúdos e conceitos em jogo; o programa, a linguagem, o sítio, por exemplo, que significado realmente possuem para lá da sua vulgar e alheada utilização?

Assim, não é criado um efectivo suporte teórico nem é fornecida informação estimulante de acordo com o tema/objectivo que é suposto identificar cada ano. Não existe portanto, na cadeira/área de projecto, uma orientação pedagógica clara e interveniente, que perturbe e motive os estudantes. A "situação" escola-atelier é no nosso entender, neste momento, manifestamente insuficiente como forma de ensino. Sem estratégia e sem dinâmica, o processo projectual é quase exclusivamente orientado no sentido da evolução de escalas, no sentido de uma pose construtiva. Por isso se verifica, com evidente frequência, um claro esvaziamento teórico nas propostas dos estudantes; as razões dessas propostas, no decurso do trabalho projectual, são muitas vezes fundadas em valores circunstanciais ("aderência" aos "esquemas" dos professores, modelos repostos sem consciência) ou em meros critérios de viabilidade funcional e económica. São estas, predominantemente, as escassas e pobres motivações de projecto. A escola e o percurso estudantil não são então entendidos como espaços de desbloqueamento mental e de consolidação do criativo, mas sim como aproximações a um real meramente físico que, paradoxalmente, dificulta uma efectiva consciência da realidade.

2. Será a arquitectura um ghetto disciplinar? A relação intensa que a arquitectura sempre teve com as outras artes e com a ciência não nos indica isso e esta questão não é introduzida como factor disciplinar. A importância e premência da transdisciplinaridade e, por outro lado o entendimento do arquitecto como um "especialista da não especialização" são dados que hoje, irrefutavelmente, temos que considerar. O processo arquitectónico é então, talvez fundamentalmente, um trabalho conceptual com intensas implicações provenientes de "outros saberes". Assim o "trabalho de estirador" é por si só insuficiente, ao contrário do que o actual regime de horário faz crer. Este regime transporta, para além de inversões incompreensíveis em relação à importância das cadeiras (por exemplo: no 4º ano são propostas 4+2 horas semanais da cadeira de Estruturas e apenas 2 da cadeira de Teoria e História da Arquitectura), uma sobrecarga que aniquila a possibilidade de relações com objectos e espaços exteriores. Tudo isto é ainda agravado pelo facto de a escola não possuir, neste momento, uma dinâmica pedagógica que justifique esta carga horária.

3. Vivemos numa época de grande experimentação e experimentalismo, de aceso debate e especulação sobre temas tão diversos como a moda, a crise das ideologias, o kitsch, o moderno, o historicismo, os mass-media, o clássico e o barroco, a interacção arte/tecnologia, as imagens, o individualismo, o nihilismo, etc. A escola parece permanecer, no entanto, imune ou pouco afectada pelas novas realidades que começam a despontar. Não se "devolve" ao exterior nem procura estabelecer internamente o debate. Ora, nós temos curiosidade e queremos saber. Queremos aprender a saber. Questões internas, como a importantíssima "questão do 6º ano", o plano de estudos, ou o relacionamento com a UP de Viseu, não são e deveriam ser, objectos de esclarecimento e debate; e se no exterior alguns interessantes esforços são feitos (conferências, exposições, etc.), a escola, talvez por vício de formação, não os promove efectivamente num sentido deservergonhadamente público e activo, interveniente.

O quotidiano escolar é, de qualquer modo, consideravelmente indiferente a estas tentativas de avanço. O próprio arq. Siza (dando um só e mais claro exemplo) com o seu reconhecidíssimo valor é subaproveitado, (mas porventura existirão outros docentes subaproveitados, quer por auto-subaproveitamento quer por estarem simplesmente mal colocados). Por outro lado pensamos que a escola deverá empreender desde já, com rigor e sensibilidade, um processo de renovação dos quadros docentes.

4. Tempo de balanço, por ser de transição para a Universidade, de reconhecimento político e público, de "descoberta" nacional do Arq. Siza, a escola deve agora encetar um processo de crítica evolutiva no sentido de desbloquear o que porventura impeça uma saudável relação com a arquitectura e com as suas envolventes. Para não cairmos em "tentações" temos que nos deixar tentar. É pois urgente a libertação esclarecida dos dogmas e "liques" (formais e intelectuais) que viciam a sua/nossa actuação.

A continuidade do seu percurso está garantida pela sua sólida e personalizada história. Neste momento necessário é ousar, experimentar, na intenção de lhe qualificar o sentido. Sendo o seu percurso histórico verdadeiro, o seu futuro está garantido. A não ser que se prefira escamotear o questionamento atento, rigoroso e descomprometido da realidade.

"dez indivíduos" do 4º e 5º ano
(faup, dezembro 1988)

EUGÉNIO MACEDO
JORGE ESTRIGA
JORGE FIGUEIRA
LUÍS TAVARES PEREIRA
NUNO GRANDE
NUNO LOURENÇO
PAULO SECO
PEDRO CORTESÃO
PEDRO MENDES
SILVIA NAMORADO

Resumem-se aqui os depoimentos que se consideram mais relevantes, pela ordem da sua publicação.

Nuno Portas começa por encarar o “som dos dez” como um “aviso sério no ambiente da escola em geral”, alertando para o perigo de considerar como intocáveis as “rotinas pedagógicas do tipo «mestre-discípulo» assentes quase exclusivamente na experiência profissional e na suposta capacidade crítica dos docentes, esquecendo a recente e substancial alteração do número de alunos e o novo condicionalismo do recrutamento e progressão na carreira”; conclui que “provavelmente, haverá que fazer opções dolorosas entre o privilégio do estirador individual, onde (pouco) se desenha e as mesas de trabalho de grupo onde se terá, sobretudo, que trabalhar a informação de várias disciplinas, com e sem participação dos docentes respectivos e confrontar as propostas individuais”; será preciso escolher, como fórmula pedagógica, entre “um consultório ou um laboratório”, “um cesto de papéis no fim do ano ou uma investigação programada transanual”, um “canteiro de flores de estilo ou uma convergência (crítica) na resposta aos problemas”.

Jacinto Rodrigues (um assumido “outsider” em relação às ideias dominantes do corpo docente, crítico da própria orgânica interna da FAUP) não esconde a sua “simpatia imediata para todas as manifestações que visam desenvolver o diálogo na situação de esclerose em que se vive.” Defende que se vive no Curso um “empirismo cristalizado” e alerta para um “abastardamento” da Teoria no último plano de estudos. Afirma que o saber operativo e imitativo “reduz a arquitectura a um produto cadavérico e sem sonho” e apela à realização de umas “jornadas” sobre o ensino da arquitectura e a uma “reciclagem” do corpo docente, para “reinventar esta escola”.

Francisco Barata simula no seu texto o relato do dia-a-dia de estudantes e professores. O discurso do aluno é desencantado (“Serão mudos os meus desenhos? A poesia dos meus projectos e a minha criatividade perdem-se nas normas e nos regulamentos”), mas é sobretudo o discurso do professor (que se interpreta como um relato realista, porque feito por um docente de Projecto) que pode ler-se como uma crítica acutilante ao funcionamento da(s) cadeira(s): “A sala quase vazia. Nalguns estiradores, alguns rolos de papel. (...) Estirador a estirador simular a meia verdade do atelier e usufruir com prazer estes espaços, estas arquitecturas que se misturam nas conversas diárias. Mas faltam as aulas dirigidas a todos os alunos. Os pontos de situação não bastam e a crítica comparada não pode ser o somatório das críticas individuais. Falta definir a matéria e a bibliografia de cada tema de Projecto. Falta seleccionar conhecimentos, obras e experiências como instrumentos de projecto. O conteúdo programático de Projecto não é o conjunto das conversas estirador a estirador, mais pontos de situação.”

Alexandre Alves Costa reflecte sobre o significado da designação “Escola do Porto” que se refere “cada vez mais ou até exclusivamente a um grupo de arquitectos que se referenciam à existência de uma Escola, no sentido de plataforma colectiva (...) com o desejo de transformar uma suposta inteligência comum do fenómeno da arquitectura em projecto pedagógico institucionalizado”; conclui que, se a FAUP tem “uma visão pragmática e empirista” em relação a alguns campos do conhecimento, na “tradição da complementaridade

escola-atelier”, esta está “pervertida, no somatório dos discursos individuais de docentes/arquitectos sem disponibilidade para pensar e construir uma plataforma pedagógica comum”.

José Carlos Portugal opta por devolver a provocação (o que consegue, sendo o único a merecer resposta directa, numa “Breve nota amiga” de Jorge Figueira), acusando “Ousar Experimental” de fazer “passar uma mensagem quase vencida”, porque sendo “exacto na detecção e selecção dos problemas que enuncia em protesto”, lhe escapa “a eficácia do manifesto”. Mas a sua resposta (relativizando todos os temas) parecia padecer da mesma falta de eficácia de que acusa os “dez indivíduos” até que, numa frase lapidar, questiona um tema identitário da arquitectura do Porto: “em dez anos, a frase «a ideia está no sítio» sofreu uma evolução etimológica para «a ideia cabe no sítio».” Este comentário actualiza uma famosa máxima de Álvaro Siza,¹⁵⁵ que cada vez encontra menos aplicação na arquitectura da *Escola*, até porque os “sítios” nem sempre ajudam; isto significa que não são apenas os paradigmas de ensino que estão em causa, neste momento, mas também a própria atitude face ao projecto, em consequência das mudanças do contexto português (estão já esquecidos os tempos do “Inquérito” e esbatidas as memórias do SAAL).

Os resumos que aqui apresentamos (publicados na *Unidade 2*, entre ensaios,¹⁵⁶ entrevistas,¹⁵⁷ desabafos¹⁵⁸ e provocações¹⁵⁹) são apenas uma pequena parte das respostas a “Ousar, Experimental” (contribuíram para o mesmo debate António Quadros, João Pedro Seródio, Alberto Carneiro e Henrique Carvalho¹⁶⁰), que consideramos suficiente para elencar um conjunto de inquietações sentidas por docentes e discentes; se estas foram já, na sua maioria, tema de debate nas mesas redondas de 1983, adquirem agora maior visibilidade, com a sua publicação numa revista editada por estudantes.

Os depoimentos citados mostram que alguns professores têm plena consciência dos problemas da FAUP, mas também evidenciam uma certa inércia no modo como eles se encaram, resultado de uma vontade de estabilização que parece caracterizar a maioria do corpo docente, depois dos tempos agitados da “Experiência” e dos anos de constante debate que se sucederam à “Revolução”. A relativização das questões principais que aí encontramos talvez se deva tanto a esta procura de estabilidade como a uma eventual falta de vontade (ou energia) para iniciar um novo processo de reforma do Curso. Perante esta passividade o conteúdo da Unidade 2 resulta, em primeiro lugar, como a confirmação de uma crise anunciada; mas funciona também como um sinal de alarme, como o silvo de uma válvula de pressão que anuncia o momento em que é preciso mudar algo, quanto mais não seja para permitir que o resto fique mais ou menos na mesma...

¹⁵⁵ O primeiro texto onde encontramos a máxima “a ideia está no Sítio” é VIEIRA, Á. S., “Notas sobre o trabalho em Évora”.

¹⁵⁶ De que salientamos “Fazer da imagem uma consciência vária” de Alexandre Alves Costa sobre Siza Vieira.

¹⁵⁷ São entrevistados Alberto Carneiro, Carrilho da Graça e Paulo Varela Gomes.

¹⁵⁸ Ver “Os estrangeiros”, *Unidade # 2* (pág. 64).

¹⁵⁹ Ver “Sítio – um jogo familiar”, onde o “Dept d!” convida um grupo de alunos a desenhar o “edifício que falta” na nova Faculdade e depois desafia Siza e Alves Costa para discutir os resultados.

¹⁶⁰ Contribuindo para o debate apenas com o seu “traçado regulador da Capela de S. Pedro – Alfandega da Fé”, Henrique Carvalho opta pelo “discurso” da Geometria, pretendendo talvez significar que no Desenho também há Teoria (*Unidade # 2*, pág. 69).

A FAUP parece não ter ficado indiferente ao “Manifesto dos dez”, embora a reacção tenha sido lenta, como é normal acontecer em processos de reforma curricular: a reformulação do Plano de Estudos oficializada em 1994¹⁶¹ parece procurar dar resposta a algumas das críticas aí apresentadas, ao introduzir aulas práticas nas cadeiras de Teoria da Arquitectura (reforçando a importância deste corpo disciplinar), melhorando a sua continuidade vertical e criando uma interligação horizontal dos seus conteúdos programáticos com as diferentes temáticas das cadeiras de Projecto, em cada ano do curso. É também a partir desta altura que se regista uma maior renovação dos quadros docentes, apostando preferencialmente em jovens recém-licenciados (que realizam dentro da FAUP o seu percurso de formação académica) e, simultaneamente, concretizando uma vontade de melhorar a ligação do Curso ao exterior: a contratação de Manuel Graça Dias para leccionar a cadeira de “Teoria Geral da Organização do Espaço” vai nesse sentido e surpreende grande parte do corpo docente.

Se parece evidente que este conjunto de alterações responde a algumas das críticas formuladas nos primeiros números da *Unidade*, não é possível afirmar que estão directamente relacionadas com a sua publicação; o que parece ser indiscutível é que a *Unidade* se revelou marcante para muitos dos discentes que frequentavam a FAUP nesta altura.

Vimos já que a construção teórica da chamada “Escola do Porto” é pontuada por momentos paradigmáticos, que são normalmente designados por uma única palavra com significado imediatamente reconhecível (*Congresso, Reforma, Inquérito, Experiência, Processo*); estes momentos sucedem-se a um ritmo cadenciado, enfatizando novos valores, pondo em causa ou fazendo esquecer os anteriores e, conseqüentemente, alterando a direcção do percurso que caracteriza a evolução e consolidação da identidade da *Escola*.

Acreditamos que se pode acrescentar a esta lista a palavra *Unidade*, como momento de grande influência na vida interna da FAUP e catalisador de processos de mudança. Na ausência de um grande momento identitário (como o “Congresso”, o “Inquérito” e o “Processo”) que assinale uma clara mudança de paradigma tanto no ensino como na arquitectura dos agentes da *Escola*, os vários números da revista *Unidade* procuram preencher esse vazio, representando o meio possível para a afirmação de novos caminhos para os seus editores e/ou colaboradores e para os seus leitores mais entusiastas. Com esta revista, inicia-se uma tradição no interior da FAUP: a da procura permanente, pelos alunos, da conquista de espaços para fazer ouvir a sua voz, em diferentes projectos editoriais, com maior ou menor sentido crítico.¹⁶²

¹⁶¹ Publicada no Diário da República, II série, nº 224 de 27 de Setembro de 1994.

¹⁶² Para além dos números seguintes da *Unidade*, podemos referir várias iniciativas dos discentes: *Informativo AEFAUP, Neurose 23, Café curto, TGV I e II, Dédalo I e II e Manifesto*; sobre estes projectos editoriais ver revista *Unidade 7* (pág. 18-31).

3.2.3.5 A “escola-ateliê” na era da informação.

No final deste capítulo 3.2, onde procuramos abordar todo o percurso do ensino da Arquitectura no Porto entre a “Revolução” e a “Universidade”, consideramos necessário abordar com mais desenvolvimento uma questão já equacionada anteriormente: terá o conceito de “escola-ateliê” sido colocado em causa com a passagem do Curso de Arquitectura das Belas Artes para a Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto e pelo incremento das vagas de acesso, com o aumento do número de alunos e o consequente agravamento do rácio discentes/docente?

Como vimos, a chamada “Escola do Porto” tem como paradigma de ensino a transmissão directa, ao estirador (sobretudo nas aulas de projecto), de uma experiência de trabalho, de cultura e de vida de um arquitecto formado para um arquitecto em formação. Este sistema (designado como “escola-ateliê”) é, na maioria dos casos, complementado pela prática do “ateliê-escola”, onde um processo semelhante decorre num ambiente profissional. Este paradigma está assim, desde sempre, intimamente ligado à lógica do “ateliê de vão de escada”; se, por um lado, escola e ateliê são instituições complementares ao nível da formação, em ambas a manutenção da eficácia pedagógica está associada à dimensão da estrutura organizativa.

A questão da escala do ateliê foi anteriormente abordada no capítulo 2.2; assim, interessa-nos reflectir aqui sobre o caso do ensino. A eficácia da “escola-ateliê” depende sobretudo da disponibilidade temporal que o professor/arquitecto tem para cada aluno e, portanto, das respectivas relações de proporcionalidade; numa primeira abordagem abstracta podemos considerar que, no ensino do Projecto, um número muito reduzido de alunos por professor numa turma (por hipótese, menos que 10) seria um evidente desperdício de recursos sem ganhos evidentes na pedagogia, enquanto um número elevado de discentes (por hipótese, superior a 25) por docente dificultaria o ideal relacionamento e conhecimento mútuo. A partir de um número mais elevado ainda (por hipótese, superior a 50),¹⁶³ o conceito de “escola-ateliê” torna-se quase absurdo, restando ao docente a hipótese de escolha entre um relacionamento desigual entre os alunos (elegendo aqueles a que dedica mais tempo, seja por se revelarem mais promissores, por lhes notar maiores dificuldades ou simplesmente por maior empatia) ou o tratamento igualitário numa relação que se aproximaria da transmissão de conhecimento (característica da generalidade da restante comunidade académica) tradicionalmente realizada nas aulas teóricas: unidireccional (do professor para o aluno), impessoal (sem adaptar o discurso à especificidade de cada aluno) e genérica (com a mesma informação para todos).

No ensino da Arquitectura no Porto, o “ensino-ateliê” foi um sistema aplicado durante décadas, com maior ou menor dificuldade; podemos considerar que é uma metodologia com provas dadas, embora a sua

¹⁶³ Este intervalo de 10-25-50 discentes por turma deve ser encarado como uma estimativa realizada a nível de exemplo (com base na experiência pessoal de aprendizagem e docência) e não como qualquer tentativa de estabelecer limites ideais; esta questão, relevante para o ensino da arquitectura em Portugal, só se enquadra nos objectivos desta dissertação até um certo limite, a partir do qual obrigaria a uma pesquisa interdisciplinar restrita que, por si só, justificaria uma outra abordagem subordinada ao tema.

eficácia dependa de vários factores humanos: capacidade de comunicação e experiência pessoal do docente, temperamento, disponibilidade e capacidades do aluno. Para analisar a hipótese de este paradigma ter sido afectado com o crescimento do número de discentes na transição ESBAP/FAUP parece-nos necessário colocar a questão do rácio alunos/docente num âmbito temporal mais largo, resumindo aqui alguns dados já referidos em capítulos anteriores.

No ano da sua entrada na EBAP (1940), Carlos Ramos encontra um corpo docente com apenas 10 elementos (para os três cursos da Escola); o já citado relatório da Sub-Comissão de Arquitectura para a Reforma do Ensino (de 8 de Dezembro de 1948) mostra claramente as dificuldades da aplicação desta ideia de ensino, na época: se frequentam o curso de Arquitectura das EBAP “para cima de duas centenas” de alunos, existe um único docente para os diferentes anos da cadeira nuclear.¹⁶⁴ Depois, na sessão solene realizada por ocasião da XIV Magna, Ramos lembra que o Curso de Arquitectura chegou a atingir 300 alunos no início dos anos 50, quando havia cerca de 500 estudantes nos três cursos das Belas Artes, “ao cuidado de 12 professores, não mais.”¹⁶⁵ No mesmo discurso, Ramos refere-nos que o primeiro ano de 1957 arrancou com 30 alunos e que este número “representa a média dos que anualmente se inscrevem no Curso de Arquitectura”, o que parece indicar que o número total de alunos no final da década de 50 será de cerca de 150.¹⁶⁶ Sabemos ainda que na ESBAP (em 1965) a relação professor aluno é, “em média absoluta, de 1 para 10” (“embora ligeiramente superior nos dois primeiros anos”)¹⁶⁷ e que o corpo docente do Curso de Arquitectura era composto por 22 docentes (embora nem todos integrassem a EBAP),¹⁶⁸ não sofrendo grandes alterações nos anos seguintes (24 em 1966, 23 em 1968).¹⁶⁹

Assim, podemos concluir que se o método de ensino “escola-ateliê” que Ramos quis aplicar seria dificultado, na década de 40, pela desequilibrada relação entre professores e alunos, nas décadas seguintes (até à sua saída da ESBAP) a situação se aproximou do equilíbrio. Mas foi no desequilibrado contexto que marca os primeiros anos de Ramos no Porto que fizeram o seu curso os arquitectos que vão ser convidados (em 1951) para “assistentes voluntários” (como já referimos, Fernando Távora, Agostinho Ricca, José Carlos Loureiro e Mário Bonito), melhorando a proporção discente/docente. Para esta geração (que não se esgota nestes nomes) o sistema de ensino parece ter funcionado; talvez o voluntarismo e o carisma de Ramos compensassem o reduzido número de docentes. Siza, da geração seguinte (frequenta a EBAP entre 1949 e 1955, embora só termine o seu CODA em 1965), beneficia já do referido alargamento do corpo docente, que coloca a relação professor-aluno em números mais aceitáveis.

¹⁶⁴ Sobre este relatório de 1948 (já citado em 1.3.1.1) ver FILGUEIRAS, O. L., “A Escola do Porto...” (p. n. n.).

¹⁶⁵ RAMOS, C., “Discurso proferido pelo Director...” (pág. 43).

¹⁶⁶ Távora refere que, quando inicia a sua actividade docente, o número de estudantes era de “cerca de 150” (TÁVORA, F., “Para a História do Futuro...”, pág. 22).

¹⁶⁷ RAMOS, C., “Discurso proferido pelo Director...” (pág. 39-40).

¹⁶⁸ No catálogo da XIV Exposição Magna da ESBAP são referidos: Carlos Ramos, Filgueiras, Lagoa Henriques, J. Pais da Silva, Francisco Durão, Rios de Sousa, Vasco Teixeira, António Brito, Pádua Ramos, Flório Vasconcelos, Pires de Carvalho, Santos Júnior, Cristiano Moreira, José de Brito, Cândido de Figueiredo, Rogério de Azevedo, Carlos Loureiro, Fernando Távora, Viana de Lima, João Andresen, Gomes de Pina, Simões Neto.

¹⁶⁹ Ver catálogos das XV e XVI Exposições Magnas da ESBAP; de referir que é em 1966 que surge pela primeira vez o nome de Siza Vieira como docente da ESBAP (na cadeira de “Composição de Arquitectura” do 4º ano).

Depois, na década de 70, a situação é muito diferente, antes e depois da revolução. Referimos já (em 1.3.3.1) que, com a saída de Ramos, o curso inicia uma crise profunda, que leva aos “regimes experimentais” e à “recusa do desenho”. Pode considerar-se que este é um período em que o regime “escola-ateliê” é interrompido. Eduardo Souto Moura recorda esta como uma época em que a arquitectura é vista como uma “ciência social”, dominada por “uma convicção *naif*, linear, segundo a qual a síntese vinha depois da análise”; na ESBAP, o ensino era dominado por “disciplinas que não tinham relação directa com a arquitectura, como a linguística” e as aulas de Teoria e História abordavam a “cibernética”, o “estruturalismo francês”, a “semiologia” (“de arquitectura nada”). Num contexto em que “não se desenhava mas se falava, se lia, se discutia”, Fernando Távora era a excepção (no segundo ano do curso), o único que dizia: “Pessoal, temos de começar a desenhar”.

Depois, com a “Revolução”, a ESBAP deixa de ser “uma escola” e transforma-se numa “festa”; o “projecto didáctico concentrava-se no trabalho exterior”. É no âmbito do SAAL que Souto Moura começa a trabalhar no escritório de Álvaro Siza, onde complementa a sua formação: “quanto mais trabalhava para ele menos frequentava a escola”.¹⁷⁰ Neste caso, o “ateliê-escola” de Siza¹⁷¹ parece ter substituído a componente escolar, sem aparente prejuízo para a formação do arquitecto; esta é uma geração que é profundamente marcada pelos trabalhos do SAAL, até porque o projecto de ensino está adiado...

Com as Bases Gerais de 1975/76, o curso de Arquitectura da ESBAP vai retomar o paradigma “escola-ateliê”, interrompido nos tumultuosos anos passados entre a “Experiência” e a euforia revolucionária: os consensos pedagógicos materializados nos Encontros do Curso de Arquitectura são o ponto de partida para uma estabilização dos processos de ensino. Se, no ano lectivo de 1975/76, o corpo docente da ESBAP tem apenas doze docentes (situação incomportável para os objectivos do Curso), no ano seguinte já terá vinte e esse número sobe para vinte e nove em 1979/80. A Proposta de Reestruturação de 1977 previa que no ano lectivo de 78/79 a população escolar atingisse os 500 estudantes e defendia um número óptimo de “57 docentes” (para um rácio de 20-25 alunos por professor nas cadeiras práticas e 40-50 por professor nas teórico-práticas) e uma relação total de “9 para 1”¹⁷² (objectivo que nunca chega a ser atingido). Nas Bases Gerais de 79/80 prevêem-se turmas com 25 alunos para as cadeiras de “Arquitectura”, “Construção” e “Desenho” mas ressalva-se que, nas cadeiras de “História” e “Análise do Território” (50 alunos por turma) e “Matemática” (uma turma com cerca de 100 alunos) será “impossível levar à prática a avaliação contínua”.¹⁷³

É com este equilíbrio (que não é óptimo, mas é aceitável) que o curso inicia a transição da ESBAP para a FAUP; mas a progressiva ocupação das novas instalações é acompanhada por um crescente aumento do número de discentes (e conseqüente necessidade de mais docentes). No programa preliminar da nova Faculdade (elaborado em 1983), referia-se que a “população escolar, no actual Curso de Arquitectura é

¹⁷⁰ MOURA, E. S.; DANIELE, M. “Entrevista biográfica” (pág. 435).

¹⁷¹ Souto Moura recorda que a relação que tinha com Siza “não era a de chefe e empregado”: “Comíamos juntos, jogávamos matraquilhos, trabalhávamos de noite e de dia” (Idem, pág. 435).

¹⁷² ESBAP, *Proposta de Estruturação e Plano de Estudos 1977...* (pág. 21-22).

¹⁷³ ESBAP, *Bases Gerais. Regime de estudos. 79-80...*

constituída por 360 alunos e 47 docentes” mas que, no futuro, a mesma população “não deverá exceder 525 estudantes¹⁷⁴ a que corresponde um número de docentes da ordem dos 60 elementos”. Afirma-se ainda que este número máximo de discentes “não deverá ser ultrapassado sob pena de alteração nos métodos e práticas pedagógicas preconizados, bem como de inadequação subsequente e irremediável das instalações a um diferente tipo de ensino baseado no grande número.” Assim, defende-se que o previsível aumento (“seguramente incontável”) da população escolar pode ser enfrentado com uma “política de descentralização” que favoreça a “abertura de delegações da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto noutras zonas do país de forma autónoma ou por meio de protocolos com outras Universidades.”¹⁷⁵

Esta *política de descentralização* vai ser efectivamente concretizada, primeiro com a (curta) experiência da Unidade Pedagógica de Viseu (1987-1992), depois com a participação de docentes da FAUP nas Comissões Instaladoras de Cursos de Arquitectura em Coimbra (a funcionar desde 1990) e Guimarães (desde 1997); não evita, no entanto, o contínuo crescimento do número de alunos do curso, que se acentua com a passagem do Curso de Arquitectura para a Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto e a consequente mudança de instalações: em 2003, a FAUP teria já cerca de oitocentos estudantes.¹⁷⁶

No já citado texto (“Ousar, Experimentar”) publicado na *Unidade 2*, os alunos consideram que o paradigma “escola-atelier” é já “manifestamente insuficiente como forma de ensino”. Na sua resposta, Nuno Portas acrescenta que a “escola-atelier” “já não é o que era e ainda não é outra coisa”. Poucos anos depois, o discurso de Luís Viegas, aluno do 3º ano no ano lectivo de 1990/91, é elucidativo da continuidade do problema: “Se nesta escola não é, jamais, possível um acompanhamento «próximo» pelos docentes ao processo de cada aluno, penso que seria de interesse que tal momento surgisse nas entregas, como momentos de avaliação. Tais pontos de situação não deveriam, apenas, ser encarados como síntese do projecto, mas sim como sínteses de um processo de projecto, isto é, não sobreavaliar o carácter sugestivo das imagens gráficas em detrimento da capacidade operativa e experimental do aluno”.¹⁷⁷

Terminado o longo processo logístico da mudança para o Campo Alegre, este paradigma de ensino persiste, pelo menos como intenção: o “debate que se estabeleceu após o uso continuado das aulas em *ateliê*, resíduo da concepção de trabalho na tradição das Artes, é absolutamente contido no plano da didáctica do projecto” e procura “tornar objectivo um sentimento algo perdido nas profundezas do hábito, quanto ao conteúdo real do que é transmissível em projecto arquitectónico e quanto aos modos de tornar eficaz a transferência do saber.”¹⁷⁸

¹⁷⁴ Segundo a fórmula apresentada no programa preliminar – “F.T.E. = $(185 \times 36 + 135 \times 36 + 105 \times 36 + 90 \times 34 + 90 \times 30) / 8 \times 5 = 525$ alunos” – estes 525 discentes correspondem a um valor de referência designado como “Full Time Equivalent”, que representa um número ligeiramente maior de alunos efectivos ($185 + 135 + 105 + 90 + 90 = 605$ alunos).

¹⁷⁵ Ver “Programa preliminar...” em VIEIRA, Á. S.; DIAS, A., *Edifício da Faculdade de Arquitectura...* (pág. 102-106).

¹⁷⁶ COSTA, A.A., “Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto” (pág. 105 da ed. cons.).

¹⁷⁷ Ver texto de Luís Viegas em AE FAUP, *Projectos de uma Escola* (p. n. n.).

¹⁷⁸ TAVARES, D., “A casa da Arquitectura” (pág. 41).

A eficácia destes *modos de transferência* não depende apenas da manutenção do rácio professor/alunos em níveis aceitáveis (pelo menos nas turmas de “Projecto”), nem se esgota na desadequação de umas instalações pensadas para 500 alunos a um número muito superior. O aumento de estudantes implica também uma maior dificuldade em manter a relação entre o “pequeno *atelier* privado e a escola”, como “plataformas complementares de aprofundamento e garantia de permanência de vínculos culturais e disciplinares de certa durabilidade e transmissibilidade”; se é nesta complementaridade que “está o mecanismo que estabiliza a produção portuense” e um dos “alicerces da sua coerência”, está também a razão “das debilidades de uma e outra parte” (como Alexandre Alves Costa refere em 1987 e reafirma em 1989 e 1997).¹⁷⁹

O aumento do número de agentes envolvidos neste sistema parece ser a razão mais evidente para esta perturbação do binómio “escola-ateliê”/“ateliê-escola”: num universo cada vez mais plural, as muitas interpretações e apropriações dos referidos *vínculos culturais e disciplinares* serão, certamente, díspares; coexistem, portanto, várias ideias de *Escola*. Se podemos falar ainda de um modelo comum de ensino na FAUP (herdado das Bases Gerais), ele está agora fragilizado: “é academicamente *instável*, não cumpre preceitos puramente científicos ou artísticos, corre áreas de ambiguidade entre a necessidade do conhecimento e a atracção pelo arbítrio.”¹⁸⁰

Por outro lado, o progressivo crescimento do número de docentes aumenta as inevitáveis assimetrias no ensino. No já citado texto “Ousar, Experimentar” (publicado na *Unidade 2*) fala-se em “docentes subaproveitados”, quer por “auto-subaproveitamento”, quer por má colocação (é dado o exemplo de Siza, como o mais brilhante exemplo de uma ausência que se quer presente, mas estão subentendidas presenças que se desejariam ausentes), e apela-se à renovação do corpo docente. Na sua resposta, Carlos Portugal critica a aparente existência de uma “black list” que leva alguns alunos a “emprenhar pelos ouvidos”, com “choros, raivas e ranger de dentes pelo prof. que caiu em sorte, na véspera do 1º dia de aulas”.¹⁸¹

As questões de empatia e de competência lectiva justificam a diferença na afluência às aulas, entre turmas do mesmo ano; noutros casos (excepcionais) a questão é sobretudo a assiduidade do docente: com o crescimento da quantidade de obra nos gabinetes, existem casos de repetidas faltas e atrasos. Neste contexto, que é o que marca a publicação dos primeiros números da *Unidade*, torna-se claro que há um progressivo esvaziamento da importância das aulas de “Projecto” nos últimos anos do curso (3º, 4º e 5º), que não corresponde a uma desvalorização da disciplina mas a uma constatação da reduzida utilidade dos tempos práticos. Progressivamente, assiste-se à substituição de um sistema de avaliação contínua por um

¹⁷⁹ A sua comunicação aos colóquios de “Arquitectura e Cidade – propostas recentes” de Julho de 1987 está publicada em COSTA, A. A., “Arquitectura do Porto” (pág. 240 da ed. cons.); Alves Costa repete o mesmo tipo de discurso em Novembro de 1989 (no já citado texto publicado na *Unidade 2* em resposta ao desafio “Ousar, Experimentar”) e ainda, em Setembro de 1997, no primeiro Seminário Internacional de Projecto da FAUP (COSTA, A. A., “O Ensino do Projecto na FAUP”, pág. 98 da ed. cons.).

¹⁸⁰ FIGUEIRA, J., *Escola do Porto: um mapa crítico* (pág. 133).

¹⁸¹ Ver revista *Unidade 2* (pág. 58 e 74).

sistema de avaliação de resultados apresentados em função de uma calendarização predefinida, como no antigo ensino de tradição “Beaux-Arts”.

Mas esta é apenas uma das faces da realidade do ensino do Porto, que convive lado a lado com situações de efectiva eficácia da transmissão de conhecimentos, conseguida à custa do empenho de alguns docentes e da capacidade de alguns alunos para tirar partido da relação privilegiada que conseguem ter na escola (com os professores e os colegas); esta pode ainda ser complementada com a aprendizagem realizada no escritório onde trabalham, com o(s) arquitecto(s) titular(es) e os outros colaboradores. Se a primeira situação configura a falência do paradigma “escola-ateliê”, a segunda representa a evidência da sua continuidade; entre estes limites mais extremados, haverá um número de variáveis distintas igual à quantidade de discentes do Curso: cada caso é uma situação diferente. Mas, a julgar pelas opiniões publicadas na bibliografia consultada, o risco de uma crescente aproximação da maioria dos alunos à primeira tendência é crescente.

O período de transferência logística da ESBAP para a FAUP é também o momento em que surge um dado novo que interessa a esta reflexão sobre o paradigma “escola-ateliê”: iniciam-se os intercâmbios internacionais de discentes, ao abrigo do programa Erasmus. Para um número crescente de alunos, ao longo dos anos 90, este programa abre a possibilidade de procurar um novo ambiente formativo, uma curta experiência noutro país, conhecendo e assimilando diferentes ideias de ensino. Não é mais possível acusar a FAUP de ser fechada ao exterior, de permanecer “imune ou pouco afectada pelas novas realidades que começam a despontar”,¹⁸² porque o Curso de Arquitectura passa a integrar um mecanismo de total abertura. Mais do que qualquer alteração do plano de estudos, o programa Erasmus permite uma transformação radical no ensino, para aqueles que o desejem (e consigam colocação). Muitos dos que saem, por um ano, regressam com uma nova experiência pedagógica (que partilham com os restantes colegas) e com uma visão renovada da casa a que retornam (que muitas vezes é mais positiva). Por outro lado, o denominador comum aos estudantes estrangeiros que vêm para a FAUP, ao abrigo do programa Erasmus, parece ser a desilusão: não era esta a “Escola do Porto” que esperavam encontrar. Talvez porque “a escola pareça viver como se não tivesse Passado, como se nada tivesse ficado.”¹⁸³

Mas o programa Erasmus é apenas uma parte do novo contexto em que estas as novas gerações de discentes crescem e se movimentam, a partir dos anos 80. Os alunos que fazem a transição da ESBAP para a FAUP, bem como as gerações seguintes, vivem uma época cujo ritmo de evolução é elevado e tende a acelerar: é um mundo em que “o tempo deixou de constituir um princípio de inteligibilidade”, em que a “«aceleração» da história” e a multiplicidade de eventos é potenciada pela superabundância da informação, em que os novos paradigmas se constituem como processos de excesso e aceleração: do tempo, do espaço

¹⁸² “Ousar, experimentar”, revista *Unidade 2* (pág. 58).

¹⁸³ FIGUEIRA, J., “Uma estranha curva...” (pág. 67).

e do ego.¹⁸⁴ Esta aceleração e este excesso são exponencialmente aumentados com a emergência da era digital e com o conseqüente incremento da chamada “globalização”. Dá-se início a um processo de digitalização da própria realidade física onde nos movemos e, cada vez mais, o nosso quotidiano se vive em “não lugares”, espaços que não podem definir-se como identitários, relacionais ou históricos¹⁸⁵ (a que podemos também chamar “Generic cities” ou “Junk-spaces”),¹⁸⁶ enquanto se imagina uma vida de sonho através das imagens das revistas, do cinema, da televisão e da “World Wide Web”.

Nos anos 90 inicia-se uma verdadeira revolução nos meios de comunicação, com a generalização do acesso à Televisão por satélite e cabo, aos telefones móveis e à Internet, onde os processos de digitalização da realidade física são levados ao extremo (e pode mesmo ter-se uma “second life”).¹⁸⁷ A referida *aceleração do ego*, cria uma *condição narcisista* nas novas gerações, que podemos associar ao telemóvel e ao computador.¹⁸⁸ Por outro lado, a crescente virtualização da nossa realidade física cria uma “era da simulação”, em que muitas das “formas actuais de actividade tendem para a publicidade, e na sua maior parte esgotam-se aí”.¹⁸⁹

No campo da arquitectura, tanto na profissão como no ensino, esta revolução tem conseqüências profundas. Nos últimos vinte anos, a arquitectura adquire um maior impacto mediático porque aumenta a capacidade dos arquitectos para produzir imagens com grande espectacularidade. A representação gráfica do projecto é alvo de cada vez mais atenção e corre-se o risco de confundir boas imagens com boa arquitectura, nos meios de comunicação (mesmo na imprensa especializada) e na opinião pública. Os principais autores tornam-se (voluntariamente ou não) figuras do “star system”, com milhões de interessados na sua obra.¹⁹⁰

A “Escola do Porto” não escapa a esta realidade. Se compararmos o último número das “Páginas Brancas” (2008) com os anteriores (1986 e 1992),¹⁹¹ torna-se evidente esta maior preocupação com a imagem do produto na obra mais recente dos professores da FAUP: em muitos projectos, abundam os desenhos tridimensionais realizado no computador (com “render” fotorealista), que surgem em maior quantidade que os esboços, axonometrias e perspectivas (desenhados à mão) que encontrávamos em 86 e 92, na antevisão dos projectos não construídos. Esta preocupação é também sintoma de uma nova hierarquia de valores: o modelo realizado em 3D com suporte informático representa muitas horas de trabalho; se este é um instrumento necessário para a comunicação do projecto (e pode ser um importante auxiliar na sua concepção), ocupa cada vez mais tempo nos ateliês, em detrimento de outros tipos de trabalho.

¹⁸⁴ Ver AUGÉ, M. *Non-Lieux* (pág. 31-44).

¹⁸⁵ *Idem* (pág. 83).

¹⁸⁶ Ver KOOLHAAS, R., “Generic cities” e KOOLHAAS, R., “Junk-spaces”.

¹⁸⁷ Ver <http://secondlife.com>.

¹⁸⁸ “The mobile phone is a symptom of this narcissistic condition (...) strange one-way conversations take place with an invisible ‘other’. (...) Locked into their interior worlds, computer users grow increasingly divorced from their immediate surroundings.” LEACH, N., “Wallpaper* person...” (pág. 233).

¹⁸⁹ BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation* (pág. 9 e 113 da ed. cons.).

¹⁹⁰ Uma pesquisa (realizada em Julho de 2009) no “Google” com a expressão “Álvaro Siza” indica cerca de 791.000 referências (e 1.940.000 para “Rem Koolhaas”).

¹⁹¹ “Páginas Brancas” é uma publicação aperiódica organizada por diferentes grupos de alunos da FAUP, com obras dos docentes do curso de Arquitectura; foram publicados três números: em 1986, 1992 e 2008.

Para os estudantes, corre-se o risco de que a imagem se torne um *fim*, e não um *meio* de compreender e comunicar o projecto. A perfeição do “render” pode esconder (ou pelo menos disfarçar) a falta de sentido construtivo ou um deficiente entendimento do programa ou do sítio. A atracção do digital (potenciada pelos recursos dos programas de desenho assistido por computador e/ou edição de imagem) pode fazer esquecer a necessidade de pensar a arquitectura como algo para ser vivido, desfrutado com os cinco sentidos e não só com a visão.¹⁹²

Por outro lado, com a emergência do paradigma digital, as imagens de arquitectura correm o mundo em fracções de segundo; os estudantes têm acesso a uma profusão de informação (escrita e gráfica) inesgotável, que assimilam acriticamente. Neste contexto, o aumento do prestígio da *Escola* (e, sobretudo, da obra de Álvaro Siza) leva à criação de um pequeno “star system” portuense: já em 1989 (no já citado texto publicado na *Unidade 2*) Alves Costa alerta para esta realidade, referindo que “dominados pela terrível concorrência de prestígio pessoal” os docentes “querem envolver o seu nome na corrida” contagiando os estudantes, “que à imagem mistificada de alguns Mestres são já, antes de o serem, Autores «por presunção e água-benta»”.¹⁹³ O crescimento da competitividade entre os alunos (iniciada ainda antes do ingresso na Universidade e progressivamente agravada durante o curso) leva, em alguns casos, a não encarar os outros como colegas com quem se partilha a aprendizagem mas como competidores directos (na média de licenciatura e no futuro mercado de trabalho); esta atitude (que sempre existiu, pontualmente, na ESBAP e na FAUP, mas agora se torna mais generalizada e evidente) prejudica a eficácia do paradigma “escola-ateliê” porque tende a impedir que as aulas (nomeadamente as da disciplina de “Projecto”) constituam um momento de aprendizagem informal com os colegas, com os seus projectos, com as suas referências e experiências.

Todas estas questões estão ainda presentes na compilação de textos das comunicações às Jornadas Pedagógicas organizadas pela AEFAUP em Novembro de 1995:

- No texto de Álvaro Siza reconhecem-se as suas ideias sobre o ensino (já muito comentadas nesta dissertação), actualizadas pela consciência das exigências do novo papel do arquitecto face à sociedade: “Na sociedade em que vivemos, é impensável projecto sem diálogo, sem conflito e encontro, sem dúvida e convicção, alternadamente em conquista da simultaneidade e da liberdade.”
- Na evocação que Anni Gunther faz das ideias de pedagogia de Arnaldo Araújo (“a Escola” seria “o lugar onde professores e alunos se encontravam para falar, preferentemente de Arquitectura”) está bem evidente a importância que, nesta altura, ainda detém a herança pedagógica da ESBAP.

¹⁹² A propósito da necessidade de encarar a arquitectura como algo que se destina a ser vivido (e não apenas visto) remetemos para: RASMUSSEN, S. E., *Experiencing Architecture*; CULLEN, G. *Townscape*; ALEXANDER C. *The Timeless way of Building*; HERTZBERGER, H. *Lessons for students in architecture*.

¹⁹³ Ver revista *Unidade 2* (pág. 73).

- No discurso desencantado dos discentes André Tavares, Bárbara Belo, Joaquim Moreno e Paulo Silvestre, reconhecem-se ainda muitas das inquietações e críticas que os textos da *Unidade* já apresentavam, na década anterior...
- Na comunicação de Luís Soares Carneiro, sobressai a constatação das novas realidades em que a FAUP se move: “Agora tudo se modificou (...) A situação actual da profissão e da disciplina é em absoluto diversa (...). No meio disto continuamos distraídos, fingindo ignorar a cada vez mais clara marginalidade e isolamento da FAUP”.¹⁹⁴

Esta constatação de que a preservação de uma herança pedagógica não chega para enfrentar alguns problemas do ensino da FAUP (que já não são novos), numa altura em que tudo o resto, à sua volta, está a mudar, constitui assim, simultaneamente, o inevitável remate deste capítulo 3.2 e a evidência do seu carácter inacabado. O limite do período que definimos como âmbito temporal para esta dissertação coincide com mudanças radicais no contexto lectivo da *Escola* que terão, obrigatoriamente, consequências no seu ensino: aumento do número de alunos, aumento e renovação do corpo docente, início do programa Erasmus, introdução do ensino do desenho assistido por computador e emergência dos paradigmas da sociedade digital.

Consideramos, no entanto, que as consequências deste novo contexto estarão já demasiado próximas para conseguirmos ter, nesta abordagem, a devida distanciação. Mas, se não dedicamos outro tempo e outro espaço a este tema (a que pretendemos dar seguimento no futuro), não podemos deixar de ressaltar que é aqui que reside parte da resposta à questão que formulamos no início deste trabalho: o que é hoje a *Escola do Porto*?

¹⁹⁴ FAUP, *Jornadas Pedagógicas*, 1995 (p. n. n.).

3.3. Ser ou não ser: dilemas de uma construção teórica.

Não é de estranhar que, em 1982, Siza afirme: “Escrevemos pouco, os arquitectos professores da ESBAP (...). E menos ainda os outros da Cidade. Julgo contudo que não poucas folhas A4, roubadas ao espaço e ao tempo do desenho, permanecem – manuscritos envelhecidos – no fundo das gavetas.”¹ Embora, nessa altura, existam já bastantes textos que podem ser considerados precursores e definidores de uma ideia de Escola (tanto na vertente do ensino como na arquitectura) estes encontram-se publicados de modo disperso e não relacionado. É mais difícil de compreender que, já em 1997, se acuse a “Escola do Porto” de uma “sempre presente inércia teórica” e de flutuar “à deriva”, sem “necessidade de um trabalho teórico legitimador”,² face à quantidade de textos publicados, nos anos 80 e 90, por agentes internos e externos.

Se, nos anos 40 e 50, Távora escreve os textos fundamentais para a génese da identidade da *Escola*, nos anos 80 e 90 encontramos nos discursos de Nuno Portas, Álvaro Siza, Manuel Mendes, Alexandre Alves Costa e Jorge Figueira preciosos contributos para a sua actualização. Mas estes não são os únicos: em Páginas Brancas I e II, no nº 0 da revista *rA*, nos vários números da revista *Unidade*, nos textos das “seis lições”, podem ser encontradas reflexões de outros autores (com visões convergentes ou contraditórias) sobre as novas realidades da *Escola*; mais ainda se encontram em textos de ensaio ou entrevista (dispersos em várias revistas nacionais e estrangeiras), nas monografias, nos catálogos das exposições, nos textos (publicados ou não) de várias conferências...

No seu conjunto, com todas as contradições e divergências que apresentam, estes textos renovam a teoria da *Escola*; tal como na sua arquitectura, o fio condutor não é linear, a linguagem não unitária, o conjunto não é coerente. Tal como a obra dos seus arquitectos, o discurso da *Escola* desenha-se como um processo evolutivo, com avanços e recuos, que se desenvolve à volta de alguns consensos (poucos, mas

¹ VIEIRA, S., “Prefácio à Edição de 1982” (pág. 3).

² FIGUEIRA, J., *Escola do Porto: um mapa crítico* (pág. 79).

importantes) e vai divergindo em tudo o resto. É neste percurso que esta dissertação se procura inscrever, pretendendo dar mais um passo: aceitando algumas ideias da já longa herança teórica da *Escola*, divergindo de outras e propondo novos contributos para esta construção teórica.

Neste capítulo, pretendemos fazer uma síntese dos textos publicados nos anos 80 e 90 que consideramos mais relevantes para o tema desta dissertação, procurando perceber quais os consensos que se formam e quais as linhas divergentes; em seguida, procuramos reflectir sobre este processo de evolução teórica desenvolvendo separadamente os três dilemas “Hamletianos”³ com que a *Escola* se depara quando confrontada com a escolha do seu caminho, nas décadas finais do século XX.

³ Referimo-nos ao famoso monólogo de Hamlet na peça *Hamlet, Prince of Denmark* de William Shakespeare: “To be, or not to be, - that is the question: Whether 'tis nobler in the mind to suffer the slings and arrows of outrageous fortune, or to take arms against a sea of troubles...”; ver HODEK, Bretislav (coord.), *The Complete Works of William Shakespeare*, London, Hamlyn, 1983 (pág. 960).

3.3.1 Para uma teoria da *Escola*: a nova escrita do Porto.

A evolução da metodologia cognitiva da *Escola*, a partir do final dos anos 70, faz-se em paralelo com a consagração da sua linguagem e do seu método de trabalho e ensino, num clima de alguma agitação no panorama arquitectónico nacional e internacional, onde as propostas dos auto-intitulados pós-modernos têm cada vez mais impacto, nomeadamente em Lisboa. Apoiados na sua já longa história, os arquitectos do Porto rejeitam este novo estilo, mas ao mesmo tempo procuram situar-se no enquadramento global que lhe dá origem. Procura-se mais uma vez uma terceira via, posição que se vem mais tarde a revelar vitoriosa, tanto no contexto internacional como no português: no final da década de 80 torna-se evidente que “todo o fascínio dos meios arquitectónicos e da cultura arquitectónica” em Portugal vai para “objectos de arquitectura que giram na órbita da escola do Porto.”⁴

Em 1989, mesmo para um observador exterior, era evidente que a “Escola do Porto” tinha ganho todas as batalhas que teve de travar, ao longo do seu percurso de formação e consolidação e que, aliás, foram fundamentais para a construção da sua identidade. Mas, ao mesmo tempo que se consolida o prestígio da “Escola do Porto” (primeiro no meio internacional e só depois no nacional) vai aumentando também o debate interno sobre a sua própria identidade. Se, neste debate, a *Escola* é frequentemente acusada de falta de suporte teórico, é na sua diversidade que encontramos os maiores contributos para a consolidação da(s) sua(s) nova(s) teoria(s).

Procuraremos realizar aqui uma síntese dos textos que consideramos mais relevantes para a construção teórica da *Escola*, nos anos 80 e 90; para sustentar a nossa convicção de que as teorias

⁴ GOMES, P. V., “O Susto”, entrevista de Jorge Figueira a Paulo Varela Gomes (pág. 87).

fundadoras da *Escola* são actualizadas nestas décadas, torna-se necessário construir este capítulo 3.3.1 a partir de uma articulação de citações retiradas da bibliografia consultada, que autonomizamos em sete temas essenciais: as dissertações elaboradas no âmbito dos Concursos para Professor Agregado da ESBAP/FAUP, em 1979/80; o posicionamento teórico dos arquitectos da *Escola* face à emergência do fenómeno “Post-modern”, que surge em simultâneo com a generalização do uso da designação “Escola do Porto”; a crescente divulgação internacional da *Escola* e a importância de alguns contributos teóricos exteriores; o posicionamento crítico de Nuno Portas, cada vez mais incisivo, que abre caminho para um aceso debate sobre a ideia de *Escola*; o contributo da investigação de Alexandre Alves Costa na definição de uma especificidade para a Arquitectura Portuguesa; os novos discursos que negam a existência da *Escola* ou anunciam a sua morte, nos anos 90; a tese de Jorge Figueira (*A forma de um dedo. Um mapa crítico da Escola do Porto*), inevitável remate desta nova construção teórica para a época em estudo.

3.3.1.1 Discursos de um Método: as dissertações dos Concursos para Professor Agregado de 1979.

As cinco dissertações elaboradas no âmbito dos Concursos para Professor Agregado da ESBAP/FAUP, em 1979/80, vão trazer para a *Escola* um acréscimo de reflexão e produção teórica que é, na sua maioria, auto-reflexiva; no seu conjunto, vão permitir a consolidação de uma nova definição da pedagogia e prática profissional, sobretudo por aquilo que as unifica, mas também por aquilo que as separa.

Estes documentos são elaborados poucos anos depois da suspensão do processo SAAL no Porto, na sequência de toda a reflexão produzida nos Encontros do Curso de Arquitectura (realizados entre 1975 e 1978), documentada nas várias Bases Gerais (que analisámos em 3.2.1 e 3.2.2). Reflectem, portanto, um marco importante na história da *Escola*: quando esta adquire consciência plena de uma nova especificidade, como entidade colectiva (tanto na arquitectura como no ensino) e quando o produto “Escola do Porto” se torna exportável (como vimos, algumas das obras do SAAL norte têm grande repercussão na imprensa internacional). Tudo isto se reflecte nestas dissertações para Professor Agregado, que constituem um esforço de (re)definição e consolidação de uma identidade de *Escola*, o que as torna um marco importante: “para além da realização pessoal de cada um no âmbito da carreira académica, constituíam também um teste de autoridade do próprio curso para falar de si, impondo-se pela qualificação dos seus professores.” Se não era, “nem podia ser, o corpo de Escola constituído por uma equipa docente homogénea, capaz de adoptar um programa uniforme e coerente em sintonia de ideias com objectivos coincidentes”, estas provas constituíam (pelo menos) “um projecto de pesquisa do método da arquitectura.”⁵

Esta pesquisa, que vai para além dos aspectos lectivos ou pedagógicos, está implícita em todos os textos (embora de formas diferentes) e tem subjacente a partilha de uma identidade colectiva.

⁵ TAVARES, D., *Da Rua Formosa à Firmeza* (pág. 6-7).

Na sua *Dissertação...* (primeiro destes textos a ser publicado)⁶ Alexandre Alves Costa aborda a evolução pedagógica da ESBAP, alternando um discurso historicista com um conjunto de citações literárias que põe em paralelo realidade e ficção em dois discursos que “não são complementares” mas servem “para se validarem reciprocamente”.⁷ Já citamos profusamente este texto, fundamental para o estudo da identidade da *Escola*, mas não podemos deixar de salientar mais alguns aspectos.

Esta *Dissertação* representa não apenas uma reflexão escrita sobre a docência da ESBAP (entre o Congresso de 48 e as Bases Gerais de 75/76), mas também uma tentativa de explicar um método de projecto, que não se descreve mas se tenta praticar na escrita (porque o “método não existe separado do objecto”). Num discurso que é marcadamente pessoal (“O que penso da arquitectura e o que ensino é o que sou”)⁸ Alves Costa não deixa de procurar registar o que considera ser algum consenso de ideias: Távora e Siza fizeram (“com outros”) a “escola de arquitectura do Porto”⁹ e foi na crítica da Reforma que “a escola foi descobrindo que a arquitectura é, no fundamental, um fenómeno de criação artística”;¹⁰ este entendimento é alicerçado nas ideias de Siza sobre a pedagogia da arquitectura,¹¹ princípios que são assumidos colectivamente.

O uso da expressão *escola*, nestes contextos, pode ser associado à ESBAP como instituição de ensino, mas não parece esgotar aí o seu significado.

Em *Da Rua Formosa à Firmeza*, Domingos Tavares mostra uma abordagem diferente: com um registo que é essencialmente autobiográfico (“uma auto-reflexão crítica sobre a prática profissional e pedagógica que individualmente vínhamos realizando”),¹² o texto dedica mais espaço à reflexão teórica associada aos projectos do seu autor do que à sua experiência de frequência da ESBAP, como aluno e como docente.

Das suas páginas retiramos sobretudo uma construção teórica que se justifica numa ideia de metodologia de projecto assente no “espírito do lugar” (“O Porto, e o seu povo, exprimem-se visualmente numa arquitectura, a arquitectura da cidade, síntese plástica da cultura do lugar”)¹³ e na delimitação do campo disciplinar da Arquitectura: “o arquitecto pode sair da arquitectura para se embrenhar no mundo”, mas

⁶ Pedro Ramalho refere-nos, na sua “nota prévia”, que a “divulgação, em edição mais ampla, das cinco dissertações expressamente elaboradas” para as provas dos Concursos para Professor Agregado do Curso de Arquitectura, se decidiu em Janeiro de 1980, sendo sorteada a ordem de publicação (RAMALHO, P., *Itinerário*, pág. 3). Assim, o texto de Alves Costa foi publicado logo em 1982, o de Domingos Tavares em 1985, o de Manuel Correia Fernandes em 1988 e o de Pedro Ramalho (que deveria ser publicado em último lugar) em 1989, todos na colecção “textos teóricos” que incluiria ainda o *Percorso*, de Sergio Fernandez (do Concurso para Professor Agregado realizado em 1985/86, publicado em 1988); desconhecemos a razão de o texto de Cristiano Moreira ser publicado apenas em 1994, na série “Argumentos” do departamento editorial da FAUP.

⁷ COSTA, A. A., “Dissertação...” (pág. 11).

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Idem*, pág. 29.

¹⁰ *Idem*, pág. 56.

¹¹ “A formação do arquitecto, tal como a entendemos os da escola do Porto, assenta num processo de aquisição de capacidades de construir um tecido contínuo de conhecimento aplicável, a partir de tais fragmentos e de uma vontade disciplinar”; estes objectivos “não se esgotam com o diploma nem se contentam com reciclagens”; a “arquitectura não é um processo analítico e linear, partindo da informação para a forma”, até porque “envolve uma ideia de forma desde o primeiro contacto com a realidade” (*idem*, pág. 115). Como vimos (no capítulo 3.2.2), encontramos esta ideia desenvolvida no programa das cadeiras de Construção I e II (leccionadas por Álvaro Siza), nas “Bases Gerais” de 1976-77.

¹² TAVARES, D., *Da Rua Formosa à Firmeza* (pág. 7).

¹³ *Idem*, pág. 3.

não pode correr o risco de que esse afastamento se faça, involuntariamente, “por menor compreensão do seu campo disciplinar e do específico profissional”.¹⁴

Domingos Tavares procura ainda salientar os consensos que encontra entre as suas ideias e as dos seus colegas docentes/arquitectos: “Temos hoje como comumente aceite que as componentes fundamentais do método da arquitectura são o espaço, meio social e físico e a construção”; “o carácter de síntese de toda a prática arquitectónica, está hoje na base das nossas lutas e preocupações” porque a “pretensão de que existe um tempo de análise, de tratamento de dados a que se segue deterministicamente um tempo de resolução, ou síntese, ou formulação de ideia (...) a ser transposta para projecto quando completamente concretizada, tem levado aos mais profundos equívocos”.¹⁵

Interessa-nos especialmente salientar aqui uma expressão que encontramos neste texto: Domingos Tavares refere a influência do “Inquérito” no “fluxo das ideias que se tornaram dominantes durante a década entre os mais ilustres arquitectos do Porto, os que realizaram obra que faz escola.”¹⁶ É de assinalar que a expressão *faz escola*, usada no texto original (de 1980),¹⁷ sugere uma ideia de *tendência* associada à arquitectura do Porto, o que acontece pela primeira vez na bibliografia consultada.

Embora não estejam identificados neste excerto do texto estes “ilustres arquitectos do Porto”, tudo parece indicar que se trata de Távora e Siza: mais à frente, refere-se o primeiro como “mestre indiscutível da nova geração” e aponta-se um projecto do último (para a “Quinta da Azenha”, em 1965) como influência para a casa Fernando Alçada (Ovar, 1967). Mas, se Domingos Tavares partilha com Siza, no final dos anos 60, uma vontade de “depuração do ornamento reduzindo o processo construtivo à pureza formal dos elementos essenciais do jogo volumétrico”,¹⁸ não vai identificar-se com a influência *venturiana* que lhe reconhece, poucos anos depois:¹⁹ para Domingos Tavares, *Complexity and Contradiction in Architecture* é uma “pura mistificação ideológica perante o fenómeno de consciência crítica introduzido pela corrente estruturalista, fingindo dar-lhe continuidade pela aceitação do valor simbólico das peças urbanas” e representa a “psicose do compromisso, a filosofia da conciliação”, o “combate (...) ao racionalismo heróico da década de trinta”.²⁰

Em *Itinerário*, Pedro Ramalho também apresenta um registo autobiográfico;²¹ num texto que dedica maior atenção à prática profissional do arquitecto do que à sua experiência de aluno e docente, o autor refere um conjunto de princípios que constituem uma herança marcante para “alguns arquitectos intervenientes no inquérito”, nas “procuras formais” e na “relação dos materiais tradicionais (pedra, madeira, telha) e da sua

¹⁴ Idem, pág. 9.

¹⁵ Idem, pág. 19-21.

¹⁶ Idem, pág. 22.

¹⁷ O uso desta expressão no texto original foi confirmado em conversa informal com o seu autor.

¹⁸ Idem, pág. 34.

¹⁹ “De Venturi trouxera-nos Siza uma notícia breve, em fins de 1969, depois de uma viagem a Barcelona onde dizia «andava tudo doido com o americano». Meteu-nos o «bicho» de uma novidade teórica [*Complexity and Contradiction in Architecture*], e foi fazer arquitectura «pop» para Caxinas-Vila do Conde, num processo que desorientou amigos e admiradores.” Idem, pág. 55 (abordamos já este tema no capítulo 1.3.2.2).

²⁰ Idem, pág. 55-56.

²¹ “Os assuntos tratados nesta dissertação revelam portanto, essencialmente, da minha experiência pessoal como arquitecto e a partir da formação escolar iniciada nos fins da década de 50 até ao presente”; RAMALHO, Pedro, *Itinerário* (pág. 7).

textura com o meio”. A esta aprendizagem, que se apresenta como um adquirido colectivo e datado, Pedro Ramalho acrescenta uma leitura actual e pessoal da mesma herança.²² Como maior influência da sua formação, destaca a personalidade de Távora e as suas qualidades pedagógicas: “Como arquitecto e professor impôs-se às novas gerações pela actualidade da sua temática, pela pesquisa de novos valores, tanto formais como espaciais, pelo seu conhecimento vivo e pela forma directa de o comunicar.”²³

Este é o relato de um *Itinerário* dividido em três fases distintas (“Escola”, “Prática” e “Experiências Realizadas”) mas sempre marcado por uma ideia de *formação* contínua: “De uma forma decisiva no meu percurso, as convicções adquiridas na formação jogaram a favor ou contra as «escolas», promoveram ou arredaram influências, condicionaram as escolhas estéticas, sensibilizaram-me positiva ou negativamente (...). Para além das correcções provocadas pela vida encontro pois, uma certa permanência de princípios”, porque a “*escola* é determinante e nenhum autodidatismo a substitui, pesem as excepções com algum significado.”²⁴ A palavra *escola* é aqui usada de forma ambígua: se as *escolas* são algo exterior e posterior à *formação* de Pedro Ramalho, o termo parece assumir outro significado, para além de designar um estabelecimento de ensino.

A edição de 1988 de ...*Apontamentos* distingue-se dos restantes volumes da colecção “textos teóricos” pela publicação do “Projecto de Composição” de Manuel Correia Fernandes, realizado para o Concurso para Professor Agregado da ESBAP/FAUP de 1979/80, em conjunto com a sua dissertação.²⁵

Esta tese apresenta um discurso semelhante ao de Domingos Tavares e Pedro Ramalho (registo autobiográfico) mas dedica menos espaço à abordagem da prática profissional do arquitecto, dando maior destaque à experiência do docente e à história da ESBAP. Correia Fernandes inicia o texto com uma reflexão sobre a sua primeira experiência docente (1972), no segundo capítulo recorda os primeiros anos da sua prática profissional (1966-72), no terceiro analisa em paralelo a evolução da ESBAP e o seu contexto exterior (73-76) e no quarto reflecte sobre a experiência de estruturação do processo escolar e pedagógico mais recente (1977-79).

Do seu percurso escolar, Correia Fernandes recorda sobretudo Carlos Ramos e Fernando Távora (“personalidade que acompanha de forma constante e intencional todo o processo de aprendizagem”), mas também o modo como a “relação com o «exterior»” (com o país rural) passa a “caracterizar de forma progressivamente mais acentuada, a Escola do Porto”.²⁶ Sobre os seus primeiros anos da prática profissional, recorda a oposição entre pequeno e grande ateliê e os anos em que a *Escola* caminhava para o exterior “exigindo dos seus profissionais a recusa do desenho”; é neste contexto que Correia Fernandes refere que a

²² Idem, pág. 18; referimos já esta leitura pessoal, citando Pedro Ramalho, em 1.3.2.1.

²³ Idem, pág. 19.

²⁴ Idem, pág. 8-9.

²⁵ Ver FERNANDES, M. C., ... *Apontamentos* (a partir da pág. 67); por curiosidade, refira-se que esta edição se salienta também por um erro tipográfico: a repetição das páginas 33 a 48, publicadas duas vezes...

²⁶ Idem, pág. 33-35. Correia Fernandes refere os trabalhos de CODA de Arnaldo Araújo, José Dias e Sergio Fernandez e recorda ter compartilhado esta última experiência, em Rio de Onor.

“«casa da Póvoa» [casa Beires] é o projecto da Escola do Porto, em 73, mas que a Escola não soube fazer”²⁷ (parece ser claro que o termo “Escola do Porto” designa aqui mais do que uma instituição de ensino).

Por último, aborda a ainda recente estruturação do processo pedagógico; focando sobretudo a sua actividade docente na cadeira de Arquitectura do 2º ano, recorda o modo como, depois da Reforma de 57 e do “progressivo afastamento” entre os cursos das Belas-Artes, se “veio a enriquecer extraordinariamente os campos disciplinares do desenho e do projecto”, porque o “desenho rapidamente ultrapassa o papel de simples instrumento de trabalho a que sempre se havia remetido (sobretudo do ponto de vista pedagógico)”. Acrescenta ainda que “esta aquisição será (terá sido já) um dos avanços mais significativos no ensino da (metodologia) da arquitectura, operado a partir da experiência recente da Escola do Porto.”²⁸

Estas últimas considerações, claramente metodológicas, que salientamos do discurso de Correia Fernandes são retomadas no texto que acompanha o “Projecto de Composição”:

*“E entre outras
a «lição da escola»
foi – e é
impor o conflito como processo
recusar o preconceito
recuperar caminhos de liberdade
refazer o processo de desenho”*²⁹

Se nos trabalhos já referidos as questões do método estão sempre presentes, em *Reflexões sobre o Método* (tese de Cristiano Moreira) elas dominam o discurso, mas o tipo de abordagem é claramente distinto.

As anteriores provas de Agregação de 1979 têm, como vimos, um registo autobiográfico e uma reflexão baseada na experiência pessoal, reforçada pelo registo do que, para cada um, pode constituir a leitura de uma identidade colectiva; em todas se aborda, directa ou indirectamente, aquilo que se reconhece como o método específico da “Escola do Porto”. Pelo contrário, no caso destas *Reflexões...* o discurso sobre o método procura construir-se de forma mais abstracta, sem o pressuposto de uma relação directa com uma experiência de projecto, seja ela pessoal ou colectiva.

Cristiano Moreira adverte, logo na “Introdução”, que tomou como “base a obra pessoal realizada” mas pretendeu evitar “duas perspectivas imediatas”: um “sentido descritivo ou justificativo explicando intenções” ou uma “perspectiva crítica”.³⁰ Opta assim por uma abordagem abstracta do tema, não referindo nunca exemplos de obras construídas para justificar o seu discurso, sobretudo baseado numa reflexão realizada a partir das fontes bibliográficas que cita ao longo de toda a dissertação (S. Chermayeff, A. Tzonis, Gregotti, C.

²⁷ Idem, pág. 42-43.

²⁸ Idem, pág. 60.

²⁹ Idem, pág. 72.

³⁰ MOREIRA, C., *Reflexões sobre o Método* (pág. 4).

Alexander e N. Portas são as referências que parecem ser mais marcantes, entre outras). Partindo de uma ideia que parece ser consensual na *Escola*, (a “aceitação da arquitectura como fenómeno pluridisciplinar e não unicamente como fenómeno artístico-cultural”) vai defender a necessidade de “uma dissecação do processo arquitectónico” nas suas diferentes etapas: “programação (recolha de dados, programa, análises), definição formal (significado, definição, crítica, desenho), execução e utilização”.³¹ Esta *dissecação* já não reúne consenso; aliás, parece ser precisamente o caminho criticado pelo já citado axioma de Siza sobre o processo de projectação.³² Mas, ao longo da tese, Cristiano Moreira vai destruindo o seu próprio pressuposto de base: cita Alexander, quando este refere que considera “absurdo separar o estudo do processo projectual da sua prática”,³³ refere a “possibilidade - vantagem mesmo – de um trabalho se iniciar não por uma análise mais ou menos exaustiva, (...) mas por um registo gráfico de síntese” (salientando que se pode “entender o desenho como um processo técnico de transmitir uma ideia utilizando ou não um sistema de projecções”) e conclui que “a sequência de operações na formalização da ideia arquitectónica – qualquer que seja a metodologia aplicada – se apoia no registo, também sequente das várias fases de sínteses de pensamento, alternando com as fases de apreciação crítica”.³⁴ Assim, o exercício inicial de *dissecação* parece ter servido apenas para demonstrar a sua inoperância como método.

Mais tarde, na sequência dos novos Concursos para Professor Agregado realizados em 1985/86, são também publicadas (em 1988 e 1989) as teses de Sergio Fernandez e Bernardo Ferrão. *Percorso* revela-se um documento essencial como complemento aos textos dos Concursos de 1979: constitui uma tentativa de fazer uma leitura cronológica e contextualizada da história da Arquitectura Portuguesa entre 1930 e 1974, dedicando especial atenção ao que acontece no Porto. No ano seguinte, a publicação de *Projecto e Transformação Urbana do Porto na Época dos Almadás...* completa este recuo historiográfico com uma incursão a referências identitárias mais distantes: se, em 1955, Fernando Távora³⁵ apelava ao estudo das “características básicas” da Arquitectura Portuguesa, das suas “razões profundas, conscientes, digamos eternas”, este estudo de Bernardo Ferrão parece querer responder a este repto (passadas mais de três décadas), contribuindo para o estudo “de problemas referentes à história, à identidade, ao conceito e ao significado da cidade portuguesa em geral” (como o próprio Távora observa, no prefácio).³⁶

No seu conjunto, encontramos nestes dois grupos de teses contributos para a definição de uma identidade de *Escola* a partir do seu método (todas), da história do seu ensino (*Dissertação...*), da experiência pessoal de projecto de alguns dos seus docentes (...*Apontamentos, Itinerário, Da Rua Formosa à Firmeza*) e

³¹ Idem, pág. 31-32.

³² “Considera-se que o processo de projectação não é analítico e linear (partindo da informação para a forma) e que, pelo contrário, envolve uma proposta de forma desde o primeiro contacto com uma realidade em transformação” (programa das cadeiras de Construção I e II nas “Bases Gerais” de 1976-77; ver capítulo 3.2.2.1).

³³ MOREIRA, C., *Reflexões sobre o Método* (pág. 38).

³⁴ Idem, pág. 47-49.

³⁵ Ver TÁVORA, F., “Para a harmonia do nosso espaço” (já citado em 1.2.2.5).

³⁶ Ver FERRÃO, B., *Projecto e Transformação Urbana do Porto...* (pág. 5 da ed. cons.).

das raízes da sua arquitectura, mais próximas (*Percurso*) ou mais distantes (*Projecto e Transformação Urbana do Porto...*).

3.3.1.2 A “Escola do Rigor” face ao “Post-modern”.

No final dos anos 70, o termo “Escola do Porto” começa a ser usado, nos textos dos professores da ESBAP, para definir a sua *identidade*. Alves Costa refere que, num texto escrito em 1978 (que constitui “uma espécie de refundação” do curso), Álvaro Siza afirmava: “a formação do arquitecto, tal como a entendemos os da escola do Porto, assenta num processo de aquisição de capacidades de construir um tecido contínuo de conhecimento aplicável” a partir de uma informação inicial “fragmentária, circunstancial e ligada a uma prática disciplinar central”.³⁷ Esta ideia de relação entre estratégia pedagógica e prática disciplinar implica já uma ideia de *tendência*.

Reconhecemos também nas teses realizadas para os Concursos de Agregação de 1979 uma vontade de transmitir uma *identidade* alicerçada na sua história e na singularidade da sua metodologia; no entanto, não existe nestes textos uma tentativa explícita de definir “Escola do Porto” como algo que ultrapassa o âmbito restrito de um estabelecimento de ensino (embora, como vimos, o conceito esteja implícito nalguns textos). Neste contexto, é curioso verificar que se, em 1978, Siza escrevia *os da Escola do Porto*, quatro anos depois, no prefácio a *Dissertação...* refere os seus colegas como “os arquitectos professores da ESBAP”.³⁸

É em 1983, num texto de Nuno Portas, que pela primeira vez surge o termo *Escola do Porto* (“Oporto School”) como designação de uma entidade claramente distinta da instituição de ensino, embora se relacione com esta: Portas refere-se à produção dos arquitectos do Porto (e não à sua pedagogia) como uma *Escola de Rigor*.³⁹ Depois deste texto, os discursos sobre a *Escola* vão ser claramente diferentes: se muitas das abordagens teóricas anteriores tinham implícita uma ideia de *tendência*, a partir de 1983 a questão torna-se explícita e quase obrigatória, para quem se debruça sobre a arquitectura do Porto.

Aliás, este dilema (*ser ou não ser Escola*) vai dividir arquitectos e críticos até aos nossos dias...

1983 é também o ano em que Nuno Portas ingressa na FAUP como professor, na sequência de uma relação que (como vimos) cultiva com os arquitectos do Porto desde 1959, quando apresenta na ESBAP a sua dissertação de CODA. Referimos já a importância do seu papel como principal responsável pela divulgação do trabalho de Siza, a nível nacional (revista *Arquitectura*) e internacional (revistas *Hogar Y Arquitectura*, *Cuadernos Summa-Nueva Vision*, *Controspazio*); também os seus livros *Arquitectura para Hoje* (1964) e *A cidade como Arquitectura* (1969) chamam a atenção dos docentes e estudantes de Arquitectura da

³⁷ Ver COSTA, A. A., *Dissertação...* (pág. 115) e COSTA, A. A., “Considerações sobre o ensino da Arquitectura” (pág. 219).

³⁸ VIEIRA, S., “Prefácio à Edição de 1982” (pág. 3); transcrevemos esta citação no início deste capítulo 3.3.

³⁹ “Siza was the main reference point of this *school of rigour* (...). Over the last decade the Oporto circle, which I have described as the *school of* (a certain) *rigour* (...); PORTAS, N., “Portugal: Contextual Interpretation...” (pág. 42).

ESBAP para as suas ideias. A evolução do seu percurso profissional,⁴⁰ no entanto, afasta Portas progressivamente da divulgação e crítica dos trabalhos da *Escola* mas, com o 25 de Abril, o seu envolvimento na criação e no desenrolar do “Processo” leva a que a sua relação com a *Escola* volte a ser muito próxima: embora ainda seja uma figura exterior, está sempre presente nos vários momentos em que o programa é discutido. Depois, na sequência desta curta passagem pelo Governo, Portas regressa à investigação no LNEC. A experiência na política leva-o a um entendimento cada vez mais pragmático do papel social do arquitecto (como técnico, mais do que como artista) e as “várias viagens de estudo ao estrangeiro” que desenvolve no âmbito da “coordenação metropolitana de Madrid” vem reforçar a sua convicção de que “a prática de Planeamento em Portugal estava longe de poder comparar-se em operacionalidade à dos países vizinhos mais desenvolvidos” por défice de formação dos seus agentes.

Assim, é como especialista em “Urbanismo” que Portas ingressa na Faculdade de Arquitectura do Porto, em 1983 (“por iniciativa de Mestre Fernando Távora e do Alexandre Alves Costa”),⁴¹ regressando a uma casa que conheceu como tirocinante, agora no papel de docente; nunca tendo deixado, na realidade, de ser agente da *Escola* (desde que aí se diplomou, 24 anos antes) Portas está agora fisicamente mais próximo mas, paradoxalmente, começa a afastar-se ideologicamente; não apenas por discordar do modelo de ensino,⁴² mas também por não se rever na evolução das arquitecturas aí desenhadas: pelo progressivo afastamento que aí encontra de “um pressuposto ético e civilizacional para a Arquitectura”.⁴³

Se, como docente, está em condições de ter papel interventivo em relação ao modelo de ensino, em relação à prática arquitectónica Portas continuará a assumir o papel de divulgador da obra dos arquitectos do Porto mas vai, progressivamente, tornar-se também numa consciência crítica da *Escola*; é evidente uma progressão nesse sentido, da adesão entusiástica patente nos textos dos anos 60 e 70 à dúvida implícita nos textos de 83 (“Portugal: Contextual Interpretation and the Importation of Models” e “Meia Dúzia de Questões sobre uma Certa Arquitectura, a Melhor, do Porto”) e à crítica explícita em 1986 (“Sobre a Escola e a escola do Porto”), 1987 (“Álvaro Siza”) e 1990 (“An Inquiry into the Architecture of Porto”); pelo meio, um pouco em

⁴⁰ Na sequência de trabalhos publicados, como “Conceito da Casa em Pátio como Célula Social” (*Arquitectura*, nº 64, Jan./Fev. 1959, pág. 32-34, 59-60) e “Considerações sobre o Organismo Distributivo das Habitações” (*Arquitectura*, nº 69, Nov./Dez. 1960, pág. 48-52), Portas é convidado para investigador do Laboratório Nacional de Engenharia Civil, em 1962. A partir de então desenvolve actividades paralelas, no ateliê de Teotónio Pereira e no LNEC, que “convergiam no ‘desenho’ (...) da chamada *escala intermédia* – um campo instável – que oscilava entre o projecto e o plano” (PORTAS, N. “Do Astro à Nebulosa...”, pág. 72), tema que se torna um interesse pessoal que não irá abandonar mais. Em 1966 apresenta no Colóquio da UIA em Bucareste um estudo realizado no LNEC (“Définition et Evolution des Normes du Logement”, publicado em PORTAS, N., *Arquitectura(s). Teoria...*, pág. 121-154) que aborda exaustivamente questões tipológicas relativas ao projecto de Habitação Económica (definição de “standarts”, metodologia e critérios de programação, formalização das interações funcionais, habitação evolutiva e flexibilidade). Estas questões serão depois desenvolvidas no trabalho (também realizado no LNEC, com Francisco Silva Dias, em 1971) “Habitação Evolutiva” (revista *Arquitectura*, nº 126, Out. 1972, pág. 100-121) onde se apresentam soluções tipo de evolução da organização interna do fogo em função da geometria do lote e a sua relação com o desenvolvimento urbano, com propostas de desenho de espaço público. Em 1970, numa investigação com uma vertente mais especulativa, desenvolve conceitos como “Meta-programa” e “Meta-projecto”, reflectindo sobre metodologias de projecto/planeamento e defendendo uma aproximação da arquitectura aos contributos das ciências sociais e humanas, em “Arquitectura: Forma de Conhecimento – Forma de Comunicação” (*Novas perspectivas das Ciências do Homem*, Lisboa, Presença, 1970, pág. 65-90); dois anos depois, em “Teoria das Tipologias como Estruturas Generativas no Marco da Produção Urbana” (*Arquitectura, Historia y Teoria de los Signos. El Symposium de Castelldefels*, Barcelona, Colégio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1972), reflecte sobre as relações possíveis do modelo linguístico “Chomskyano” com as tipologias arquitectónicas e urbanas, reavaliando o método tipológico de Aldo Rossi (*L’architettura della città* foi publicado seis anos antes), que refuta, acusando as “obras-monumento” deste de transpor modelos formais e não relações de estrutura.

⁴¹ PORTAS, N. “Do Astro à Nebulosa...” (pág. 74).

⁴² Referimos já (no capítulo 3.2.1.1), as ideias que Nuno Portas vinha defendendo desde 1964, sobre o ensino da Arquitectura (em *A Arquitectura para Hoje*, em “A Formação de Arquitectos é Ensino Superior?” e em “Notas para uma Estruturação do Curso de Arquitectura na Universidade de Luanda”), que divergiam do conceito Vitruviano de *educação integral* do Arquitecto, presente na ESBAP desde Ramos, posteriormente defendido por Távora e atualizado por Siza.

⁴³ Ver FIGUEIRA, J., *Escola do Porto: um mapa crítico*, (pág. 116).

contra-ciclo, publica dois textos claramente elogiosos sobre a obra de Siza em 1988 e 89 (“Siza em Serralves...” e “Depoimento sobre Álvaro Siza”).

Curiosamente, a emergência deste questionamento crítico no discurso de Portas coincide com o início da sua actividade lectiva na FAUP, e ainda com o uso da expressão “Escola do Porto” com sentido de *tendência*. O texto “Portugal: Contextual Interpretation and the Importation of Models” é publicado no n.º 5 da revista *9H* em 1983 a propósito de um conjunto de obras de arquitectos do Porto divulgadas no mesmo número da revista; Portas fala de uma *Escola de* (um certo) *Rigor*, que procura reabilitar o racionalismo alemão e holandês dos anos 20 (usando a obra de Aalto como reinterpretação desses modelos) em reacção face ao formalismo e ao decorativismo que marca a produção das grandes empresas de projectos no final dos anos 60 (fruto de uma leitura tardia e descontextualizada dos resultados do “Inquérito”).

Salientando que os arquitectos do Porto tinham podido aplicar todos os fundamentos desta atitude no “Processo SAAL”, que define como uma experiência de *Escola fora da Escola*,⁴⁴ Portas vai definir a arquitectura desta *Escola de Rigor*, como resultado de duas preocupações principais: a recusa do abandono do conceito de funcionalismo (que promove a invenção de espaços interiores e tipologias) e uma preocupação especial com o relacionamento entre o desenho proposto e a morfologia do sítio. No conflito constante entre *interpretação contextual e importação de modelos*, a contribuição do grupo do Porto está no reconhecimento da importância da morfologia pré-existente face aos modelos pré-estabelecidos.⁴⁵

Esta constitui uma importante síntese da metodologia da *Escola*, que salienta o que de mais relevante encontramos já implícito em alguns dos textos das teses de Agregação de 1979/80: a relação entre contexto e modelo como definição de uma atitude de projecto.

Antecipando posteriores críticas Portas acaba este texto com uma nota negativa, afirmando que a produção desta *Escola de Rigor* está condenada a ser de marginal importância (porque não é popular) e a sofrer alterações posteriores. Refere ainda que a sua condição falha em estabelecer pontes comunicativas (a nível de linguagem formal e de processos construtivos) com a população, os agentes económicos e os representantes políticos.⁴⁶

Para compreender o aparecimento da expressão “Escola do Porto” associada a uma ideia de *rigor* importa lembrar que, em 1983, estamos num momento de clara cisão entre Lisboa e Porto, no campo da arquitectura. Esta divisão, que Portas também aborda neste texto, deve-se essencialmente à diferente

⁴⁴ “a new experience of *school-outside-the-school* where the difficult process of rehabilitation/renewal of slums was learned (...) In an atmosphere in which bizarre forms, a profusion of finishes, the kitsch allusion to the newly re-discovered Portuguese vernacular proliferated, it became necessary for a *school of rigor* to be formed (...) It is not surprising that from the 1970s that *school of rigor* had taken upon itself to rehabilitate purist sources of German or Dutch rationalism of the 20s, while at the same time they reutilized Aalto’s free interpretation of those sources”, PORTAS, N., “Portugal: Contextual Interpretation...” (pág. 41-42).

⁴⁵ *Idem*, pág. 42.

⁴⁶ *Ibidem*.

maneira de interpretar o fenómeno a que “vagamente se chama pós-modernismo”;⁴⁷ a recusa dos arquitectos do Porto em participar com obras suas na exposição “Depois do Modernismo”, em Janeiro de 1983, vai ser justificada com um texto publicado no catálogo, onde pode ler-se: “Na ausência das grandes tarefas dos post-guerra, que provocariam a esterilização do movimento moderno e o retorno ao expressionismo individualista de alguns (Corbusier, Kahn, Aalto) a evolução da arquitectura em Portugal apresenta aspectos muito específicos que poderemos caracterizar pela inevitabilidade do individualismo eclético. (...) Eis porque a ruptura das máquinas produtivas pouco têm a ver com a nossa condição; eis porque o que produzimos não pode senão aparentemente ou artificialmente incluir-se nas mesmas coordenadas; eis porque a polémica em torno do que vagamente se chama pós-modernismo não pode provocar mais ansiedade do que as condições desesperadas do exercício da profissão em Portugal.”⁴⁸

Esta posição, “onde subliminarmente se explicita a defesa do Moderno como *projecto inacabado*”,⁴⁹ tem as suas raízes teóricas em “Die Moderne – ein unvollendetes Projekt”,⁵⁰ texto de Jurgen Habermas publicado em 1980, como “resposta à *Condição pós-moderna* de Lyotard”, publicado um ano antes.⁵¹ Siza participa na exposição *La Modernité, un project inachevé*, realizada em 1982, no Festival de Outono de Paris⁵² e reafirma esta ideia em Fevereiro de 1983, quando publica o já citado artigo “Alvar Aalto: Três facetas ao acaso” onde declara a sua satisfação por uma exposição da obra de Aalto se realizar ao mesmo tempo que a exposição “Depois do Modernismo”. É relevante que Siza evoque esta referência Aaltiana neste momento, duas décadas depois do momento em que a sua influência surge em Portugal (e na sua própria obra); se, nessa época, a influência de Aalto era “inevitável” (porque assentava em “circunstâncias semelhantes: necessidade de redescobrir as raízes, restrições, isolamento”),⁵³ agora a sua evocação aparece sobretudo como contraponto às novas tendências patentes em “Depois do Modernismo”: Siza defende neste artigo as lições da arquitectura de Aalto como remédio contra o cataclismo sistemático que leva à “destruição das nossas cidades e de tudo o que nelas se sedimenta e se faz disponível”, afirmando que a influência de Aalto deve “começar no refazer das nossas escolas de arquitectura, abertas aos problemas de hoje”, porque é “reagindo a eles que nos podemos encontrar” e não “reagindo ao Modernismo do post-guerra que não tivemos.”⁵⁴

⁴⁷ DIAS, A.; SOUTINHO, A.; COSTA, A.; SIZA, Á.; TAVARES, D.; MOURA, S.; FERNANDEZ, S., (sem título) em SERPA, Luís (coord.), *Depois do Modernismo* (pág. 128).

⁴⁸ Idem, pág. 115-128. Encontramos uma formulação muito próxima desta no texto que Alves Costa publica nesse mesmo ano de 1983 no nº 5 da revista *9H* (COSTA, A. A., “Oporto and the Young Architects...”, pág. 44).

⁴⁹ FIGUEIRA, J., *Escola do Porto: um mapa crítico*, (pág. 69).

⁵⁰ HABERMAS, J., “Die Moderne – ein unvollendetes Projekt”, *Kleine politische Schriften Suhrkams*, 1981; ver HABERMAS, J., “Modernity – An Incomplete Project”, FOSTER, Hal (ed.), *Postmodern Culture*, London, Pluto Press, s/d.

⁵¹ FIGUEIRA, J., “Preencher o vazio...” (pág. 183).

⁵² Ver FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS, *40 Architectes: La Modernité, un projet inachevé*, Ed. Moniteur, Paris, 1982; segundo Montaner, participam nesta exposição, para além de Siza, Kenneth Frampton, Tadao Ando, Vittorio Gregotti, Arata Isozaki, Martorell-Bohigas-Mackay, Richard Meier, Renzo Piano, Alison e Peter Smithson, entre outros (MONTANER, J. P., *Depois do movimento moderno*, pág. 176).

⁵³ Como Siza refere, ainda em “Alvar Aalto: Três facetas...”, esta influência surge no início dos anos 60, mas “por pouco tempo e mais frequentemente pelas formas (algumas) do que por dentro” (pág. 63 da ed. cons.); Alves Costa considera “natural” que, nesta época, interesse mais a Siza “a obra de Aalto, que se apresenta como continuidade e alternativa na sua busca da relação tão rica em tensões entre formas orgânicas e articulações geométricas do que qualquer outro caminho extremo, seja da criação de um novo humanismo capaz de extrair do universo tecnológico toda a sua potencialidade vital, ou da identificação anacrónica e populista com a tradição vernacular ou ruralista e folclórica.” COSTA, A. A., *Álvaro Siza* (pág. 67-68).

⁵⁴ VIEIRA, Á. S., “Alvar Aalto: Três facetas ao acaso” (pág. 64 da ed. cons.).

Ainda em 1983, a exposição “Onze arquitectos do Porto”⁵⁵ pode ser considerada como resposta a “Depois do Modernismo”, apesar de não ter sido assumida como tal; parece apresentar a obra dos autores expostos como um manifesto, em alternativa à superação do moderno e às linguagens conotadas com os modelos formais consagrados na Bienal de Veneza de 1980.

No catálogo desta exposição (num texto intitulado “Meia Dúzia de Questões sobre uma Certa Arquitectura, a Melhor, do Porto”, publicado em Abril de 1983) Portas explicita mais claramente a sua abordagem crítica, desenvolvendo algumas das ideias que já referimos a propósito do texto da revista *9H*; se não utiliza aqui a expressão *Escola de Rigor* (refere mesmo que não entende o conjunto de trabalhos expostos como “uma afirmação de «escola» ou de «geração»”), tenta identificar “um conjunto de atitudes, uma condição nortenha distinta da de outros sectores ou tendências da arquitectura em Portugal”, concretizada em três “hipóteses de interpretação”: na primeira, face à “eterna dialéctica entre o contexto (urbano ou rural) e o modelo arquitectónico pré-concebido”, considera que a “contribuição portuense é a de partir do sítio” (“da morfologia existente, da tradição local”) e a “capacidade de assimilação, de «domesticação»” das influências estrangeiras; na segunda, sobre a “preocupação construtiva” (um “construtivismo que não é analítico nem posto à mostra mas sim assimilado na linguagem”), aponta a tentação de “forçar as soluções técnicas a limites arriscados em termos de conservação e prática de uso”, dentro de uma “lógica de simplificação funcional” que evita “elementos decorativistas mais ou menos de moda”; finalmente na terceira, sobre o revisionismo de “fontes puristas ou expressionistas alemãs/holandesas dos anos 20” (“e da interpretação libertadora que delas fizeram Asplund e Aalto”), considera que a “opção «pura e dura»” corre o risco de “marginalidade” e questiona: “Que actuação pedagógica poderão entretanto fazer sobre o contexto cultural dominante, que clientes de hoje serão capazes de aguentar esta linha de austeridade sofisticada e necessariamente elitista?”

É este, para Portas, o “*reduto* da cultura arquitectónica do Porto”. O seu “reconhecimento internacional” (refere Siza e os projectos SAAL) vem sobretudo do seu próprio “*provincianismo* que lhe confere uma tranquilidade meditada – medida e mediada pelo meio em que se encaixam” (“branca, baixa e bem metida no *locus* urbano ou rural”); o seu método de trabalho assenta no desenho, “como forma de reconhecer a realidade preexistente e como forma de conhecer e precipitar a imagem intuída do objecto arquitectónico em projecto”. Mas se o “desenhismo” também tende “a autonomizar-se, a ganhar uma sensualidade gestual ou pictórica que procura já o livro ou o painel de exposição”, pode ser este o meio para a “democratização da arquitectura”?

⁵⁵ A exposição “Onze arquitectos do Porto” decorreu em Lisboa na SNBA (entre 15 e 30 de Abril de 1983) e depois no Porto, na Cooperativa Árvore (6 a 18 de Maio de 1983).

Esta redescoberta da Arquitectura do Porto parece intencional, nesta altura de clara oposição Porto/Lisboa, Moderno/Pós-moderno, Siza/Taveira.⁵⁶ Portas é um arquitecto formado em Lisboa (embora apresente o seu CODA no Porto) mas está muito mais próximo da *Escola do Rigor* do que das experiências formalistas expostas em “Depois do Modernismo”; assim, esta tentativa de afirmar a arquitectura do Porto como *tendência* no meio internacional pode ser considerada uma acção de guerrilha contra o crescente fascínio do pós-moderno em Lisboa. No entanto, esta nova abordagem do tema não é tão positiva como a realizada nos seus textos anteriores (publicados nos anos 60 e 70); a opinião de Portas face à “Escola” é agora mais crítica e será ainda mais incisiva em textos que publica posteriormente. Por outro lado, começa a encontrar resposta em textos de Álvaro Siza, que aumenta a sua produção escrita a partir do início dos anos 80;⁵⁷ parece haver, a partir deste ano de 1983, uma relação directa entre alguns textos de Siza e as críticas de Portas.

No referido artigo sobre Alvar Aalto, Siza refere este arquitecto Finlandês como “agente de mestiçagem”, no cruzamento entre interpretações contextuais e modelos importados.⁵⁸ Se pode ter sido este o mote para o título (e os conteúdos) do artigo de Portas na revista *9H* (“Portugal: Contextual Interpretation and the Importation of Models”),⁵⁹ o texto que Siza publica no final desse ano de 1983, na revista *Quaderns...* (“Vuit punts ordenats a l’atzar...”) parece surgir em resposta às críticas que o seu colega lhe dirige:

“Dizem-me (alguns amigos) que não tenho teoria de suporte nem método. Que nada do que faço aponta caminhos. Que não é pedagógico.

Uma espécie de barco ao sabor das ondas que inexplicavelmente nem sempre naufraga (ao que me dizem, também).

Não exponho excessivamente as tábuas dos nossos barcos, pelo menos em mar alto. Por demais têm sido partidas. (...)

Posso ser visto só, passeando no convés. Mas toda a tripulação e todos os aparelhos estão lá (...).

Não me atrevo a pôr a mão no leme, olhando apenas a estrela polar. E não aponto um caminho claro. Os caminhos não são claros.”⁶⁰

Este é um texto que, como a obra construída do seu autor, deixa em aberto diversas leituras; acreditamos que responde à crítica da falta de pontes comunicativas (feita ao seu trabalho) e assume uma identidade de *escola*, mas recusa o papel de líder ou de guia: quando se refere (no plural) aos “nossos

⁵⁶ Sobre esta última oposição ver artigo publicado no *JA* em 1986, onde Siza e Taveira são referidos como os “dois arquitectos portugueses mais comentados e de maior projecção internacional nos nossos dias”: CONSIGLIERI, V.; LOPES, J. T., *Álvaro Siza e Tomás Taveira*.

⁵⁷ É nesta época que Siza começa a mostrar alguma preocupação em exprimir a sua reflexão teórica por escrito; mas, antes de 1983, ainda não são muito numerosos os seus textos publicados: “A propósito do Edifício” (1963), “Conjunto Habitacional do Campo do Luso, impressões de um morador” (1966), “L’isola proletaria come elemento base del tessuto urbano” (1976), “Préexistence et désir collectif de transformation” (1977), “Continua ad essere presente...” (1978), “A cidade que temos” (1980), “To catch a precise moment of flittering image in all its shades” (1980), “Prefácio à edição de 1982” (1982) e “Building a house...” (1982).

⁵⁸ VIEIRA, Á. S., “Alvar Aalto: Três facetas ao acaso” (pág. 63 da ed. cons.).

⁵⁹ A revista *9H* é bianual e o seu número 5 corresponde ao primeiro semestre de 1983; não encontramos nenhuma referência ao mês de publicação. O citado artigo de Siza sobre Aalto é publicado em Fevereiro de 1983.

⁶⁰ VIEIRA, Á. S., “Vuit punts ordenats a l’atzar...” (pág. 65 da ed. cons.).

barcos” (e ao assumir que é ele que tem maior visibilidade “no convés”) Siza deixa implícito que há outros que podem não se ver, mas também estão lá...

Mas, mesmo querendo evitar *pôr a mão no leme*, Siza não deixa de dar sinais à restante *tripulação*, através da sua obra construída e da sua escrita; aliás, é precisamente no momento em que o debate pós-moderno começa a estar aceso em Portugal, que Siza desenha a casa Avelino Duarte (1981-84) com claras e assumidas influências de Adolf Loos:⁶¹ como se fosse necessário lembrar que “o ornamento é um desperdício de mão-de-obra (...) significa desperdício de material e ambos significam desperdício de capital”.⁶²

Assim, o termo *Escola do Porto* surge como oposição a uma diferente tendência arquitectónica que ganhava protagonismo em Lisboa, e a *identidade* que ele designa vai assumir esse papel por mais alguns anos. Em 1986, no seu texto publicado em *Páginas Brancas*, Manuel Mendes encontra “duas grandes atitudes”, na “dialéctica da cultura arquitectónica contemporânea”: se a “primeira explica a situação actual a partir da dicotomia modernidade – pós modernidade” (“enredando a poética do desenho no terreno do ficcionismo de veia estilística-figurativa-cenográfica-populista”), a segunda, pelo contrário, “valoriza os caminhos individuais e subjectivos para a definição da forma «caso a caso», sem com isso subvalorizar o conhecimento como inteligência prática do sentido oficial do método – *ideia* do projecto” e “aceita a fragmentação dos sistemas teóricos e da cultura universal, como condição de um novo modo de ser da reflexão teórica, de um novo relacionamento entre teoria e método, e de um sentido de *resistência* e de *projecto* na procura e na defesa da cultura do lugar”.⁶³

No mesmo ano, Alexandre Alves Costa protagoniza uma primeira tentativa de diálogo entre estas diferentes *atitudes*. Convidado para escrever no catálogo da exposição *Arquitectura Nueva en Trás-os-Montes*⁶⁴ (sobre os trabalhos aí publicados) procura, com as suas “Notas imprecisas sobre arquitecturas alheias”, dar um primeiro passo de aproximação entre o *rigor* do Porto e outros “autores desejados e insubstituíveis da renovação da arquitectura portuguesa”.⁶⁵ Este é um primeiro sinal de uma nova heterodoxia no discurso do Porto: Alves Costa refere esta como uma tentativa de “ler a obra *de outros* através da sua lógica própria e não a partir de nenhuma visão ortodoxa ou apriorística”.⁶⁶ Mas, apesar da abertura aos *outros*, não deixam de estar vincadas neste texto as diferenças entre o Porto e o Sul: “Os do Sul, habituados à continuidade e à ruptura na lógica das circunstâncias, lei imutável do nosso processo histórico dominado pela capital, educados na essência do paradoxo mourama/iluminismo, são mais atrevidos na identificação e,

⁶¹ Ver “Casa Avelino Duarte” em ORDEM DOS ARQUITECTOS, DVD *Obra aberta. Arquitectura em visita. Visitas guiadas Março-Outubro '03*.

⁶² LOOS, A., “*Ornament und Verbrechen*”, 1908 (pág. 229 da ed. cons.).

⁶³ MENDES, M., “«Escola» ou «generalismo» - ecleticismo ou tradição, uma opção inevitável”.

⁶⁴ CALVO, J. R. L., *Arquitectura Nueva en Trás-os-Montes*.

⁶⁵ COSTA, A. A., “Notas imprecisas sobre arquitecturas alheias” (pág. 6); em *Arquitectura Nueva en Trás-os-Montes* encontramos obras de Carlos Baptista, Graça Campolargo, Ricardo Santelmo, Albino Costa Teixeira (formados no Porto), Manuel Graça Dias, Júlio Teles Grilo, António Belém Lima, Carlos Santelmo Jr. e Egas José Vieira (formados em Lisboa).

⁶⁶ Ver introdução à reedição de “Notas imprecisas...” em COSTA, A. A., *Textos Dados* (pág. 77).

na afirmação erudita, de mão mais leve e gesto mais fácil”; pelo contrário, no Porto, “a linguagem é herança que, sem conflito, se prossegue e aprofunda, de geração em geração”. Assim, “os do Norte são mais circunspectos embora infieis, mais ambíguos, com o desenho e o desejo do rigor que lhe ensinaram, a composição e a geometria no método.”⁶⁷

Depois deste ténue e pontual sinal de abertura, os conteúdos da revista *rA* parecem também surgir de novo (em 1987) com a intenção de afirmação da longa e sólida história moderna da *Escola*. Mas é sobretudo num texto intitulado “Post-modernismo e arquitectura” (publicado no ano seguinte) que conseguimos perceber uma clara posição face ao debate do pós-modernismo e encontramos mais um sinal de que Siza não recusa completamente o papel de referência teórica da *Escola* (embora também não o assuma): “Estão ultrapassados os códigos do Modernismo? Ou nunca se definiram radicalmente, a não ser em sínteses episódicas, excluindo o que perturbava a suposta universalidade? (...) Ninguém hoje pode ignorar o pluralismo do chamado Movimento Moderno, a permanente crítica no interior da febril reconstrução da cidade europeia, os gestos contraditórios, as desconcertantes, seminais, expressões de uma contínua e multifacetada pesquisa, paralela aos conformismos e aos manifestos.”⁶⁸

Em 1991, no texto que ambos assinam para o catálogo da exposição *Arquitectura portuguesa contemporânea, Anos sessenta/Anos oitenta*, Manuel Mendes e Nuno Portas podem já fazer a história da oposição Porto/Lisboa no panorama arquitectónico nacional, (re)definindo as características da *Escola*.

Se, nos anos 70, “Porto e Lisboa – enquanto pólos formativos e difusores” se vão distanciando progressivamente, este distanciamento deve-se, no Porto, sobretudo à “pequena dimensão da Escola da Arquitectura”, à “encomenda de pequena escala”, ao “elitismo dos encomendadores” e à “transmissibilidade de vínculos do gosto, culturais e disciplinares que permitem generalizar momentos de pesquisa, de aprendizagem e de ofício sem rupturas geracionais”. Face à “necessidade crescente de reapetrechamento teórico sobre o método e as vocações da arquitectura”, para “preencher um vazio de ideia disponível para a prospecção das estruturas de pensar o *projecto*”, a postura do Porto “sustenta o *projecto* arquitectónico como procedimento artístico que segrega, caso a caso, o diálogo artesanal sobre o sistema de relações no *desenho* da organização do espaço, na interpretação e modificação do real, e aí vai legitimando a sua teoria própria da prática autónoma da arquitectura”, sem “submeter a discricionariedade do sujeito da invenção a totalitarismos de razões apriorísticas”.⁶⁹

Esta “reação purificadora” nasce no Porto, fruto das “particularidades e tendências de evolução de um processo criativo que recolhe e movimenta, simultaneamente, uma ideia de *escola* e de *projecto*”, conjugadas com as “condições de exercício de uma plataforma profissional que acompanha os novos problemas

⁶⁷ COSTA, A. A., “Notas imprecisas sobre arquitecturas alheias” (pág. 4).

⁶⁸ VIEIRA, Á. S., “Post-modernismo e arquitectura” (pág. 177).

⁶⁹ MENDES, M., PORTAS, N., *Arquitectura portuguesa contemporânea, Anos sessenta/Anos oitenta*, pág. 33-34.

referindo-os a uma base racional comum”. Se esta reacção “ocorre através do retorno às origens do racionalismo”, esta influência nota-se mais nas “opções construtivas, de gosto” e nas “relações morfológicas com os sítios” do que “ao nível dos conceitos de espaço”. Vai traduzir-se num “retorno a volumetrias simplificadas” (por vezes “desestabilizadas subtilmente por oblíquas ou curvas”) e na “recusa de ornamento”.⁷⁰ A “escola portuense” produz assim “arquitecturas mais subjectivas no processo e nos valores do fazer arquitectónico; arquitecturas de tendência mais volumétrica, menos envolvidas na retórica dos materiais e detalhes construtivos, e mais orientadas para o domínio dos elementos formais que procuram o contínuo plástico da organização espacial.”

Portas e Mendes referem ainda as repercussões da evolução da “síntese modelar” de Álvaro Siza, mas ressaltam que esta *Escola* não se faz “exclusivamente à imagem seguidista da «figura»”, mas também “na salvaguarda e na prática consciente de uma ideia de corpo que permite transmitir e generalizar - como depositário de sinais de certa homogeneidade expressiva, formal e construtiva que sugerem, expressão de tendência - os vínculos culturais e disciplinares experimentados no ofício e na aprendizagem”.⁷¹

Nesse mesmo ano de 1991, Távora usa o termo “Faculdade de Arquitectura do Porto” para designar uma entidade que quer “manter-se progressiva, seja na teoria e na prática do ensino, seja na teoria e na prática do exercício profissional dos seus laureados”; qualifica-a como “rigorosa e austera, tranquila mas capaz de grandes transformações, universal porque local, vária porque sensível”. Embora não utilize o termo “escola”, afirma que esta é uma identidade que “procura afirmar-se, conjuntamente, como instituição viva, como belo edifício e como manifesta tendência.”⁷²

Neste texto torna-se claro que, no início da década de 90, a batalha contra o Pós-moderno fazia já parte da história e a *Escola* já não tinha necessidade de se afirmar *contra* um contexto exterior. Desde o final dos anos 80 que era evidente que a “Escola do Porto”, “aqui em Portugal, ganhou a guerra”.⁷³ Mas quem saiu vitorioso não foram só os que defendiam que o que estava em causa não era “revogar o Movimento Moderno” mas “continuar a procurar uma qualquer ordem que o integre”;⁷⁴ foram todos os que acreditavam que “não deveria ser mais possível colocar a questão do nacional e do internacional, do moderno e do pós-moderno, do Porto ou de Lisboa, mas sim a capacidade de, no caso a caso da circunstância, encontrar uma identificação com o tema, com o lugar, consigo próprio.”⁷⁵

A medida desta vitória encontrava-se no impacto internacional das obras de quem, em Portugal, sempre seguiu estes princípios.

⁷⁰ Idem, pág. 34-35.

⁷¹ Idem, pág. 35.

⁷² TÁVORA, F., “Para a História do Futuro: um texto de 1991” (pág. 22).

⁷³ GOMES, P. V., “O Susto” (pág. 87).

⁷⁴ COSTA, A. A., “Introdução” em *Textos Datados* (pág. 17).

⁷⁵ COSTA, A. A., “Só Fazemos Bem Torres de Belém” (pág. 79).

3.3.1.3 A Escola na imprensa internacional: *Regionalismo Crítico* ou *Profissão poética*?

O “processo SAAL” é (como vimos) o primeiro momento em que o produto “Escola do Porto” se torna exportável. É o seu trabalho no SAAL (que o celebra como “arquitecto da participação”)⁷⁶ que vai justificar o convite a Álvaro Siza para participar no concurso para o projecto de Schlesisches Tor, em Berlim (1976-79), primeira oportunidade para construir fora de Portugal. A esta seguem-se, ao longo dos anos 80, outras obras construídas em Barcelona, Haia e Santiago de Compostela, para além de projectos (não construídos) para Colónia, Macau, Berlim, Salemi, Caserta, Veneza, Sevilha, Nápoles, Salzburg, Siena, Valência, Villanueva de Arosa e Paris.⁷⁷ A partir desta altura, à medida que a arquitectura de Siza ganha projecção internacional aumentam os contributos externos para a compreensão da identidade da *Escola*.⁷⁸

Um dos primeiros e mais importantes contributos é dado por Kenneth Frampton que, na sua interpretação do conceito de “Regionalismo Crítico”⁷⁹ (como uma terceira via, alternativa defensável ao confronto entre neo-modernos e pós-modernos), não só ajuda a caracterizar a arquitectura da “Escola do Porto” como a contextualiza internacionalmente.⁸⁰ Este texto surge na sequência de vários outros, que encontramos na história e crítica da arquitectura ocidental na segunda metade do século XX, que podemos considerar antecedentes deste conceito, porque relacionam os conceitos de modernidade e regionalismo⁸¹ ou reflectem sobre a ligação entre *sítio* e ideia arquitectónica;⁸² parece existir uma crescente preocupação teórica com estas questões, que atinge um momento de grande destaque entre os finais da década de 70 e o meio da década de 80.

Em Portugal, como vimos, encontramos o tema da relação entre região (ou sítio), modernidade e arquitectura abordado nas décadas de 30 a 60 em escritos de Raul Lino, Keil do Amaral, Fernando Távora e Nuno Portas.⁸³ No final da década de 70, Álvaro Siza vai actualizar o tema, aproximando-se da abordagem de

⁷⁶ Ver CRUZ, V., *Retratos de Siza* (pág. 101); abordamos já este tema no capítulo 2.3.2.7.

⁷⁷ Ver FRAMPTON, K., *Álvaro Siza Complete Works*.

⁷⁸ Referimos já a importância de anteriores textos, como o de Gregotti em 1972 (“Architettura recenti di Álvaro Siza”) e o de Bohigas em 1976 (“Álvaro Siza Vieira”), que, sendo essenciais para a compreensão da obra de Siza, não incidem sobre as questões identitárias da *Escola*, apenas sobre o trabalho do seu arquitecto mais mediático...

⁷⁹ Segundo Keith Eggner, o termo “Regionalismo Crítico” surge pela primeira vez em “The grid and the pathway. An introduction to the work of Dimitris and Susana Antonakakis”, texto de Alexander Tzonis and Liane Lefavre publicado em 1981; mas o mesmo autor ressalva que as origens da ideia remontam a Vitruvius (EGGENER, K. L., “Placing Resistance: A Critique of Critical Regionalism”, pág. 395 da ed. cons.). Se é nesta abordagem de Tzonis e Lefavre que encontramos pela primeira vez a expressão “regionalismo crítico”, é logo em 1983 que Frampton apresenta a sua leitura do termo em “Towards a Critical Regionalism: Six points of an Architecture of Resistance”, dois anos antes da publicação da obra que celebra esta classificação, *Modern Architecture: a Critical History* (na primeira edição do livro, em 1980, ainda não existe o capítulo “Critical Regionalism: modern architecture and cultural identity”, que Frampton inclui na segunda edição, em 1985). Ressalve-se que, nesta segunda edição de *Modern Architecture: a Critical History*, Frampton menciona o uso do termo “Critical Regionalism” por Tzonis e Lefavre em “The grid and the pathway...” (pág. 324-325).

Tzonis e Lefavre voltam ainda ao tema em 1985 (“El Regionalismo Crítico y la Arquitectura Española Actual”, Revista A&V, nº 3, Madrid, 1985) e vão ainda publicar “Why Critical Regionalism Today”, em 1990; Frampton aborda o conceito em vários textos, publicados entre 1985 e 1991, de que destacamos “Ten Points on an Architecture of Regionalism: A Provisional Polemic” (1987).

⁸⁰ FRAMPTON, K., *Modern architecture: a critical history*; ver o capítulo 5 da Parte III (2ª e 3ª ed.).

⁸¹ Entre vários outros, poderíamos salientar “The New Regionalism” que Sigfried Giedion publica em 1954, “Regionalism and Modern Architecture” que James Stirling publica em 1957 e “Constructive Regionalism” que Anthony Alofsin publica em 1980.

⁸² Não podemos deixar de salientar duas obras fundamentais (ambas publicadas em 1979) para este tema: ALEXANDER, C., *The Timeless way of Building* e NORBERG-SCHULTZ, C., *Genius Loci*.

⁸³ Ver (entre outros): LINO, R., *Casas portuguesas*; AMARAL, K., *A Moderna Arquitectura Holandesa* e “Uma iniciativa necessária”; TÁVORA, F., *O Problema da Casa Portuguesa*, “Arquitectura e Urbanismo – a lição das constantes” e “Para um urbanismo e uma arquitectura portuguesas”; PORTAS, N., “3 Obras de Siza Vieira” e “Fernando Távora: 12 anos de Actividade Profissional”.

Schultz: a propósito do bairro da Malagueira, escreve nas suas “Notas sobre o trabalho em Évora” que “a ideia está no «sítio», mais do que na cabeça de cada um, para quem souber ver”.⁸⁴

No contexto internacional, interessa-nos a abordagem de Frampton porque é a única que se referencia directamente à arquitectura portuguesa (nomeadamente, à obra de Siza).⁸⁵ Para Frampton, o “Regionalismo Crítico” é uma prática marginal, crítica do modernismo (mas que recusa abandonar a sua herança de progressismo e emancipação) que, em lugar de enfatizar o edifício como objecto, coloca a atenção no território e nas consequências da arquitectura no sítio (encarando a arquitectura como um facto tectónico, mais do que uma série de episódios cenográficos); é regional, no sentido em que enfatiza aspectos específicos do lugar (topografia, luz, clima), mas opõe-se à simulação sentimental do vernacular (embora use elementos vernaculares reinterpretados na composição dos seus edifícios); a sua arquitectura enfatiza o táctil tanto como o visual (por oposição à substituição da experiência pela informação, na sociedade mediatizada) e procura uma orientação cultural contemporânea mas orientada ao lugar; tende a surgir nos interstícios culturais que escapam à optimização universal da globalização e reagem contra a condição de satélites dominados e dependentes de um centro uniformizador.⁸⁶

Mais do que referenciada à cidade do Porto, a arquitectura de Siza é aqui conotada com a influência do contexto cultural e geográfico do norte do país; a procura de uma identidade regional (necessariamente marginal) num contexto nacional e europeu incluem-na na referida classificação.⁸⁷ Apesar de esta ser uma definição abrangente (que não se destina a definir a arquitectura de Siza, apenas a enquadra numa tendência com abrangência mundial, que reúne arquitectos tão distantes geograficamente como Scarpa, Ando e Barragan), encontramos neste discurso de Frampton quase todos os elementos que um observador exterior poderia usar para definir a arquitectura da “Escola do Porto” até ao final dos anos 70.

Esta é uma definição que provoca alguma reacção interna, que decorre em paralelo com o debate internacional sobre o conceito de “Regionalismo Crítico”.⁸⁸ Manuel Mendes (em 1986) considera “aberrativo forçar a presença ou a procura de um denominador comum do «regional», como possibilidade unificadora ou justificativa da consolidação de manifestações particulares ou «periféricas» no quadro global da produção arquitectónica”; assim, “o esforço taxonómico de Frampton ou Tzonis” é criticado como “pura operação de taxidermia tão diletante quanto as teorias deformadoras do «pós-moderno»”.⁸⁹ Em 1992, quando Siza faz a apresentação de Frampton na conferência que este profere na FAUP, refere a “dimensão polémica do conceito de *regionalismo crítico*, afirmando que o tema será (para alguns) criticado pelas “conotações do

⁸⁴ VIEIRA, Á. S., “Notas sobre o trabalho em Évora”.

⁸⁵ Frampton refere a piscina da Quinta da Conceição, a casa Beires, o bairro da Bouça e o banco de Oliveira de Azeméis (*Modern architecture: a critical history*, pág. 317-318).

⁸⁶ Esta é uma transcrição abreviada (com tradução nossa), do texto de Frampton na edição de 1985 (pág. 327).

⁸⁷ “*Critical Regionalism has to be understood as a marginal practice, one which (...) tends to flourish in those cultural interstices which in one way or another are able to escape the optimizing thrust of universal civilization*”; FRAMPTON, K., *Modern architecture: a critical history*; (pág. 327).

⁸⁸ Não considerando relevante desenvolver o tema do debate internacional sobre o “Regionalismo Crítico”, destacamos (como exemplo) a posição de Josep Maria Montaner, que considera o conceito inoperante e confuso (*Arquitectura y crítica*, pág. 97).

⁸⁹ MENDES, M., “Exposição nacional de Arquitectura” (pág. 4-5).

termo Regionalismo” ou porque o termo *crítico* será “insuficiente ou ambíguo”, neste contexto; sem tomar partido neste debate, opta por realçar a sua “influência na crescente perda de atracção de uma ideia da «bondade» da Diferença traduzida, afinal, num internacionalismo de pequenos e poucos tiques.”⁹⁰ Mais tarde, Jorge Figueira vai considerar o Regionalismo Crítico a “última encarnação panfletária” do “Moderno”, agora transformado num “projecto defensivo, resistente, de pequenas marginalidades teóricas”.⁹¹

Paralelamente a esta polémica sobre o conceito de “Regionalismo Crítico”, a *Escola* e a obra de Álvaro Siza vão ganhando projecção mundial. Referir aqui todos os textos publicados sobre Siza nas décadas de 80 e 90 na imprensa internacional seria fastidioso, para além de inútil (eles são referenciados nas bibliografias publicadas em várias das edições monográficas existentes sobre a sua obra);⁹² para além das abordagens posteriores de Kenneth Frampton, poderíamos salientar os textos de William Curtis, Rafael Moneo, Peter Testa e Wilfried Wang,⁹³ entre outros.

Mas parece-nos necessário registar que depois da publicação do já referido “Portugal: Contextual Interpretation and the Importation of Models” a generalidade dos discursos sobre os arquitectos do Porto, tanto em Portugal como no exterior, vai adoptar a designação “Escola do Porto”.

Em 1985 (na revista *AMC*), Marc Bédarida⁹⁴ adopta a ideia lançada por Portas dois anos antes da existência de uma “École de rigueur” no norte de Portugal. Retoma-se aqui o discurso de Portas no que diz respeito às razões conjunturais que levam ao aparecimento de uma “École de Porto”; aliás, para além de reconhecer a importância da relação entre ensino e ateliê e a oposição entre as escolas de arquitectura de Porto e Lisboa (forte e homogénea a primeira, fugaz e múltipla a segunda), repetem-se também aqui os mesmos três factores que encontramos no texto da revista *9H*: o dinamismo da *Escola*, associado ao “Inquerito”; a sensibilidade aos valores contextuais; o papel de liderança que desempenham personagens fortes, como Siza e Távora. Mas se Bédarida repete as considerações históricas de Portas, não partilha das mesmas críticas; pelo contrário, o texto constrói-se com um tom elogioso e enlevado, quer na caracterização da *Escola* como entidade colectiva,⁹⁵ quer na análise das obras dos autores seleccionados para publicação.⁹⁶ Entre estes, salienta Siza como mestre incontestado; embora reconheça a grande influência de Távora, ressalva que o seu papel está hoje um pouco eclipsado pelo seu discípulo.

⁹⁰ Ver VIEIRA, Á. S.; MORAIS, C. C. (ed.) *01 textos: Álvaro Siza* (pág. 106).

⁹¹ FIGUEIRA, J., *Escola do Porto: um mapa crítico* (pág. 105).

⁹² Ver bibliografias sobre Siza em FRAMPTON, K., *Álvaro Siza Complete Works* e CASTANHEIRA, C. e LLANO, P. (coord.), *Álvaro Siza, Obras e Projectos*.

⁹³ CURTIS, W., “Álvaro Siza: Paisagens Urbanas” e “Álvaro Siza: an architecture of edges”; FRAMPTON, K., “Poesis and transformation: the architecture of Álvaro Siza” e “En busca de una línea lacónica. Notas sobre la Escuela de Oporto”; MONEO, R., “Álvaro Siza”, *Inquietud Teórica Y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*; NICOLIN, P. (coord.), *Professione poetica*; TESTA, P., *A Architettura de Álvaro Siza, Álvaro Siza e “Una chimera a Porto: la Facoltà di Architettura”*; WANG, W., “Távora, Siza, Souto Moura, Una identidad no lineal” e *Figures and Configurations, Buildings and Projects 1986-1988*.

⁹⁴ BÉDARIDA, M., *Portugal. L'école de Porto*.

⁹⁵ “D'une écriture blanche, d'échelle modeste, aux volumes purs et bien ancrés, l'architecture enseignée à Porto est celle du geste simples, ce qui ne veut pas dire pour autant évident. N'utilisant qu'un nombre réduit d'éléments de composition, l'architecture regagne en authenticité. Toute intervention prend une importance particulière, loin des significations convenues. Les murs deviennent lignes, enceints, parois, vibrations lumineuses ou encore fissures, courbes ou contre-courbes. La fenêtre devient lieu, épaisseur, diaphragme, couleur. La structure devient musique, faisceaux, repères. L'espace devient intime, tendu, multiple, éclatant” (idem).

⁹⁶ Álvaro Siza, Alcino Soutinho, Souto Moura, Adalberto Dias, José Gigante e Virgínio Moutinho.

De entre a numerosa bibliografia publicada na década de 80, parece-nos importante salientar também a publicação (em 1986) do primeiro livro sobre Siza, *Professione poetica*,⁹⁷ que apresenta uma abordagem da globalidade da sua obra com uma profundidade que as revistas (mesmo no caso dos números monográficos) não permitem. O título desta obra parece decorrer directamente do texto que Frampton aí publica, intitulado “Poesis and transformation: the architecture of Álvaro Siza”; a expressão “Regionalismo Crítico” nunca é usada neste texto, embora o conceito esteja subentendido na parte final, onde se refere o “milieu” do Porto como produto de um espaço marginal, um interstício situado na fronteira entre diferentes mundos. Para Frampton, só num destes raros espaços pode florescer uma arquitectura como a de Siza, marcada por uma poesia que não é dominada pelo fardo da originalidade; Siza é comparado a Fernando Pessoa, pelo processo de desaparecimento do autor que caracteriza a obra de ambos, dispersa em diferentes vozes.⁹⁸

Este novo conceito operativo aplicável à obra de Siza (*Profissão poética*) não desmente o anterior (*Regionalismo Crítico*) mas enriquece-o com novas nuances: o carácter poético da obra de Siza ultrapassa a simples consideração da arquitectura como um facto tectónico.

3.3.1.4 Redefinições e discursos críticos: a Escola e a *Escola*.

Na “Premessa” de *Professione poética*, Siza unifica dois textos anteriormente publicados, alterando-os ligeiramente (“To catch a precise moment of fluttering image in all its shades” e o já citado “Vuit punts ordenats a l'atzar...”).

A reutilização destes dois textos pode ser interpretada (neste novo contexto) como uma nova resposta às já referidas críticas de falta de clareza do seu percurso; no primeiro, cuja primeira versão foi já escrita em 1980 (o que mostra que algumas destas críticas já vêm, pelo menos, do final da década anterior) Siza afirma que propostas arquitectónicas como a sua ambicionam fundir-se com tendências inovadoras existentes e com os conflitos e as tensões que configuram a realidade, pretendem representar algo mais do que uma materialização passiva, rejeitam estabelecer limites à realidade analisando todos os seus aspectos, um de cada vez; ressalva que este tipo de propostas não pode basear-se numa imagem fixa nem pode seguir uma evolução linear; pelas mesmas razões, as formas que assume não podem ser ambíguas nem confinadas ao seu próprio campo disciplinar, por muito apropriado que isso possa parecer.⁹⁹

⁹⁷ NICOLIN, Pierluigi (coord.), *Professione poetica*.

⁹⁸ “No one understands better than Siza the uncanny «disappearance of the author» in modern times, the author, who, as in the case of the great Portuguese modern poet, Fernando Pessoa, transposes himself into separate voices (...). With the demise of authorship and the eclipse of genius a liberative but fragile future emerges on the horizon; the prospect of a poesis which is vital without having to suffer the burden of originality (...). Today, this «calligraphic» potential can perhaps only arise in marginal places; in those remaining interstices that delineate the frontiers between different worlds. Such a liberative fissure surely still exists in the mythical school or «milieu» of Porto wherein Siza lives and works, surrounded on all sides by colleagues, collaborators and the inevitable invisible enemies;” FRAMPTON, K., “Poesis and transformation: the architecture of Álvaro Siza” (pág. 22-23).

⁹⁹ Tradução nossa a partir de VIEIRA, Á. S., “Premessa / Foreword” (pág. 7): “Architectural proposals which aim to thoroughly merge with innovative existing trends, with the conflicts and the tensions which characterize reality; proposals which claim to be more than a passive materialization, which refuse to set limits to reality by analyzing all of its aspects one at a time; proposals of this kind can not be based on a fixed image nor can they have a linear development. For the same reasons, whatever form they take can not be ambiguous. Nor can they be confined to their particular field or discipline, even if this would seem to be more appropriate.”

Em 1986 (ano de edição de *Professione poética*) também se publica *Páginas Brancas*, uma publicação organizada por estudantes e dirigida sobretudo ao interior da FAUP. No texto introdutório, os editores¹⁰⁰ assumem que esta é uma “Escola onde (...) a prática profissional se liga, profundamente, ao próprio ensino”, mas interrogam-se sobre a sua identidade (“Que «pés» para o «mito»? Mais do que ser a sombra de «uma Escola» a Escola tem de se fazer, todos os dias, nova”) e assumem querer relançar o debate.

Se, da parte dos alunos, a participação se esgota neste repto, a colaboração dos professores permite que este objectivo seja plenamente conseguido: responderam ao desafio 34 docentes/arquitectos,¹⁰¹ que disponibilizam projectos para publicação, sendo alguns também convidados a publicar comentários escritos.

Alves Costa faz a história da *Escola*, no seu texto (“Recuperação de algumas notas, talvez a propósito”) mas evita o uso desta expressão fora do contexto da designação de uma instituição de ensino; lembra o “debate arquitectónico dos anos 50”, a “mais genericamente desconexa actividade dos meados dos anos 60 e 70” e o “entusiástico e raro momento de criação colectiva” que foi o SAAL. Recordando a “condição de portuenses e nortenhos” dos seus colegas, caracteriza a sua arquitectura pela “dialéctica entre a permanência e utopia do presente” e pela relação “entre o contexto e o modelo arquitectónico preconcebido”.¹⁰² Procura ainda fixar “certas componentes” que podem vir a determinar o futuro da “arquitectura que daqui nasce”: “carácter não codificado”, “relação com a morfologia do lugar” e o “desinteresse pelos modelos importados” (o que parece contraditório com a anterior referência a uma relação *entre o contexto e o modelo arquitectónico preconcebido* como característica da arquitectura da *Escola*). Para Alves Costa, esta é ainda uma arquitectura “tendencialmente acrítica, desenvolvendo um processo empírico e desatento ou menos atento à realidade” e “corre perigo de deixar de reflectir sobre a dimensão estética da arquitectura”; se este é um discurso que reflecte a imagem global dos trabalhos publicados em *Páginas Brancas*, mostra claramente quão distante ela se encontra da obra do seu (suposto) guia, Álvaro Siza.¹⁰³

Para Domingos Tavares, as questões que se colocam à “Escola do Porto” (termo que não utiliza) são essencialmente, de refundação de princípios: “saber se é possível, se é legítimo, se é útil, perseguir um método sistemático de composição arquitectónica; se há por aí alguém disponível para investigar na nossa história dos factos arquitectónicos ou na extensão urbana e regional da experiência portuguesa, as tipologias, as invariantes, as permanências e as suas razões, que permitam codificar as nossas verdades.”¹⁰⁴

Manuel Mendes organiza o seu contributo em torno de uma dicotomia: “«Escola» ou «generalismo» - ecléticismo ou tradição, uma opção inevitável”. Não rejeita, portanto, a ideia de *Escola* como tendência: “Ao longo das últimas quatro décadas, o Curso de Arquitectura da *ESBAP* constitui-se, e reivindica-se, autor

¹⁰⁰ Manuel Maria Reis, Portugal Mendonça, Carlos Freitas, Guilherme Paris Couto e José Miguel Sousa.

¹⁰¹ Fernando Távora, Jorge Gigante, Alcino Soutinho, Nuno Portas, Cristiano Moreira, António Menéres, Matos Ferreira, J. Pulido Valente, Sergio Fernandez, Álvaro Siza, Manuel Teles, A. Alves Costa, M. Correia Fernandes, M. Fernandes de Sá, Pedro Ramalho, José Quintão, António Madureira, Bernardo Ferrão, Francisco Guedes, Ricardo Figueiredo, Guedes de Oliveira, Domingos Tavares, Camilo Cortesão, Manuel Mendes, Carlos Guimarães, Carlos Prata, Francisco Barata, Henrique de Carvalho, José Gigante, E. Souto Moura, Teresa Fonseca, J. Manuel Soares, Manuel Botelho e Carlos Portugal.

¹⁰² Esta relação *entre o contexto e o modelo arquitectónico preconcebido* remete directamente para o discurso de Nuno Portas na *9H* (que, aliás, Alves Costa cita).

¹⁰³ COSTA, A. A., “Recuperação de algumas notas...” (pág. 11-13).

¹⁰⁴ Como veremos, é Alves Costa quem se vai mostrar disponível, precisamente a partir desta altura, para a tarefa que Domingos Tavares enuncia.

colectivo de sensível plataforma de reflexão e debate ideológico, cultural, disciplinar e do ensino. Um gesto criativo de quem fomenta uma ideia de *escola* e de *projecto*, no entendimento e transformação do real. O seu *movimento* verbaliza-se nas contingências da história, e revela-se permanente depositário de alguns vínculos culturais e disciplinares de certa durabilidade e transmissibilidade, os quais permitem associar, generalizar momentos de pesquisa, de aprendizagem e de ofício.” Mendes refere ainda a importância de algumas “figuras-síntese” (Carlos Ramos, Fernando Távora e Álvaro Siza)¹⁰⁵ e afirma que na generalidade do «trabalho portuense» transparece ainda a “tradição oficial do *desenho*” que liga algumas gerações de arquitectos. É assim que nasce o “espírito da *escola* ou *tendência*”, com “esse saber mais empírico que investigado ou teorizado, comunicado à e pela obra”; na “meia verdade do desenho – instrumento único de expressão – os princípios tornam-se esquematismo formal, em que a qualidade é a fidelidade à prática «modelo».” Nas “incertezas da situação actual”, esta “forma de proceder possibilita raros momentos de identificação da *ideia*, do seu processo, da sua revisão”, mas também pode levar (se ocorre “sem o outro lado do desenho”) a uma redução do “papel da razão no discurso arquitectónico”, presente apenas “no acerto e na ordem do terreno em que se movem os seus próprios passos”. Assim, o “produto «escola do Porto» caracteriza-se por um envelhecimento prematuro do *gosto* pelo *detalhe* e pelo *particular* da «nossa realidade interior»”; a «estrada da experiência» desliza para «tão perigoso como inútil diletantismo prático» que fabrica o «estilo» da obra virando-se à vida.”¹⁰⁶ Se o resultado é “ambíguo, por vezes híbrido”, para Manuel Mendes a escolha é clara, “a breve prazo”: “eclecticismo ou tradição”.¹⁰⁷

Podemos ler no curto texto de Eduardo Souto Moura em “Páginas Brancas” um discurso de sentido oposto: chamando para si a tarefa de “fazer a capa”, acção que considera geralmente “destinada aos que desenham”, Souto Moura propõe como título “ARQUITECTOS PROFESSORES DA E.S.B.A.P.” e os nomes da “página 99 das Páginas Amarelas – Região Porto”, de “Amaral, Augusto Leite a Valente, José Pulido”. Acrescenta que este “livro (ou catálogo) é isto e não pretende ser outra coisa”: “um inventário útil para muitas curiosidades.” Evitando aplicar a expressão “escola” (no sentido de *tendência*) à amostra de trabalhos ali publicada, socorre-se da ironia (transformando *Páginas Brancas* em *Páginas Amarelas*) e de uma auto-limitação do seu papel teórico para evitar uma reflexão mais profunda. Assim, este texto parece confirmar (involuntariamente) o discurso de Manuel Mendes: a *meia verdade do desenho* é aqui o *instrumento único de expressão*, embora adquira a forma de texto...

Mais crítico ainda será Nuno Portas, no seu “Prefácio”, onde desenvolve com mais detalhe ideias apontadas nos já citados textos anteriores; é neste ensaio, dirigido a um público interno, que encontramos mais claramente sistematizadas as questões que Portas coloca.

¹⁰⁵ Este texto constrói-se, em grande parte, na articulação de citações dos discursos destas e de outras personagens (salientam-se Rogers e Gregotti, entre outros).

¹⁰⁶ Não está referida no texto (MENDES, M., “«Escola» ou «generalismo» - eclecticismo ou tradição, uma opção inevitável”, pág. 20), neste caso, a origem das expressões colocadas entre aspas.

¹⁰⁷ Esta alternativa (“eclecticismo ou tradição”) já enfatizada no título, será ainda repetida por mais duas vezes, neste texto.

Em relação à aplicabilidade do termo “escola”, afirma que ao incluir obras de “todo o universo dos docentes” analisadas em conjunto, “os denominadores comuns” são “menos fáceis de extrair”. Por outro lado, também não se lhe oferecem dúvidas de que a “mitologia que se fez sobre a singularidade da arquitectura portuguesa” se centra “nos trinta anos do itinerário criativo de Álvaro Siza e do seu reconhecimento internacional”. No entanto, Portas considera Siza um “chefe de escola” difícil: se, por um lado, não se “assume pedagogicamente como tal”, por outro “exige que se vá muito para além das aparências” para se entender o seu percurso, “de obra para obra”. Se Siza é um exemplo de um “polissemismo” típico da sua geração (atitude “que um Venturi procurou legitimar e que um Frampton veio agora cobrir com a manta do «novo regionalismo»»), “polissémico é também o panorama dos arquitectos-docentes” que publicam os seus trabalhos nas *Páginas Brancas*, onde se encontram projectos que se referem a “diferentes facetas ou obras (poder-se-á falar de fases?) do *guia* – guia no sentido do que vai à frente, quer porque sabe o caminho, quer porque ninguém o sabe.”

Mas, desta vez, os reparos de Portas não se esgotam nas questões de transmissibilidade, já abordadas em anteriores artigos; seguidamente, apresentam-se algumas questões que manifestam críticas mais incisivas à obra da *Escola* em geral e de Álvaro Siza em particular:

- Será que se sai do “impasse semântico” do “mal chamado estilo internacional” privilegiando “a adopção de códigos modernistas dos anos 20 a 40” e “esperando que tal barricada neo-modernista nos poupasse ou defendesse das tentações postmodernistas?”
- “Poderia ser-se funcional ou racional, a sério, aplicando uma metodologia de projecto mais exigente e, ao mesmo tempo, ter à partida, como opção estilística, uma linguagem datada e localizada que (...) não resiste hoje e aqui a uma crítica minimamente informada pelo que hoje sabemos das ciências do ambiente, das regras da boa construção, da economia urbana ou das necessidades/preferências dos utentes?”
- Finalmente, “poderia conciliar-se a procura de relações explícitas da nova obra com a morfologia e as preexistências culturais (...) com o esquematismo volumétrico, as ascéticas superfícies rebocadas e pintadas, o reduzido catálogo de tipos (...)?”

Para rematar, Portas recorda a sua expressão “escola de *rigor*” (ressalvando que se referia ao “*rigor* na resolução dos problemas e não ao ascetismo das formas”) e conclui que, “se de *rigor* se tratava”, deveria ser possível que a *Escola* resolvesse “contradições tão sérias como as que atrás evoquei e que se referem sobretudo à questão do *método*.”¹⁰⁸

Em 1987, num texto (“Álvaro Siza”) publicado no catálogo da exposição *Tendências da Arquitectura Portuguesa* (MNE/SEC), Portas vai dar sequência a este discurso crítico: refere Siza como “um autor difícil de

¹⁰⁸ PORTAS, N., “Prefácio” (pág. 6-9).

classificar”, uma “personalidade sempre inquieta ou incómoda que, de obra para obra, parece recusar a aparência da continuidade”; critica o “exercício de citação ostensiva que vem fazendo” (refere “Loos”, “Taut” e os “modernos tardios dos anos 50”) que considera um “risco assumido e teimoso, como que pretendendo, com o recurso ao vocabulário dos pioneiros, salvar a moralidade do acto de projectar face à licenciabilidade de um mundo de arquitectura em estado de *dérision* cultural”; lamenta ainda o abandono de “referências locais, tão determinantes no primeiro ciclo que se podia falar de um *regionalismo* (...) que nunca havia mimado formas ditas regionais.”¹⁰⁹

Esta defesa da *moralidade* é evidente nos já referidos textos de Álvaro Siza (“Post-modernismo e arquitectura” e “Alvar Aalto: Três facetas ao acaso”) e no manifesto colectivo realizado para a exposição *Depois do Modernismo*.¹¹⁰ Mas é sobretudo num texto de 1989, escrito a propósito do concurso para o projecto da Casa das Artes (que Eduardo Souto Moura tinha vencido em 1981), que Siza volta ao tema “Escola do Porto” e ao debate sobre o seu papel formativo: a propósito da “perplexidade” e “inquietação” que “o nome de um recém-diplomado quase desconhecido” tinha provocado no júri, Siza refere a “ideia, já então bastante generalizada, de uma Escola do Porto caracterizada pela correcção e pela uniformidade, em doses variáveis e convenientes ao louvor, ou à condenação”; esta ideia (“confortavelmente sumária”), viria depois “a incluir a proclamação de algumas excepções, prontamente arquivadas na gaveta «incomunicante excesso de talento»”. Se parece óbvio que Siza se conta entre estas *excepções* a uma uniformidade de *Escola*, parece também evidente que procura, com este exemplo, alertar para a existência de outros que merecem o mesmo rótulo; mas, se Souto Moura está já “maduro para integrar o arquivo dos «talentos incomunicantes»” (e se nesse arquivo se vai “reunindo, com excluente aplauso, um número preocupante de outros mais velhos, de outros da mesma idade e ainda outros, discípulos”) então está em causa a posição dos “apologistas de uma pedagogia «mais transmissível», na Escola que o formou”. Assim, numa nova resposta (agora com um tom triunfante) às críticas de Nuno Portas, conclui: “Parece, afinal, que os incomunicantes comunicam.”¹¹¹

O discurso crítico que Nuno Portas apresenta em *Páginas Brancas* é acessível para todos (docentes e discentes) e torna-se quase incontornável nas conversas sobre este tema, no interior da *Escola*; assim, não é surpreendente que influencie a geração de estudantes que frequenta os primeiros anos do curso na altura da sua publicação. É esta geração que vai, com a revista *Unidade*, procurar não só compreender a identidade da *Escola*, mas também questionar alguns dos seus pressupostos: depois dos Encontros de Arquitectura, este é o primeiro momento em que os estudantes mostram por escrito uma vontade de “elaborar sobre os conteúdos

¹⁰⁹ PORTAS, N., “Álvaro Siza”.

¹¹⁰ DIAS, A.; SOUTINHO, A.; COSTA, A. A.; SIZA, Á.; TAVARES, D.; MOURA, S.; FERNANDEZ, S. (sem título) em SERPA, L. (coord.), *Depois do Modernismo*.

¹¹¹ VIEIRA, Á. S., “Centro Cultural do S. E. C.” (pág. 67 e 71 da ed. cons.); podemos considerar que os textos que Siza publica sobre Alcino Soutinho (“Depoimento/2”, em 1989) e Adalberto Dias (“Um primeiro trabalho...”, em 1992) se inserem dentro da mesma lógica de apontar excepções à (pretensa) uniformidade e incomunicabilidade da *Escola*.

pedagógicos e culturais da Escola, revelando as suas crises e propagando as inevitáveis diferenças que ocorrem”.¹¹²

Com a *Unidade*, o debate sobre a *Escola* apresenta-se aos alunos numa linguagem que lhes é próxima; é essa a sua principal relevância: o discurso de docentes e discentes surge aí de forma directa, decodificado. Não retomaremos aqui a análise do impacto e significado dos conteúdos dos dois primeiros números da revista (que abordamos já em 3.2.3.4); salientamos apenas que nos parece correcta a “suspeita opinião” de Jorge Figueira, quando afirma que “os três primeiros números da *Unidade*” se contam entre os “melhores contributos dos últimos tempos, para que a escola seja conhecida cá dentro”.¹¹³ Face ao registo nostálgico da revista *rA* (editada pelo corpo docente) e na sequência dos textos que acompanham o catálogo de projectos das *Páginas Brancas* (editado pelos discentes), a *Unidade* dá voz a alunos e professores em inquietações que são já tema de conversa antigo; a sua publicação repercute e amplia as posições críticas de Nuno Portas e Manuel Mendes, marcando um momento em que (de novo) a *Escola* se sente obrigada a reflectir sobre si própria e a questionar os pressupostos de uma definição (“Escola do Rigor”) que é ainda mal assimilada por muitos.

É neste ambiente que, em 1990, surge o catálogo da exposição *Architectures à Porto*, onde Nuno Portas escreve o texto que regista a sua abordagem mais incisiva e explícita do tema “Escola do Porto”: “An Inquiry into the Architecture of Porto” traduz para o Inglês boa parte das críticas do texto das *Páginas Brancas*, desenvolvendo-as. Portas começa por precisar que o termo *escola*, no sentido de tendência (com uniformidade de método e estilo) só pode ser usado para definir um curto período de tempo e uma selecção restritiva de arquitectos. Ressalva no entanto, que considera possível estudar um grupo menos restrito, como os publicados no catálogo onde se encontra este texto,¹¹⁴ encontrando (sem muito esforço) uma concepção geral de projecto, que tem em comum um mesmo tipo de relação com o contexto e um número reduzido de estilos e maneirismos. Considera que esta é a obra do considerável sucesso dos métodos de ensino dos últimos vinte anos, bem como da (consciente ou inconsciente) liderança de algumas figuras poderosas; destes, destaca Siza como líder moral e responsável maior pelo sucesso internacional da arquitectura do Porto. Refere a permanente solidão do líder, o seu percurso imprevisível, a dificuldade de o ter como guia. Apresenta Távora como exemplo de um guia capaz de mostrar o(s) caminho(s) a seguir, abrindo a porta a outras possíveis interpretações; para Portas, Soutinho estará mais próximo de Távora do que de Siza, tal como Ramalho e Noé Diniz estariam mais próximos do estruturalismo de Teotónio Pereira do que da obra dos

¹¹² Jorge Figueira, citado na revista *Unidade* n.º 6, Set. 1998, Porto, dd! AE FAUP (capa).

¹¹³ FIGUEIRA, J., “Unidade 4, rA 0” (pág. 55).

¹¹⁴ Por ordem de publicação, F. Távora, A. Soutinho, A. Siza, S. Fernandez, M. C. Fernandes, P. Ramalho, B. Ferrão, F. Barata, D. Tavares, J. L. Carvalho Gomes, C. Prata, H. Carvalho, V. Moutinho, C. Machado, Jorge Gigante, José Gigante, F. Melo, J. Rocha, A. Corte-Real, A. Dias, M. G. Carvalho, M. G. Nieto, E. S. Moura, J. Carreira, J. M. Soares, A. A. Costa e C. Portugal.

seus colegas do Porto; defende que próximo de Siza estará Souto Moura, embora o seu moderado purismo o separe de todos os restantes.

A partir daqui, o tom crítico torna-se mais incisivo. Portas fala de uma pobreza semântica visível em obras recentes, apesar de absurdos esforços para fazer afirmações de história, tradição e tecnologia; aponta a inadequação do uso de um sistema de formas de outra época (e outra cultura) em relação às intenções expressas de interpretações de programas e sítios; refere as contradições entre uma desejada ligação ao sítio e o reduzido número de modelos que informam a arquitectura do Porto (refere os *Siedlungen* Germânico/Holandeses, o Team X e Rossi); recorda que a sua expressão *escola do rigor* definia uma tensão criada pela economia formal de alguns projectos com a morfologia e a estrutura da envolvente, afirmando que esta só poderia ser mantida por um período breve e provocatório e que, entretanto, se vão encontrando sinais de exaustão causados pelo fosso existente entre as opções formais da *Escola* e a cultura dominante do país. Afirma ainda que o limitado catálogo formal (estranho no seu anacronismo e na sua origem geográfica) coloca enormes problemas de inteligibilidade de linguagem que deixa o caminho aberto para uma arquitectura de segunda linha (edifícios estereotipados com padrões e formas decorativas, de vários materiais e formas) que parece, para alguma parte do mercado, mais lucrativa. Finalmente, refere que a *Escola* se retirou do debate das relações entre planeamento e projecto, e que não parece estar à vontade no projecto de grande escala e na relação destes com a dimensão temporal da sua materialização: faltam à *Escola* ideias para lidar com a crescente urbanização das áreas rurais.¹¹⁵

No mesmo catálogo onde se publica “An Inquiry into the Architecture of Porto” encontramos outros textos relevantes para o tema deste capítulo. Na nota introdutória, Alain Croset salienta a cidade do Porto como um dos raros sítios onde a produção arquitectónica mais recente pode ainda suscitar um real entusiasmo e refere a vivacidade do debate interno que anima a “Escola do Porto”; afirma ainda que o elo que liga os seus arquitectos é sobretudo uma forma de transmissão oral de conhecimento, um ensino que se efectua da forma mais directa possível, com relações entre mestre e aluno quase familiares. Acrescenta que se esta é uma forma antiga de transmissão do saber em arquitectura, ela justifica a espantosa continuidade da *Escola*: o fio que une Távora, Siza, Soutinho e Souto Moura é o mesmo que permite a continuidade das suas ideias na obra dos arquitectos mais jovens.¹¹⁶

Ainda em *Architectures à Porto*, o texto de Manuel Mendes (“Porto: Ecole et projects 1940-1986”) procura fazer uma história da “Escola do Porto” desde a entrada de Carlos Ramos na ESBAP, retomando as considerações críticas já publicadas pelo mesmo autor em *Páginas Brancas*. Este texto é complementado por “Notes pour une caractérisation de l’Architecture Portugaise”: se Manuel Mendes inicia a sua abordagem em 1940, Alexandre Alves Costa termina aí o seu arco cronológico (com a Exposição do Mundo Português) e apresenta uma leitura da história da arquitectura portuguesa que serve de pano de fundo para uma melhor

¹¹⁵ Tradução nossa a partir de PORTAS, N., “An Inquiry into the Architecture of Porto” (pág. 85-93).

¹¹⁶ Tradução nossa a partir de CROSET, P. A., “Presentation” (pág. 6-7).

compreensão das características da “Escola do Porto” e virá a revelar-se essencial para uma reavaliação da sua identidade.

3.3.1.5 Notas para uma caracterização da Arquitectura Portuense.

A publicação, em 1990, de “Notes pour une caractérisation de l’Architecture Portugaise” em *Architectures à Porto* integra um processo de investigação que Alves Costa desenvolve até hoje, sobre este tema:¹¹⁷ a sua divulgação pública é iniciada em Março de 1987, com uma comunicação ao 1º Congresso do Património Luso Construído no Mundo¹¹⁸ e é retomada em 1989, num artigo publicado na revista *VÉRTICE* (“Valores Permanentes da Arquitectura Portuguesa”); esta investigação vai ainda constituir o tema da aula integrada nas suas Provas de Agregação (realizadas em 1994).¹¹⁹

Esta é uma teoria construída num processo de *colaboração*, como o próprio Alves Costa faz questão de referir: “O Kubler deu-nos alento, o Távora estimulou e ensinou e assim, entre conversas e viagens, menos do que dos livros que escreveram os historiadores e mais do que iam dizendo em conversas privadas, sem inventários avassaladores, formulamos uma hipótese: na sua variedade, na sua espontaneidade e no seu ecletismo, que nunca lhe retiraram um genérico ar carácter de família que nos permite a sua permanente identificação, existe uma arquitectura portuguesa.”¹²⁰ Retoma-se e desenvolve-se, nestes textos, uma ideia que Távora já apresentara em 1953: “Como poderemos isolar-nos, se um dos aspectos da nossa realidade é esse, justamente, o das nossas relações com o Mundo?”¹²¹

Partindo desta ideia de “cruzamento de culturas” como condição que marca a arquitectura portuguesa, procura-se na história um conjunto de valores permanentes que permitam caracterizar a sua especificidade. Para Alves Costa, a arquitectura portuguesa “é eclética e contraditória”, embora a “síntese que representa” seja, “em alguns momentos do seu desenvolvimento, um todo formal, funcional e simbólico de rara coerência e originalidade”; “não sendo inovadora, no sentido da ruptura, a sua inércia não impede, antes favorece, uma leitura transformadora face a modelos e sistemas importados”; sendo “um fenómeno de aculturação, é na forma como interpreta os modelos e os adapta à realidade que encontramos a sua especificidade”; o seu “sentido de eficácia” é “resultado do reconhecimento das próprias limitações de natureza económica e social

¹¹⁷ Embora apenas seja publicado em 1990, “Notes pour une caractérisation de l’Architecture Portugaise” data de Janeiro de 1987; assim, parece ter sido o primeiro texto desta série a ser escrito, embora não seja referido como tal, das duas vezes que Alves Costa faz a história desta sua linha de investigação: em *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa* (1995) é apenas referido em nota bibliográfica (pág. 19), com a data da sua publicação (1990); em *Textos Dados*, na introdução a “Algumas hipóteses para uma caracterização da Arquitectura Portuguesa e do interesse da sua relação com o património construído no mundo”, refere-se o texto da comunicação ao 1º Congresso do Património Luso Construído no Mundo (em Março de 1987) como o “trabalho fundador de uma reflexão que ainda hoje prossegue” (pág. 25).

¹¹⁸ “Algumas hipóteses para uma caracterização da Arquitectura Portuguesa e do interesse da sua relação com o património construído no mundo”; segundo Alves Costa esta comunicação é “também subscrita pelo arquitecto Fernando Távora” (COSTA, A. A., *Algumas hipóteses para uma caracterização da Arquitectura Portuguesa...*, pág. 27).

¹¹⁹ O texto desta aula é publicado em 1995, em COSTA, A. A., *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa*; do mesmo autor, sobre este tema, ver também “Excertos de Escritos Dispersos dos anos 80” e “Nós somos da Póvoa do Varzim”.

¹²⁰ COSTA, A. A., “Excertos de Escritos Dispersos dos anos 80” (pág. 35); Alves Costa refere-se a KUBLER, G., *Arquitectura Portuguesa Chã*.

¹²¹ “(...) neste aspecto das nossas relações com as correntes estrangeiras não esquecer nunca a lição da nossa história, lembrando esses mestres que se chamaram Ouguete, Boytac, Chanterene, Terzi, Nasoni, Ludovice, Mardel e tantos outros; (...) aceita-se que ao longo da nossa história os estrangeiros se tenham nacionalizado (...) mas não se admite que os arquitectos e urbanistas portugueses de hoje possam integrar as influências estrangeiras que necessariamente terão de sofrer.” TÁVORA, F., “Para uma arquitectura e um urbanismo portugueses” (pág. 5).

e da urgência das necessidades” e o seu “processo fundamenta-se num considerável sentido prático e capacidade de memorizar e reutilizar experiência”; só raramente “é produto de um pensamento assumido, resultando de um processo empírico que dificilmente se distancia do senso comum”; os seus critérios “não são tanto os da coerência, mas sobretudo os da eficiência e, por isso, muito ligados ao imediatismo da técnica produtiva”; é muitas vezes “arcaizante, estruturalmente conservadora, sempre de compromisso” e “manifesta a tendência para uma leitura volumétrica simples, depurada e seca.”¹²²

Parece-nos evidente que este pano de fundo histórico ajuda também a explicar a situação contemporânea; se Alves Costa caracteriza desta maneira a história da arquitectura portuguesa (“pelo menos, até ao século XVIII”) não é difícil perceber que muito deste “carácter genérico” se encontra na arquitectura da “Escola do Porto”. A ênfase no carácter eclético e contraditório, mas de rara coerência e originalidade, marcado pela condição de cruzamento de culturas, lembra o já citado texto “Alvar Aalto: Três facetas ao acaso” que, como referimos anteriormente, consideramos apropriado para caracterizar a arquitectura do seu próprio autor (Álvaro Siza).¹²³ As referências à inércia, à aculturação de modelos, à eficácia, às limitações de natureza económica e social, ao sentido prático, à capacidade de memorizar e reutilizar experiência, ao processo empírico que dificilmente se distancia do senso comum, à coerência, à eficiência, ao imediatismo da técnica produtiva e a volumetrias simples, depuradas e secas são aplicáveis a muitas das obras da *Escola*.

A relação entre este discurso sobre os *valores permanentes da Arquitectura Portuguesa* e a obra de Siza está bem patente noutros textos do mesmo autor. Na introdução à edição de 1988 de *Percurso* (a já citada tese que Sergio Fernandez realiza para o Concurso de Agregação de 1985), Alves Costa refere que na arquitectura portuguesa o “processo evocativo não decifra e apropria a realidade, apreendendo e indicando o seu fundamento, antes, reconstruindo uma continuidade, adequando os modelos do passado a novas situações ou transformando-os em contacto com outros, torna o mundo (e ela própria) exequível, fluido, impuro ou provisório como o quotidiano.”¹²⁴

Dois anos mais tarde, Alves Costa vai reafirmar este discurso (agora aplicado à obra de um único arquitecto) em *Álvaro Siza*: “Se de Távora recuperou valores metodológicos e se abriu ao mundo, foi com a aproximação mais empírica e menos ideológica de Aalto que Siza inicialmente se identificou no plano cultural e da linguagem. (...) As opções que vai assumindo, a inteligência com que estabelecerá relações com os lugares, a leitura atenta que irá fazendo da história e da tradição, sem perverter o seu compromisso com a modernidade, bem como a reflexão crítica sobre o seu próprio projecto, vão colocar a sua obra futura em posição de permanente realismo formal e construtivo, garantindo-lhe a todo o momento um sentido de

¹²² COSTA, A. A., “Valores Permanentes da Arquitectura Portuguesa” (pág. 109-111).

¹²³ Siza refere a capacidade de Aalto “tudo incluir no desenho, de tudo tomar como estímulo” e qualifica-o como “agente de mestiçagem”, que “dominando modelos experimentados (o modelo é universal), transformando-os, ao introduzi-los em realidades diferentes, deforma-os, cruza-os também, utiliza-os de forma surpreendente e luminosa: objectos estranhos que aterram e logo estendem raízes”; “Alvar Aalto: Três facetas ao acaso” (pág. 63 da ed. cons.).

¹²⁴ COSTA, A. A., “A propósito de um percurso” (pág. 3).

eficácia que, sem obviar o reconhecimento das limitações de natureza económica e social e da urgência das necessidades, ao longo de séculos foi invariante na arquitectura portuguesa.”¹²⁵ Esta ideia vai ainda ser reforçada mais à frente, no mesmo texto, afirmando que Siza aprofunda as “fontes da modernidade”, nomeadamente do “racionalismo dos anos 20/30”, transformando estas referências em “matéria de projecto, com a convicção tantas vezes afirmada de que os *arquitectos nunca inventam nada, transformam a realidade*.” Este é, para Alves Costa, um “compromisso natural, depois consciente e erudito, com a tradição da arquitectura portuguesa *marcada pela condição de cruzamento de culturas*”.

Acreditamos que esta passagem, na obra de Álvaro Siza, de um *compromisso natural* para um processo *consciente e erudito* de identificação com os *valores permanentes da Arquitectura Portuguesa* terá sido informada pela própria pesquisa de Alves Costa que, por sua vez, encontrou em Siza a demonstração da perenidade dos valores que reconhece na nossa arquitectura. Parece ter existido uma dupla descoberta, simultânea e mutuamente influenciada, de uma metodologia de trabalho, nas suas vertentes teórica e prática.

Mas não é apenas em Siza que Alves Costa reconhece estes valores; no seu texto “Reconhecer e Dizer” (1990) refere que a obra de Eduardo Souto Moura está “muito perto do sentido de eficácia que caracteriza a tradição portuguesa, resultante, na generalidade, de um processo empírico que dificilmente se distânciava do senso comum”; mas a “sua colocação, como que por carácter pessoal, no interior da tradição portuguesa e portuense – *tantas vezes arcaizante e estruturalmente conservadora, apropriando modelos, formas locais e ancestrais de cultura, evoluindo sem soluções de continuidade* – é, afinal, resultado de uma profunda reflexão que, procurando alargar a inteligibilidade do real e o entendimento da temporalidade em que decorre a sua acção de arquitecto, busca o procedimento mais eficaz, num processo de consciente enraizamento.”¹²⁶

As considerações de Alves Costa sobre os *valores permanentes da arquitectura portuguesa* (e a sua explícita aplicação à obra da *Escola do Porto*) são retomadas por outros autores; encontramos referências explícitas (e mais ou menos críticas) a esta construção teórica em discursos que o próprio Alves Costa cita:

- “A arquitectura portuguesa «progrediu» sempre pela domesticação dos impulsos cosmopolitas, através de uma mistura de Nostalgia do passado e de assunção daquilo que, nos procedimentos tradicionais, é intrinsecamente adaptável às circunstâncias. Foi o que sucedeu nos anos 60. E foi a última vez que isso sucedeu.” (Paulo Varela Gomes)¹²⁷

¹²⁵ COSTA, A. A., *Álvaro Siza* (pág. 67-68).

¹²⁶ COSTA, A. A., “Riconoscere e raccontare” (pág. 90 da ed. cons.).

¹²⁷ Citado por Alves Costa em “Só Fazemos Bem Torres de Belém” (pág. 76).

- “o protestantismo estético desta «escola» pede uma análise cuidada, sob pena de ignorarmos algo decisivo à sua compreensão, isto é: que ela pertence a uma corrente estética de fundo, dialecticamente articulada com a História e unida ao magna antropológico do Norte de Portugal.” (Cerveira Pinto)¹²⁸

Parecendo contraditórias, estas posições complementam-se: acreditamos que, hoje, a herança antropológica da *Escola* não pode ser dissociada de um certo carácter nostálgico.

Alves Costa explica-nos a permanente “presença do mundo rural” no norte, “de que todos se sentem herdeiros”, afirmando que leva ao “gosto pela repetição tipológica, pela racionalidade construtiva, pelas formas sólidas de geometria simples” e que esta “é uma das chaves para o entendimento da arquitectura do Porto e do Norte em geral.”¹²⁹ Mas, a partir dos anos 80, a perenidade desta herança antropológica nas novas gerações vive mais de uma nostalgia que é intrínseca ao legado cultural da *Escola* do que de uma efectiva distinção Norte/Sul ou Lisboa/Porto, que (se subsiste) é cada vez mais ténue: já não é possível afirmar, como Camilo Castelo Branco, que “no Porto, (...) *namora-se para casar, casa-se para ter filhos, que ordinariamente são a cara dos pais. Benza-os Deus*” ...¹³⁰

3.3.1.6 Crónica de uma morte anunciada.¹³¹

É Nuno Portas, que inventa a expressão “Escola do Rigor” em 1983, quem passados apenas três anos vai anunciar a morte da *Escola* pela primeira vez, afirmando que “a hipótese de uma *escola*, na acepção corrente de tendência”, não pode “ser identificável senão num curto período e numa selecção restritiva e, legitimamente, tendenciosa – e mesmo assim improvável hoje”.¹³²

Esta ideia, inicialmente minoritária, virá a adquirir algum consenso, mais tarde.

Em Janeiro de 1992 publica-se *Páginas Brancas II*, editada por uma nova geração de estudantes,¹³³ que afirmam no “Editorial” procurar “perceber a *Escola* que temos, e que consciência ela tem de si própria”;¹³⁴ no “Prefácio”, Távora fala da utilidade desta publicação para o “conhecimento de uma Escola, enquanto instituição e tendência”.¹³⁵ Tal como em 1986, publicam-se projectos (41) e contributos escritos. Estão ausentes as duas vozes mais críticas da prática disciplinar da *Escola* que encontramos nas anteriores *Páginas Brancas* (Nuno Portas e Manuel Mendes), mas nem por isso o debate sobre o conceito está ausente dos “Depoimentos” aí publicados.

Para Alexandre Alves Costa, esta publicação justifica-se a partir “do interesse demonstrado por alguns sectores da crítica internacional, mais do que da nacional, em determinar os parâmetros definidores do

¹²⁸ Citado por Alves Costa (idem, pág. 87).

¹²⁹ Idem, pág. 85.

¹³⁰ Citado em COSTA, A. A., “À Memória Presente de Mestre Ramos” (pág. 97 da ed. cons.).

¹³¹ *Crónica de uma morte anunciada* é o título de uma famosa obra de Gabriel Garcia Márquez...

¹³² PORTAS, N., “Prefácio”, FAUP, *Páginas Brancas* (pág. 6).

¹³³ Jaime Eusébio, José Miguelote, António Simões, Carlos Antunes e Desirée Pedro.

¹³⁴ FAUP, *Páginas Brancas II* (pág. 7).

¹³⁵ TÁVORA, F., “Prefácio”, FAUP, *Páginas Brancas II* (pág. 9).

hipotético estilo e as balizas temporais do desenvolvimento da «escola do Porto» no sentido usual de «tendência»; mas ressalva que “esta designação se refere cada vez menos à produção corrente e cada vez mais a um grupo de arquitectos que se referenciam à existência de uma Escola”. Se esta *tendência* resulta de um “entendimento comum que foi existindo ao longo dos tempos”, gerado por “circunstâncias explicáveis fora de qualquer a-priori conceptual gerador de uma arquitectura programática e preconcebida”, ela “dependeu sempre do que se está produzindo no ateliê, isto é, do entendimento que se vai tendo da arquitectura através do que se vai construindo.” Para questionar o *hipotético estilo* do Porto (“Chamam-nos «escola do Porto» e querem-nos impor um estilo”) Alves Costa refere que a compreensão da arquitectura do Porto se faz pelo estudo da sua história recente, mas também pelo seu enquadramento num arco temporal bem mais alargado, remetendo para os seus escritos anteriores sobre a História da Arquitectura Portuguesa. Lembra o papel do ODAM no Congresso de 1948, a “Escola do Mestre Ramos que institucionalizou o debate arquitectónico em plataforma onde internacionalistas e realistas fizeram obra comum” e o SAAL “acção concertada e coordenada” onde se foi “profundamente português buscando os critérios sobretudo na eficácia da resposta e não na artisticidade”. Afirma ainda que, na sequência do SAAL, surgem as classificações: “Álvaro Siza e os seus amigos” para Gregotti (“injustamente”); “escola do Porto” para outros agentes exteriores (“também injustamente”). Resta, para Alves Costa, o “método adquirido e a sua moral”, que permitem o “novo manuseamento da diversidade de linguagens” (com o ânimo recuperado na “artisticidade da acção criativa”) e sustentam uma “cumplicidade, além do mais, desejada”.¹³⁶

Se este texto de Alves Costa é ambíguo, admitindo a dúvida sobre a subsistência de uma ideia de *Escola* (“com argúcia e imaginação, marcam-se datas para o principio da «escola do Porto» e para o seu fim”), o contributo de Siza para *Páginas Brancas II* parece claramente desencantado. Evitando utilizar o termo “Escola do Porto” (numa omissão que nos parece significativa da negação de uma ideia de “tendência”), admite que não se encontra já “envolvido no quotidiano da Faculdade” e não pode trazer mais do que “uma outra imagem do exterior”; não deixa, no entanto de afirmar que a “actuação da faculdade face a um relativamente inesperado sucesso” e “a uma imagem respeitável (coisa nova e também respeitável)”, oscila entre o “auto-convencimento embaraçado e a demagógica auto-crítica (ou melhor, a crítica de cada um ao «outro»”. Para Siza, não existe “contestação que não percorra os caminhos de um elitismo poeticamente distante”; o “prestígio renova-se pelo improviso”, a “ausência de fantasmas transforma-se em fantasma”, a “facilidade conduz a dificuldades”, o “realismo ao elitismo” e a “contestação ao conformismo”; em suma, a Faculdade encontra-se “entre parêntesis, no conforto do prestígio conquistado.” Estas críticas estendem-se ainda à “acção dos estudantes, única constante sólida, porque ultrapassa o tempo, na contínua corrente das

¹³⁶ COSTA, A. A., “Mostrar o ensino da Arquitectura no Porto...” (pág. 10-13).

gerações”, mas que agora se manifesta pela “marginalidade, não contaminando a instituição.” Este reparo parece ser motivado por alguma estranheza face aos dois primeiros números da revista *Unidade*...¹³⁷

Se Siza nega uma “escola” associada ao conceito de tendência, Ricardo Figueiredo aceita-a, relacionando estas novas *Páginas Brancas* com as anteriores e procurando na “leitura simultânea das duas publicações” o que “aparece como alterações ou permanências significativas nesse modo de pensar e projectar na «escola» e na Escola do Porto”. Esta comparação leva Figueiredo a referir as grandes transformações económicas e sociais que Portugal atravessa na segunda metade da década de 80 e as suas consequências na prática disciplinar dos arquitectos do Porto: uma “situação de quase «euforia», inundando de encomendas (e de realizações) os ateliês de muitos arquitectos” implicando o seu maior apetrechamento e a sua informatização; um “crescente interesse pelo fenómeno arquitectónico, pelos seus protagonistas e instituições; um “maior reconhecimento social do arquitecto como técnico qualificado e mesmo como agente cultural”; a descentralização da acção dos arquitectos, que traz um “relativamente amplo espaço de experimentação sobretudo para as novas gerações”. Face a este novo panorama, Figueiredo aponta o que considera serem os desafios do futuro próximo “para a «escola» do Porto”: “manter a qualidade de aprendizagem do ofício de arquitecto, ameaçado como está de crescimento excessivo, estrangulamentos financeiros, solicitações externas e até abandonos de docentes, e sobretudo falta de uma estratégia pedagógica que se vá consolidando e assumindo colectivamente”; “ultrapassar o alheamento e a marginalização que a «escola» e a Escola têm tido em relação aos instrumentos e instituições do governo e da administração da cidade e do território”.¹³⁸

Em paralelo com estas visões internas (embora Siza se confesse fora da Faculdade, ele nunca estará fora da *Escola*), *Páginas Brancas II* inclui também duas visões exteriores: Manuel Graça Dias e Paulo Varela Gomes, insuspeitos de qualquer ligação à *Escola*, pareceram aos editores ser escolhas apropriadas para uma leitura distanciada das obras publicadas, até porque são ambos homens de Lisboa cujo nome é respeitado no Porto. No entanto, se o intuito era procurar uma visão crítica menos comprometida, o seu contributo terá ficado aquém das expectativas.

Graça Dias, sem acesso à documentação que lhe fora enviada pelos editores (por força de questões logísticas explicadas no texto),¹³⁹ vê-se forçado a basear o seu contributo numa cautelosa releitura crítica das primeiras *Páginas Brancas*. Glosando com o tema do *branco* (como ícone da arquitectura do Porto) refere que, por trás da elegância do álbum, as “*páginas* temem; temem o confronto com o mundo real, com o mundo do risco (...), temem a marginalização do «mundo da verdade», temem a mulatagem, o conspurco, a falta de garantia dos perigosos territórios dos gritos selvagens ou dos sonhos, dos doidos alarves rudes.”¹⁴⁰ Por

¹³⁷ VIEIRA, Á. S., “(FAUP) no conforto do prestígio conquistado” (pág. 14).

¹³⁸ FIGUEIREDO, R., “Por uma ocasião histórica” (pág. 15-17).

¹³⁹ Este episódio, narrado por Graça Dias, mostra sinais de alguma desorganização na edição de *Páginas Brancas II*, compreensível numa publicação promovida por estudantes...

¹⁴⁰ DIAS, M. G., “Luvas Brancas” (pág. 18-19).

outras palavras, retoma-se aqui a crítica já presente nas *Páginas Brancas* anteriores (a falta da *dimensão do real*, expressão de Nuno Portas que Graça Dias cita) que, seis anos depois, se tornara já um estereótipo.

Também cauteloso, Paulo Varela Gomes vai mais longe na sua leitura crítica; fazendo uma resenha histórica do modo como tradicionalmente, na Arquitectura Portuguesa, se opunham cosmopolitismo e tradição, afirma que “Modernidade e Nostalgia” são os “dois pólos culturais que definiram a “Escola do Porto” nos anos 60 - e daí em diante, até hoje”; *nostalgia* ligada a uma procura da “«realidade», da «verdade», daquilo que é «autêntico» e está «enraizado»”; *modernidade* como objectivo que “não cessa de subverter as premissas e o processo”. Varela Gomes afirma que a “cultura crítica da «Escola do Porto»” está agora a procurar retomar o “movimento pendular do passado” (e procura nas “«constantes» processuais da arquitectura portuguesa” a “fundamentação de uma outra Modernidade em época de nova «ofensiva» cosmopolita”) mas não deixa de apresentar sinais de crise, sobretudo no que concerne à sua “pertinência cultural e social”, ao seu “rumo futuro” e ao seu “lugar no quadro de todo o país e no quadro internacional” (pela “contradição evidente entre os pressupostos culturais da arquitectura «portuense» e a realidade arquitectónica e urbanística do país”). Isto porque a “Nostalgia” se dá mal “com o novo «salto» da Modernidade”, porque a *Escola* está sujeita à “internacionalização de alguns dos seus maiores expoentes” e à “crescente cosmopolitização das ideologias arquitectónicas” e, finalmente, porque a sua “mitificação” gera “estereótipos no entendimento da sua arquitectura”. No entanto, face a todos estes sinais de crise, Varela Gomes conclui que “a *Escola* pode estar à beira de encontrar na sua tradição a maneira de se renovar: contrariamente ao que sucedeu no passado, porém, não se trata tanto de procurar na tradição aquilo que é útil à mudança, mas de encontrar nesta o que possa ajustar-se àquela; será necessário “ajustar contas com a realidade tal como ela é, subalternizando a nostalgia.”¹⁴¹

Se *Páginas Brancas II* constitui um esforço dos alunos para dar a palavra aos seus docentes, surge em 1992 uma outra iniciativa de estudantes que procura também dar expressão à voz de (alguns) alunos: publica-se (em Junho) o terceiro número da *Unidade*. Jorge Figueira (director da revista neste número) faz questão de marcar a diferença: a *Unidade* pretende “**problematizar** a relação entre o vivido no quotidiano escolar e a imagem do *conquistado prestígio* que a escola vai gerindo”, enquanto *Páginas Brancas II* “mistifica a realidade da escola e surge como **sebenta** redentora que resolverá os problemas de identidade das gerações vindouras de «jovens» estudantes e dos menos intensos e mais veteranos arquitectos.”

Na *Unidade* procura-se “discutir a relação pouco directa – e até perversa – entre a imagem que a escola projecta de si mesma e a realidade que a sustenta”; afirmando que a “«escola do Porto» é – vejam-se as frequentes dissertações sobre a sua matricidade, origem e «fim» – constituída por uma *malha de consensos particulares* que lhe conferem uma especificidade que surge muitas vezes – e por boas razões –

¹⁴¹ GOMES, P. V., “Acerca do Passado – Acerca do Presente” (pág. 20-21).

como um **estilo**.¹⁴² Encontramos neste terceiro número da revista outros contributos para o tema deste capítulo. Em “A Regra, a Modéstia, e cidades melhores” (entrevista de Jorge Figueira), Nuno Portas reafirma as suas anteriores críticas às “ideias dominantes na «escola» e na Escola”, contrariando a ideia generalizada de que “«a escola do Porto» – que nunca se define o que é – «é única e dá lições»” e alertando para as suas “falsas verdades”: “um uso da palavra desenho que é tão imenso que já não sei o que quer dizer” e um “uso das fontes de linguagem modernistas que nunca foi questionado”. Insiste de novo na falta de implantação e de generalização das ideias da *Escola* no Norte do país, afirmando que ela é “marginal porque não se quis claramente que não o fosse”.

Ainda na *Unidade* 3, em “Sem ordem nem coerência”, Alves Costa responde a um texto publicado no ano anterior, onde João Belo Rodeia¹⁴³ procurava fazer um balanço do panorama arquitectónico do ano de 1991 e, a propósito da FAUP, referia um texto de Jorge Figueira publicado no início desse ano¹⁴⁴ para referir os “mudos protestos” que vão emergindo nas novas gerações da FAUP, com vontade de reagir contra os “ritos mais antigos, material e operativamente mais essenciais” de uma *Escola* hegemónica “à escala nacional e consagrada internacionalmente”.¹⁴⁵ Na sua resposta, Alves Costa afirma ironicamente que, “na inevitável derrota que nos espera, consequência da incapacidade de identificação com a contemporaneidade, os ecos surdos das novas gerações, romperão finalmente em marselhas triunfais para satisfação de proféticos e misteriosos desejos de cujas vozes de Norte e Sul vamos tendo notícia mais ou menos camuflada”.¹⁴⁶ Podemos também ler aqui, nas entrelinhas, uma resposta a Nuno Portas e Varela Gomes.

Após a publicação de *Páginas Brancas II*, o tema “Escola do Porto” parece ter-se esgotado; depois de 1992 (e até ao final do período em estudo nesta dissertação) apenas encontramos uma publicação que aborda o tema, o número 4 da *Unidade*,¹⁴⁷ embora mesmo aí seja evidente que este é agora um assunto fora de moda.

No editorial desta revista, Pedro Bandeira e Joaquim Moreno afirmam que sabiam à partida que não queriam falar de um tema e queriam “falar de tudo o resto”; na entrevista que ambos fazem a Jorge Figueira,¹⁴⁸ torna-se claro qual o tema que não queriam abordar: Bandeira acusa o entrevistado de uma “posição de contemporaneidade nostálgica”, afirma que o conceito de “escola” é algo “de que já não nos sentimos próximos” e confessa que a posição dos editores deste número 4 foi “precisamente a de fugir ao

¹⁴² FIGUEIRA, J., “Submarinos e subsídios” (pág. 4).

¹⁴³ RODEIA, J. B., “O Fim da Inocência” (pág. 14-17).

¹⁴⁴ FIGUEIRA, J., “O Fim da Inocência como hipótese de trabalho...”; texto de comentário aos resultados do Concurso de projectos para a Sede da Federação Académica do Porto, aberto apenas aos estudantes do 5º ano da FAUP do ano de 1989/90, publicado no catálogo da respectiva exposição (FAP, *Concurso de Arquitectura...*).

¹⁴⁵ João Rodeia acrescenta: “(...) a Escola do Porto tem utilizado a sabedoria numa eficaz optimização dos seus recursos, inteligentemente construída pelos seus arquitectos/ideólogos: Fernando Távora, Manuel Mendes e (sobretudo hoje) Alexandre Alves Costa defendem uma Ordem e Coerência cuja *conta, peso e medida* enformam o respectivo Ensino. (...) É, sem dúvida, uma atitude heróica que a admiração valoriza, mas adivinha-se uma luta desigual entre facturas e perdas futuras de integridade e influência.” RODEIA, J. B., “O Fim da Inocência” (pág. 15).

¹⁴⁶ COSTA, A. A., “Sem ordem nem coerência” (pág. 69).

¹⁴⁷ Revista *Unidade* # 4, aefaup 1994; no número 5 da mesma revista, publicado em 1997, já não encontramos conteúdos directamente relevantes para o tema em causa.

¹⁴⁸ FIGUEIRA, J. em “Unidade 4, rA 0” entrevista de Pedro Bandeira e Joaquim Moreno a Jorge Figueira (pág. 54-57).

arq. Távora, ao arq. Siza, e até ao Souto Moura”. Para Figueira este é um tema necessário porque a *Escola* “é muito conhecida lá fora” mas não o é, paradoxalmente, para “um aluno que entra hoje na escola, e que vai fazendo os anos do curso”; assim, o propósito das revistas *Unidade* anteriores era (entre outros) “tentar que a escola fosse conhecida, discutida, cá dentro.”¹⁴⁹

Encontramos assim, neste número da *Unidade*, novos contributos para a ideia de fim da “Escola do Porto”. Manuel Mendes, num texto eloquentemente intitulado “Atmosfera doméstica. Porto, uma «melancolia pré-trágica», parece não ter dúvidas que a “escola” foi, mas já não é: “Hoje, (...) accionada a memória, a figura «escola do Porto» pouco mais assomará que um sopro de espessura evocativa; simulação ou recurso, incursão tanto mais eficaz quanto se puder fazer passar a simulação de uma identidade no recurso a uma imagem de identificação. Na frágil improvisação da sua síntese disciplinar, o esforço de mediatização da *aura portuense* faz-se distraído na medianização, fadiga ou castigo da estirpe *generalista* que sustentou a *eficácia*, a *durabilidade*, a *transmissibilidade* do seu empirismo resistente e propositivo; (...) o apelo/apego à *aura portuense* baralha rotas e estica à confirmação de *corpo* ou *coesão* a confirmação de contributos exemplares, e à sombra deste efeito perverso tende a adiar/esconder o que lhe é próprio como carácter, como estratégia de desejo e realização.”¹⁵⁰ Para Manuel Mendes, “pode-se entender por «Escola do Porto» o que, na transição de 50 para 60, sobretudo na década de 60, um reduzido número de *bravos*, de *resistentes*, vizinhos uns, amigos outros, mas «mordidos» pelos mesmos quadrantes na escola, no atelier, no *frentismo*, empreenderam contra forçados constrangimentos à livre expressão da cidadania, ao livre fazer da arquitectura.” Depois, anulada “a solidariedade de «tendência», ficou vinculada *força de escola* ao movimento que praticaram sobre a figura do arquitecto e sobre os materiais da tradição da arquitectura”; depois ainda, na “última década, a mediatização do «processo portuense» insistiu na *coesão* próxima de *tendência*, de gesto artístico ou formal, de categoria ou sensibilidade estética, de qualidade; *coesão* que, reflectida como imagem de produto, turva a ilustração do seu argumento – dos seus preceitos e diferenças.” Para que não fiquem dúvidas, Mendes afirma ainda que “a «escola do porto», a escola do desenho, do sítio, do rigor, faz anos, é passado já de certa idade. Rigor, desenho, sítio, construção, esvaziados da sua cultura e ofício de facto são distrações – sinais soltos sem liberdade, deslocados de um processo de experiência-conceito, outro(s) e hoje.”¹⁵¹

Entre Novembro de 1990 (Jacinto Rodrigues) e Novembro de 1994 (Alexandre Alves Costa, Domingos Tavares, Manuel Correia Fernandes, Alberto Carneiro e Joaquim Vieira) decorre na FAUP um conjunto de Provas de Agregação que dão depois origem à publicação de uma colecção intitulada “seis lições”.¹⁵²

¹⁴⁹ Idem (pág. 55). É curioso como Jorge Figueira, que em 1994 é já licenciado e docente no Curso de Arquitectura da Universidade de Coimbra, fala como se estivesse ainda ligado à FAUP...

¹⁵⁰ MENDES, M. “Atmosfera doméstica. Porto, uma «melancolia pré-trágica»” (pág. 28).

¹⁵¹ Idem, págs. 31-32.

¹⁵² Para além da respectiva “Aula de Agregação”, estas edições reúnem outros textos do mesmo autor (com excepção da lição 5, de Alberto Carneiro).

Vimos anteriormente como nos Concursos para Professor Agregado da ESBAP/FAUP de 1979/80 existe um elo de ligação (a abordagem de questões metodológicas) entre as várias teses, que (à excepção do texto de Cristiano Moreira) partilham também o mesmo tipo de abordagem (um registo autobiográfico e uma reflexão baseada na experiência pessoal), o que contribui para se poder reconhecer no seu conjunto uma identidade colectiva da *Escola*.

Nas provas da década de 90 a situação é diferente; cada um dos candidatos aborda a sua temática específica de investigação, sem se reconhecer no somatório das abordagens uma especificidade de *Escola* (entendida como *tendência*): Alberto Carneiro (*Campo Sujeito e Representação no Ensino e na Prática do Desenho/Projecto*) e Joaquim Vieira (*O Desenho e o Projecto São o Mesmo?*) abordam temas da área disciplinar do desenho, enquanto Domingos Tavares (*Miguel Ângelo: a Aprendizagem da Arquitectura*) e Correia Fernandes (*A Estrutura de Suporte*) abordam temas que são também bastante específicos da área disciplinar das cadeiras que leccionam (respectivamente, “História da Arquitectura Moderna”/3º ano e “Projecto I”/2º ano). Estas são abordagens que respondem aos objectivos das Provas de Agregação, mas que não interessam directamente aos objectivos desta dissertação; pelo contrário, como referimos já, a abordagem disciplinar (relativa à cadeira de “História da Arquitectura Portuguesa I”/4º ano) de Alexandre Alves Costa em *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa* contribui para um aprofundamento da identidade da *Escola*.

Também relevantes para os objectivos deste trabalho são os textos que Jacinto Rodrigues publica em *Teoria da Arquitectura: o Projecto como Processo Integral na Arquitectura de Álvaro Siza*. Rodrigues reconhece “três componentes na obra de Álvaro Siza” que “tornam difícil classificar este arquitecto em qualquer tendência”: “uma regra ou uma metodologia intersistémica e não um modelo estilístico”, “uma preocupação da componente social participando na criação da obra do arquitecto” e “uma visão da obra de arte total”. Se o que “caracteriza a sua obra é uma atitude pós-moderna de resistência”, que “não compartilha uma visão do utilitarismo racionalista em detrimento do sítio” e “não expressa uma estética da idolatria tecnicista”, esta é uma “atitude filosófica que não poderá identificar-se com os «modelos» normalmente atribuíveis ao pós-modernismo”. Siza seria assim um “pós-modernista de resistência” que valoriza “a intervenção dos utentes no processo de criação”, numa “crítica ao valor de troca, ao fachadismo da nova arquitectura de fascínio mercantil.”¹⁵³ A sua influência, no entanto, não é considerada como catalisador na concretização de uma “arquitectura de tendência”: “Enganam-se todos os que, ao imitarem-no, procuram a aparência das suas assimetrias e se convencem que assim fazem projectos à Siza! Em Siza Vieira o desenho não é aquisição estilística. O desenho é um instrumento operativo que investiga e dá forma aos componentes essenciais que determinam a «boa» arquitectura”.¹⁵⁴

¹⁵³ RODRIGUES, A. J., “Pós-Modernismo de Resistência” (pág. 98-99 da ed. cons.).

¹⁵⁴ RODRIGUES, A. J., “Siza Vieira e a Beleza que nos circunda...” (pág. 84 da ed. cons.).

Os textos que citamos (embora incluídos na edição de 1996 da colecção “seis lições”) são escritos entre 1988 e 1989, na mesma época em que Jacinto Rodrigues afirmava (na *Unidade 2*) que não é mais possível alimentar o mito da “Escola do Porto”, porque esta, “se existiu, já foi há muito tempo, quando existia um clima pedagógico coerente e um esforço comum na realização de objectivos claros”.¹⁵⁵

Parece assim existir um consenso sobre a ideia de morte da *Escola* no final da época em estudo; a principal excepção parece ser Jorge Figueira que, em 1994, mostra uma diferente opinião sobre o tema: “ao contrário do que agora quase toda a gente diz, na minha opinião, a «escola» existe, não morreu. A «escola do Porto» existe hoje, mais do que nunca. (...) Nestes últimos anos, vive-se um momento de grande generalização e democratização da ideia de «escola do Porto», o que significa que é algo partilhado mais globalmente e portanto mais sujeito a adaptações e contradições. Quando arquitectos de Lisboa fazem «à Porto», isso significa que a «escola do Porto» não existe ou que existe mais do que nunca?”¹⁵⁶

Esta afirmação de vida da *Escola* pressupõe um diferente entendimento da sua identidade. Mas, na mesma entrevista publicada na *Unidade 4*, Jorge Figueira afirma que “o que faz a arquitectura da «escola do Porto»” não “está escrito em nenhum livro”, apenas em “alguns textos, adivinhado” e “implícito, noutros”.¹⁵⁷ Assim, não surpreende que, poucos anos depois, tente preencher esta lacuna com a sua dissertação *A forma de um dedo. Um mapa crítico da Escola do Porto*.

3.3.1.7 “Quem se atreve a discutir a forma de um dedo?”¹⁵⁸

Esta resenha de textos críticos sobre a identidade da “Escola do Porto” não estaria completa sem uma referência a *Escola do Porto: um mapa crítico*; se a sua data da edição (2002) parece colocar esta obra fora do limite temporal que estabelecemos, a verdade é que esta publicação surge na sequência de um trabalho de dissertação concluído em 1997,¹⁵⁹ o que a inclui no âmbito temporal desta dissertação. A análise desta obra constitui assim o incontornável remate deste capítulo 3.3.1, porque nela se resumem as principais questões identitárias da *Escola* e se inicia uma nova era no modo como este tema é encarado; partilhamos com Jorge Figueira o objectivo de relacionar “um modo de pensar poucas vezes exposto” com “um modo de fazer” que é referência “da cultura arquitectónica das últimas quatro décadas do século XX português”.¹⁶⁰

A forma de um dedo... é assim um dos contributos mais importantes para a compreensão e a actualização das questões identitárias da *Escola* e constitui o estudo mais completo sobre este tema que

¹⁵⁵ Revista *Unidade 2*, Porto, dept d! AEFAUP, Nov. 1989 (pág. 62).

¹⁵⁶ FIGUEIRA, J., “Unidade 4, rA 0” (pág. 55).

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ “Quem se atreve a discutir a forma de um dedo, a cor de uma flor ou o bico de um pelicano?”; é este extracto do Diário de Viagem aos Estados Unidos de Távora (1960) que dá título à tese de Jorge Figueira (*A forma de um dedo. Um mapa crítico da Escola do Porto*); ver TÁVORA, F., “Abril, 9, Sábado, 1960” (pág. 96).

¹⁵⁹ FIGUEIRA, Jorge, *A forma de um dedo. Um mapa crítico da Escola do Porto*, Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica concluídas em Novembro de 1997 e apresentadas ao Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, em 1998.

¹⁶⁰ FIGUEIRA, J., *Escola do Porto: um mapa crítico* (pág. 17).

encontramos na bibliografia consultada; embora se possa considerar que o seu conteúdo está agora desactualizado e seria, já na época da sua publicação, incompleto (e por vezes equívoco) na abordagem das diferentes variáveis que caracterizam a evolução da identidade da *Escola*, não deixa de constituir uma referência inevitável para este capítulo. Assim, sem a pretensão de resumir aqui todas as ideias que interessam ao nosso tema presentes neste livro (já várias vezes citado, anteriormente), procuraremos apenas realçar a estrutura da obra e o modo como a abordagem de Figueira complementa a de outros autores.

Jorge Figueira procura estabelecer a evolução cronológica da “Escola do Porto” até ao período pós-revolucionário (na “primeira parte”), discorrer sobre “a operatividade da tradição da Escola nos anos 80, onde o *mercado* se estabelece como o novo campo de actuação cultural, e sobre os impasses e legados que é possível discernir a partir dos anos 90” (na “terceira parte”) e fixar, “em quatro temas, aquilo que corresponde exactamente a esse entendimento da arquitectura, presente e disseminado em obras, projectos e textos, seja na vertente da prática pedagógica, seja na vertente da prática profissional” (na “segunda parte”).¹⁶¹

É sobretudo nesta segunda parte que é perceptível o modo como Figueira define a identidade do seu objecto de estudo, num discurso estruturado em quatro capítulos unificados pelo um título geral: “Cultura e Estilo da Escola do Porto”.

No primeiro, intitulado “Zig zag: a intuição como uma poética da razão”,¹⁶² apresenta-se uma definição genérica de “Escola do Porto”: é a “emanação de uma metodologia – a derivar num estilo – que, com tradição assente nas práticas e cultura *Beaux-Arts*, sedimenta ao longo dos anos 60/70” uma “convergência habilidosa e profícua entre as instâncias da modernidade e a ancestralidade do clássico”, que é também um modo de “procurar uma identidade própria e assim resolver um tradicional problema da produção cultural portuguesa”. Por acção de Távora, segue a via da “confluência do *instinto* – amarrado ao saber oficial que a «escola-atelier» administra”; depois, a *Escola* segue “à deriva, ancorada nas precisões infinitas dos desenhos de Siza”, sendo esta flutuação que “deixa lugar a ser português” (o “instinto que mistura o universal e o apego ao território vivido”); nesse sentido, a sua cultura é “muito desenvoltamente portuguesa, isto é, nostálgica do mundo todo e de cada parte em particular”.

No segundo capítulo (“o Moderno como Real”)¹⁶³ Figueira procura interpretar a teoria da *Escola* em relação aos conceitos de *moderno* e *sítio*: afirma que, no “vocabulário corrente do texto da Escola do Porto”, quando se “fala no *real*, o sujeito é o projecto Moderno” e que, por isso, o “*sítio* na Escola do Porto é mesmo na atopia, *utópico*, isto é, referido à cultura Moderna”.

Em “A inevitabilidade do estilo”,¹⁶⁴ terceiro capítulo desta segunda parte, Figueira explicita a já enunciada característica estilística da “Escola do Porto”; considera que é difícil erradicar a noção de *estilo*,

¹⁶¹ Idem, pág. 17-18.

¹⁶² Idem, pág. 79-83.

¹⁶³ Idem, pág. 84-88.

¹⁶⁴ Idem, pág. 89-94.

quando os dispositivos conceptuais, metodológicos e processuais seguem na continuidade da tradição *Beaux-Arts* e da “escola-atelier”. Do ponto de vista pedagógico, pretende-se “recriar uma modernidade assente na descoberta individual de metodologias”, mas, por outro lado, “toda a pedagogia vive da troca colectiva de pressupostos, segundo regras de aferição pragmática, isto é, no recurso à *solução* previamente testada”. Do ponto de vista disciplinar, no trabalho dos arquitectos da *Escola*, ressalta a “amarração à imagem mais forte, a que *está a dar* em determinado momento ou circuito, numa correlação do gosto que tende naturalmente para a formulação de um estilo”. Assim, se a “Escola é, com modernidade, contra o código estilístico”, a sua base intuitiva “cria uma contradição: porque a intuição funciona na arquitectura a partir do reconhecimento de códigos preexistentes de onde se elabora”; por isso, “a existência de um *estilo* da Escola do Porto é, para lá de todas as proclamações em sentido contrário, inevitável”. A “estabilidade e previsibilidade dos sistemas construtivos usados, contra as instruções esboçadas, aguçou a reconhecibilidade do *estilo Escola do Porto*”: o “*gosto pelo purismo* – a redução dos elementos, a ascense das formas – é, em si mesmo, a demonstração de um apego cultural que não precisou de teoria para se entranhar, e que resiste seguramente ao passar do tempo”; o “*racionalismo* exorta uma cultura que se tece no gosto por uma arquitectura de evidência geométrica, de tectónica sobriedade, encontrada nas mãos do *povo*, por alturas do *Inquérito*”. Com “a mediatização da arquitectura como acrescido estímulo, a Escola tornar-se-á dependente do gosto assimilado, ao ponto da linguagem que o traduz passar a constituir, em si mesma, uma referência estática e exclusiva”.

Finalmente, no quarto capítulo “Autonomia disciplinar: o espaço como tema e o desenho como instrumento”,¹⁶⁵ Figueira procura caracterizar a metodologia de projecto da Escola, referindo que “adopta profundamente toda a carga implícita na definição de *espaço* como centro disciplinar”, traduzindo uma “cultura de projecto inteiramente devedora dos postulados que a vanguarda artística introduz”, que “abre o campo para os procedimentos racionalistas”; no entanto, a “procura *purista* não é feita a partir de sólidos primários singularizados em sugerido movimento, mas a partir de figuras de geometria compósita e complexa, (...) cujas superfícies criam a impressão de volumes puros”. Por outro lado, “é resistente aos avanços mais enfaticamente tecnológicos que o Moderno traduz, em favor de uma abordagem mais estruturalmente conservadora” e “dá ao *espaço* a resolução central do problema”, excluindo “uma abordagem conceptual com base em formas literárias, metáforas, analogias, adjectivações”. O instrumento que “vai permitir manobrar as repetidas incertezas que toldam a autonomia disciplinar da arquitectura, e estabelecer-se como instrumento primordial de derivação poética, é o *desenho*”; “à falta de incentivo teórico, e enquanto duram os paradigmas, desenha-se”. Mas “o culto do *desenho*” representa “o melhor e o pior da Escola do Porto”: é “um insubstituível mecanismo de domínio do projecto, da sua invenção e verificação”, mas será também “o campo de concentração que se pensa poder substituir a crítica e o conhecimento” e que “encarcerará modos e permitirá

¹⁶⁵ Idem, pág. 95-100.

tiques, rotinas no projecto”, ao “passar da cabeça para a mão”, “de uma forma de visibilizar o pensamento para um modo de reproduzir modelos”.

Reconhecemos no texto das quatro partes deste segundo capítulo uma síntese crítica das ideias de Fernando Távora, Nuno Portas, Alves Costa, Manuel Mendes e Álvaro Siza, mas também um contributo original de Jorge Figueira, não apenas no cruzamento de discursos que são por vezes contraditórios, mas também na construção de uma posição pessoal. Apesar de afirmar que a *Escola* não sente a “necessidade de um trabalho teórico legitimador”,¹⁶⁶ Figueira vai, com a sua tese, desmontar esta crítica: não só porque o conjunto de reflexões que cita no seu livro configura uma teoria da “Escola do Porto”, mas também porque a sua própria abordagem lhe confere um novo e importante contributo. Assim, depois de 1997, não é mais possível afirmar que a *Escola* não tem teoria(s)...

Partindo da definição de “Escola do Porto” que a “segunda parte” desta tese fornece, a “terceira parte” apresenta as “novas condições” que alteram o seu contexto, nos anos 80. Se os arquitectos do Porto se vão integrando “nas regras de *mercado*” e vão fazendo “o jogo de sedução pública a que os novos valores da *competitividade* obrigam”, estas regras e este jogo vão enfraquecendo “a cúmplice partilha de *atelier* para *atelier*” e levam a uma “sublevação da forma em relação ao conteúdo”. Assim, “*prestígio*” e “*competência*” tornam-se “valores de mercado”, e os “*pressupostos* da arquitectura da Escola” perdem relevância. Por outro lado, ao mesmo tempo que a “Escola do Porto começa a *acontecer* publicamente”, mostra “maior dificuldade em articular a experiência do passado com as novas condições”. Se a “simulação pura do *atelier* na escola está condenada a ser um exercício nostálgico e insuficiente”, também o “*atelier* já não é o mesmo espaço de paciente e perseverante aprendizagem”. Se a cultura pedagógica da *Escola* assenta na “perenidade da transmissão oficial de conhecimentos”, essa “*transmissibilidade* é posta gradualmente em causa, conforme vão caindo alguns dos paradigmas simbólicos e de funcionamento – a inevitabilidade do *racionalismo*, a poética da revolução, a eficácia da «escola-atelier».” Perde-se assim “aquilo que distinguia a Escola do Porto, para o bem e para o mal: a facilidade insinuada do gosto que perdura, subtraído das contingências e das modas, permitindo continuidades, gestos recíprocos.”

Seguidamente, Figueira dedica algum espaço a analisar os diferentes papéis que as principais figuras da *Escola* desempenharam na sua definição. Se Távora “fez o *meio círculo* que constituiu a passagem de um ensino oitocentista, à base de modelos arcaicos e circunscritos, para um ensino centrado nas temáticas do Moderno”, falta ainda “fechar o círculo e trazer o ensino e o debate da arquitectura para o centro da contemporaneidade.” Por outro lado, se “Siza executou projectualmente o *segundo arco*” (“e a interpretação da sua obra podia ter criado uma sinalética decisiva para a reconstrução do clima cultural e do tecido pedagógico”), o “seu prudente e astuto entendimento do debate Pós-moderno, com reflexo na obra realizada,

¹⁶⁶ Idem, pág. 81.

não é verdadeiramente integrado pela Escola” e a obra que realiza “a partir do Pavilhão Carlos Ramos (1986) é cada vez mais aberta e complexa nos seus pressupostos e, por consequência, mais desestabilizadora do que consensual”. Quando Alves Costa, no final dos anos 80, “deixa de acompanhar a sua obra, quebra-se um elo significativo”: a “Escola fica presa ao discurso (extremamente defensivo) de Siza”. É porque “desaparecem as condições que permitem seguir a evolução estilística e conceptual de Siza” que a *Escola* se academiza, “e não, como é opinião generalizada, por um excesso de empatia a todos os seus movimentos.”¹⁶⁷

Mesmo “tendo perdido um nexu criativo, é no espaço conflituoso de encontro/desencontro com Siza que a Escola se vai reflectindo e abrigando”; e é também no “conjunto de referências matizadas pelo *colectivo* que Siza vai buscar os rudimentos da sua *poética*.” Mas, se a sua “cultura de projecto, porque extrema e *última*, é algo intransmissível, os seus resultados formais são largamente mimetizáveis, ao contrário do que foi sendo estabelecido”. A sua obra “foi fixando códigos, ao longo do tempo” que “perdem a *aura*, quando começam a ser reproduzidos de obra para obra (e até na obra de outros autores)”; “por razões que passam pelo aumento da encomenda e pela simultaneidade dos projectos” Siza repete “alguns esquemas compositivos e formais, dando-lhes uma reprodutibilidade que se adapta ao novo quadro de trabalho”. Assim, “estabelece uma linguagem identificável para lá da caricatura, estabilizada pelo tempo e uso, a partir de variantes que são manipuladas por adição, subtracção ou *mimesis*, de projecto para projecto”. A sua obra é um “*manifesto em rotação*”, onde encontramos “códigos formais e construtivos perenes, que criam um lastro incontornável”; a sua “cultura de projecto” é “portadora de sinais perturbadores que devem ser confrontados com o nosso tempo e sujeitos a debate”.¹⁶⁸

Considerando que Souto Moura, por sua vez, “tem transportado a arquitectura para modelos de referência muitíssimo distintos dos da cultura que o formou”, Figueira afirma que, na sua obra, a arquitectura é “agora um *produto cultural*” que “não segue necessariamente um programa” mas “basta-se como *espectáculo* cuja transcendência está por vezes fora dos elementos convencionais do projecto”. Se encontra “desacertos que se pressentem graves entre a sua formação no seio do *empirismo* da Escola do Porto e os pressupostos conceptuais para onde as suas actuais referências o enviam”, ressalva que a “consistência do seu projecto advém, todavia, do facto de cumprir um sentido de relativa pertença ao Moderno – sem o *programa*, mas aderindo ao universo estético, via Mies van der Rohe” e de “possuir uma relação filial, embora equívoca, com a Escola do Porto, num percurso quase no oposto de Siza mas próximo de Távora – na assunção de um (falso) pragmatismo”. Assim, também Souto Moura se constitui como referência da “Escola do Porto”, “dramatizando o residente quase atávico gosto pela severidade compositiva e uso minimal da forma”; com um “resultado prático (...) extraordinariamente eficaz, dentro e fora da escola, até porque se

¹⁶⁷ Idem, pág. 107-113.

¹⁶⁸ Idem, pág. 121-125.

cumprem os ditames da hegemonia da *forma* como facto arquitectónico com implicações culturais que o discurso não acompanha”.¹⁶⁹

Finalmente, sobre Nuno Portas, Figueira refere os “agudíssimos textos críticos (...) tão teoricamente correctos como aparentemente impossíveis de satisfazer”, constatando que o epíteto “escola do «rigor»” se revela “justo no sentido formal, e não tanto no sentido metodológico, que era a conotação desejada”. Por outro lado, considera que “os contornos culturais que Portas vai sugerindo” se revelam “cada vez mais arredados da fruição contemporânea da arquitectura”: como “se a arquitectura, neste caso, a do Porto, pudesse ainda cumprir uma função reguladora, culturalmente esclarecida e socialmente aceite”; como “se o arquitecto se pudesse (ou quisesse) libertar da vaidade do prestígio e da arquitectura que o alimenta.”¹⁷⁰

Consideramos que a principal ideia desta tese está sintetizada por Figueira na sua caracterização final do tema: “a Escola do Porto sempre se desejou como uma *escola*, isto é, como uma *tendência*, uma elaboração de afinidades que conduzissem uma arquitectura definida, reconhecível, devedora de uma identidade”, mas “esteve sempre mais perto de ser identificada como um *estilo*, quando quis ser reconhecida pelo seu *método*, encontrando-se finalmente num campo nebuloso, sem ceder inteiramente à codificação do primeiro nem conseguir atingir a inteireza conceptual do segundo.”¹⁷¹ Partindo de uma intenção de apontar as deficiências teóricas da *Escola*, Figueira acaba por lhe reconhecer uma teoria, definida num conjunto de intenções cuja concretização prática fica aquém do enunciado; conseqüentemente, e embora se reconheça ao seu autor a convicção de que “ao contrário do que agora quase toda a gente diz (...) a «escola» existe, não morreu”,¹⁷² esta tese pode ser lida como uma confirmação da morte da “Escola do Porto”.

Talvez por isto, Alves Costa afirme, no prefácio, que “muitos, como eu, lhe ficarão gratos e um pouco tristes.”¹⁷³

¹⁶⁹ Idem, pág. 135-136.

¹⁷⁰ Idem, pág. 116-117.

¹⁷¹ Idem, pág. 119.

¹⁷² FIGUEIRA, J., “Unidade 4, rA 0” (pág. 55).

¹⁷³ FIGUEIRA, J., *Escola do Porto: um mapa crítico* (pág. 13).

3.3.2 Ser ou não ser “Moderno”: a *modernidade* como conceito intemporal.

A palavra *Modernidade* significa “estado ou qualidade do que é moderno”, mas é também sinónimo de “modernismo”. *Moderno* adjectiva os “tempos mais recentes”, o “que existia há pouco”, o que é “dos nossos dias”, o que é “hodierno” ou ainda o “indivíduo que segue os usos e costumes da época actual”. Por sua vez, *modernismo* pode significar “aferro aos costumes modernos” ou designar, de forma genérica “movimentos literários e artísticos das primeiras décadas do século XX”.¹⁷⁴ No domínio da arquitectura, a palavra *moderno* pode designar (paradoxalmente) a “tradição do humanismo ocidental” (período moderno) ou a “ruptura com esse humanismo” (movimento moderno) e é geralmente aplicável “significando o que é contemporâneo, ou identificando, por rarefacção de conteúdo, as transformações reais, progressivas e necessárias presentes num modo artístico após a primeira década do século XX.”¹⁷⁵

Durante os anos 80, a definição de *Moderno* adquire uma nova relevância, face à generalização do uso do termo “pós-modernismo” para designar uma arquitectura conotada com as teorias de Robert Venturi, Aldo Rossi, Charles Jencks e Paolo Portoghesi¹⁷⁶ (entre outros) e as obras de Rossi, de Venturi, de Michael Graves e dos irmãos Robert e Leon Krier (entre muitos outros). Como vimos, a definição que Portas propõe (“Escola do Rigor”) surge num momento em que o panorama arquitectónico português se divide numa clara oposição dicotómica entre Moderno e Pós-Moderno, reivindicando para o Porto uma herança funcionalista, cruzada com preocupações de integração no contexto.¹⁷⁷ Se, ao longo da história do seu discurso teórico, a “Escola do Porto” sempre defendeu a intemporalidade da noção de *moderno*, a emergência do Pós-Moderno

¹⁷⁴ COSTA, J. Almeida; MELO, A. Sampaio, *Dicionário da Língua Portuguesa* (pág. 1117).

¹⁷⁵ RODRIGUES, M. J. M.; SOUSA, P. F.; BONIFÁCIO, H. P., *Vocabulário técnico e crítico de Arquitectura* (pág. 184).

¹⁷⁶ VENTURI, R., *Complexity and Contradiction in Architecture*; VENTURI, R. et al., *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*; ROSSI, A., *L'architettura della città*; JENCKS, C., *Modern Movements in Architecture*; JENCKS, C., *What is Post-Modernism?*; JENCKS, C., *The language of Post-Modern Architecture*; PORTOGHESI, P., *Dopo l'architettura moderna*.

¹⁷⁷ PORTAS, N. “Portugal: Contextual Interpretation and the Importation of Models”; ver capítulo 3.3.1.2.

leva a que se procure fundir as ideias de *modernidade* e *modernismo*, procurando demonstrar a contemporaneidade de ambos os conceitos no contexto português e, conseqüentemente, a desadequação teórica da consideração de um eventual *pós-modernismo* nacional.

Nos anos 90, o discurso das novas gerações é já diferente, assumindo a ideia de uma *condição pós-moderna* como definição de contemporaneidade. Mas, neste confronto geracional, nem sempre é claro o significado da palavra *moderno* nos discursos da *Escola*. Dividida entre cumprir a tradição (moderna) de uma oposição permanente ao contexto dominante e o respeito (mais ou menos nostálgico) pela herança cultural herdada, os arquitectos do Porto parecem procurar, mais uma vez, uma terceira via.

Neste dilema *Hamletiano* (*Ser ou não Ser Moderno*) encontram-se importantes contributos para a compreensão do modo como a *Escola* se situa nos contextos culturais português e internacional, nas décadas de 80 e 90.

3.3.2.1 O princípio da intemporalidade da arquitectura moderna.

Na história da “Escola do Porto” encontramos frequentemente uma utilização do termo *Moderno* como sinónimo de contemporâneo, onde se reconhece a posição de Carlos Ramos que, em 1933, definiu Modernismo como “o estado de consciência proveniente do conhecimento exacto da hora em que uma pessoa viu a luz do dia.”¹⁷⁸ Mas a clareza desta definição, depois transmitida aos seus alunos do Porto, nem sempre é bem compreendida: o conceito de Moderno vai conhecer diferentes interpretações por parte dos Candidatos ao Diploma de Arquitecto da EBAP, como se pode perceber pela leitura das memórias descritivas dos CODA.

Parece haver um claro equívoco quando Fernando Tudela¹⁷⁹ afirma (em 1946) que a sua Igreja de Santo António das Antas assume um “partido arquitectónico moderno”. Na mesma época, na sua proposta para um “Parque Desportivo no Porto” realizada com uma linguagem próxima do “Estado Novo” na sua vertente mais monumental (com assumida influência do estádio olímpico de Berlim, de Speer), Oldemiro Carneiro¹⁸⁰ parece mais consciente do significado do termo *moderno* (embora o use com tom depreciativo), quando afirma: “várias tem sido, no entanto, as tentativas contemporâneas na procura de um traçado diferente do «clássico», mas, contudo, as deficiências surgem nos modernos como consagração dos antigos...”. Ainda na mesma época, Ricardo Costa vai conotar o conceito de moderno com a utilização de um sistema estrutural específico (o uso de uma “estrutura de cimento armado”), realçando o “carácter verdadeiramente moderno que surge da aplicação e emprego judicioso desse material”.¹⁸¹

¹⁷⁸ RAMOS, C., “Arquitectura, um palácio da Academia Nacional de Belas Artes...”.

¹⁷⁹ Fernando de Sousa Oliveira Mendes Nápoles Tudela, CODA 54, entregue em Maio de 1946; ver fig. 90, pág. 360.

¹⁸⁰ Oldemiro Carneiro, CODA 64, entregue em 31 de Maio de 1947.

¹⁸¹ Ricardo Lemos Gil da Costa, CODA 65, entregue em 31 de Maio de 1947.

Dez anos mais tarde, encontramos nos CODA definições de moderno que se relacionam com considerações estéticas, espaciais e métricas; Mário Azevedo procura justificar a sua proposta de bloco residencial para a rua de Costa Cabral referindo que “esteticamente a solução encontrada parece muito aceitável, porquanto sendo uma construção económica, consegue reunir características de à vontade e liberdade de composição, leveza e frescura, sentido moderno, modulação e ritmo, um conjunto de grande unidade e equilíbrio arquitectónico”;¹⁸² Duílio Silveira, a propósito do projecto para uma fábrica de móveis, afirma: “a riqueza espacial do conceito moderno é dada pelo encontro de uma métrica em que os espaços são facilmente explicáveis”¹⁸³

Na linha de continuidade da citada definição de Carlos Ramos, encontramos na obra teórica de Fernando Távora contributos importantes para a clarificação do conceito. Em 1947, afirma a necessidade de “seguir em frente”, como a única resposta possível “para aqueles para quem viver é criar alguma coisa de novo, não pelo desejo estúpido de ser diferente, mas pela imperiosa determinação da vida” (o que implica um conceito de modernidade, mas também a negação de uma fundamentalista “tradição do novo” que caracterizava o discursos dos movimentos de vanguarda europeus do principio do século).¹⁸⁴ Em 1952, distingue entre *Arquitectura contemporânea* (“conceito puramente cronológico”), que “é toda aquela que se realiza no nosso tempo”, e *Arquitectura moderna*, que “é toda aquela que se realiza *de acordo* com o nosso tempo”, “aquela que traduz exactamente, isto é, segundo uma relação perfeita, a realidade que a envolve”.¹⁸⁵ Ainda no mesmo ano, define *modernidade* como “integração perfeita de todos os elementos que podem influir na realização de qualquer obra, utilizando todos os meios que melhor levem à concretização de determinado fim” e afirma que esta se manifesta “na qualidade, na exactidão das relações entre a obra e a vida”, acrescentando ao conceito uma leitura intemporal: “As grandes obras de Arquitectura e de Urbanismo foram sempre modernas na medida em que traduziram exactamente, isto é, segundo uma relação perfeita, as suas condições envolventes.”¹⁸⁶

Esta definição de Távora chega ao final dos anos 70 sem que seja alguma vez necessário colocar em causa os seus pressupostos. Quando, em 1961, Nuno Portas reconhece em Távora uma experimentação formal obcecada pela “mutação”, “ambiguidade” e “contradição” das necessidades, este reconhecimento é interpretado como uma linha de continuidade da arquitectura moderna, num processo de revisão crítica: a geração de Távora (Portas refere Andresen, Loureiro, Ricca, Filgueiras) é apresentada como protagonista de uma “renovação do vocabulário e das ideias em nome de uma modernidade”.¹⁸⁷ Do mesmo modo, a leitura que Gregotti faz do trabalho de Álvaro Siza (onde reconhece qualidades de subjectividade, complexidade e

¹⁸² Mário Emílio Ferreira Mendes dos Santos Azevedo, CODA 159, entregue em 29 de Maio de 1957: ver fig. 57, pág. 286.

¹⁸³ Duílio Dinis Sande da Silveira, CODA 234, entregue em 31 de Dezembro de 1957; ver fig. 78, pág. 334.

¹⁸⁴ TÁVORA, F., *O Problema da Casa Portuguesa* (pág. 12).

¹⁸⁵ TÁVORA, F., “O Porto e a Arquitectura Moderna” (p. n. n.).

¹⁸⁶ TÁVORA, F., “Arquitectura e Urbanismo – a lição das constantes” (pág. 153).

¹⁸⁷ PORTAS, N., “Fernando Távora: 12 anos de Actividade Profissional”.

contradição inerentes às suas leituras da situação específica de cada trabalho) leva a que lhe reconheça afinidades teóricas com Venturi, mas estas não são apresentadas como resultado de um qualquer processo de ruptura com a herança modernista.¹⁸⁸

Será necessário chegar a 1979, para encontrarmos testemunho de um desvio da linha de continuidade da evolução do modernismo em obras da *Escola*: como vimos, Domingos Tavares admite uma mudança na arquitectura de Siza, depois de tomar contacto com *Complexity and Contradiction in Architecture* (Robert Venturi), referindo a obra de Caxinas como “arquitectura «pop»”.¹⁸⁹ Esta influência, que é mais literal em Caxinas (1970-72) e no edifício do Supermercado Domus (1972-73), evolui, nas obras seguintes, para uma especial ênfase no *simbolismo da forma arquitectónica*¹⁹⁰ em obras já referidas, como a casa Beires (1973-76) e os bairros da Bouça e de S. Victor (1973-77); mas se na casa da Póvoa a atitude retórica é concretizada com recurso a soluções que remetem para a última fase da obra de Aalto,¹⁹¹ as obras do SAAL vão buscar as suas referências formais aos anos heróicos do movimento moderno. As necessidades de pragmatismo, eficácia e economia no “Processo” obrigam a retornar a uma arquitectura de raiz mais funcionalista, lição que vai marcar fortemente a *Escola*.

Assim, o período em que arquitectos da *Escola* experimentam modelos e linguagens que se afastavam claramente das referências mais directas da herança moderna é efémero. Se, como vimos (em 1.3.2.2), Siza seria Venturiano antes do tempo, (como aliás também Távora, em menor grau), a rápida percepção do rumo evolutivo das formas arquitectónicas conotadas com o termo “Post-modernismo”, sobretudo a partir da Bienal de Veneza de 1980, leva a que Siza se torne um dos mais acérrimos defensores da continuidade do projecto moderno (expressando-o de forma clara tanto no discurso como na sua arquitectura), em sintonia com os mais prestigiados representantes da “Escola do Porto”. A participação de Siza na exposição *La Modernité, un project inachevé*, a recusa dos arquitectos do Porto em participar com obras suas na exposição “Depois do Modernismo”, o texto português do catálogo da mesma exposição, o artigo de Siza sobre Aalto e a exposição “Onze arquitectos do Porto” são cinco momentos que se sucedem num curto período de dois anos (1982-83) e tornam clara uma posição de defesa do moderno como projecto inacabado por oposição a uma moda a que *vagamente se chama pós-modernismo*; é também nesta época que Siza desenha a casa Avelino Duarte em Ovar (1981-84), com claras influências das casas Steiner (Viena, 1910) e Tzara (Paris, 1926) de Adolf Loos, relembrando que *ornamento é crime*.¹⁹²

Este é um período em que o uso do termo *moderno* na generalidade da crítica de arquitectura sofre um desvio: se antes, na sua aplicação corrente, o conceito se confundia com *contemporâneo*, agora, pelo

¹⁸⁸ GREGOTTI, V., “Architetture recenti di Álvaro Siza”.

¹⁸⁹ TAVARES, D., *Da Rua Formosa à Firmeza*, pág. 55.

¹⁹⁰ VENTURI, R. et. al., *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*.

¹⁹¹ “Two seemingly incompatible modern lines, the legacy of the *Neue Sachlichkeit* and the later organicism of Alvar Aalto, increasingly inform Siza’s work (...) and they first fully merge as influences into the surprising synthesis of Siza’s Beires House”; FRAMPTON, Kenneth, “Poesis and transformation: the architecture of Álvaro Siza” (pág. 17).

¹⁹² Famosa máxima de Adolf Loos, desenvolvida em artigo publicado em 1908; ver LOOS, Adolf, “*Ornament und Verbrechen*” (pág. 223-224 da ed. cons.).

contrário, procura-se distinguir a arquitectura *moderna* (referida ao chamado *movimento moderno*) da arquitectura *pós-moderna* ou *neo-moderna*, esta sim assumida como contemporânea. Esta mudança de sentido não é, no entanto, praticada ou sequer aceite pelos arquitectos do Porto, nos anos 80. Já em 1988, o texto de Siza “Post-modernismo e arquitectura”, vai relativizar este tipo de classificações taxonómicas (“somos post-modernistas ou ainda não, tardo-modernistas ou cripto-post-modernistas ou regionalistas e outras coisas”) e questionar de novo se estarão “ultrapassados os códigos do Modernismo” ou se “nunca se definiram radicalmente, a não ser em sínteses episódicas”.¹⁹³

Esta posição, legítima e bem fundamentada, leva a um aparente equívoco, quando associada ao conceito intemporal de *moderno* estabelecido por Távora, que implica (a cada momento histórico) considerar que os aspectos formais “são consequência directa da variedade de ambientes, de condições de toda a ordem, mas eles próprios, na sua diversidade, permitem a dedução dessa constante que se chama modernidade.”¹⁹⁴ É assim difícil de justificar que, nos anos 80, possam ser consideradas sinal de *modernidade* as consequências formais de um “revisonismo (...) de fontes puristas ou expressionistas alemãs/holandesas dos anos 20” (“e da interpretação libertadora que delas fizeram Asplund e Aalto”), como Nuno Portas começa a denunciar logo em 1983.¹⁹⁵ Parece haver uma certa inércia no gosto da *Escola*, que influencia a escolha dos modelos e impede a sua actualização; se há uma vontade de continuar a *tradição do novo* que caracteriza o movimento moderno, a falta de modelos contemporâneos apelativos leva, paradoxalmente, a repetir referências datadas (o que é notório em algumas obras de Siza).

No entanto, parece-nos necessário ressaltar que a posição de Portas, embora correcta, não pode ser generalizada: nos anos 80, a vertente eclética da *Escola* não se esgota na referência aos anos 20 e 30. Os arquitectos da *Escola* procuram, em algumas obras, renovar linguagens e modelos por via de uma aproximação à mais recente arquitectura italiana (Grassi, Rossi), suíça (Botta, Snozzi) ou japonesa (Ando). De igual modo, do ponto de vista teórico, as obras de Aldo Rossi (os livros *Arquitectura da Cidade*, de 1966, e *Autobiografia Científica*, de 1981) começam a ser mencionados como referência e tendem a fazer esquecer os escritos de Venturi.¹⁹⁶

Neste período, independentemente da data dos modelos escolhidos, parece evidente que a abordagem eclética se torna dominante face à opção que Manuel Mendes apresenta em *Páginas Brancas*: “ecletismo ou tradição”. Saliente-se, no entanto, que a prática do ecletismo arquitectónico está nos antípodas do projecto moderno: o movimento moderno nasce como reacção ao ecletismo dominante na arquitectura e no ensino de raiz Beaux-Arts e concretiza-se numa procura de novas linguagens, novas tipologias e novos conceitos espaciais, funcionais, estruturais e construtivos. Assim, em meados dos anos 80, a arquitectura da *Escola*

¹⁹³ VIEIRA, Á. S., “Post-modernismo e arquitectura” (pág. 176-177).

¹⁹⁴ TÁVORA, F., “Arquitectura e Urbanismo – a lição das constantes” (pág. 153).

¹⁹⁵ PORTAS, N., “Meia Dúzia de Questões sobre uma Certa Arquitectura, a Melhor, do Porto”; ver capítulo 3.3.1.2.

¹⁹⁶ Esta aproximação a Rossi está presente também em vários projectos de arquitectos da *Escola*, como o jardim-escola João de Deus de Siza (Penafiel, 1984-91), o edifício em Santo André (Sines, 1984) e a escola Pré-primária de Caminha (1988) de Alves Costa e Sergio Fernandez ou a habitação em Évora de José Manuel Soares (1983).

não está apenas presa a um “impasse semântico”,¹⁹⁷ mas parece navegar numa clara contradição entre o seu discurso e a sua prática disciplinar.

Procurando esclarecer este aparente equívoco, o discurso da *Escola* procura justificar o seu ecletismo com a especificidade da arquitectura portuguesa. Se Siza reconhece em Aalto um “agente de mestiçagem” que transforma os modelos e os adapta às necessidades do seu tempo, esta qualificação é também aplicável à sua própria obra, como já referimos;¹⁹⁸ aliás, quando Portas defende que é o confronto entre *interpretação contextual e importação de modelos* (no reconhecimento da importância da morfologia pré-existente face aos modelos escolhidos) que domina a arquitectura da “Escola do Porto”,¹⁹⁹ está a reforçar esta ideia. Mas, como vimos, é no discurso de Alves Costa que podemos encontrar mais desenvolvida esta justificação para o carácter eclético e contraditório das obras da *Escola*, porque estas são, afinal, características perenes da arquitectura portuguesa: também a arquitectura do Porto é “marcada pela condição de cruzamento de culturas”, sendo “na forma como interpreta os modelos e os adapta à realidade que encontramos a sua especificidade.”²⁰⁰ Afinal, *ecletismo ou tradição* não constituem uma escolha, são duas faces da mesma moeda: a tradição portuguesa justifica o ecletismo; o ecletismo e a aculturação de modelos são especificidades tradicionais.

Para Siza, nos anos 80, a arquitectura que *traduz, segundo uma relação perfeita, a realidade que a envolve*, deve reagir aos “problemas de hoje” e não “ao Modernismo do post-guerra que não tivemos.”²⁰¹ Mas, passada a necessidade de contrapor os modelos do “período heróico” às propostas Pós-Modernistas de Lisboa (quando se tornou evidente que a “Escola do Porto”, “aqui em Portugal, ganhou a guerra”),²⁰² começa a existir um maior esforço para a actualização de referências. Em 1990, os arquitectos convidados para o ciclo de conferências “Discursos sobre Arquitectura” (organizado pela FAUP) mostram uma escolha criteriosa de novos personagens com quem existe alguma afinidade: para além dos portugueses Fernando Távora, Álvaro Siza, João Álvaro Rocha e Joaquim Sarmiento (engenheiro), estão presentes os teóricos Kenneth Frampton (que vem falar da obra de Tadao Ando), Yehuda Safran e Wilfried Wang (numa mesa redonda com Richard Burdett, Marta Cervelló e Alberto Ferlenga) e os arquitectos Josep Llinas, David Chipperfield, Michael Hopkins, Bernardo Secchi, Rafael Moneo, Giorgio Grassi e Umberto Riva.

Não é de estranhar a presença de Frampton neste grupo; encontramos em muitos destes arquitectos uma atitude disciplinar semelhante que os poderia fazer incluir na definição de “Regionalismo Crítico”, tal como é apresentada em *Modern Architecture, a Critical History*: a procura de uma terceira via, alternativa face à radicalização do neo-moderno e do pós-moderno. No carácter paradoxal das suas oposições local-global e

¹⁹⁷ PORTAS, N., “Sobre a Escola e a *escola* do Porto”

¹⁹⁸ VIEIRA, Á. S., “Alvar Aalto: Três facetas ao acaso” (pág. 63 da ed. cons.); ver capítulo 1.3.1.5.

¹⁹⁹ PORTAS, N., “Portugal: Contextual Interpretation and the Importation of Models” (pág. 42).

²⁰⁰ COSTA, A. A., “Valores Permanentes da Arquitectura Portuguesa” (pág. 109).

²⁰¹ VIEIRA, Á. S., “Alvar Aalto: Três facetas ao acaso” (pág. 64 da ed. cons.).

²⁰² GOMES, P. V., “O Susto” (pág. 87).

antigo-moderno,²⁰³ este caminho tem implícita uma ideia de intemporalidade da noção de *modernidade*, que o distancia dos axiomas do chamado “período heróico” e o aproxima da condição pós-moderna. Este é, como Jacinto Rodrigues refere em relação à arquitectura de Siza, um “pós-modernista de resistência”, fruto de “uma atitude pós-moderna” que “não compartilha uma visão do utilitarismo racionalista em detrimento do sítio” e “não expressa uma estética da idolatria tecnicista”.²⁰⁴

3.3.2.2 “Os modernos são em geral superiores aos antigos”: a tradição de oposição ao contexto dominante.

Na articulação entre *ecletismo* e *tradição*, a ideia de *modernidade* da *Escola* não é apenas definida por estar de acordo com o seu tempo, mas também por estar de acordo com o seu sítio; procura ser o reflexo de um momento presente mas também assume uma herança cultural.

No entanto, esta herança cultural é construída pela permanente necessidade de oposição ao contexto dominante ao longo das primeiras décadas da sua história. A construção teórica da *Escola* começa, como vimos, em oposição à “doutrina da casa portuguesa” e a um contexto político hostil; mas se, em 1948, os arquitectos portugueses presentes no “Congresso”, apresentam publicamente uma defesa incondicional da ideologia do Movimento Moderno, num contexto dominado pela censura e pelos modelos impostos pelo Estado Novo, Fernando Távora apontava já um caminho diferente em 1945: a sua defesa de uma atitude tão crítica das doutrinas de Raul Lino como do internacionalismo crescente da arquitectura portuguesa ganha força com a realização do “Inquérito”; depois, a generalização da aproximação formal à arquitectura popular (designada ironicamente por “barrote à vista”) leva Álvaro Siza a procurar uma linguagem menos dependente do uso de materiais e técnicas tradicionais. A partir do final dos anos 60, face às alterações do contexto disciplinar (emergência de uma perspectiva mais industrial do trabalho do arquitecto) os arquitectos do Porto defendem uma metodologia de projecto herdeira da tradição Vitruviana, inerente à prática do “ateliê de vão de escada”. Na década seguinte, depois da “Revolução”, as experiências metodológicas e formais das brigadas do SAAL Norte, surgem em oposição à política de habitação social anteriormente seguida pelos “Planos de Melhoramentos” e à maior escala de intervenção das obras das brigadas de Lisboa, num contexto efervescente e de crescente hostilidade. Depois, nos anos 80, a defesa convicta da *tradição moderna* (onde, paradoxalmente, a ideia de *modernidade* surge como legado do passado) justifica-se em reacção às experiências formalistas de Lisboa. Finalmente, a partir da segunda metade desta década, à medida que se vai tornando claro que a arquitectura do Porto começa a dominar o panorama português (pela primeira vez na sua história), a reacção ao contexto implica uma autocrítica e o debate teórico da *Escola* vira-se,

²⁰³ “The concept of a local or national culture is a paradoxical proposition not only because of the obvious antithesis between rooted culture and universal civilization but also because all cultures, both ancient and modern, seem to have depended for their intrinsic development on a certain cross-fertilization with other cultures.” FRAMPTON, Kenneth, *Modern Architecture: a Critical History* (2.ª ed., 1985, pág. 313-314).

²⁰⁴ RODRIGUES, A. J., “Pós-Modernismo de Resistência” (pág. 98-99 da ed. cons.).

progressivamente, para o seu interior. Os discursos críticos de Nuno Portas, Manuel Mendes, Alves Costa, das gerações que fazem a *Unidade* e do próprio Siza, continuam esta tradição de oposição ao contexto dominante: num contexto diferente, em que as posições possíveis não se esgotam em dicotomias tão claras como nas épocas anteriores, a *Escola* reage a uma certa unanimidade sobre a sua própria imagem exterior, que vai conquistando a opinião pública.

Esta necessidade de permanente oposição ao contexto dominante (que designamos por *tradição do novo*) é também uma característica do chamado “período heróico” do movimento moderno, que se procura perpetuar ao longo de todo o século XX. Para Montaner, o grupo de arquitectos que considera a *modernidade* como *projecto inacabado* não se esgota nos nomes dos participantes da referida exposição de 1982 (*La Modernité, un project inachevé*) mas inclui todos os que partilham uma “vontade de recuperar os laços de relação com as vanguardas” dos anos 20 e 30, negando “qualquer nostalgia humanista, culturalista, historicista ou significativa” e considerando ainda válidas as “premissas de distanciamento, ruptura e experimentação radical” (por oposição aos defensores de uma posição alicerçada no “historicismo”, na “fragmentação” e no “irracional”).²⁰⁵

Mas, se é verdade que coexistem nesta época duas posições, um radicalismo que podemos considerar “neo-moderno” e a posição igualmente radical dos que defendem a ruptura total com a herança moderna (que costuma ser conotada com o termo “pós-modernismo”), parece-nos claro que ambas as posições partem de uma “condição pós-moderna” (contexto sociocultural inevitável) e se procuram situar de forma diferente face aos mesmos conceitos: o primeiro grupo, a que Montaner associa a obra dos anos 60 e 70 de Eisenman, Hedjuk e Meier, acaba por mostrar uma atitude eclética e nostálgica em relação aos modelos escolhidos no período heróico do movimento moderno; o segundo, por outro lado, não deixa de se inscrever na “tradição do novo” que critica aos modernistas, numa atitude de ruptura e distanciamento (em que as formas do passado são um mero pretexto para a experimentação formal) que tende a criar um “estilo internacional” pós-moderno. Embora se mostre muito mais próxima da primeira destas atitudes, nas posições públicas que defende no início da década de 80, parece-nos claro que a “Escola do Porto” está, mais uma vez, à procura de uma terceira via entre estas duas tendências: incorporando valores de *nostalgia*, *humanismo* e atenção aos valores semânticos, mas não negando uma vontade de permanente *ruptura e experimentação*, em processos de *fragmentação* mais ou menos *irracionais*.

Um bom exemplo da posição ambígua desta terceira via são os “cinco aforismos” que Teresa Fonseca enuncia no início do seu texto sobre a construção do novo edifício da FAUP:

- “O arquitecto pode apenas completar o que é dado.”
- “O destino de cada arquitecto começou muito antes dele.”

²⁰⁵ MONTANER, J. M., *Después del movimiento moderno...* (pág. 176 da ed. cons.).

- “A homenagem aos mestres é um acto de liberdade e de respeito próprio.”
- “Não basta que um arquitecto seja culto, deve ser civilizado.”
- “Todos os movimentos devem ser modernos.”²⁰⁶

O último destes aforismos traduz com clareza o modo como, já nos anos 90, a generalidade dos arquitectos da *Escola* encara o conceito de *modernidade*, associando uma ideia intemporal de *moderno* a uma conotação com o período heróico do *modernismo*. Ao mesmo tempo, nos restantes aforismos de Teresa Fonseca, reconhecemos que esta noção de moderno não rejeita a herança do passado, das anteriores gerações e do legado cultural de cada contexto em que o arquitecto intervém.

O artigo que Alves Costa publica num número temático do *JA* dedicado às novas gerações de arquitectos portugueses, pode ser interpretado da mesma forma, logo a partir do título (“Os modernos são em geral superiores aos antigos”) e da sua justificação: citando o Abade Terrasson (autor desta máxima, em 1754), Alves Costa refere que esta preposição é “ousada no seu enunciado” porque contraria um “velho preconceito” e “modesta no seu princípio” porque implica que “não devemos a nossa superioridade à medida própria do espírito, mas à experiência adquirida com os exemplos e as reflexões dos que nos precederam”.²⁰⁷ Podemos também interpretar esta expressão de outra forma (que aliás está implícita no texto de Alves Costa): os modernos têm de saber conciliar a ousadia (na oposição ao contexto dominante) com a modéstia necessária ao respeito pela herança cultural. Se, nas novas gerações da “Escola do Porto”, não é claro que subsista este princípio de *decoro*, encontramos em pelo menos dois autores (José António Bandeirinha e Jorge Figueira) esta vontade de reflectir sobre a herança teórica da *Escola*, lançando novos contributos para a questão paradigmática que interessa a este capítulo: *Ser ou não Ser Moderno*.

Jorge Figueira, que recentemente se tem dedicado a estudar o tema do Pós-Modernismo na Arquitectura Portuguesa,²⁰⁸ refere obras dos anos 50/60 de Távora, Teotónio Pereira, Portas e Vieira de Almeida como protagonistas de uma “«revisão do moderno» (...) última arquitectura «autêntica»”, inserida na definição de “regionalismo crítico” de Frampton como uma “arquitECTURA «resistente»” que continua o projecto moderno.²⁰⁹ Figueira caracteriza a “base cultural” da “Escola do Porto” por um “*conservadorismo progressista*”, expressão paradoxal que resulta da sua oscilação entre a história e o apelo de uma ideia de modernidade; mas afirma também que Siza tem uma “obstinada fidelidade ao Moderno”,²¹⁰ e que a *Escola* (“com a excepção de Távora”), “nunca se distanciou da evidente irradiação formalista do Movimento Moderno”.²¹¹

²⁰⁶ FONSECA, T., “A construção da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto 1985-1998” (pág. 43).

²⁰⁷ COSTA, Alexandre Alves, “Os modernos são em geral superiores aos antigos” (pág. 8).

²⁰⁸ Ver FIGUEIRA, J., “Preencher o vazio: pós-modernismo e arquitectura portuguesa nas décadas de 1950-1980” e FIGUEIRA, Jorge, *A periferia perfeita: pós-Modernidade na arquitectura portuguesa, anos 60 - anos 80*, tese de doutoramento concluída em Maio de 2009 no Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

²⁰⁹ FIGUEIRA, J., “Preencher o vazio: pós-modernismo e arquitectura portuguesa...” (pág. 189).

²¹⁰ FIGUEIRA, J., *Escola do Porto: um mapa crítico* (pág. 121).

²¹¹ Idem, pág. 86.

Assim, para Figueira, a arquitectura da *Escola* pode ser catalogada como *modernista* (embora revisionista do moderno), e a leitura das suas características é feita (de forma que consideramos bastante forçada) em função desta classificação: o discurso contextualista de Siza é reinterpretado – “quando se fala de *sítio*, tratamos de uma entidade (meta)física onde o projecto Moderno pode encontrar lugar”²¹² – e, reconhecendo que “a Escola do Porto é hoje um lugar determinado pela História como principal sustentação do projecto”, Figueira reinterpreta também o conceito de Moderno (apresentando-o “como um último classicismo – a tentada fixação de uma ordem redentora para o homem”) para afirmar que “o uso da História incute valores relacionais de cultura para o projecto, que vislumbram ainda restabelecer ou re-contactar essa ordem.”²¹³

Parece-nos mais correcta a posição que José António Bandeirinha desenvolve em *Quinas Vivas* (1993), onde apresenta uma reflexão sobre algumas questões que relacionam arquitectura e identidade nacional, na década de 40.²¹⁴ Consideramos especialmente relevante para o nosso tema o modo como compara a proposta metodológica expressa em *O Problema da Casa Portuguesa* com “as aquisições da epistemologia pós-bachelardiana” que se apresentam em *Introdução a Uma Ciência Pós-Moderna* (1989);²¹⁵ Bandeirinha conclui que o texto de Távora apresenta “características da aplicação do conhecimento subjacente à «segunda ruptura epistemológica»” que são descritas na obra de Sousa Santos “com toda a complexidade inerente a uma visão transdisciplinar”. Referindo, a propósito do texto de 1947,²¹⁶ a “introdução das variantes culturais e subjectivas da condição humana no círculo metodológico do racionalismo”, salienta o modo como esta metodologia se afasta do “modelo de racionalidade que subjaz ao paradigma da ciência moderna”.²¹⁷

Esta tese de Bandeirinha permite-nos retomar uma hipótese já abordada neste nosso trabalho, em vários momentos, mas ainda não foi claramente enunciada: poderemos considerar que a *Escola* pode ser abrangida pelo “reco da História” na “procura dos Pais do Post-Modernismo”?²¹⁸

Ao longo desta dissertação, fomos apontando os contributos que encontramos na biografia consultada para o reconhecimento de características proto-pós-modernas (ou mesmo pós-modernas) na arquitectura da “Escola do Porto”: a *mutação*, *ambiguidade* e *contradição* da arquitectura de Fernando Távora, referidas por Nuno Portas em 1961; a *subjectividade*, *complexidade* e *contradição* que Vittorio Gregotti (em 1972) considera inerentes às leituras de Álvaro Siza da situação específica de cada trabalho, que o aproximam (do ponto de vista teórico) de Venturi; o carácter *maneirista* apontado por Bohigas em 1976; as qualidades *literárias* que Alves Costa reconhece na casa Beires, em 1990; a caracterização da obra de Siza como *uma*

²¹² Idem, pág. 85.

²¹³ Idem, pág. 130-131.

²¹⁴ José António Bandeirinha desenvolve este tema a partir de três vectores principais: a construção do “Portugal dos Pequenitos” (Cassiano Branco, 1936-63), a publicação de *O Problema da Casa Portuguesa* (Távora, 1945-47) e o Congresso Nacional de Arquitectura de 1948.

²¹⁵ SANTOS, B. S., *Introdução a Uma Ciência pós-Moderna*.

²¹⁶ Embora Bandeirinha refira a sua publicação em 1945, cita sempre a versão de 1947 de *O Problema da Casa Portuguesa*.

²¹⁷ BANDEIRINHA, J. A., *Quinas Vivas*, pág. 95 a 105.

²¹⁸ VIEIRA, Á. S., “Post-modernismo e arquitectura” (pág. 177); acreditamos que este sentido está implícito nesta frase de Siza...

atitude pós-moderna de resistência, que Jacinto Rodrigues apresenta em 1989; a introdução de *variantes culturais e subjectivas da condição humana* características de uma *segunda ruptura epistemológica* referidas por Bandeirinha em 1993, a propósito de *O Problema da Casa Portuguesa*; finalmente, o reconhecimento, na obra de Siza, do recurso a um *mecanismo pós-modernista* (a citação) que Jorge Figueira refere em 2006.²¹⁹

Consideramos que, face a este conjunto diversificado de contributos, podemos classificar a “Escola do Porto” como tendência Proto-Pós-Moderna, antes do SAAL, e Pós-Moderna, depois. Antes de 1974, as principais obras de referência da *Escola* apresentam um carácter multivalente, subjectivo, complexo e contraditório, assente na consideração da arquitectura como actividade artística, que evolui a partir das bases conceptuais aprendidas no “Inquérito” para um carácter literário, por vezes retórico, cada vez mais preocupado com o significado da sua arquitectura como manifesto de resistência ao contexto (evidente na casa Beires e no bairro da Bouça). O SAAL é talvez o único momento de toda a história da “Escola do Porto” em que encontramos os seus arquitectos entregues, com forte convicção, a uma “meta-narrativa” social e política, progressista e promissora.²²⁰ Se considerarmos que a *condição pós-moderna*, tal como a define Lyotard em 1979, se caracteriza pelo “«fim das meta-narrativas» que determinavam a modernidade”,²²¹ o SAAL seria ainda uma reminiscência moderna no curto período (de Junho de 74 a Outubro de 76) em que o seu desenvolvimento permite acreditar na consagração do *direito à cidade e à arquitectura* para todos, na criação de um mundo físico para uma sociedade sem classes. Se o SAAL joga “no terreno do urbanismo e da arquitectura, simultaneamente com o passado e com o futuro, com a condição moderna e pós-moderna”,²²² parece-nos claro, no entanto, que este é o momento da história da *Escola* em que a abordagem *modernista* se torna mais coerente, juntando a uma meta-narrativa social e urbana processos de projecto pragmáticos, construções funcionais e económicas e modelos do movimento moderno, encarados sem nostalgia, numa perspectiva de continuidade (mais do que como modelo, como protótipo).²²³

Depois do SAAL, face à emergência (em Lisboa) de uma linguagem pós-moderna com um carácter populista e formalista muito marcado, a *Escola* encontra-se na posição insustentável de procurar manter uma posição modernista sem renunciar à sua plena integração na condição pós-moderna que lhe é contemporânea. Na ressaca da dissolução do “Processo”, ruiu toda a possibilidade de continuidade do seu projecto de meta-narrativa social e urbana; a sua herança é agora apenas a recordação nostálgica de uma utopia que, em tempos, pareceu real. Por outro lado, as imagens de arquitectura (Rossi, Venturi, Moore, Stern, Graves, Krier, Johnson, Taveira, etc.) que vão surgindo associadas aos discursos dos teóricos do pós-

²¹⁹ Ver, respectivamente: PORTAS, N., “Fernando Távora: 12 anos de Actividade Profissional”; GREGOTTI, V., “Architetture recenti di Álvaro Siza”; BOHIGAS, O., “Álvaro Siza Vieira”; COSTA, A. A., “Álvaro Siza”; RODRIGUES, A. J., “Pós-Modernismo de Resistência”; BANDEIRINHA, J. A., *Quinas Vivas*; FIGUEIRA, J., “Preencher o vazio: pós-modernismo e arquitectura portuguesa...”.

²²⁰ No caso do “Inquérito”, anterior “meta-narrativa” sócio-política da *Escola*, não podemos falar de um carácter progressista ou promissor.

²²¹ Jorge Figueira refere-se a esta ideia de *fim das meta-narrativas* como “ideia central do livro” (LYOTARD, J.-F., *A Condição pós-moderna*) e “*sound-bite* pós-modernista por excelência”, em FIGUEIRA, J., “Preencher o vazio: pós-modernismo e arquitectura portuguesa...” (pág. 183).

²²² GOMES, P. V., “Arquitectura, os últimos vinte e cinco anos” (pág. 565).

²²³ José António Bandeirinha (em “Processo SAAL, o direito à arquitectura”) refere, como vimos, os “*siedlungen*, J. J. P. Oud, Ernst May e Bruno Taut, entre outros” que “tinham já dado corpo a uma forma de pensar a cidade e a habitação operária enquanto expressão de uma regra”.

modernismo (Rossi, Venturi, Graves, Portoghesi, etc.), mostram uma concretização bastante limitada do seu discurso. A reutilização descontextualizada e (mais ou menos) irónica de formas e processos de composição da arquitectura pré-moderna será apenas uma das maneiras de conseguir concretizar o “duplo código” que, para Jencks, define a arquitectura Pós-moderna: “a combinação de técnicas Modernas com algo diferente (construção tradicional, geralmente), para que a arquitectura comunique com o público e com uma minoria interessada, usualmente composta por outros arquitectos”²²⁴ é precisamente aquilo que a *Escola* faz desde o início dos trabalhos do “Inquérito”. Por outro lado, o novo modo como esta preocupação de relacionar tradição e modernidade é concretizado nos edifícios mais mediatizados da auto-intitulada “arquitectura pós-moderna”, longe de fazer uma aproximação à tradição dos sítios, parece constituir-se como um novo *Estilo Internacional*: como refere Siza em 1992,²²⁵ os “mitos da «ironia» e da «referência»” legitimam a “supostamente divertida semelhança de um edifício público em Portugal com um supermercado Francês, ou deste com um edifício Americano, por sua vez parecido com um templo Inca ou Egípcio; ou de todos com as Termas de Caracala desmaterializadas.”

O carácter arbitrário e eclético deste novo internacionalismo aproxima ainda, na memória das gerações mais velhas, as novas experiências formais de aproximação popular aos ditames da arquitectura do Estado Novo: a *doutrina da casa portuguesa* de Raul Lino, o monumentalismo de influência fascista das obras públicas de prestígio e o estilo Areeiro; não é por acaso que Nuno Portas se refere a esta(s) arquitectura(s) dos anos 30 e 40 como o primeiro pós-modernismo português.²²⁶ Este é um factor decisivo para a recusa da *Escola* em deixar-se conotar com o termo *pós-moderno*: depois de mais de três décadas de luta anti-fascista, tanto no campo político como no campo disciplinar da arquitectura, as novas imagens que surgem na imprensa internacional (e os seus reflexos em Lisboa) parecem constituir, simultaneamente, um retrocesso à doutrina linguística do Estado Novo e uma paródia ao processo sério, longamente meditado e criticado que leva, a partir de 1955, a uma aproximação à arquitectura popular portuguesa, do ponto de vista conceptual e formal.

Com o passar do tempo, vai-se tornando claro que existe algum dogmatismo nas teorias e arquitecturas mais conotadas com o termo “pós-modernismo”: quando se afirma que a arte moderna nos ensinou “a deixar a tradição”, e que “isso deve ensinar-nos a romper com a tradição moderna”,²²⁷ deveria também considerar-se que, se a *condição pós-moderna* nos ensina a não esquecer a tradição, a sua arquitectura pode também integrar a *tradição moderna*.

Souto Moura parece apontar este caminho na sua entrevista a Pedro Bandeira, publicada em 2004, no número 2 da revista *Laura*. Começa por afirmar que “«pós-modernidade» tem um sentido pejorativo (...)

²²⁴ Tradução nossa a partir de JENCKS, C., *What is Post-Modernism?* (pág. 14 da ed. consultada).

²²⁵ Na apresentação de Kenneth Frampton numa conferência da FAUP; ver VIEIRA, Á. S., “Kenneth Frampton”, pág. 106.

²²⁶ Referimos já (em 1.1.2.1) que Nuno Portas defende como “the first Post-Modernism (late 30s-40s)” o “Portuguese style of the *Estado Novo*” (ver “Portugal: Contextual Interpretation and the Importation of Models”, pág. 41).

²²⁷ Dieter Kopp, citado por Portoghesi em *Depois da Arquitectura Moderna* (pág. 155).

porque partiu de uma axiologia crítica em relação ao movimento moderno”; depois explica a desadequação da “axiologia do moderno” (“a estética da máquina”, a “forma segue a função”, “os pressupostos tecnicistas de um mundo melhor... Tudo isso falhou”), ressaltando que “desse falhanço do projecto global e social persiste uma estética que nos atrai”. Partindo da consciência desse fracasso, a “situação pós-moderna representa a situação plural em que o moderno tem cabimento” como opção de linguagem: “Elege-se o Barroco, como o Português; ou o Neoclássico, como o Venturi; mas há também os que elegem o Moderno.” Assim, o “leque é plural e não há uma situação de censura moralista para dizer: isto é bom ou isto é mau – só o talento parece interessar”.²²⁸

Este discurso encontra um curioso paralelo na afirmação que Távora faz, em 1992, em entrevista ao número 3 da revista *Unidade*, a propósito da possibilidade de surgirem em Portugal arquitectos inspirados nas experiências formais de Gehry: “Em Portugal, acho um pouco estranho, mas enfim se alguém quiser fazer, logo que faça bem... o problema volta a ser menos um problema de princípio e mais um problema do modo de fazer”.²²⁹ Em comum, nestas afirmações, parece existir ainda uma ideia que aproxima Souto Moura de Távora (e também de Raul Lino, quando afirmava que tudo “está certo, desde que seja tratado pelo talento”)²³⁰ e tem já raízes antigas na teoria da *Escola*: “o «estilo» não conta; conta sim, a relação entre a obra e a vida”...²³¹

Na referida entrevista, Souto Moura ressalva que há “outra tese onde o moderno não é uma linguagem de escolha «colecção Outono/Inverno» inserido na situação pós-moderna”; pode ser pensado, como em Habermas, “como um projecto contínuo, em que o racionalismo não acabou, a razão é que tem outro sentido” (“uma razão afectiva, como também há uma lógica afectiva”); neste pressuposto, “o modernismo é um projecto que nunca acaba, que tem uma reconversão constante, ele próprio se reconverte no seu contrário”. Mas, se para Souto Moura esta segunda tese é reconhecível no discurso de outros colegas (“José Paulo dos Santos acredita nos valores do modernismo e de alguma «resistência»”), a sua própria posição é outra: “eu acho que esses valores são fictícios, que podem ser manipulados, porque não são coerentes com a situação actual.”²³² Encontramos, efectivamente, na arquitectura e no discurso de Souto Moura, desde cedo, este sintoma de crise de valores que, como refere Varela Gomes, o levam a “insistir na ideia de que a arquitectura não é Arte” e “deve ser libertada da Arte, da história, da sociologia, da geografia, etc., buscando a sua especificidade disciplinar em condicionamentos de carácter técnico e programático”. Esta defesa da “autonomia da prática arquitectónica” implica a consciência de que o “partido arquitectónico”, sendo “síntese de muitos saberes (técnicos, históricos e culturais), ultrapassa essa síntese e salta para outro nível

²²⁸ BANDEIRA, P., “Conversa com Eduardo Souto Moura...” (pág. 66).

²²⁹ TÁVORA, F., “Coisa Mental...” (pág. 106).

²³⁰ LINO, R., *Casas Portuguesas* (pág. 79, da ed. cons).

²³¹ Recordamos novamente a frase de 1953, publicada em TÁVORA, F., “Que pensa sobre o desenvolvimento actual da arquitectura...” (pág. 70).

²³² BANDEIRA, P., “Conversa com Eduardo Souto Moura...” (pág. 65).

conceptual”, justificando-se “a si próprio pela sua coerência interna (formal, tipológica, cultural), uma coerência própria da arquitectura.”²³³

Encontramos noutro texto de Varela Gomes, agora sobre Fernando Távora, um discurso semelhante: a obra do Mosteiro de Refóios do Lima (1986-91) é considerada “uma magistral lição de arquitectura e história” que revela “a sedimentação progressiva de materiais, técnicas construtivas, traços tipológicos e formais”; os “instrumentos utilizados no projecto não são somente práticos ou apenas simbólicos”, são “*instrumentos de um velhíssimo mester* que, com a funcionalidade e o símbolo, faz outra coisa: arquitectura, ou seja, antes de mais nada, *construção*.”²³⁴ É este sentido de *construção*, no sentido mais lato do termo, que encontramos também na arquitectura de Souto Moura, como modo de se inserir na actual condição pós-moderna. Acreditamos ser significativo que este sentido tenha as suas raízes na arquitectura e na escrita de Távora.

Se é essencial no discurso de Fernando Távora a *concepção da arquitectura como arte figurativa*, esta é uma noção que está muito mais enfatizada na obra de Álvaro Siza. Como vimos, na obra de Távora, esta ideia não se sobrepõe a outros valores e está intimamente ligada com as ideias de *colaboração*, *modernidade* e *adequação*; é ainda controlada por um conceito de *decoro* que domina a sua obra e impedem que a concepção artística seja o valor dominante. É este *decoro*, aliado à capacidade de compreender simultaneamente as duas faces de cada dilema, que faz com que o discurso de Távora não adira completamente às grandes narrativas do modernismo, embora procure extrair da sua axiologia o que pode ser útil à renovação de uma ideia de arquitectura que se quer, sobretudo, portuguesa. Se no discurso de Siza, mais do que na sua arquitectura, reconhecemos (sobretudo nos anos 80) a vontade de continuar o projecto moderno, o discurso de Souto Moura, lado a lado com o seu desenho, reencontra uma concepção de arquitectura menos ideológica, mais próxima de Távora.

Consideramos que esta é mais uma evidência da efectiva transmissibilidade de uma *tendência*; as suas diferentes gerações trazem novas nuances ao dilema *Ser ou não Ser Moderno*, mas a *Escola* (como identidade colectiva) situa-se maioritariamente na procura de uma terceira via, numa posição que recusa simultaneamente uma aceitação acrítica da *condição pós-moderna* e uma tentativa incondicional de continuação do *projecto moderno*.

²³³ GOMES, P. V., “Tomar partido” (pág. 161-164 da ed. cons.).

²³⁴ GOMES, P. V., “Construção” (pág. 103).

3.3.3 Ser ou não ser *Escola*: transmissibilidade e *decoro* teórico.

A segunda questão paradigmática que encontramos na construção teórica da “Escola do Porto”, nos anos 80 e 90, prende-se com o debate sobre a aceitação do próprio termo “Escola” como definição da sua identidade. Esta é uma questão de primordial importância para este trabalho, porque implica uma consciência crítica, por parte dos agentes da *Escola*, em relação à entidade colectiva que os agrega. Tentaremos fazer aqui uma reflexão sobre a aplicabilidade deste termo no Porto, a partir de uma reflexão sobre os discursos contraditórios (já apresentados em 3.3.1) que vão surgindo, nos anos 80 e 90, sobre a sua adequação.

Antes de mais, importa ressaltar que o essencial da definição está fora da sua leitura literal: é evidente que o elo de ligação que se encontra nas obras da “Escola do Porto” não está presente na obra de todos os arquitectos formados na *Escola* (ou que aí leccionam ou leccionaram) nem em todos os que estudam ou trabalham na cidade (que possui hoje, inclusivamente, uma oferta alargada de formação superior em arquitectura, no ensino privado). Como vimos, este elo também não se resume a uma linguagem comum, ou a um “estilo”, porque a linguagem diverge entre os diferentes arquitectos (e em alguns casos, entre diferentes obras do mesmo autor) e não há uma preocupação estilística (embora se criem, voluntária ou involuntariamente, alguns “estilos”).

Esta ligação assenta sobretudo numa *metodologia cognitiva*, que se transmite (ou partilha) na escola e no ateliê: uma *maneira de pensar* articulada com uma *maneira de fazer* que associa um método de projecto a um conjunto de ideias sobre a arquitectura como disciplina e sobre o papel do arquitecto face à sociedade. Assim, o que confere sentido à designação “Escola do Porto” é a transmissibilidade desta metodologia cognitiva; o termo *Escola* encontra legitimidade reforçada no Porto porque a renovação de gerações não

interrompe o processo: da geração de Siza, influenciada por Távora (e outros), saem os mestres da geração seguinte, onde Souto Moura se destaca, num processo que se desenrola sem rupturas. Mas não se deve menosprezar o papel de Fernando Távora na transmissão desta *maneira de saber* para a geração de Souto Moura (e mesmo para as seguintes).

A evidência desta transmissibilidade não impede que se reconheça uma evolução no referido fio condutor: a cidade evolui, o ensino sofre mudanças, surgem novos mestres, as questões metodológicas adaptam-se aos novos tempos e aos novos protagonistas, tal como o entendimento do papel social do arquitecto. É pela naturalidade com que esta evolução se vai fazendo que se justifica, também, a emergência de um sentimento de comunidade, de pertença, uma identidade que se cria nas novas gerações a partir do momento da sua entrada na EBAP/ESBAP/FAUP; este aspecto é ainda um factor a ter em conta no significado da designação “Escola do Porto”.

Mas, se este discurso parece ser consensual nos anos 60 e 70 (uma época em que todos reconhecem a existência de uma *Escola* como “tendência”, hoje, apesar de nessa altura o termo não ser usado com essa conotação), encontramos a partir da década seguinte fenómenos que alteram substancialmente estes pressupostos de aplicação do termo *Escola* à realidade portuense (que se tornam claros a partir do momento em que a expressão começa a ser generalizada), que obrigam a uma cautelosa apreciação das suas consequências, no sentido de perceber se o que acontece nos anos 80 e 90 é apenas mais uma evolução (que se dá de forma mais rápida e mais incisiva do que as anteriores) na história da “Escola do Porto” ou se constitui, como muitos defendem, o seu fim.

3.3.3.1 Considerações sobre a aplicação do conceito de *escola* no Porto.

Partindo da definição do termo *escola* apresentada na Introdução, parece evidente que a razão inicial da sua aplicabilidade ao caso do Porto se encontra precisamente na importância da relação entre a instituição e a cidade (entendida como um espaço urbano alargado que não se esgota nas suas fronteiras políticas e abrange as áreas mais próximas dos conselhos vizinhos) na definição do fio condutor que define a *Escola*; esta importância deve ser compreendida na complementaridade entre um estabelecimento de ensino que obriga a frequentar um organismo urbano e ensina a maneira de o interpretar e uma cidade que é um legado das gerações passadas para as gerações presentes, como lição de arquitectura (em tudo o que tem de positivo e negativo).

Talvez por isso, o termo “Escola do Porto” é tradicionalmente usado para designar a Escola de Belas Artes da cidade desde a sua fundação; a sua utilização no sentido de “tendência”, implicando uma relação mestre-discípulos (que ultrapassa o campo estritamente pedagógico) é muito mais recente e conotada com uma visão exterior: “Quem inventou a Escola do Porto foram pessoas de fora da escola; foi a crítica

internacional que começou a utilizar essa terminologia. Nós nunca a utilizamos, nunca tivemos, na minha opinião, um nível de auto-estima tão elevado que nos levasse a auto baptizar-nos como Escola”.²³⁵

Távora recorda que, nos anos 50, o termo “Escola” significava “apenas o edifício, não a instituição e menos ainda uma tendência, uma afirmação de princípio, um objectivo comum a docentes e estudantes”.²³⁶ A leitura das memórias descritivas dos projectos de CODA que encontramos arquivados no Centro de Documentação da FAUP permite-nos perceber de que modo esta designação é usada, nas décadas de 50 e 60. Encontramos o uso do termo *escola* referenciado ao ensino da arquitectura nos textos de Fernando Costa²³⁷ e Joaquim Teixeira.²³⁸ o primeiro afirma que se sente “a necessidade de discussão e esclarecimento geral que (...) terá de vir a partir das escolas”, enquanto o segundo (com aparente influência do discurso de Filgueiras)²³⁹ refere “uma grande heterogeneidade de produção arquitectónica, dentro e fora das escolas, resultante de uma procura de novidade, talvez por falta de um denominador comum intimamente aceite, de uma Babel de pensamento”. Joaquim Sousa²⁴⁰ usa esta expressão de um modo mais ambíguo, que pode também ter uma conotação de *tendência* (referindo “a variedade dos conceitos que as diferentes escolas e teóricos praticam”), enquanto Victor Figueiredo²⁴¹ o usa para se referir directamente à ESBAP (falando “das saudades e do reconhecimento que levo ao partir desta Escola”). Nas palavras de João Rodrigues Santos²⁴² e João Korrodi²⁴³ está já associada a uma carga ideológica: se no primeiro se refere directamente a instituição de ensino (“se nos houver faltado a aptidão – teremos obedecido à verdade e à realidade” porque “esta obediência à verdade não gera conflitos na Escola”), no segundo transparece uma ideia de identidade colectiva, que não é identificada (“Estamos com todos os que lutam por uma Arquitectura progressiva e racional”). Finalmente, já em 1971, o texto de Lopes da Costa²⁴⁴ relaciona a instituição de ensino com uma característica arquitectónica específica: refere que o seu “trabalho surge com o seu quê de «Arquitectura tradicional» ou ideia de continuidade de certa Academia em que estive integrado como aluno”.

Para enquadrar o tema nos anos 80 e 90, parece-nos importante resumir aqui as diferentes abordagens do dilema “Ser ou Não Ser Escola” que foram já referidas, de forma dispersa, ao longo do capítulo 3.3.1. Não encontramos em textos anteriores a 1983 (de Ramos, Távora, Siza ou de qualquer outro agente da *Escola*) qualquer uso do termo “Escola do Porto” que designe claramente, com sentido de *tendência*, uma identidade que não se circunscreva apenas à instituição de ensino. Se, em 1978, Siza se referia à “Escola do Porto”, era sobretudo para apelar à união dos seus colegas docentes/arquitectos, face à

²³⁵ COSTA, A., “Prática e teoria” (pág. 48).

²³⁶ TÁVORA, F., “Para a História do Futuro...” (pág. 22).

²³⁷ Fernando Eurico Dias da Costa, CODA 110, entregue em 31 de Dezembro de 1952.

²³⁸ Joaquim Luíz Brochado de Oliveira Teixeira, CODA 318, entregue em 31 de Dezembro de 1967.

²³⁹ Já foi citado no capítulo 1.3.2.1 o texto em que Filgueiras refere a torre de Babel com um propósito semelhante (*da Função Social do Arquitecto*, pág. 108).

²⁴⁰ Joaquim José de Sousa, CODA 302, entregue em 31 de Maio de 1965.

²⁴¹ Victor Figueiredo, CODA 202, entregue em 30 de Maio de 1959.

²⁴² João Rodrigues Santos, CODA 211, entregue em 30 de Maio de 1959.

²⁴³ João Telo Korrodi Azevedo Gomes, CODA 128, entregue em 30 de Maio de 1953.

²⁴⁴ José Maria Lopes da Costa, CODA 349, entregue em 31 de Maio de 1971.

“imagem caluniada do Curso de Architectura” e ao risco de imposição exterior (no âmbito da Comissão Científica Interuniversitária de Architectura) de um “ensino inspirado numa provinciana caricatura de tecnocracia”.²⁴⁵ Este é, no entanto, um momento importante; este discurso que (como vimos) constitui *uma espécie de refundação* da ESBAP,²⁴⁶ ajuda a consolidar uma *identidade pedagógica* num corpo docente que se encontrava ainda dividido na sequência do confronto entre as duas diferentes visões estratégica de ensino presentes nas propostas de Bases Gerais de 1975 (as já referidas listas “amarela” e “cinzenta”).

Essa *identidade* torna-se clara na já referida estratégia comum adoptada nas dissertações para Professor Agregado, em 1979/80; Correia Fernandes, Pedro Ramalho, Alexandre Alves Costa e Domingos Tavares procuram, nas suas teses, transmitir um *projecto de pesquisa do método da arquitectura*.²⁴⁷ Nestes textos é usada pontualmente a expressão “escola” de um modo que não parece referir-se apenas ao estabelecimento de ensino (o caso mais evidente é o texto de Domingos Tavares).

Na *Dissertação* de Alves Costa há também uma tentativa de explicar o método de projecto, aplicando-o na escrita. Como Álvaro Siza refere no “Prefácio à edição de 1982”, o texto é construído como um “processo de criação arquitectónica”, onde “diferentes citações, reunidas quase instintivamente, ao sabor dos estímulos essenciais, são confrontadas à informação crescente, sujeitas à frieza ou ao ardor da crítica, de novo fragmentadas, logo reunidas, no interior de uma realidade fugidia, momentaneamente aprisionada”. Se Siza afirma que lhe interessa neste texto “o sempre presente – directamente ou não – discurso sobre o método”, também não deixa de realçar que “isto tem a ver com o desenho – hoje, o desenho que não basta declarar em crise, para o qual alguns procuram consolidar apoio teórico e método, de que outros, ou os mesmos, envolvidos por desejo ou acidente, fazem e refazem a teia insuficiente”.²⁴⁸

Mas o que parece fazer surgir, mais do que uma *identidade pedagógica*, uma consciência de *Escola* num grupo de arquitectos do Porto é a reacção contra a emergência, em Portugal, de uma tendência conotada com o termo “Post-modernismo”, com formas arquitectónicas próximas de um formalismo retórico, influenciado pelos ecos da Bienal de Veneza de 1980. Esta reacção inicia-se com a participação de Siza na exposição *La Modernité, un project inachevé* e prossegue com a recusa dos arquitectos do Porto em participar na exposição “Depois do Modernismo” (que dá origem ao texto colectivo realizado para o catálogo da mesma exposição); seguem-se ainda a publicação do artigo de Siza sobre Alvar Aalto, (afirmando o erro de querer reagir “ao Modernismo do post-guerra que não tivemos”)²⁴⁹ e a exposição “Onze arquitectos do Porto”, que pode ser considerada como nova resposta a “Depois do Modernismo”.

É neste contexto de combate que surge a publicação (na revista *9H*) de um conjunto de trabalhos de um grupo de arquitectos do Porto; esta publicação abre uma nova frente de batalha, alargando-a para o

²⁴⁵ Citado em COSTA, A. A., “Considerações sobre o ensino” (pág. 8).

²⁴⁶ COSTA, A. A., *Dissertação...* (pág. 115); ver capítulo 3.3.1.2.

²⁴⁷ TAVARES, D., *Da Rua Formosa à Firmeza* (pág. 6-7).

²⁴⁸ VIEIRA, S., “Prefácio à Edição de 1982” (pág. 4).

²⁴⁹ VIEIRA, Á. S., “Alvar Aalto: Três facetas ao acaso” (pág. 64 da ed. cons.).

contexto internacional. Este novo passo estratégico conta com a acção decisiva de um outro arquitecto do Porto, José Paulo dos Santos,²⁵⁰ fundador da revista *9H*²⁵¹ (“uma edição de referência na resistência a uma «estética pós-moderna»”)²⁵² e editor executivo do número 5 da mesma revista, onde se publicam obras das novas gerações de arquitectos de Itália, Suíça, Espanha, Portugal, Irlanda e Áustria,²⁵³ acompanhadas de textos críticos. É neste contexto que se publica o texto de *Portas* na revista *9H* que se refere a uma *Escola de Rigor* há qual pertenceriam os arquitectos portugueses publicados.

A expressão *Escola do Porto*, usada aqui pela primeira vez com uma clara conotação de *tendência*, refere-se assim directamente a um grupo de arquitectos que partilham uma mesma estratégia de combate.²⁵⁴ Com a designação *Escola de Rigor*, *Portas* não se refere à influência estilística de um arquitecto, mas também não procura designar o conjunto de docentes de uma escola; refere-se a um grupo restrito (que não se esgota nos autores publicados) que apresenta um programa de acção muito concreto, onde reconhecemos a influência do seu mentor: Álvaro Siza, de quem não surge (neste número 5 da *9H*) qualquer projecto publicado, mas que nem por isso deixa de ser o protagonista do texto de *Portas*. Mas, se o uso do termo “escola” implica também uma potencial influência na arquitectura das novas gerações, é sobre este factor (que define a capacidade de *fazer escola* do grupo do Porto) que *Portas* faz incidir a sua reflexão final sobre a incomunicabilidade desta arquitectura. Este, no entanto, parece ser um dilema irresolúvel: se a *Escola* não é *popular* e não estabelece *pontes comunicativas* com a sociedade em geral (população, agentes políticos e económicos) isso deve-se precisamente ao *rigor* que a caracteriza. Porque é contra a ideia de uma arquitectura *Pop*, tal como ela é entendida em Lisboa, que o grupo do Porto se manifesta...

A pergunta que *Portas* formula em “Meia Dúzia de Questões sobre uma Certa Arquitectura, a Melhor, do Porto” (“Por quanto tempo poderão vestir-se assim de vanguarda im-popular?”) pode ser respondida mais tarde por Jorge Figueira: “enquanto uma fatia de mercado se satisfizer com a imagem singular que esta arquitectura promete e o poder político se quiser representar por aquilo que é tido como o *melhor*, independentemente do que é.”²⁵⁵ Mas, contrariamente ao que *Portas* defende em 1983, hoje tornou-se claro que as *pontes comunicativas* existiam e que a *vanguarda* (se ainda podemos chamar-lhe assim) se popularizou: ao contrário do que Figueira afirmava na sua resposta de 1997, o mercado-alvo da *Escola* já não é apenas uma *fatia*, a arquitectura do Porto alargou a sua influência a todo o país e mesmo os meios de

²⁵⁰ Apesar de se ter licenciado em Inglaterra, José Paulo dos Santos é um *produto* da “Escola do Porto”: estudou na ESBAP e trabalhou no escritório de Siza.

²⁵¹ Com Richard Burdett, Elias Constantopoulos, Helen Tsoskounoglou e Wilfred Wang.

²⁵² BANDEIRA, P., “Conversa com Eduardo Souto Moura...” (pág. 65).

²⁵³ António Cruz, António Ortiz, Vazquez Consuegra, Ruiz Cabrero, Enrique Perea, Gonzalo Dias y Recassens, Jaume Bach, Gabriel Mora, Jordi Garcés, Enric Soria, Lluís Mateo (Espanha), Michelle Beccu, Paolo Desideri, Filippo Raimondo, Roberto Secchi, Massimo Fortis, Gianni Fabbri, Angelo Villa (Itália), Shay Cleary, Frank Hall, Sheilla O’Donnell, John Tuomey (Irlanda), Kurt Kappa Kocherscheidt, Karen Bily, Paul Katzberger, Martin Palmrich, Gustav Pichelmann, Gerhard Riedling (Austria), Ueli Marbach, Arthur Ruegg, Jacques Herzog e Pierre de Meuron (Suíça), para além dos portugueses Eduardo Souto Moura, Adalberto Dias, Virgínio Moutinho, João Carreira, Carlos Prata e Nuno Ribeiro Lopes.

²⁵⁴ Sergio Fernandez surge como subscritor da participação portuense na exposição de Lisboa, tal como Alves Costa (que é também autor de um texto publicado na *9H*); Fernando Távora, Francisco Melo, Jorge Gigante, José Gigante, José Pulido Valente, Pedro Ramalho, Rolando Torgo e Nuno Ribeiro Lopes participam apenas na exposição do Porto e publicam obras no respectivo catálogo (Ribeiro Lopes tem também uma obra publicada na *9H*); Álvaro Siza, Alcino Soutinho e Domingos Tavares participam no grupo de Lisboa e na exposição dos “11 arquitectos”; Virgínio Moutinho, João Carreira e Carlos Prata só publicam obras na *9H*. Apenas Adalberto Dias e Souto Moura juntam o seu nome às três iniciativas. Dois anos depois, no número monográfico dedicado à “Ecole de rigueur” que a revista *AMC* publica em 1985, os autores seleccionados para publicação são Álvaro Siza, Alcino Soutinho, Souto Moura, Adalberto Dias, José Gigante e Virgínio Moutinho.

²⁵⁵ FIGUEIRA, J., *Escola do Porto: Um mapa crítico* (pág. 108).

comunicação de massas são sensíveis aos princípios básicos (entendidos de forma mais ou menos estereotipada) da sua linguagem e do seu discurso.

A partir da publicação do citado texto de Portas na revista *9H*, a expressão *Escola do Porto* torna-se quase obrigatória para quem se refere aos arquitectos da FAUP. Mas se até aí os discursos internos sobre as questões da teoria e prática arquitectónica eram quase consensuais, a partir daqui nunca mais o foram, como se a palavra “escola” contivesse em si mesma a semente da discórdia.

Encontramos no texto que Siza publica nesse ano (“Vuit punts...”) um reconhecimento da existência de uma identidade colectiva na *Escola* e uma recusa em assumir-se como guia (porque “os caminhos não são claros”), no que parece ser uma intenção de resposta a Portas. Em 1986, a publicação de *Páginas Brancas* mostra a arquitectura dos professores do Porto e relança o debate sobre a definição da *Escola* (que é já assumida pelos alunos como *mito*). Os textos aí publicados apresentam diferentes leituras, sendo de realçar a de Manuel Mendes que assume uma ideia de “escola” como uma *tendência* que tende para um *estilo* (como afirmará também Jorge Figueira, depois). Souto Moura não retira qualquer ideia de “escola” daquele *inventário útil* de projectos de professores da FAUP. Nuno Portas, pelo contrário, parece assumir a publicação como um retrato da *Escola*, para além da escola. Mas, não encontrando *denominadores comuns*, mostra-se pronto a ser o primeiro a declarar a desadequação do conceito que ele próprio criara: a *escola* apenas se reconhece num curto período (passado) e num grupo restrito, mesmo assim *improvável hoje*. No entanto, continua a direccionar a sua crítica a Siza, mais pela sua influência nos outros do que pela sua própria obra. É que, para Portas, a *mitologia* construída em volta da *singularidade* da *Escola* é polarizada em Siza e é o *polissemissmo* da sua obra dos últimos trinta anos que se reflecte em *Páginas Brancas*, onde os diferentes projectos se referem a diferentes *facetas* de um *chefe de Escola* difícil de seguir. Subjacente a este discurso parece estar a leitura de uma *Escola* real (que desilude) por oposição a uma *escola* ideal (que se deseja e se acreditou existir). A duplicação da palavra *escola* no título deste texto ganha assim um duplo significado (*escola* como instituição e *escola* como tendência ou escola real e *escola* ideal).

Parece também tornar-se claro, numa releitura do conjunto de textos que Portas publica na década de 80, que a *escola* que idealiza tem os seus referentes no trabalho que Távora, Siza, Teotónio Pereira e o próprio Portas realizam entre as décadas de 50, 60 e 70 e que a desilusão desta *escola real* está directamente relacionada com a evolução recente da arquitectura de Siza, sobretudo pelos seus efeitos de transmissibilidade, evidentes em *Páginas Brancas*. No início da década de 90, em *Architectures à Porto*, Portas continua a negar a possibilidade de subsistência da *Escola de Rigor* que reconhecera antes, dirigindo um conjunto de críticas à actividade de um grupo de arquitectos do Porto (cuja obra é divulgada neste catálogo); esta generalização da crítica parece implicar, no entanto, o reconhecimento de uma *identidade colectiva*.

Na obra escrita de Siza, por outro lado, continuamos a encontrar uma vontade de contrariar as críticas de incomunicabilidade, sem querer assumir por completo a existência de uma *Escola do Porto caracterizada pela correcção e pela uniformidade*. Com o seu discurso sobre o grupo crescente de arquitectos do Porto a quem serve o rótulo de *incomunicante excesso de talento*, Siza parece querer reconhecer que a “Escola do Porto” se limita a um número reduzido de indivíduos (a quem se reconhece um caminho próprio) e não a um maior número de professores, alunos e ex-alunos que procuram seguir-lhes as pisadas.

A revista *Unidade*, com os seus dois primeiros números (os mais interventivos), reflecte o conhecimento das críticas de Portas e Mendes, que apropria no seu próprio discurso. Os seus editores (e, em especial Jorge Figueira, como se confirma pela sua obra teórica posterior) parecem querer reclamar o seu lugar dentro da *Escola*, ao questionar o seu momento presente. Mas não o fazem a partir de uma posição saudosista, como Portas, mas a partir de uma leitura da contemporaneidade; no seu discurso, no entanto, ganha eco a crítica de incomunicabilidade, pelo menos ao nível da pedagogia institucional da FAUP. Em 1991, numa outra publicação editada por estudantes, Alexandre Alves Costa questiona-se sobre o ensino da *Escola* (“Se deixamos academizar o processo, comidos pela fama e pelo exercício da rotina, trata-se, apenas, de o denunciar. Será que geramos um modelo?”), mas também alerta para os riscos de esquecer as suas tradições: “a Escola tem uma história antiga e fazer dela tábua rasa é uma forma de mistificar o real avaliando falsamente as reais contribuições da contemporaneidade.”²⁵⁶

A publicação quase simultânea do número 3 da *Unidade* e de *Páginas Brancas II* surge neste contexto de questionamento identitário. Nas *Páginas Brancas*, Alves Costa aceita uma ideia de *tendência* referida a um grupo de arquitectos que se referenciam à existência de uma *Escola* mas rejeita a imposição exterior de um *estilo*; pelo contrário, Siza recusa usar o termo *escola* e considera que a *Faculdade* está *entre parêntesis*, enquanto Varela Gomes retoma o tema da *nostalgia* e da sua difícil relação com o cosmopolitismo dos tempos presentes. Na *Unidade*, Figueira afirma a *Escola* como um *estilo* (o que irá reafirmar nos seus escritos posteriores) e Alves Costa ironiza sobre a *inevitável derrota* que se adivinha fruto da *incapacidade de identificação com a contemporaneidade*.

Depois de *Páginas Brancas II*, parece generalizar-se um consenso sobre a ideia de *morte da Escola*: se, para Pedro Bandeira, este é um conceito distante, para Manuel Mendes é *passado, já de certa idade*. Se Jorge Figueira fica como o único defensor da viabilidade presente de uma ideia de *Escola*, a leitura que faz deste conceito é de uma nebulosa situada entre a codificação de um *estilo* e a *inteireza conceptual* de um *método*.

Consideramos, no entanto, que faz ainda sentido defender, para a época em estudo, a sobrevivência da “Escola do Porto” como *metodologia cognitiva* potencialmente transmissível.

²⁵⁶ COSTA, A. A., “Projectos de uma Escola” (p. n. n.).

3.3.3.2 A *Escola não é uma árvore*: para uma leitura em *semi-retícula* dos fenómenos de transmissibilidade.

No seu artigo de 1965 “A city is not a tree”, Christopher Alexander explica-nos a diferença entre os conceitos matemáticos de *Árvore* e *Semi-retícula*. O título deste sub-capítulo refere-se directamente a esse texto, porque consideramos que esta distinção se aplica ao tema em causa: é a redução a um modelo simplificado (*árvore*) que está na base de algumas das anteriores abordagens das questões identitárias da “Escola do Porto”, quando o problema pede um modelo complexo (*semi-retícula*).

Para Alexander, uma “coleção de conjuntos” forma uma *Árvore* “quando, para cada dois conjuntos que pertencem à coleção, ou um deles está completamente contido no outro ou dele está totalmente separado” e forma uma *Semi-retícula* “quando, dados dois conjuntos que se interseccionam e pertencem à coleção, necessariamente o conjunto de elementos comuns a ambos também pertence à coleção”. Ambos os conceitos permitem estruturar o relacionamento de diferentes elementos de modo semelhante, mas a segunda designação aplica-se a estruturas mais complexas (“toda a árvore é uma semi-retícula trivial e muito simples”); assim, a principal diferença está na complexidade de relações consideradas entre os elementos: num esquema em “Árvore” está considerado um menor número de relações possíveis entre os componentes da coleção do que num esquema em “Semi-retícula”.

Consideramos que muitos dos discursos críticos sobre a eventual (in)existência da *Escola do Porto* partem de um esquema em “Árvore”, admitindo um número reduzido de variáveis, com poucas relações entre si: considera-se um grupo muito restrito de arquitectos que marca a “tendência” (alinhados por geração, de forma linear) e um número muito alargado de seguidores que procuram seguir as pisadas dos primeiros, com maior ou menor qualidade e/ou originalidade; define-se a identidade da *Escola* em função da influência de um destes *mestres* e considera-se a sua evolução posterior uma descaracterização; entende-se as relações de transmissibilidade mestre-discípulo de forma unívoca e linear; esquece-se ou menospreza-se a componente teórica/crítica da identidade da *Escola*, interpretando-a isoladamente em relação à obra construída e reduzindo as relações de transmissibilidade às componentes *estilística* e/ou *metodológica*.

Este esquema de abordagem em “Árvore” leva a um conjunto de leituras que consideramos equívocas.

A primeira tem a ver com a definição de um personagem como referência principal que, em determinada altura, domina a *Escola*. Depois do já referido texto de Nuno Portas associar o termo “Escola do Rigor” à produção arquitectónica do Porto, o papel do *mestre* é objecto de várias interpretações, que incidem sobre diferentes protagonistas; mas a percepção do fim da influência daquele que se considera a principal referência conduz, por vezes, a uma declaração de morte da *Escola*: Octávio Lixa Filgueiras afirma que quando faleceu Carlos Ramos “o que restava da «sua» Escola desaparecia também com ele!”; no discurso de

Nuno Portas a influência de Ramos não é enfatizada e o que parece implícito é que a *escola do rigor* deixa de existir com a confirmação da crescente influência de Siza, nos anos 70 e 80, que afasta a *Escola* dos ideais estabelecidos por Távora (e, paralelamente, Teotónio Pereira em Lisboa), nas duas décadas anteriores; nas palavras de Manuel Mendes, a *Escola é passado* (um passado que inclui o papel de Ramos, Távora e Siza como referências de uma *tendência*), mas os argumentos que invoca levam-nos a considerar que o progressivo afastamento de Siza da vertente pedagógica, diluindo a sua influência directa, pode ser considerado factor causal da circunstância presente.²⁵⁷

Este é, assim, um discurso que se vai tornando recorrente e que consideramos equívoco: por trás desta sucessão de *Escolas* com morte anunciada está uma visão mais ou menos alargada da identidade de cada uma, mas também um entendimento que não ultrapassa um determinado alcance geracional, limitado pelo período de maior influência de um último *mestre*.

Pelo contrário, acreditamos que aquilo que parece justificar a improvável longevidade (e sobrevivência) da ideia de “Escola do Porto” (entendida como metodologia cognitiva) é precisamente o modo como os papéis dos mestres tendem a alterar-se: Távora, nos anos 40 e 50, consegue concretizar em teoria e em obra o que Ramos apenas conseguira enunciar; Siza, nos anos 60, passa muito rapidamente de discípulo de Távora para personagem cuja influência iguala (e depois ultrapassa) a do mestre. Mas, se há um Távora diferente, antes e depois do “Inquérito”, a sua obra posterior evolui de modo mais ou menos linear; pelo contrário, a arquitectura de Siza é diferente antes e depois da publicação do “Inquérito”, antes e depois da leitura de “Complexidade e contradição”, antes e depois do SAAL, antes e depois da “Bienal de Veneza”.²⁵⁸

Souto Moura, que é um *recém-diplomado quase desconhecido* no final dos anos 80 (que representa para Siza um testemunho da transmissibilidade da ideia de *Escola*), surge poucos anos depois como um mestre tão (ou mais) influente para as novas gerações, enquanto outros não ultrapassam o estatuto de referência secundária (ou passam de potenciais futuros mestres para um estatuto de maior anonimato). A *Escola* vive, até hoje, porque se renova, porque apresenta diferentes referências às novas gerações: esta sucessão de mortes anunciadas esconde outros tantos renascimentos.

Mas a redução do conceito de *escola* a uma relação de transmissibilidade unívoca (do mestre para o discípulo) também nos parece ser demasiado linear, no caso do Porto: estão por estudar as influências recíprocas entre Távora, Siza e Souto Moura, que acreditamos não se limitarem a uma linha condutora unidireccional do mais velho para o mais novo. Como referimos já, acreditamos que Siza terá tido papel activo na descoberta de uma nova linguagem, no escritório de Távora; a mesma hipótese poderá colocar-se no período de colaboração de Souto Moura com Siza; por outro lado, referimos já também que reconhecemos

²⁵⁷ Ver, respectivamente: FILGUEIRAS, Octávio Lixa, “A Escola do Porto...”; PORTAS, N., “Prefácio” em FAUP, *Páginas Brancas*; MENDES, M., “Atmosfera doméstica. Porto, uma «melancolia pré-trágica»”.

²⁵⁸ Acreditamos também que o mesmo tipo de evolução se pode encontrar na arquitectura mais recente de Souto Moura, que está fora do âmbito temporal deste trabalho.

em Souto Moura uma maior proximidade aos conceitos de Távora do que à particular abordagem de Siza da metodologia cognitiva da *Escola*. A ideia de *escola*, para estes *mestres*, é um processo de construção colectiva (cuja condução é sempre partilhada); é um processo de *colaboração*, não depende de um único agente. Távora constrói a sua ideia de *Escola* com Carlos Ramos, Viana de Lima, Mário Bonito, Lixa Filgueiras, Arnaldo Araújo e Siza (e, certamente, com muitos dos seus alunos e colaboradores); Siza constrói a sua interpretação desta identidade com Ramos e Távora (e também com muitos dos seus colaboradores, entre os quais sobressai Souto Moura), mas vai rever o seu caminho no confronto com os discursos sobre a sua obra de Portas, Gregotti, Bohigas, Frampton e Alves Costa, entre muitos outros.

Assim, a redução dos fenómenos de transmissibilidade da *Escola* à influência de um número tão limitado de personagens de referência sobre um universo muito maior é em si mesma equívoca, porque esquece o conjunto de influências muito díspares que informam a obra dos *mestres*. Acreditamos que a *Escola do Porto* sempre foi, e ainda é, uma entidade plural e colectiva, que partilha valores cujo maior impacto está associado a um número reduzido de personagens de maior destaque que, no entanto, não se podem confundir com o seu todo. Távora, Siza e Souto Moura são aqueles que melhor sabem comunicar, na sua obra e no seu discurso, a metodologia cognitiva da *Escola*; integram-na, mas não são representativos de um denominador comum: pelo contrário, são as suas mais notáveis excepções.

Este entendimento em “Árvore” dos fenómenos de transmissibilidade da ideia de “Escola do Porto”, que assenta numa relação unívoca e linear entre *mestres* e *discípulos*, esquece ainda uma distinção essencial: se existe um conjunto alargado de *discípulos* que, não sendo as referências maiores da *Escola*, consegue construir um percurso próprio coerente com base em ideais partilhados com os seus mestres e professores, outros não têm essa capacidade. Se os primeiros se autonomizam linguisticamente em relações aos seus *mestres*, embora com princípios, gostos e metodologias semelhantes, os segundos procuram sempre referências linguísticas directas, quer em Távora e Siza, quer no conjunto das obras dos referidos *discípulos* *autonomizados*. A distinção entre estes dois grupos justifica as preocupações de Nuno Portas com a falta de *transmissibilidade* da ideia de *Escola* mas coloca em questão, sobretudo, o *modo* como essa transmissão é realizada e o *tipo de informação* que é transmitida; é talvez porque não se revê nos resultados construídos da sua própria influência na maioria dos seus seguidores que Siza tende a recusar o papel de *guia* e, depois, rejeita o conceito de *escola*. No entanto, reconhece a existência de alguns casos de *incomunicantes excessos de talento* que comprovam, embora excepcionalmente, a existência desta *transmissibilidade*.

Não é, no entanto, a estes *excessos de talento* que se dirigem as principais críticas que recaem sobre a *Escola*, mas a um conjunto mais alargado de seguidores que reproduzem directamente as influências formais dos seus *mestres*: são estes que correm o risco de *deixar de reflectir sobre a dimensão estética da arquitectura* (Alves Costa) e que reduzem o *papel da razão no discurso* arquitectónico (Manuel Mendes); é

nas suas obras que encontramos *como opção estilística, uma linguagem datada e localizada* (Nuno Portas) e é a sua metodologia que se baseia (apenas) num *fenómeno de aculturação*, resultado de uma atitude *arcaizante, estruturalmente conservadora, de compromisso* que foi típica da arquitectura portuguesa (Alves Costa); são os seus desenhos que *temem o confronto com o mundo real* (Graça Dias) e que apresentam *estereótipos* gerados por um fenómeno de *mitificação* (Varela Gomes); é a sua obra que resulta de uma *malha de consensos particulares* que resulta num *estilo* (Jorge Figueira), onde *rigor, desenho, sítio e construção* surgem *esvaziados da sua cultura e ofício* (Manuel Mendes), onde o pensamento se esgota numa *forma de reproduzir modelos, que encarcera modos e permite tiques e rotinas no projecto* (Jorge Figueira).²⁵⁹

Como é evidente, nada disto se aplica directamente ao discurso, ao desenho ou à obra de Távora ou Siza, embora alguns dos discursos críticos sobre a *Escola* (nomeadamente o de Portas) pareçam querer responsabilizar os mestres pela obra dos seus discípulos; também nos parece claro que existe um outro conjunto de arquitectos da *Escola* (a que chamamos anteriormente *discípulos autonomizados*) a quem este discurso não serve como caracterização geral (embora possa fazer sentido uma ou outra destas críticas a algum destes nomes, pontualmente, em alguma das suas obras). Este grupo não abrange a totalidade dos docentes/arquitectos da ESBAP/FAUP e, embora exista um núcleo constante de autores sempre presentes, é retratado por obras de personagens distintos, em diferentes momentos; a sua imagem pública varia em função dos critérios editoriais das várias monografias dedicadas à “Escola do Porto”, onde se relacionam nomes que (em cada época) parecem definir do melhor modo a sua vitalidade.²⁶⁰ Muitos destes *discípulos autonomizados* são ou foram docentes na FAUP, muitos são referências directas para os seus colaboradores, no seu “ateliê-escola”. Não são *discípulos* passivos, são intervenientes directos nos processos de transmissibilidade, como transmissores da sua interpretação pessoal das ideias da *Escola*. Esta complementaridade, “nunca perfeita nem pacífica”, entre *escola-ateliê* e *ateliê-escola* é, como refere Alves Costa, o “mecanismo que estabilizou a produção portuense e um dos alicerces da sua coerência”.²⁶¹

É também frequente nos discursos sobre a “Escola do Porto” o menosprezo (ou simples esquecimento) da componente teórica e crítica que é parte fundamental na construção da sua metodologia cognitiva (e factor de *transmissibilidade*) desde “O Problema da Casa Portuguesa”. Procurando desmentir a acusação de *falta de teoria* muitas vezes dirigida à *Escola*, esta dissertação procurou enfatizar a importância do discurso escrito na sua definição e evolução, dando maior relevância aos discursos internos (mas salientando também os

²⁵⁹ Ver, respectivamente: COSTA, A. A., “Recuperação de algumas notas...” (pág. 13); MENDES, M., “«Escola» ou «generalismo» - ecleticismo ou tradição...” (pág. 20); PORTAS, N., “Prefácio” (pág. 7); COSTA, A. A., “Valores Permanentes da Arquitectura Portuguesa” (pág. 109); DIAS, M. G., “Luvas Brancas” (pág. 19); GOMES, P. V., “Acerca do Passado – Acerca do Presente” (pág. 21); FIGUEIRA, J., “Submarinos e subsídios” (pág. 4); MENDES, M., “Atmosfera doméstica. Porto, uma «melancolia pré-trágica»” (pág. 32); FIGUEIRA, J., *Escola do Porto: um mapa crítico* (pág. 100).

²⁶⁰ Considerando a participação portuense na exposição “Depois do Modernismo” (1983), o catálogo da exposição “11 arquitectos” (1983) e os textos e projectos publicados na revista *9H* (1983), na revista *AMC* (1985), no catálogo da exposição *Architectures à Porto* (1990) e no guia Stella Polare “La scuola di Porto” (1991) e ainda os nomes referidos por Frampton na edição de 1992 de *Modern Architecture: a Critical History*, podemos perceber como os nomes associados à *Escola* vão variando, embora exista um núcleo constante: Álvaro Siza surge sempre, tal como Souto Moura e Adalberto Dias; surgem também frequentemente os nomes de Fernando Távora, Alcino Soutinho (6 vezes), Domingos Tavares, Alves Costa (5 vezes), José Gigante, Virgínio Moutinho, Nuno Portas (4 vezes), Pedro Ramalho, Sergio Fernandez, Pedro Ramalho, José Manuel Soares, Francisco Melo, Jorge Gigante, João Carreira e Carlos Prata (3 vezes); encontramos ainda os nomes de Graça Nieto, Nuno Ribeiro Lopes, Bernardo Ferrão, Francisco Barata, Luís Carvalho Gomes, Carlos Machado, João Álvaro Rocha, António Corte-Real, Guedes de Carvalho, José Carlos Portugal (2 vezes), José Pulido Valente, Rolando Torgo, Correia Fernandes, Henrique Carvalho, Maria da Conceição Melo e Rui Pinto (1 vez).

²⁶¹ Alves Costa ressalva que, já em 1989, estaria também aí a razão “das debilidades de uma e outra parte”; ver revista *Unidade 2* (pág. 73).

discursos externos) mais directamente relacionáveis com o tema: F. Távora, L. Filgueiras, N. Portas, V. Gregotti, O. Bohigas, Á. Siza, K. Frampton, A. Costa, M. Mendes, J. Figueira, R. Moneo entre muitos outros, são agentes activos no modo como a *transmissibilidade* desta metodologia cognitiva ocorre, tal como, em maior ou menor grau, foram (e são) a generalidade dos professores do curso, da ESBAP à FAUP. Mas importa também salientar que a *Escola*, como entidade colectiva, reúne um conjunto de consensos construídos a partir de um certo número de obras de referência da teoria e história da Arquitectura Ocidental; a obra teórica de Corbusier, Giedion, Benevolo, Mumford, Zevi, Cullen, Schultz, Gregotti, Bohigas, Quaroni, Hertzberger, Frampton e Montaner²⁶² entre outros, reúne um consenso generalizado (a avaliar pelo modo como se repetem nas bibliografias das cadeiras da FAUP), o que já não se pode dizer de Venturi ou Rossi,²⁶³ apesar de muito influentes em vários agentes da *Escola* (Siza e Souto Moura, por exemplo).

Existe assim uma teoria da *Escola*, construída com contributos externos e internos, mas reconhecível como uma identidade autónoma cujo registo (embora disperso) permite, a cada momento, situar a obra dos seus arquitectos no contexto teórico europeu. O cruzamento desta identidade teórica com novos textos de referência não destrói as bases anteriores, mas acrescenta novas maneiras de entender a arquitectura como campo disciplinar. Indissociável desta evolução está também a valorização ou depreciação da arquitectura que está associada a cada referência teórica; são recorrentemente citados, por professores e arquitectos, máximas de autores cuja obra se enquadra em critérios de gosto mais ou menos consensuais, que são também componentes essenciais da metodologia cognitiva da *Escola* (integrando os seus processos de transmissibilidade e actualização): Corbusier (*a arquitectura é o jogo sábio, correcto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz*), Loos (*ornamento é crime*), Mies (*menos é mais*), Wright (*take care of the terminals, the rest will take care of itself*), Kahn (*a luz é...*),²⁶⁴ etc. Mas, para além destas referências mais datadas, encontramos em arquitectos contemporâneos afinidades simultâneas ao nível dos discursos e da arquitectura: por exemplo, no entendimento de *atmosfera* de Peter Zumthor, nas reflexões sobre a *luz* de Campo Baeza ou na definição de *modernidade* de Paulo Mendes da Rocha.²⁶⁵

Parece-nos claro que, na identidade da *Escola*, a construção teórica evolui lado a lado com o gosto arquitectónico e ambos se influenciam mutuamente. Ao contrário do que acontece com os textos de Venturi, inicialmente aceites como um contributo influente e depois alvo de alguma animosidade teórica (que se deve muito mais à arquitectura que depois procura em *Complexidade e Contradição* a sua justificação do que ao

²⁶² CORBUSIER, *Vers une Architecture*; GIEDION, S., *Space Time and Architecture*; BENÉVOLO, L., *Storia dell'architettura moderna*; MUNFORD, Lewis, *The city in History*; ZEVI, B., *Saper vedere l'architettura*; CULLEN, G., *Townscape*; NORBERG-SCHULTZ, C., *Genius Loci e Significato nell'architettura occidentale*; GREGOTTI, V., *Il territorio dell'architettura*; BOHIGAS, O., *Contra una Arquitectura Adjectivada*; QUARONI, L., *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*; HERTZBERGER, H., *Lessons for students in architecture*; FRAMPTON, K., *Modern Architecture: a Critical History*; MONTANER, J. M., *Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*.

²⁶³ VENTURI, R., *Complexity and Contradiction in Architecture*; VENTURI, R. et. al., *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*; ROSSI, A., *L'architettura della città*; ROSSI, A., *Autobiographie scientifique*.

²⁶⁴ Máximas citadas a partir da memória do candidato de aulas realizadas na FAUP.

²⁶⁵ Ver CAMPO BAEZA, A., *A ideia Construída*; ZUMTHOR, P., *Atmosphären*; Paulo Mendes da Rocha, em entrevista no jornal *Público* (6.7.2007), afirma: "O que tem que ser moderno não é a arquitectura, somos nós. (...) Não há nenhum estilo que garanta a modernidade. O que é capaz de constituir uma visão de moderno, antes de mais nada, é ser contemporâneo e, portanto, oportuno."

discurso do livro), o caso de Rossi é um exemplo evidente do modo como o suporte teórico pode ajudar a aceitar uma linguagem e uma atitude compositiva que isoladamente se poderia encarar com desconfiança.

Por último, encontramos ainda nos discursos sobre a *transmissibilidade* das ideias da *Escola* uma interpretação em *Árvore* do modo como se processa a relação mestre-discípulo; na bibliografia consultada encontramos referências a uma influência *estilística* (Nuno Portas, Jorge Figueira) ou *metodológica* (Alves Costa, Manuel Mendes), consideradas separadamente. Pelo contrário, acreditamos que aquilo a que se chama “estilo” e “método” da “Escola do Porto” são vertentes inseparáveis da mesma construção teórica (que inclui também a componente *gosto*): o que caracteriza a *Escola* é, para além da transmissibilidade de um conhecimento e/ou de um modo de fazer, a partilha de um *modo de pensar*.

Referimo-nos, em 1.2, à definição de uma metodologia cognitiva na obra teórica de Távora, com base em conceitos próprios de *modernidade*, *colaboração* e *adequação ao meio* e de uma *concepção da arquitectura como arte figurativa*; reflectimos também sobre a diferente interpretação de Siza destes mesmos conceitos: percebemos o modo como, neste caso, a abertura à influência exterior é assumida de uma forma muito mais enfática, revelando claramente os modelos formais a que se refere (num processo que se aproxima da *colagem*), enquanto no trabalho de Távora os modelos exteriores integram um *composto* onde se agrega uma grande multiplicidade de factores. Nos anos 80, Siza teoriza sobre a condição “mestiça” da arquitectura de Aalto, defendendo a aplicabilidade desse conceito à contemporaneidade portuguesa e começa a ser notório, na sua obra, que procura enfatizar esta característica (que é assumida com carácter pedagógico no projecto do edifício da FAUP). É também nesta altura que Portas realça a importância da relação entre a *interpretação do contexto* e a *importação de modelos* na obra da *Escola de Rigor*, quando Alves Costa justifica esta característica como um *valor permanente da arquitectura portuguesa*, torna-se claro que esta é fundamental na caracterização da metodologia cognitiva da “Escola do Porto”.

Esta *condição de cruzamento de culturas* pode fazer a síntese entre os princípios de *modernidade*, *colaboração*, *concepção da arquitectura como arte figurativa* e *adequação ao contexto*:²⁶⁶ a modernidade presente no modelo é adequada ao contexto num processo de colaboração (mais ou menos arcaizante), tendo sempre presente a vertente artística do trabalho do arquitecto. É esta consciência metodológica que orienta (de forma mais ou menos intuitiva) as opções de escolha dos modelos; a maior relevância teórica da metodologia cognitiva que caracteriza a “Escola do Porto” assenta neste processo, articulando as vertentes *estilística* e *metodológica* da sua transmissibilidade: de um gosto comum que é também critério de selecção de formas já testadas (*modelos experimentados, universais*), resultam semelhanças de *estilo* na generalidade das obras; do modo mais ou menos significativo implícito na escolha destas referências, na sua articulação,

²⁶⁶ Entendemos por *contexto* o conjunto de questões relacionadas com a morfologia, clima e identidade cultural do sítio, vontade, gosto e possibilidades económicas do cliente, condicionantes funcionais e simbólicas do programa, etc.

no modo como são adaptados aos diferentes contextos, resulta um conjunto de contributos teóricos mais ou menos subliminares, que encontramos nas melhores obras da *Escola*.

Relativamente à obra de Távora, referimos já nesta dissertação o espaço aberto e democrático que caracteriza o mercado da Feira; a pedagógica articulação de moderno e popular na casa de Ofir e no *inútil* pavilhão de Ténis de Leça da Palmeira; a procura de uma fusão entre o tradicional e o contemporâneo, em ambiente urbano, no prédio de Pereira Reis. Cruzadas com a interpretação da herança patrimonial dos sítios, surgem nestas obras influências (formais ou teóricas) de Corbusier, de Breuer, do neoplasticismo, do Team X, etc. Do mesmo modo, na obra de Siza, tivemos já oportunidade de referir a mimetização topográfica da envolvente na casa de Chá, a revisão crítica deste processo de abordagem na Piscina das Marés (levando-o ao limite), a reacção contra um carácter urbano burguês na casa das Antas, a *explosão* do modelo de intervenção em lote suburbano na casa Beires, a eleição do conceito de *ilha proletária* como modelo formal e tipológico nos bairros da Bouça e S. Victor, a afirmação de que *ornamento é crime* na casa de Ovar, a recuperação do carácter cenográfico da intervenção urbana em Berlim. Cruzadas com a análise crítica às características do contexto, surgem nestas obras influências formais ou teóricas de Aalto, Wright, Venturi, Loos, Mendelshon, etc. Assim, a escolha do modelo, na generalidade destes e doutros casos, articulou a análise do contexto pré-existente com uma intenção figurativa e uma posição teórica.

Na obra de outros autores, a capacidade de assimilação desta metodologia cognitiva leva a diferentes resultados, em função de diferentes contextos e diferentes modelos, mas a semelhantes afirmações de significado: as casas gémeas que Sergio Fernandez desenha em Caminha resultam de processos de colaboração, na sua concepção e construção, que articulam a inevitabilidade do moderno com um realismo próprio da arquitectura popular; a Câmara de Matosinhos de Soutinho enfatiza o carácter aberto e democrático do seu espaço interior com o impacto cenográfico da fachada principal; de um modo mais subtil, a central de camionagem de José Carlos Portugal e Carlos Prata aposta num equilíbrio entre o decoro face às características da envolvente e a ênfase do carácter público do programa; na casa das Artes, Souto Moura pensa o projecto como articulação entre as duas faces do sítio, embora neste caso com uma clara intenção de relacionamento com o jardim e uma evidente atitude de rejeição da envolvente a norte.

Poderíamos citar aqui outras obras, destes e outros arquitectos da *Escola*, onde os princípios desta metodologia cognitiva são aplicados, mas os exemplos apresentados parecem-nos suficientes para demonstrar que o carácter da arquitectura do Porto não depende de um eventual “estilo” comum, resultante de mútuas influências formais; depende essencialmente do modo como a atitude crítica face ao contexto (local e global) se torna significativa, em função da escolha do modelo e da sua articulação com as condicionantes do projecto. Nos casos em que a referência não ultrapassa a repetição acrítica de modelos formais, num processo de reutilização de formas pouco atento ao processo que as gerou, podemos encontrar valores estilísticos que aproximam o resultado final de um estereótipo que habitualmente se designa como “a

linguagem da Escola do Porto”; nestes casos, não está presente a metodologia cognitiva que definimos como identitária. Pelo contrário, quando existe uma plena transmissibilidade do *modo de pensar* da *Escola*, os modelos utilizados como referência (directa ou indirecta) podem ser actualizados pelo novo contexto arquitectónico internacional, possibilitando (na relação significativa que estabelecem com o seu contexto específico) o aparecimento de formas e linguagens que podem (ou não) distanciar-se dos valores estilísticos que habitualmente se designam como “linguagem da Escola do Porto”. Assim, esta transmissibilidade depende sobretudo da compreensão do carácter significativo do processo de *mestiçagem*, isto é, no modo erudito, informado e intencional como se interpretam os processos de arcaização que ainda hoje marcam o contexto português; a mera repetição de modelos formais, retirados acriticamente da obra de Távora, Siza, Souto Moura ou outros, não é indício de uma continuidade da ideia de *Escola*, mas o resultado da falta de eficácia dos seus processos de transmissibilidade.

Se, no período em estudo, existem suficientes exemplos da compreensão do carácter significativo desta metodologia cognitiva para se poder acreditar que a *Escola* existe e tende a subsistir, a questão a colocar (em posteriores trabalhos), encarando este dilema *hamletiano* na contemporaneidade, é se estamos ainda na presença de uma transmissibilidade de um processo cognitivo (da partilha de um *modo de pensar*) ou perante a mera permanência de processos acrílicos de reprodução de modelos. Esta é mais uma questão que terá de ficar em aberto, nesta dissertação; mas acreditamos que podemos ainda falar de uma *Escola*, hoje, e não apenas de um “Estilo do Porto”...

3.3.4. Ser ou não ser “do Porto”: o *sítio* como alegoria.

O terceiro dilema *hamletiano* (*Ser ou não ser do Porto*) que apresentamos neste capítulo assenta na consideração da (in)existência de uma vontade de abrangência regional para a metodologia cognitiva da *Escola*. Se a designação “do Porto” decorre naturalmente a partir da localização da instituição de ensino, a ideia de *Escola* não surge nem se desenvolve com a pretensão de se limitar a uma abrangência regional limitada à cidade. O Porto, no entanto, pode ser considerado o centro cultural e administrativo de uma região mais alargada, que podemos designar por “Norte de Portugal” (e que inclui as zonas I e II de *Arquitectura Popular em Portugal*). A relação entre a *Escola* e o “Inquérito” leva a que, nos anos 60 e 70, se associe a arquitectura produzida no Porto com a região em que se insere e que a obra de Siza seja referida por Kenneth Frampton como exemplo da sua definição de “regionalismo crítico”. Nos anos 80, o debate sobre o pós-moderno português deixa a *Escola* conotada com uma posição de resistência regional a uma tendência global: se é nesse momento que a *Escola* é chamada *do Rigor*, é a oposição entre Porto e Lisboa que se torna objecto de uma dicotomia mais mediática (embora redutora).

Acreditamos, no entanto, que a *Escola do Porto* é uma ideia de arquitectura portuguesa que coincide por vezes com uma identidade regional, mas não procura nunca esse carácter. Se (como referimos em 1.1.2.6) Carlos Ramos é o catalisador do aparecimento da ideia de *Escola* que só Távora conseguirá concretizar, esta é uma ideia de Arquitectura Portuguesa Moderna, que nasce simultaneamente no Porto e em Lisboa (com Keil do Amaral, Teotónio Pereira, Nuno Portas, etc...) mas que, por razões circunstanciais, não *faz escola* no Sul. Nos anos 80, esta ideia subsiste apenas no Porto; é a partir daqui que adquire reconhecimento internacional e, conseqüentemente, começa a ganhar hegemonia no país, com a nova interpretação que surge na obra de Siza (que vê a sua especificidade nacional reforçada por Alves Costa).

Na génese desta ideia de *Escola* está uma proposta de Arquitectura Portuguesa que, ao longo de todo este caminho, nunca perde esse carácter: as pontuais aproximações a um carácter regional não impedem (pelo contrário, pressupõem) a consideração de uma identidade nacional. O *sítio*, encarado pelas suas componentes físicas e/ou sócio-culturais, é sempre uma alegoria, que justifica um discurso sobre o *Homem* e a *Terra* e subentende uma condição portuguesa. Por isso, o actual predomínio da “Escola do Porto” no contexto nacional não significa a sua morte, pelo contrário, prova que ela *existe hoje, mais do que nunca*.²⁶⁷

3.3.4.1 Os sítios de Siza: do Regionalismo Crítico à Globalização.

Referimos já (no capítulo 1.1.2.6) que Carlos Ramos (1933) propõe uma articulação entre as ideias de modernismo e nacionalismo, numa associação de conceitos de que não consegue tirar as devidas consequências: “MODERNISMO é o estado de consciência proveniente do conhecimento exacto da hora em que uma pessoa viu a luz do dia. NACIONALISMO é o estado de consciência proveniente do conhecimento exacto do *lugar* onde uma pessoa veio a este mundo.”²⁶⁸

Em 1948, Mário Bonito inclui uma ideia de modernidade na sua renovada definição de regionalismo: “Satisfazer o permanente (orografia, clima, actividade económica) com o transitório (as formas resultantes dos temas e dos meios de construção)”; ressalva ainda que o “bom-senso contraria hoje a percepção dos processos construtivos e das formas que outrora o bom senso aconselhou”.²⁶⁹

É Fernando Távora, em 1945, quem transforma esta ideia numa metodologia cognitiva, cuja proposta pressupõe a realização de *três ordens* de estudos (“Do meio português”; “Da arquitectura portuguesa”; “Da arquitectura moderna no mundo”) para informar uma Arquitectura Moderna Portuguesa. Esta ideia, que irá mais tarde conduzir ao “Inquérito”, é desenvolvida em teoria ao longo de toda a década de 50 e começa a ter na própria obra de Távora exemplos da sua aplicabilidade, com o mercado da Feira, a casa de Ofir e o pavilhão de Ténis de Quinta da Conceição. A abordagem de Távora, nestas primeiras obras, reflecte a aprendizagem do “Inquérito” e procura uma identidade portuguesa no reconhecimento das suas raízes no *povo e da terra*; se esta parece ser uma abordagem regional, ela é pensada como uma abordagem nacional, sendo a ênfase no distinto carácter de cada sítio necessária como contraponto à *doutrina da Casa Portuguesa* de Raul Lino. No entanto, com a publicação do “Inquérito”, torna-se claro que esta abordagem (na obra de outros) tende para uma generalização de uma abordagem estilística (a chamada *arquitectura de barrote á vista*) que encontra na Arquitectura Popular modelos formais e não princípios metodológicos.

A interpretação de Siza desta ideia de Arquitectura Moderna Portuguesa começa, desde cedo, a mostrar uma reacção contra esta abordagem formalista dos resultados do “Inquérito”. A ênfase nos modelos

²⁶⁷ FIGUEIRA, J., “Unidade 4, rA 0” (pág. 55).

²⁶⁸ RAMOS, C., “Arquitectura, um palácio...” (pág. 37).

²⁶⁹ BONITO, M., “Regionalismo e tradição”, SNA, 1º Congresso Nacional de Arquitectura... (pág. 48-49).

importados, transformados em obras próprias num processo de *mestiçagem* (que se aproxima mais de uma técnica de *colagem* do que da procura de um *composto* que caracteriza a obra de Távora), acentua o carácter moderno. Paralelamente, a noção de que a “ideia está no sítio” (presente desde sempre, na sua arquitectura, mas só mais tarde teorizada) permite olhar o contexto específico de cada obra como uma ilha que se isola do contexto regional ou nacional. A influência nórdica (A. Aalto), cruzada com a influência mediterrânica (transmitida através da obra de Corbusier dos anos 20), procura sintetizar um carácter nacional cruzando as paredes caiadas do Algarve e Alentejo com o carácter introspectivo do Norte. Progressivamente, a obra de Siza vai consolidando o seu carácter português nesta dualidade local/global, assumindo o desenho como resposta à relação entre a *interpretação do contexto* e a *importação de modelos*, num processo que (paradoxalmente) torna eruditos os mecanismos de *arcaização* típicos da arquitectura portuguesa, jogando com os valores significantes do(s) modelo(s). A investigação de Alves Costa (sobre a história da arquitectura do nosso país e, paralelamente, sobre a obra de Siza) reconhece este caminho e contribui para o seu reforço teórico; torna claro, para qualquer leitor atento, que se encontra aí uma ideia de Arquitectura Portuguesa.

Embora a *Escola* represente desde sempre uma ideia de Arquitectura Portuguesa, não devemos menosprezar a componente geográfica que a designação “do Porto” implica. Parece ser indiscutível que ela se refere à herança secular de uma tradição de ensino e produção arquitectónica da cidade, ao bom desenho e construção de qualidade de muitos dos seus edifícios (nem sempre projectados por arquitectos); mais discutível, nos seus efeitos sobre as gerações de hoje, é o legado antropológico do carácter das gentes do Porto que, para Alves Costa, está na origem da uma arquitectura nascida de uma “consciência pragmática, em silêncio, puritana, respeitadora dos seus maiores”.²⁷⁰

Manuel Mendes apresenta uma leitura diferente desta questão: refere-se à “Escola do Porto” como “um quadro arquitectónico” referido “pelo lugar-escola, não tanto a instituição ou a tendência, antes lugar-escola como «ideia de corpo» responsável pela animação de uma ideia de qualidade”.²⁷¹ Encontramos uma leitura no mesmo sentido, no guia Stella Polare com o título “La scuola di Porto”. Na “Introduzione”, reflecte-se sobre a classificação possível do grupo de arquitectos de que o livro se ocupa:²⁷² não é um movimento ou uma tendência, não se organiza em volta de uma figura, “di un maestro” (uma vez que a generalidade dos arquitectos aqui referidos pertence à geração de Siza, foram seus colegas, pelo que se há uma interacção de influências esta seria biunívoca); não é um grupo confinado, nem sequer temporalmente. Há no entanto um fio condutor legível na sua obra. Alertando para a inutilidade do já longo debate sobre a justeza da designação, os autores referem uma grande vantagem da sua aplicação neste caso específico: entendida

²⁷⁰ COSTA, A. A., “Só Fazemos Bem Torres de Belém” (pág. 84).

²⁷¹ MENDES, M. “No construído, ...”.

²⁷² João Carreira, Siza, Soutinho, Pedro Ramalho, Sergio Fernandez, Matos Ferreira, Souto Moura, Paula Silva, Guedes de Carvalho, Távora, Adalberto Dias, Francisco Barata, Bernardo Ferrão, José Gigante, José Carlos Portugal, Carlos Prata, Jorge Gigante, Francisco Melo, Domingos Tavares, Alves Costa, Luís Carvalho Gomes, António Corte Real, José Manuel Soares, João Álvaro Rocha, Maria da Conceição Melo, Carlos Machado, Virgínio Moutinho, Rui Pinto e Nuno Portas.

num sentido literal, a fórmula “Escola do Porto” designa um lugar físico, a cidade (de nascimento ou acolhimento) que é também um elo de ligação entre os seus agentes, onde se situa a escola, “*istituzione didattica*” que tem um papel crucial (tal como a cidade) na especificidade da arquitectura portuense.²⁷³

Mas esta é uma definição que implica a relação com uma região, e não só com a cidade; os trabalhos de campo do “Inquérito” (e a posterior publicação de *Arquitectura Popular em Portugal*) coincidem com uma viragem, primeiro na arquitectura de Fernando Távora e depois na obra de toda a *Escola*, com efeitos que se prolongam até à década seguinte. Na base desta mudança está o reconhecimento de um carácter funcionalista na Arquitectura Popular e a procura de adopção dos seus princípios utilitários, mas também a influência de um modo de construir, com consequências na escolha de materiais e no próprio desenho. Mais directamente relacionados com esta influência estão os grupos de trabalho das Zonas 1 e 2 (que, no seu conjunto incluem toda a zona a norte do rio Douro) respectivamente chefiados por Távora e Filgueiras.

Nasce assim com o “Inquérito” uma associação da arquitectura do Porto a uma identidade regional (necessariamente marginal, num contexto nacional e europeu) que contribui para a sua posterior inclusão na classificação *Regionalismo Crítico*, de Kenneth Frampton. Consideramos que esta definição caracteriza com bastante clareza uma terceira via, que Frampton apresenta como alternativa defensável ao confronto entre neo-modernos e pós-modernos, onde se insere a generalidade da arquitectura da *Escola* do “Inquérito” à “Revolução” (patente, por exemplo, nas já analisadas casas do Minho). No entanto, muitas destas características não se iriam manter na arquitectura da *Escola*; acreditamos que, sobretudo a partir da década de 80, a citada definição de Frampton perde grande parte da sua validade, no caso do Porto: a arquitectura da *Escola* já não é uma prática marginal, sendo agora muito menos crítica do modernismo (cada vez mais a origem preferencial de modelos formais) cujos axiomas tendem a ser repescados, por reacção à atitude populista de algumas tendências pós-modernas; é cada vez menos regional, no sentido em que tende a deixar de apresentar referências culturais directamente orientadas ao lugar (as referências culturais são agora mais globais que locais); a objectualização do edifício é cada vez mais frequente, com as obras a serem concebidas como uma série de episódios cenográficos (que não encararam a arquitectura como um facto tectónico); nesta ênfase do carácter visual face ao táctil, é notória a tentação da substituição da experiência pela informação, paradigma da sociedade mediatizada; a internacionalização da *Escola* retira-a do seu interstício cultural e torna-a sensível aos processos de globalização; já não é uma arquitectura marginal (característica de um satélite dominado e dependente de um centro uniformizador) mas antes um modelo dominante a nível interno e exportável para o exterior.

É na obra de Siza (que, curiosamente, é o único arquitecto português que Frampton integra na sua classificação) que encontramos os primeiros sinais de que esta ideia de relação com os lugares não se prende com preocupações regionalistas, no sentido do uso de elementos vernaculares reinterpretados na

²⁷³ BORELLA, G. (et. alt.), *La scuola di Porto*, pág. 7.

composição dos seus edifícios ou da procura de uma orientação cultural contemporânea mas orientada ao lugar. Desde a cooperativa de Lordelo (1960-63), projectada no momento em que está a ser publicado o “Inquerito”, que a arquitectura de Siza se afasta progressivamente da consideração de influências regionais, no sentido formal; continua, no entanto, a mostrar atenção ao território (às consequências da arquitectura nos sítios) e a assumir-se como um facto tectónico.

A frase *a ideia está no sítio*²⁷⁴ caracteriza a arquitectura do seu autor, mas nem sempre significa uma leitura positiva do contexto: a cooperativa de Lordelo, a casa Beires e a casa Manuel Magalhães são, entre outras obras possíveis, exemplos de casos em que a actuação do arquitecto é crítica do sítio e se manifesta contra as suas características. Mas, curiosamente, é no preciso momento em que Frampton publica o seu texto na edição de 1985 de *Modern Architecture: a Critical History* que Siza acaba de materializar uma primeira obra que desmente a citada frase: a casa Avelino Duarte (Ovar, 1980-84) é um primeiro caso em que o sítio não é encarado como material de trabalho, nem por simpatia nem por reacção. A ideia não está ali, está mesmo bastante longe (no espaço e no tempo): em Viena e Paris, nas casas Steiner e Tzara de Adolf Loos. É ainda a partir desta altura que a obra de Siza ganha crescente prestígio internacional e deixa de poder ser conotada com um *interstício cultural*: a participação de Siza no programa IBA²⁷⁵ transporta-o para o restrito grupo de arquitectos com visibilidade mundial, subtraindo-o definitivamente a esta classificação de “prática marginal”. Assim, é no preciso momento em que Siza surge conotado com o *Regionalismo Crítico* que se torna claro que já não pertence ao grupo de arquitectos conotados com essa classificação. Aliás, embora o capítulo “Regionalismo Crítico” não seja alterado na edição seguinte de *Modern Architecture...*, Frampton refere os nomes de Távora, Siza, Adalberto Dias, Graça Nieto, José Manuel Soares e Eduardo Souto Moura em referência à “chamada Escola do Porto” num novo capítulo intitulado “Arquitectura mundial e prática reflexiva”.²⁷⁶

Esta coincidência contribuiu para algum desprestígio do conceito de “Regionalismo Crítico”, que se começa a fazer sentir desde cedo em Portugal. Logo em 1986, Manuel Mendes manifesta-se contra a “procura de um denominador comum do «regional», como possibilidade unificadora ou justificativa da consolidação de manifestações particulares ou «periféricas» no quadro global da produção arquitectónica”. No entanto, a questão não nos parece bem colocada, nem aqui nem nos posteriores textos de José Capela,²⁷⁷ João Francisco Figueira²⁷⁸ e Jorge Figueira sobre o mesmo tema. Enfatizar a palavra *regionalismo* é, para a definição de Frampton, uma distorção; o que caracteriza sobretudo o “Regionalismo Crítico” (no

²⁷⁴ VIEIRA, Á. S., “Notas sobre o trabalho em Évora”, pág. 36.

²⁷⁵ Internationalen Bau-Ausstellung: Exposição Internacional de Arquitectura realizada em Berlim em 1987 (já referida em 2.3.2.7); que Siza ganhou o concurso para o projecto de Schlesisches Tor, juntando o seu nome aos de Rossi, Kollhoff, Rob Krier, Isozaki e Gregotti (entre outros) como projectista do IBA.

²⁷⁶ Ver edição de 92 de *Modern Architecture: a Critical History* (pág. 402 da ed. cons.).

²⁷⁷ “O regionalismo crítico de Frampton radica em convicções sócio-políticas e visa defender a cultura local como reduto de oposição ao poder tecnocrático e à massificação ao serviço da mais-valia. Mas o capitalismo contemporâneo reverteu a identidade a seu favor, transformou-a em lucro e, pela banalização do seu consumo, reduziu-lhe o significado social a quase nada.” CAPELA, J., “Regionalismo: Crítico?” (pág. 91).

²⁷⁸ Para Francisco Figueira, o regionalismo crítico seria um “fantasma que há algumas décadas assombrou boa parte da produção arquitectónica nacional”, tornando-se hoje “no manuseamento de um limitado repertório de soluções formais, num maneirismo”; ver FIGUEIRA, J. F., “A Casa Pacheco Melo, ...” (pág. 146-158).

modo como o conceito é entendido em *Modern Architecture: a Critical History*) é a sua vertente duplamente crítica: crítica do internacionalismo (das suas consequências, ao nível da descaracterização das culturas locais) mas também de uma simulação sentimental do vernacular (característica de muitas arquitecturas regionalistas). Por outro lado, consideramos que o “Regionalismo Crítico” também não pode ser entendido como uma “última encarnação panfletária” do “Moderno”;²⁷⁹ parece-nos mais adequado requalificar este conceito de Frampton como um *pós-modernismo de resistência* (expressão que Jacinto Rodrigues aplica à obra de Siza).²⁸⁰ O facto de ser, simultaneamente, criticado por ser uma “encarnação do moderno” (Figueira) e por “forçar a presença ou a procura de um denominador regional” (Mendes), torna evidente a sua posição equidistante entre as correntes neo-moderna e populista.

Mas a questão da relação com o sítio, na teoria da “Escola do Porto”, vai muito para além daquilo que Frampton reconhece; assume, no discurso de Siza, uma componente quase mística, uma procura do *espírito do lugar* que é próxima do discurso de Norbert-Schultz em *Genius Loci* (aliás, a frase *a ideia está no sítio* é escrita por Siza em 1979,²⁸¹ o ano em que é publicada esta obra de Schultz).²⁸² Também esta ideia se torna discutível, a partir dos anos 80: José Carlos Portugal põe em causa a sua actualidade, em 1989 (“em dez anos, a frase «a ideia está no sítio» sofreu uma evolução etimológica para «a ideia cabe no sítio»”)²⁸³ e Jorge Figueira (a propósito da casa de Ovar, de Siza) refere que este “é um aforismo equívoco e mistificador” e que, na arquitectura de Siza, o *sítio* “é um dispositivo que inclui já a obra”.²⁸⁴

Mas sendo verdade que, em Portugal, há cada vez menos sítios que possam transmitir ideias, este conceito não perde validade na obra de Siza (veja-se as suas intervenções em Berlim, Haia, Serralves, FAUP, Chiado, Compostela, etc.), apenas se torna um princípio de utilização selectiva, dependente do carácter do contexto físico e cultural da zona de intervenção. Noutros contextos, em lugares mais vazios de significado, a evocação das habituais referências formais do movimento moderno não encontra no sítio o contraponto necessário para se poder concretizar um processo de *mestiçagem*: o seu uso é apenas eclético.

Vimos no capítulo 3.3.3 o modo como a *condição de cruzamento de culturas* faz a síntese entre os princípios de *modernidade*, *colaboração*, *concepção da arquitectura como arte figurativa* e *adequação ao meio* na arquitectura do Porto, constituindo componente essencial da *metodologia cognitiva* que caracteriza a *Escola*: a escolha dos modelos, a sua articulação, o modo como são adaptados ao contexto, resulta num contributo teórico mais ou menos subliminar. Mas, se a *importação de modelos* não parte de uma *interpretação do contexto* (ou parte de uma interpretação muito abstracta deste), o discurso esgota-se na reflexão teórica sobre a(s) referência(s) e não ultrapassa a vertente eclética: podemos, quanto muito, falar de um “Eclétismo Crítico”.

²⁷⁹ FIGUEIRA, J., *Escola do Porto: um mapa crítico* (pág. 105).

²⁸⁰ RODRIGUES, A. J., “Pós-Modernismo de Resistência” (pág. 93-99 da ed. cons.).

²⁸¹ VIEIRA, Á. S., “Notas sobre o trabalho em Évora” (pág. 36).

²⁸² NORBERG-SCHULTZ, C., *Genius Loci*; esta é também uma obra de referência do ensino da FAUP, leitura obrigatória na cadeira de “Teoria Geral da Organização do Espaço” (1º ano) em 1985-86.

²⁸³ Texto publicado na revista *Unidade 2* (pág. 74), em resposta ao texto “Ousar, Experimentar” (já citado em 3.2.3.4).

²⁸⁴ FIGUEIRA, J., *Escola do Porto: um mapa crítico* (pág. 87-88).

Em “Valores Permanentes da Arquitectura Portuguesa”, Alves Costa refere o carácter eclético e contraditório da nossa arquitectura, salientando que desse carácter resulta muitas vezes um todo formal, funcional e simbólico coerente e original. Mas este resultado surge sobretudo de uma leitura transformadora face a modelos e sistemas importados, num processo de aculturação: é da forma como se interpretam os modelos e se adaptam ao contexto que resulta esta especificidade. Assim, esta atitude puramente eclética de Siza, sendo um desvio pontual da metodologia cognitiva da *Escola*, cria em diversos arquitectos do Porto a noção de que é este o caminho; a reprodução acrítica de formas e modelos, muitas vezes encontrados (já como referências exteriores) na arquitectura do próprio Siza, cria um fenómeno de aculturação menos erudito: o modelo original vai sofrendo interpretações sucessivas, num processo de arcaização que o esvazia de sentido. Se este é também, como explica Alves Costa, um fenómeno típico da Arquitectura Portuguesa, nestes casos será mais correcto falar em “Estilo do Porto” do que em *Escola*.

3.3.4.2 A especificidade da arquitectura Portuense.

O factor que motiva a rejeição da expressão “Escola do Porto”, da parte de muitos dos seus agentes, pode estar muito mais na palavra *Porto* do que na palavra *Escola*.

Se parece consensual que existe uma *tendência* que, dentro de um percurso evolutivo, apresenta um consistente grau de *transmissibilidade* ao longo da segunda metade do século XX, não é assim tão claro que essa *Escola* se deva circunscrever geograficamente à cidade ou à região norte. Ramos, um dos principais catalisadores da ideia de *Escola*, é um homem de Lisboa, tal como Portas, que é um dos seus agentes mais influentes (divulgador, político, crítico e docente). Por outro lado, a área de abrangência da obra dos arquitectos do Porto tende a crescer, nos anos 70 e 80, ganhando alcance nacional e internacional (e o mesmo acontece com a sua influência mediática). Mas, para além destes factores complementares, o que nos parece ser condição decisiva para colocar em causa a designação “do Porto” é a noção de que a *Escola* sempre representou (desde o seu início e até aos nossos dias) uma ideia de Arquitectura Portuguesa.

O facto de, no final do âmbito temporal desta dissertação, a metodologia cognitiva da “Escola do Porto” iniciar uma expansão a nível nacional (patente, por exemplo, na obra de Gonçalo Byrne e Manuel Salgado) não é uma desqualificação, não representa o fim da *Escola*, representa uma vitória dos seus pressupostos concretizada no reconhecimento nacional de uma ideia para a Arquitectura Portuguesa. Se é indelével que foi pela acção de arquitectos que são (maioritariamente) formados no Porto que foi possível transformar esta ideia numa identidade nacional, torna-se necessário ressaltar que isso se deveu a um conjunto de circunstâncias favoráveis: a presença de Carlos Ramos na ESBAP, nos anos 40, a falta de ligação da EBAL/ESBAL a Keil do Amaral, Teotónio Pereira e Nuno Portas, nos anos 50 e 60, e a distância aos centros de poder que permite desencadear no Porto “experiências”, no ensino e nas arquitecturas, nos anos 70.

Mas, como vimos, o modo como se coloca hoje a questão *ser ou não ser do Porto* deve ter em consideração que estas questões circunstanciais se cruzam com razões históricas e antropológicas; interessa-nos perceber se estas podem implicar que é apenas aqui que esta ideia tem condições de evoluir e se adaptar ao mundo actual e a uma identidade nacional em processo de alteração, no final dos anos 90.

Se, como nos explica Alves Costa, a Arquitectura Portuguesa resulta de uma *condição de cruzamento de culturas*, ao longo da sua longa história, consideramos que é neste processo de mestiçagem (na adaptação de modelos e sistemas importados ao contexto específico de cada obra) que hoje se encontra o essencial da especificidade da metodologia cognitiva da “Escola do Porto”. Mas, no mundo globalizado do fim do século XX, Portugal partilha com muitos outros países esta condição de cruzamento de culturas, que já dificilmente pode ser considerada uma particularidade exclusivamente portuguesa.

Por outro lado, as principais referências paradigmáticas da história da “Escola do Porto” são hoje anacrónicas: desde a publicação do “Inquérito”, a sociedade Portuguesa evoluiu de uma sociedade de base rural para uma organização urbana; depois de 74, Portugal modernizou-se e já não mostra um tão grande atraso em relação aos restantes países europeus. Se a aprendizagem do “Inquérito” (recordações de uma sociedade rural que desapareceu) dificilmente encontra hoje aplicação para além de um conjunto de princípios gerais (como a verdade dos materiais, a relação com o clima e o sítio, etc...), também as lições do SAAL se encontram hoje ultrapassadas. Em nenhum destes dois momentos paradigmáticos da *Escola* se pode procurar um carácter próprio para a arquitectura portuense, nos anos 90; de igual modo, a pluralidade do momento presente já não permite uma posição dicotómica como a assumida pelos arquitectos do Porto, nos anos 80, contra o “Pós-Modernismo”. Assim, no final do século XX, falta às novas gerações de arquitectos portugueses um novo paradigma identitário, adequado ao seu tempo.

Vimos no capítulo 3.2 como a revista *Unidade* parece representar o meio possível para a afirmação de novos caminhos (para os seus editores e/ou colaboradores e para muitos dos seus leitores), na contestação a uma visão de *Escola* que parecia estagnada, na FAUP. Depois, o programa Erasmus permite às novas gerações de estudantes a procura da sua própria identidade no confronto com diferentes experiências pedagógicas e outros *modos de saber*, o que (paradoxalmente) leva a que muitos deles adquiram uma maior consciência dos factores de diferenciação da metodologia cognitiva que a *Escola* lhes transmitiu; no entanto, sobretudo depois de Jorge Figueira publicar o seu *Mapa Crítico*, encontra-se nos discursos das novas gerações uma sensação de vazio, que sugere (implicitamente) uma vaga sensação de orfandade face à morte da “Escola do Porto”...

Por outro lado, face à uniformidade e à pluralidade da emergente cultura digital, sente-se a falta de uma resposta clara à questão que tem sido, desde o início do século, uma obsessão permanente para a Arquitectura Portuguesa: a consciência de uma especificidade nacional.

Os arquitectos mais representativos da “Escola do Porto” procuram, desde os anos 90, novas referências identitárias; assim se pode justificar a aproximação de Álvaro Siza a Fernando Pessoa, clara em *Figures and Configurations* (Wilfried Wang), ou a frequente alusão a Herberto Helder no discurso de Eduardo Souto Moura. Mas, mais do que na tentativa de actualizar referências, reconhece-se ainda a filosofia da *Escola* na permanência de uma tradição de oposição ao contexto dominante, que hoje leva a contrariar a tendência crescente de aceleração dos processos de mudança. Perante a generalização mundial da condição de cruzamento de culturas (com a emergência da era digital o papel de agente de *mestiçagem* já não é um exclusivo da especificidade portuense), a única coisa que parece ainda definir a “Escola do Porto” é o peso da herança da sua metodologia cognitiva, que leva a uma inércia endémica face à alteração de processos e conceitos. A persistente eleição do desenho analógico como instrumento fundamental de concepção, crítica e aperfeiçoamento das ideias (embora hoje a comunicação fique agora a cargo dos processos digitais) é ainda uma marca distintiva do ensino da FAUP. De igual modo, o entendimento Vitruviano do trabalho do arquitecto, possibilitado por processos de *colaboração* que (na maioria dos casos) tem por base a pequena escala do ateliê, ainda caracteriza a maioria dos escritórios de arquitectura da cidade (que não funcionam em regime de distribuição de tarefas com base em critérios de especialização). O entendimento da Arquitectura como *actividade artística*, associada a uma ideia de *modernidade* como valor intemporal, baliza ainda o entendimento disciplinar, face aos constrangimentos colocados por programas, orçamentos, clientes e contextos culturais. Numa sociedade globalizada e obcecada pela mudança, a perenidade deste conjunto de valores pode ainda definir uma identidade; mas, se a consciência da sua permanência pode ser decisiva para a sua transmissibilidade, a sua actualização é essencial para a sua sobrevivência.

A procura de novos valores de modernidade na oposição ao contexto dominante leva muitos arquitectos das novas gerações a rejeitarem ou desprezarem a herança formativa e ideológica da *Escola*, uma vez que a arquitectura do Porto alargou a sua influência a todo o país, tornando dominantes alguns princípios básicos (entendidos de forma mais ou menos estereotipada) da sua linguagem e do seu discurso. Mas este é também, paradoxalmente, um modo de perpetuar parte da sua metodologia cognitiva: se essa rejeição se materializa (de novo) na procura de influências exteriores que depois serão (necessariamente) adaptadas ao nosso contexto, este é ainda um processo de *mestiçagem* característico (embora agora não exclusivo) da Arquitectura Portuguesa; mas, para que este processo não se esgote na arcaização, é necessário compreender o modo erudito, informado e intencional como esta adaptação de modelos externos a contextos internos pode ser realizada. Parece, de novo, ser necessária uma terceira via, equidistante entre a inércia face a um *modo de saber* e a rejeição da sua pesada herança. É na vontade de inovar dos mais *modernos*, se conjugada com o pleno conhecimento da herança dos *antigos* (potenciado pela sua plena transmissibilidade), que podemos esperar encontrar o futuro de uma *Escola* que já não tem de ser, exclusivamente, do Porto.

Conclusão

“A arquitectura portuguesa é marcada pela condição de cruzamento de culturas; não sendo inovadora, no sentido da ruptura, a sua inércia não impede, antes favorece, uma leitura transformadora face a modelos e sistemas importados. Sendo um fenómeno de aculturação, é na forma como interpreta os modelos e os adapta à realidade que encontramos a sua especificidade”.

(COSTA, A. A., “Valores Permanentes da Arquitectura Portuguesa”, pág. 109)



Da janela da sala onde se escreveu grande parte destas páginas vê-se a Piscina das Marés.

É no Inverno que esta visão é mais impressionante: quando as ondas batidas pelo vento rebentam nas rochas que limitam o tanque a poente, inundando a piscina; quando a sua arquitectura assume serenamente uma desadequação sazonal.

No decorrer destes anos de trabalho, esta imagem provocou uma recorrente reflexão sobre a relatividade do sentido utilitário que atribuímos às coisas. Visto de longe, na paisagem, o pequeno espelho de água do tanque principal da Piscina das Marés parece ridículo face ao vasto oceano que o circunda; mas é suficiente para servir a sua função balnear, mercê da organização que lhe proporcionam os seus muros de betão, articulados com os rochedos pré-existentes. No entanto, a utilidade desta obra vai muito para além desta função imediata; serve também para pontuar subtilmente uma paisagem, organizar um espaço e proporcionar a quem o percorre um conjunto de sensações, uma serena lição de arquitectura.

Também nesta tese, face à imensidão de temas da teoria e história da arquitectura, nos limitamos a organizar uma ínfima parcela de informação, a que nos está mais próxima. Comparado com o oceano que o circunda, também este trabalho nos parece limitado; muitas vezes, no decorrer destes cinco anos de pesquisa, nos interrogamos para que serve a informação que aqui (re)produzimos, aprisionada e organizada nestas páginas.

A utilidade deste trabalho residiu, em primeiro lugar, na satisfação de uma já antiga vontade de aprofundamento das questões identitárias da chamada “Escola do Porto” e na reflexão sobre os processos metodológicos necessários para as abordar, para além da necessária resposta a uma solicitação institucional. Mas o título desta dissertação implica uma resposta que ultrapassa estes objectivos mais imediatos; assim, procuraremos nesta Conclusão explicitar o modo como este trabalho pode contribuir para *actualizar uma ideia de Escola*.

Este contributo passa pela apresentação de uma definição desta identidade de *Escola* que se considera válida para todo o âmbito temporal em estudo, mesmo tendo em atenção todas as variantes da sua interpretação e evolução. Mas, partindo deste enunciado, torna-se necessário distinguir uma primeira aplicação desta definição, válida até ao final da década de 70 (que apresenta diferenças na interpretação de Fernando Távora e Álvaro Siza), de uma evolução da sua interpretação, nas décadas seguintes, que surge como resultado de um conjunto de mudanças que alteram a sua identidade, na generalidade dos seus vectores constituintes. Uma vez entendida esta evolução, torna-se possível uma reflexão especulativa sobre a situação presente, conjecturando o futuro.

Chamamos *Escola* ao resultado de um conjunto de mecanismos de transmissibilidade de uma metodologia cognitiva, uma *maneira de pensar* articulada com uma *maneira de fazer* que surge no Porto, relacionando os conceitos de *colaboração* e *relação com o contexto* com um entendimento intemporal de *modernidade*, uma concepção da arquitectura como *arte figurativa*, um entendimento *Vitruviano* da formação do arquitecto (que implica uma *educação integral*) e a defesa do desenho analógico como instrumento primordial de concepção e de síntese, associada a uma ideia de rigor nos processos de comunicação.

Esta identidade nasce com a obra (teórica, desenhada e construída) de Fernando Távora, na sequência de um conjunto de antecedentes que contribuem para a sua formação. Neste contexto, destaca-se o papel de Marques da Silva e Carlos Ramos.

Marques da Silva está ligado à genealogia desta *identidade colectiva* como o professor que introduz na EBAP um primeiro ensaio de “ensino-ateliê” e como o principal veículo transmissor da doutrina “elementarista” de Julien Guadet (trazida das “Beaux-Arts” de Paris); na sua acção profissional e pedagógica está já presente o que de mais perene encontramos como denominador comum na história do ensino da Arquitectura do Porto: o rigor do desenho, o entendimento da importância da função e da construção como geradores da composição e da forma e o carácter eclético da linguagem. Estes são, aliás, os únicos traços comuns que surgem constantes na generalidade dos trabalhos de CODA realizados na EBAP/ESBAP; chamamos *conceptualização do pragmatismo* a esta preocupação em aliar os aspectos funcionais aos construtivos, que se torna evidente na racionalidade de uso dos materiais e na adequação ao uso dos espaços, princípios indiscutíveis, sempre legíveis em planta e quase sempre referidos no discurso escrito, face a um desenho

cujo carácter eclético é também evidente. Ressalve-se, no entanto, que se encontramos em Marques da Silva uma ideia de ensino ligada a uma prática profissional associada a uma teoria arquitectónica, estas são concretizadas na sua obra e pedagogia de forma anacrónica (desfasada da revolução técnica e artística do Movimento Moderno), o que explica o modo como a sua importância como antecedente da *Escola* tem sido subvalorizada.

Esta subvalorização do papel de Marques da Silva está directamente relacionada com uma sobrevalorização do contributo de Carlos Ramos, muitas vezes considerado como o fundador da “Escola do Porto”. Mas se é indiscutível que Ramos consegue uma clara modernização do ensino da EBAP, ultrapassando as características mais anacrónicas da influência “Beaux-Arts” que aí encontra, também é claro que não abandona (pelo contrário, reforça) os já referidos princípios que Marques da Silva aí deixara: o rigor do desenho, o entendimento da função e da construção como justificação da forma, o entendimento eclético da linguagem, a prática do ensino “ateliê”. A sua actuação pautou-se por um equilíbrio entre o reconhecimento (e reforço) de um sentido evolutivo já existente e a sua necessária modernização. É também inegável o espírito de abertura que Ramos transmite ao Curso de Arquitectura, testemunhado por vários seus antigos alunos, procurando situar-se face ao dilema *modernidade/nacionalismo* sem dogmatismo (dando liberdade aos alunos que procuravam nos seus desenhos um “estilo português”) mas também sem esconder a sua clara preferência pela linguagem moderna. No entanto, se na sua pedagogia e nos seus textos se reconhece a procura de uma Arquitectura Portuguesa Moderna, Carlos Ramos não foi capaz de apontar claramente o caminho (que depois conseguiria reconhecer e encorajar nas ideias dos seus alunos) nem na sua escrita, nem nos seus projectos.

Assim, podemos situar o nascimento da chamada “Escola do Porto” em 10 de Novembro de 1945, data em que Fernando Távora publica “O Problema da Casa Portuguesa” no semanário *ALÉO*, onde são enunciadas as *três ordens de estudos* que (mais tarde) vão fundamentar a principal característica identitária da *Escola*: aprender com o passado e pensar o presente, projectando o futuro, conciliando a especificidade de cada sítio e de cada contexto com as lições de modernidade da arquitectura do resto do mundo. Esta atitude de projecto (considerando como principais referentes o contexto, a história e a modernidade) está na génese daquilo a que nos habituamos a chamar “arquitectura da Escola do Porto” e apresenta, já em 1945, o essencial das ideias que estão subjacentes à metodologia cognitiva da *Escola*.

Este texto marca o início de uma construção teórica que Távora realiza até 1955, num processo hesitante, difícil e solitário, onde é necessário distinguir as vertentes teórica e prática: a sua reflexão escrita mostra claramente um caminho que (inicialmente) a sua obra construída não consegue seguir. Se estas dificuldades são evidentes nos seus primeiros projectos, os sinais da génese de uma nova Arquitectura Portuguesa começam a encontrar-se no mercado de Vila da Feira. Este é o primeiro projecto em que

podemos reconhecer a plena concretização das intenções expressas na sua obra teórica: é uma obra cuja modernidade se expressa na *qualidade e na exactidão das relações com a vida*, numa *integração perfeita de todos os seus elementos*. Assim, em Vila da Feira estão já lançadas as sementes para a génese de uma *identidade de Escola*; esta *tendência* vai encontrar terreno fértil no período que decorre entre 1955 e 1961, onde decorrem vários acontecimentos de grande importância para a definição de uma ideia colectiva de arquitectura e ensino: “Inquérito”, “Reforma”, CIAM X, colaboração de Álvaro Siza com Fernando Távora, artigos de Nuno Portas na revista *Arquitectura*, construção da casa de Ofir, do pavilhão de ténis da Quinta da Conceição e da escola do Cedro (Távora), projectos da Casa de Chá e da piscina da Quinta da Conceição (Siza).

A participação de Távora nos últimos encontros CIAM contribui para a consolidação desta ideia, porque permite perceber que a procura das raízes culturais dos sítios não é uma preocupação exclusivamente portuguesa; o trabalho da representação portuense no CIAM X é um sinal evidente de que as ideias que tinha já registado em texto e consegue agora concretizar em obra são partilhadas por uma *identidade colectiva*. Mas é, sobretudo, o processo de realização do “Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa” que mais influencia a formação dessa identidade, surgindo como um primeiro momento paradigmático da *Escola*, catalisador da transformação da uma acção individual numa identidade colectiva: as ideias de Távora eram agora assumidas colectivamente, não da forma como tinham sido expressas em texto, mas no modo como se tornavam evidentes na Arquitectura Popular da zona norte do país (e em função da forma como surgiam interpretadas nas suas primeiras obras de referência, em Vila da Feira, Ofir e Leça da Palmeira).

Mais do que um registo de informação sobre uma realidade em vias de desaparecimento, o “Inquérito” é um elemento catalisador que permite interpretar (nem sempre da melhor maneira) as ideias subjacentes à obra de Távora; mas a publicação de *Arquitectura Popular em Portugal*, em 1961, coincide já com um momento em as interpretações mais superficiais desta identidade da *Escola* indicam uma tendência de transformação num *estilo* (ironicamente designado “barrote à vista” pelos seus críticos), onde em muitos casos é evidente a dificuldade de procurar uma aproximação “regionalista” realizada de forma literal (com influência formal directa quer do “Inquérito” quer da sua reinterpretação em obras de referência), sobretudo em edifícios cuja escala e/ou contexto se mostrem desadequados.

O chamado estilo “barrote à vista” consistia numa arquitectura que utilizava preferencialmente técnicas e materiais de construção tradicionais, por vezes numa articulação com materiais novos e técnicas construtivas actualizadas, mas sempre numa intenção de referência formal à Arquitectura Popular, mesmo quando o programa ou o contexto poderiam sugerir outras opções. Esta atitude resulta de uma má interpretação da obra de Fernando Távora e das ideias que justificam as suas opções de projecto.

Távora defendia um modo de pensar a arquitectura sem preocupações estilísticas ou opções apriorísticas com a imagem, que parte de uma preocupação funcional, encarada num sentido alargado do

termo, alicerçada não só no uso mas também na identidade: procurando uma arquitectura que responda às necessidades sociais e económicas do Homem de hoje e possa ser realizada nas condições da Terra, encontrando o carácter nacional num somatório de condições regionais (contexto sócio-económico, clima, luminosidade, materiais dominantes, etc.); o *Homem* e a *Terra* são material de trabalho tão ou mais importante do que a influência da arquitectura contemporânea. Implícita nesta proposta está também uma nova atitude disciplinar face à prática profissional: o arquitecto deve aprender a colocar-se ao serviço do colectivo, assumindo a arquitectura como fruto do trabalho do conjunto de indivíduos envolvidos no seu planeamento/concepção/execução/utilização e não só do arquitecto que a projecta. Esta concepção enquadra-se no entendimento do papel do Arquitecto como um *especialista generalista* (um técnico que sabe relacionar-se com os outros técnicos), que implica uma ideia de *educação integral* (mas não especializada) do arquitecto, na convicção que este é o único profissional que, pela abrangência da sua formação, pode organizar em obra a síntese de todos os seus elementos.

Távora define arquitectura em função da sua modernidade (entendida como integração perfeita de todos os elementos que podem influir na realização de qualquer obra, utilizando todos os meios que melhor levem à concretização de determinado fim), dos seus processos de colaboração (horizontal e vertical, ambos encarados como consequência da dependência do arquitecto da sociedade em que se insere) e da qualidade da organização do espaço criada (em função de uma consideração patrimonial, quer da circunstância herdada, quer da circunstância criada). Esta definição estará também dependente do valor plástico e artístico (qualitativo, subjectivo e variável) da obra arquitectónica, para além do também indispensável aspecto técnico (quantitativo, objectivo e invariável), definindo como perfeita a obra que traduz o exacto doseamento de ambos.

Esta *maneira de pensar* continua a inscrever-se na anterior filosofia de *conceptualização do pragmatismo*, mas acrescenta uma preocupação de compatibilização do paradigma da funcionalidade com uma preocupação de *relação com o meio*, justificada com uma interpretação conceptual dos resultados do “Inquérito”, mas igualmente interessada em dinamizar os processos de modernização da sociedade portuguesa. Consideramos que estas ideias (basilares para a definição de *Escola* que apresentamos no início desta Conclusão) são ainda perfeitamente actuais, sendo um dos objectivos desta dissertação lembrar a sua importância como património teórico da *Escola*.

É num contexto dominado pelo estilo “barrote à vista”, caracterizado por uma generalizada apropriação estilística da aprendizagem do “Inquérito” (em interpretações equívocas ou desatentas da *identidade teórica* da *Escola*), que surge na obra de Álvaro Siza um reequacionamento dos conceitos fundamentais teorizados por Fernando Távora, transmitidos pelo professor na EBAP, mas também pelo Mestre, no seu escritório da rua Duque de Loulé. Siza trabalha com Távora durante três anos, ajudando a concretizar em obra ideias que,

até então, não tinham ainda ultrapassado uma formulação teórica; o modo como depois vai reinterpretar esta *metodologia cognitiva* na sua própria obra marca o futuro da *Escola*, redefinindo a sua identidade.

Siza encara o conceito de *modernidade* de uma forma muito enfática, revelando os modelos formais que utiliza, como material de trabalho, num processo que se aproxima da *colagem* mas assume um sentido quase *literário* de comunicação. Existe no seu trabalho uma concepção da arquitectura como *arte figurativa*, valor que se sobrepõe a todos os outros, tornando a fruição da sua obra uma experiência com efeitos surpreendentes: não necessariamente visuais, mas sempre sensoriais e, frequentemente, apelando a um nível cognitivo.

Esta ideia de arquitectura é concretizada numa interpretação pessoal do conceito de *colaboração*, porque a cedência a contributos exteriores nos quais não se reconhece inteiramente implicaria uma adulteração da visão do arquitecto. Assim, a ideia de *colaboração* em Siza tende a esgotar-se na cooperação com os restantes técnicos da equipa projectista e com os artesãos que trabalham na concretização dos seus projectos; mas, mesmo neste processo, o arquitecto terá sempre a palavra final nas decisões, após uma fase de observação, avaliação de argumentos e mediação de conflitos.

Esta concepção da arquitectura como *arte figurativa* sobrepõe-se ainda ao conceito de *adequação ao meio*, que desde as primeiras obras assenta numa estratégia de crítica ao sítio e ao programa, entendida como uma resposta a um contexto específico; esta atitude vai radicalizar-se a partir da Cooperativa de Lordelo, podendo implicar a subalternização das características da região e/ou das solicitações do cliente. Assim, *colaboração* e *adequação* são conceitos encarados como pretexto para uma síntese crítica das condicionantes do projecto (expressas pelo cliente e pelos outros agentes do processo de concepção-construção), mas a forma arquitectónica é sempre o resultado de uma aspiração individual: a obra é sempre pensada como *arquitectura de autor*.

Siza consegue ser (paradoxalmente) ponderado e instintivo ao mesmo tempo, otimizando o recurso ao desenho como instrumento metodológico primordial da concepção. Este carácter muito pessoal da sua arquitectura resulta de uma metodologia de influência Aaltiana: mostra a capacidade de incluir no desenho (tomando como estímulo) modelos universais, transformando-os em material de trabalho que pode ser manipulado, moldado a novos contextos, cruzado com referências conotadas com conceitos opostos, enraizado em novas realidades. Este uso (eclectico, simultaneamente intencional e gestual) de referências formais nasce da intuição e da memória, possibilitado por um vasto arquivo mental de imagens; justifica-se por um entendimento do arquitecto como *agente de mestiçagem*, que é também o resultado de uma reflexão sobre a identidade portuguesa.

As duas vertentes opostas que encontramos na sua obra, um carácter táctil (precursor da definição de Kenneth Frampton de “regionalismo crítico”) e uma atitude complexa e contraditória (que antecipa a teorização de Venturi em *Complexity and Contradiction in Architecture*, mas é depois influenciada pela sua

leitura) explicam-se, no início dos anos 70, pelo esgotamento do “Inquérito” como modelo formal e, simultaneamente, como reacção à chamada “recusa do desenho”. O efémero carácter “Pop” da sua obra, nesta época, resulta sobretudo da vontade de partilhar uma reflexão sobre a sociedade, dando ao tema da *sobrevivência do desenho* uma retórica muito forte em termos de crítica social e urbana (Caxinas, primeiro projecto da Bouça, casa Beires); por outro lado, a aplicação conceptual das lições da arquitectura tradicional acaba por se reflectir em qualidades menos visuais mas nem por isso menos presentes: autenticidade, atenção, inquietude e carácter.

Assim, a sua arquitectura tem um carácter simultaneamente poético (procurando um sentido estético para a comunicação subliminar de uma mensagem) e táctil (feito de sensações, de detalhes); não se pode descrever em imagens, porque tem de ser lida nos tempos de percurso (na relação do utilizador com a obra e do projecto com o contexto físico) e nos tempos da memória (na aprendizagem do arquitecto, no uso crítico dos modelos, na história do sítio). A sua posição acarreta riscos de incompreensão, exclusão e isolamento, pela subjectividade, complexidade e contradição inerentes às suas leituras do contexto específico de cada trabalho: a sua atitude é assim inimitável, mesmo por aqueles que, por proximidade de formação e condições de trabalho, o procuram fazer. Mas não deixa de ser pedagógica, se entendida em toda a sua complexidade; se não aponta mais claramente um caminho, é porque entende que *os caminhos não são claros...*

Partindo de um entendimento comum do papel do desenho como instrumento de síntese no projecto, articulando o cruzamento de modelos e linguagens, num *composto* que agrega respostas a múltiplos factores, as diferenças entre as leituras que Siza e Távora fazem de uma mesma metodologia cognitiva tornam-se evidentes logo a partir de 1961; no desenvolvimento que Siza faz, autonomamente, dos projectos iniciados no escritório de Távora (Casa de Chá e Piscina da Quinta da Conceição), torna-se claro o predomínio de uma abordagem que trata a obra como um exercício de *arte figurativa* organizada em função de um *percurso espacial controlado*. Mas será sobretudo nas obras seguintes de Siza que se tornam mais claras as principais diferenças. Se na obra de Távora se procura sempre uma adaptação ao *Homem* e à *Terra*, associada a uma ideia de *colaboração* e *modernidade*, em Siza a resposta ao binómio programa/sítio é o motor de arranque e principal dinamizador do processo de projectação, procurando sempre uma *adequação* ao local (sintetizada na frase *a ideia está no sítio*), que pode resultar numa atitude introvertida face à envolvente ou mesmo numa posição crítica face ao contexto dominante (físico e/ou social).

Se o conceito de *modernidade* representava para Távora um valor intemporal, que implicava uma adequação ao tempo presente em termos de eficácia, empirismo, coerência e eficiência (bom senso associado a racionalismo, tal como na Arquitectura Popular), em Siza o mesmo conceito vai ser enfatizado pelo uso eclético de várias linguagens provocando o confronto intencional dos modelos, num discurso pleno de significado e, por vezes, quase retórico. Mas, esta sua atitude, mal interpretada por muitos arquitectos do

Porto a partir de algumas das suas obras, vai catalisar o nascimento de um gosto generalizado, que configura uma linguagem, quase um estilo: caracteriza-se pela procura de uma volumetria clara e uma linguagem depurada (onde se cruzam influências dos principais arquitectos e movimentos arquitectónicos da primeira metade do século), encarando o movimento moderno (na sua grande diversidade) como modelo formal e fonte de princípios gerais (mas raramente encarado de um ponto de vista teórico ou conceptual) e procurando na Arquitectura Popular Portuguesa (paradoxalmente) um modelo conceptual (embora, de forma menos relevante, também possa surgir como influência formal directa).

Ao estilo “barrote à vista”, que associamos a uma deficiente leitura do “Inquérito” e da obra de Távora, vai suceder-se um estilo mais depurado, que resulta de uma também deficiente leitura da obra de Siza e da recuperação de modelos do chamado “período heróico” do movimento moderno.

Podemos assistir a esta evolução na linguagem dominante da *Escola*, estudando a sucessão de trabalhos de CODA realizados na EBAP/ESBAP, onde é claro o momento em que as lições do “Inquérito” (e as primeiras obras de Távora) dão origem a uma nova identidade e é também perceptível o modo como, progressivamente, a influência de Siza começa a fazer-se sentir.

Se o único traço comum que surge constante (ao longo de todo o arco temporal estudado) na generalidade destes trabalhos é uma preocupação que alia os aspectos funcionais aos construtivos, é importante ressaltar que os tirocinantes não só vão acompanhando as ideias dominantes da arquitectura no seu tempo (dentro e fora da *Escola*), como muitas vezes as antecipam: a atracção pelo desenho moderno surge na EBAP ainda antes do “Congresso”, numa altura em que alguns arquitectos de referência estavam rendidos (ou conformados) às linguagens nacionalistas; de igual modo, a vontade de aprender com a Arquitectura Popular surge ainda antes de 1955, quando são ainda raros os arquitectos que procuram essa aproximação fora dos ditames do “estilo português”.

Mas é sobretudo depois de 1955 que a evolução das propostas desenhadas que se encontram nestes trabalhos permite perceber como a pedagogia da *Escola* desenvolve nos jovens arquitectos uma intenção de conciliar o paradigma da funcionalidade e uma vontade de relação com o contexto (em resultado das lições do “Inquérito”).

Associada a esta nova identidade de *Escola* surgem problemas de *Escala*; em edifícios de maior dimensão, ou em programas que implicam um certo grau de complexidade, são notórias as dificuldades de conciliar os dois paradigmas; nestes casos, a preocupação funcional continua a dominar todas as outras questões, com excepção dos casos onde o programa permite uma interpretação mais poética do significado da função. Assim, em alguns casos, não é a relação com o sítio que define a ideia de projecto, mas sim a opção face ao binómio programa/linguagem, muitas vezes caracterizada por uma influência reconhecível ou mesmo pela adaptação directa de uma referência exterior; nestes trabalhos, o factor decisivo que vai ditar o

maior ou menor sucesso do trabalho (na relação entre o paradigma funcional, a escala, a linguagem e o contexto, na coerência entre intenção e resultado) parece ser a capacidade de escolher um modelo adequado às questões circunstanciais de cada projecto e a capacidade de o trabalhar, adaptando-o em função da resposta pretendida.

As questões de *Escala* são portanto, relevantes na resposta aos paradigmas da *Escola*; essa componente não se esgota, no entanto, no confronto entre a dimensão e/ou complexidade programática do projecto e o carácter dos sítios. O debate sobre a escala dos ateliês, que domina o meio arquitectónico português no final dos anos 60, permite concluir que a *Escala do Porto* está muito mais próxima do chamado “ateliê de vão-de-escada” do que do “ateliê-empresa”; é a pequena dimensão dos escritórios que melhor se adequa às ideias de Távora e Siza, possibilitando a realização de um conjunto de obras de pequena escala, em Ofir, Moledo e Caminha, que caracterizam melhor a *identidade colectiva* a que se chama “Escola do Porto”, antes de 1974.

Esta opção pela pequena escala está, de certo modo, associada ainda à influência conceptual e metodológica do “Inquérito”: é aquilo que permite a procura de uma *qualidade intemporal* que aproxima a arquitectura do Porto daquilo que de mais genuíno se encontra na Arquitectura Popular, não prescindindo, ao mesmo tempo, de uma consciência da sua contemporaneidade. Esta metodologia, que também podemos associar directamente ao debate realizado nos últimos encontros CIAM, é especialmente clara quando a questão da relação com o contexto se coloca em ambiente rural.

Depois do 25 de Abril de 1974 inicia-se um segundo momento paradigmático da identidade da *Escola*, onde se colocam também de forma essencial questões de escala nas relações com o contexto, mas agora em ambiente urbano, numa correspondência directa com uma ideia de *participação* que é também, nesta época, tema generalizado na imprensa internacional especializada. Com o início do “processo SAAL”, a *Escola* é confrontada com uma situação paradoxal, na defesa dos princípios do “Direito à Cidade” e do “Direito à Arquitectura”, face à urgência e à dimensão das necessidades das populações. Face ao salto de escala que esta situação implica, reconhece-se na acção do SAAL no Porto a procura de uma organização que permita uma resposta eficaz no curto prazo; a *Escola* vai procurar, informalmente, transformar-se num organismo operativo que crie sinergias entre as várias equipas técnicas. O “Processo” proporciona um campo laboratorial onde se irá sintetizar uma nova interpretação da *identidade colectiva* da *Escola*: procuram sistematizar-se princípios comuns, ao nível dos elementos construtivos e da modulação/optimização estrutural, que, associados a uma constante troca de impressões e de pontos de vista entre as Brigadas, ajuda a explicar um certo carácter comum que unifica algumas operações do SAAL Norte. A necessidade de racionalidade e economia na construção justifica agora plenamente uma atitude e uma linguagem de raiz modernista, iniciada antes (por influência de Siza) e prolongada depois do “Processo”, por oposição à

emergência das linguagens mais formalistas que começam a emergir, na Europa e nos Estados Unidos, associadas às teorias pós-modernistas.

Dada a forte ligação entre as “Brigadas” e a ESBAP, o “Processo” deixa marcas na arquitectura e no ensino da *Escola* que, nestes anos, encontra no SAAL a sua razão essencial de existência e um contributo decisivo para a consolidação da sua nova identidade. A ideia de *participação* surge no SAAL como uma nova forma de interpretar o modo como Távora apresentava o seu conceito de *colaboração*: o ambiente colectivo que se reconhece na “ilhas” preexistentes é encarado como motor de projecto (modelo conceptual/vivencial e/ou formal/tipológico) precisamente porque se considera que pode ser interpretado como resultado de um processo de *colaboração horizontal* da população que a habita e como reflexo de uma cultura popular, formada num processo de *colaboração vertical*. É neste aspecto que encontramos, na obra do SAAL norte, concretizada a procura de uma *qualidade intemporal*, a que se pretende dar seguimento depois, retomando tipologias, linguagens e conceitos experimentados no “Processo”; mas também se torna evidente que esta vontade vai depois, progressivamente, perdendo significado e actualidade: as soluções adoptadas na pequena escala dos bairros SAAL não resistem a uma maior dimensão e densidade dos conjuntos habitacionais (projectados para o FFH ou para a Cooperativas de habitação), mas também já não se adequam a uma classe média onde o individualismo e o desejo de privacidade se sobrepõem à vontade de criar um espírito de bairro. Sobram as memórias, evocadas pontualmente na linguagem ou em opções tipológicas; as obras que acabam por se revelar mais bem sucedidas na evocação desta herança são as que a conseguem interpretar criticamente (actualizando-a), apostando numa relação clara com a cidade ou conseguindo criar urbanidade em espaços de carácter indefinido. De um ponto de vista conceptual, encontramos uma melhor concretização desta renovada ideia de *colaboração*, no final dos anos 70, na preservação de áreas com interesse patrimonial (Ribeira e Barredo) ou no assumir da importância cívica do programa como premissa de participação popular, numa pesquisa linguística e espacial (Câmara Municipal de Matosinhos).

Nos anos 80, a *Escola* sofreu uma mudança de escala que atravessou transversalmente a generalidade dos seus vectores constituintes e despoletou uma crise de crescimento sensível a vários níveis. Analisámos esta mudança distinguindo três parâmetros essenciais, inter-relacionados mas passíveis de ser considerados separadamente: “Escola do Porto” como instituição de *ensino de arquitectura* (definida pela sua estratégia pedagógica e apoiada numa prática profissional localizada), como conjunto de obras de *arquitectura projectada pelos seus agentes* (que resultam de princípios comuns ao nível do método de projecto, da atitude disciplinar e dos princípios teóricos) e como construção teórica, factor que relaciona os dois anteriores mas está para além deles.

A “Escola do Porto”, encarada como *instituição de ensino de Architectura*, assenta numa filosofia pedagógica de origem Vitruviana (progressivamente actualizada pela influência do método de ensino da fase racionalista da Bauhaus) que defende a formação de um arquitecto generalista capaz de conduzir o processo de concepção-projecto-construção em colaboração com os outros técnicos e agentes envolvidos. O ensino do Projecto, disciplina nuclear, assenta no paradigma de *escola-ateliê*, baseado na transmissão directa de uma experiência de trabalho, de cultura e de vida dos professores/arquitectos para os alunos e no modo como estes reinterpretam e partilham com os colegas essa formação, complementada pela sua própria aprendizagem indirecta (adquirida nos livros, nas revistas e nas obras que visitam).

Esta filosofia pedagógica vai sendo construída e reforçada ao longo de um percurso sinuoso, em que o ensino da Architectura no Porto atravessa vários períodos difíceis. O período de transição após a saída de Marques da Silva, no final dos anos 30, é um momento de crise identitária que vai ser ultrapassada com a chegada de Carlos Ramos, que é depois um dos protagonistas da luta contra os aspectos mais negativos da tradição “Beaux-Arts”, apelando a uma Reforma do Ensino da Architectura. Nos anos 40, a desproporção numérica entre professores e alunos dificulta a aplicação das suas ideias de “ensino-ateliê”, situação que é melhorada, de forma precária, com a prestação voluntária dos quatro novos assistentes que leccionam na EBAP a partir de 1951. A Reforma de 1957 vai permitir oficializar a situação dos novos elementos do corpo docente, mas cria uma nova situação de conflito: a obrigatoriedade de frequência de cadeiras da área das Ciências, associada a um entendimento do ensino que não se adequa à tradição da escola. Depois da saída de Ramos, o processo de reacção contra a “Reforma” leva aos “regimes experimentais”, processo que despoleta divergências internas que coincidem com o progressivo avanço da “recusa do desenho”, que coloca novamente em crise o paradigma da “escola-ateliê”. O 25 de Abril cria uma nova circunstância, em que o ensino é colocado entre parênteses pela urgência dos trabalhos do SAAL. Se o “Processo” permite constatar a falta de preparação de muitos estudantes, o *regresso à escola* que marca o fim do SAAL no Porto faz-se num período de grande debate interno, que vai atravessar sucessivas “Bases Gerais” do Curso, até que o aparecimento da Comissão Científica Nacional Interuniversitária de Architectura abre uma nova frente de batalha externa.

A crise de crescimento que a *Escola* atravessa nos anos 80, no campo do ensino, é sobretudo evidente no processo de transferência do Curso de Architectura da ESBAP para a FAUP, pelo longo e difícil processo de transição logística, que dificultou o seu funcionamento entre 1984 e 1996, afectando docentes e (sobretudo) discentes. É, em parte, o desconforto deste processo que explica a crescente contestação dos alunos, na segunda metade dos anos 80, cujo corolário será a revista *Unidade*; mas este descontentamento é também (e sobretudo) resultado de uma certa inércia pedagógica de um curso excessivamente fechado em si mesmo; estes problemas, que já estavam denunciados nas *mesas redondas sobre o ensino da Architectura*

que decorrem em 1983, persistem nos primeiros anos de funcionamento do curso na FAUP. Começa também a tornar-se clara uma contradição entre o modelo pedagógico aplicado no ensino do projecto, que defende a aprendizagem como resultado de um processo de descoberta de um método pessoal (sem a imposição de um modelo), face à tendência de valorização de um certo tipo de resultados que está, aparentemente, associada mais a questões de gosto do que a uma valorização metodológica. Esta ideia de ensino sem modelos (que, paradoxalmente, está claramente referenciada a um modelo de ensino, o da Bauhaus) é também posta à prova pela sua principal referência identitária, a actividade profissional de Álvaro Siza, cujo método de trabalho é clara e intencionalmente referenciado em modelos universais. Como a metodologia de Álvaro Siza não é claramente explicada no curso da ESBAP/FAUP, o seu processo de trabalho (que embora seja próprio e irrepitível, não deixa de ser pedagógico) é compreendido por poucos. Aliás, a preocupação com a transmissibilidade da identidade teórica da *Escola* não se reconhece no novo plano de estudos da FAUP; as aulas de Fernando Távora na cadeira de “Teoria Geral da Organização do Espaço” surgem, no primeiro ano de Curso, como o único momento em que se reconhece no programa um esforço efectivo de transmissibilidade da sua *maneira de pensar* (que implica *uma maneira de fazer*, mas não se resume à praxis), nos seus diferentes vectores. Depois de 1993, com o fim da sua acção lectiva de Távora, o curso de Arquitectura da FAUP perde o único elo claro entre o seu momento presente e o primeiro enunciado da sua construção teórica; mas este é apenas o mais notável de um conjunto de personagens ligados à formação da *identidade da Escola* que vão, sucessivamente, atingindo o limite de idade, permitindo uma natural renovação do corpo docente que se sucede até hoje, alterando as referências pedagógicas da FAUP.

Mas o paradigma de ensino também está em causa; se o rácio professor/aluno já não era o ideal, na ESBAP, a sua desproporção tende a agravar-se na transição para a FAUP; durante os anos 80 e 90, o crescimento do número de alunos (que ultrapassa já largamente a capacidade ideal do novo edifício no momento em que este é, finalmente, ocupado na sua totalidade) prejudica o paradigma do “ensino-ateliê” (princípio basilar da pedagogia da *Escola*), aumentando a importância da avaliação da *solução final* apresentada em detrimento da consideração do *processo de trabalho* desenvolvido. Esta é uma questão a que é dada muita importância, nos discursos mais recentes sobre o tema; no entanto, como vimos, não é um problema novo. O ensino de arquitectura no Porto viveu quase sempre em crise, ao longo do âmbito temporal que analisamos e, ao longo de toda a sua história, foram várias vezes evidentes as dificuldades na aplicação optimizada do “ensino-ateliê”, quer por elevados desequilíbrios na relação professor/aluno (que atingiu uma relação especialmente desfavorável no final dos anos 40, durante o curso de Fernando Távora), quer por desconsideração desta metodologia (que assumiu maior evidência nos anos de “recusa do desenho”, durante o curso de Eduardo Souto Moura). No entanto, parece ser claro que, ao longo de toda a história da *Escola*, a transmissibilidade de uma metodologia cognitiva foi sendo conseguida, apesar das sucessivas crises que afectam o ensino e o paradigma de “escola-ateliê”.

A explicação para a concretização desta transmissibilidade, apesar das sucessivas crises que afectam o vector ensino, está na relação da *Escola* com o segundo parâmetro que apresentamos na anterior definição: a “Escola do Porto” é também a *arquitectura projectada pelos seus agentes* (professores e ex-alunos), que resulta de princípios comuns ao nível do método de projecto, da atitude disciplinar e dos princípios teóricos. O sistema pedagógico da “Escola do Porto” é assim, composto por dois vectores: a “escola-ateliê” é complementada pela prática do “ateliê-escola”, onde um processo semelhante decorre num ambiente profissional, necessariamente mais realista, mas com semelhanças ao nível das metodologias de trabalho e, na generalidade dos casos, com uma melhor relação numérica entre mestre e aprendiz, potenciada pela pequena escala dos escritórios. O “ateliê” funciona assim como um complemento (não oficial) da pedagogia institucional: sucessivas gerações de alunos e/ou colaboradores, vão ser depois professores e/ou arquitectos titulares de escritórios, influenciando as novas gerações com a sua actividade lectiva e profissional. Este é um sistema com provas dadas, ao longo dos anos, no Porto; a sua eficácia, no entanto, depende sobretudo da disponibilidade temporal que o arquitecto titular tem para cada colaborador e, portanto, das respectivas relações de proporcionalidade; está portanto, directamente relacionada com a dimensão do ateliê.

Assim, também nos escritórios, a preservação do paradigma “ateliê-escola” depende de um equilíbrio de *Escala*. Durante os anos 80, dado o crescimento exponencial da quantidade de trabalho dos gabinetes de maior prestígio (maior número de obras e/ou maior dimensão das obras) e, conseqüentemente, da escala do escritório (maior dimensão física, organização mais complexa e maior número de colaboradores), os arquitectos do Porto vão ser forçados a alterar o seu paradigma de *Escala*, alterando processos de projecto e, muitas vezes, diminuindo a proximidade entre o(s) titulares e os colaboradores. O exemplo de Siza é o caso mais evidente desta mudança de *Escala*, aumentando exponencialmente a capacidade de produção do seu escritório, através do seu crescimento e de um mecanismo de desdobramento num conjunto de “ateliês satélites” (que permitem dar resposta a um sempre crescente volume de trabalho, em dimensão, complexidade e importância), enquanto Távora se manterá como referência de uma metodologia ligada ao “ateliê de vão de escada”, com pequena dimensão e um ritmo mais lento, que justificam uma menor produção. A relação privilegiada que Siza mantinha com os seus colaboradores nos anos 70 (de que é testemunho Souto Moura), responsável por uma transmissão directa da sua interpretação da identidade teórica da *Escola*, já não é mais possível.

Nas obras públicas realizadas depois da “Revolução”, os arquitectos do Porto enfrentam diversas situações de confronto entre *escala, linguagem, programa, significado* e *contexto*: se nalguns casos, a dificuldade em lidar com o simbolismo (ou a complexidade) do programa dificultou o trabalho de projecto, com

reflexos no resultado final, noutros consegue-se ultrapassar estas dificuldades com recurso a novos modelos (teóricos e/ou formais).

Na generalidade dos principais gabinetes da cidade, já não é mais possível manter a anterior “Escala do Porto”, nomeadamente no ritmo de trabalho e no carácter muito participado, desenhado e discutido em processos de colaboração, que marca a produção da *Escola* nos anos 70 e está concretizado na *qualidade sem nome* que encontramos nas já referidas obras de pequena escala realizadas no Minho. Se era este carácter que permitia uma aproximação a uma identidade regional (necessariamente marginal num contexto nacional e europeu) que incluía a arquitectura da *Escola* na classificação “Regionalismo Crítico”, até ao início da década de 80, a citada definição de Kenneth Frampton teria já perdido parte da sua validade no momento da sua publicação, porque muitos dos seus pressupostos tinham já deixado de ser aplicáveis no caso português. Já não é possível concretizar do mesmo modo o carácter táctil e perfeitamente integrado no contexto de uma arquitectura pensada, desenhada e discutida até à exaustão com o cliente, com os colaboradores, com os restantes técnicos e com os construtores, que se desenvolve num tempo lento, permitindo o controle absoluto dos aspectos programáticos, espaciais, formais e construtivos, da implantação ao mais pequeno dos elementos constitutivos da obra. Esta metodologia está associada ao paradigma de escala representado pela expressão “ateliê de vão de escala” mas resulta também de uma determinada escala da encomenda (tanto em dimensão, como em complexidade) e da relação desta com o tempo que é possível dedicar ao projecto.

Durante os anos 80, as mudanças não se situam apenas ao nível da quantidade de trabalho (maior número de obras e/ou maior dimensão das obras) mas também da maior exigência de celeridade e de respostas a questões mais complexas do ponto de vista da documentação exigida e da resposta à regulamentação aplicável (nomeadamente nos programas públicos). Por outro lado, tende a dissipar-se a identificação com uma identidade regional (marginal num contexto nacional e europeu) que agora é cada vez mais entendida como uma memória, uma preciosa herança difícil de compatibilizar com as novas realidades da sociedade portuguesa. Mas esta questão é já indissociável de um terceiro vector: a construção teórica da identidade da arquitectura da *Escola*.

Procurámos demonstrar, nesta dissertação, que a “Escala do Porto” é o resultado de uma construção teórica, contrariamente ao que muitas vezes se afirma nos discursos sobre o tema; no entanto, tal como a sua arquitectura, o discurso da *Escola* não é um todo coerente, com um fio condutor linear e uma linguagem unitária. Pelo contrário, é na riqueza do seu processo evolutivo, construído em volta de alguns (poucos) consensos e divergindo em todo o resto que reconhecemos a sua maior qualidade.

A construção teórica que caracteriza a *Escola* faz-se como um caminho sinuoso, resultado de um conjunto de reacções, que são também um conjunto de escolhas conscientes.

A defesa da necessidade de estudar a arquitectura nacional (que Távora apresenta em 1945) surge contra a “doutrina da Casa Portuguesa” e implica a definição de uma nova interpretação da Arquitectura Popular, defendendo o seu tratamento como modelo mais conceptual (do ponto de vista funcional e construtivo) que formal; esta posição sai reforçada com a realização do “Inquérito”, cujos resultados apresentam uma leitura quase funcionalista da arquitectura tradicional. Em consequência, a atitude patente nas primeiras obras de Távora e Siza é simultaneamente crítica das ideias de Raul Lino e do internacionalismo crescente da Arquitectura Portuguesa, depois da defesa incondicional da ideologia do Movimento Moderno que os arquitectos portugueses da ODAM e das ICAT apresentaram publicamente no Congresso de 1948, lutando contra a censura e os modelos impostos pelo Estado Novo.

Assim, a *Escola* nasce como uma ideia de Arquitectura Portuguesa Moderna, que não se limita a querer ser apenas Portuguesa (como se pretende na “doutrina da Casa Portuguesa”) nem apenas Moderna (como se defende no “Congresso”).

A primeira componente desta ideia vai ser inicialmente traduzida através de um somatório de identidades regionais (no “Inquérito”) e concretizada numa aproximação às características identitárias da Arquitectura Popular da região norte do país. Mas, se é esta identidade regional que justifica a integração da *Escola* na já referida taxonomia de Frampton, esta torna-se desadequada quando Siza inicia o processo de internacionalização que o afasta do seu *interstício cultural*; na sequência do interesse exterior pela obra do seu arquitecto mais prestigiado, também a chamada “Escola do Porto” se transforma num fenómeno globalizado, o que altera a sua especificidade. É também nos anos 80, paralelamente a este processo de internacionalização, que o reconhecimento de uma identidade nacional é reforçado no discurso de Alexandre Alves Costa, que salienta os *valores permanentes da arquitectura portuguesa*, assentes na sua condição *mestiça*. O novo estatuto de referência autónoma, com lugar de destaque na arquitectura contemporânea internacional, configura o nascimento de um modelo nacional que é uma referência para o exterior; mas, se a Arquitectura Portuguesa é, tradicionalmente, o resultado de um fenómeno de aculturação, este nascimento de um modelo interno que adquire estatuto universal é um momento importante, porque constitui uma inversão de valores em relação aos processos que, tradicionalmente, caracterizavam a especificidade nacional.

Depois dos anos 80, dado o seu impacto a nível nacional e internacional, a *Escola* já não é, necessariamente, “do Porto”.

Por outro lado, a componente *Moderna* é evidente, ao longo de todo o percurso teórico da *Escola*; mas o seu entendimento esteve sempre mais próximo de um conceito intemporal de *modernidade* (teorizado por Távora) do que de uma tentativa de continuação incondicional do “movimento moderno” (referido ao chamado “período heróico” dos anos 20 e 30).

Na sequência do SAAL (onde encontramos uma “meta-narrativa” social e política que constitui uma nova validação da herança modernista) a *Escola* vai reafirmar os modelos da primeira metade do século (usando as diferentes linguagens da Arquitectura Moderna como modelos preferenciais) como arma ideológica contra a nova imagética pós-moderna (conotada com a Bienal de Veneza de 1980) e o seu impacto em Lisboa, que leva os arquitectos do Porto (e sobretudo Siza) a defender com mais veemência esta herança modernista; mas mesmo nesta altura, consideramos que a atitude presente na sua arquitectura está sempre mais próxima de uma terceira via equidistante entre “neo-modernos” e “pós-modernos”. Assim, numa análise global da história da *Escola* (em todo o arco temporal estudado), consideramos que ela foi sempre proto-pós-moderna, quer no seu discurso (desde “O Problema da Casa Portuguesa”), quer na sua obra (desde o mercado de Vila da Feira) e que, depois de vencida a batalha contra a exuberância dos exemplos mais divulgados de uma interpretação formalista das teorias pós-modernistas, no final dos anos 80, os seus arquitectos se adaptam à inevitável *condição pós-moderna* que caracteriza o país.

Subsiste, no entanto, no discurso (escrito e desenhado) da *Escola*, um conceito de *modernidade*, onde coexistem o *ecletismo* (com recurso a modelos mais ou menos contemporâneos) e a *tradição* (no respeito pela herança cultural dos sítios) como duas faces da mesma moeda: ao *moderno português* não basta estar *de acordo com o seu tempo*, é necessário estar também *de acordo com o seu sítio*. Esta ideia intemporal de *modernidade*, no entanto, retém como herança do “período heróico” a permanência de uma “tradição do novo”, uma constante necessidade de oposição ao contexto dominante. Aliás, a *Escola* mostrou-se sempre mais coesa e coerente na resposta ao contexto em que se insere quando este era hostil e/ou motivava reacções claras. Quando, no final da década de 80, as *escolhas do Porto* deixam de ser motivadas pela reacção a um contexto, a uma tendência generalizada ou a uma situação dramática, a *Escola* perde coerência e coesão interna. Os discursos críticos cruzados de Nuno Portas, Álvaro Siza, Manuel Mendes, Alves Costa e Jorge Figueira representam uma nova reacção a um contexto (agora menos claro e mais difuso) dominado pela cristalização de uma ideia estereotipada de “Escola do Porto”.

Esta nova crítica interna leva, nos discursos internos, a uma generalização da ideia de que o termo “Escola do Porto” designa uma *identidade* que já não existe. Este é também o resultado de uma alteração de escala; a *Escola*, encarada como o resultado de um conjunto de mecanismos de transmissibilidade de uma metodologia cognitiva, assenta agora numa complexa rede de influências mútuas em que é determinante o papel de muitos agentes (professores da ESBAP/FAUP, arquitectos titulares de ateliês, colegas mais velhos, etc) e a influência de muitos textos/imagens. A lista de *mestres* não está limitada aos nomes inevitáveis de Távora, Siza (e, mais recentemente, Souto Moura) e inclui muitos outros arquitectos ou críticos com obra publicada. Isto implica que não existe um consenso em torno de uma ideia de *Escola*, mas há um grande número de interpretações da sua identidade teórica; estas, no entanto, mantêm em comum os princípios fundamentais que permitem manter válida a sua definição: os conceitos de *modernidade*, *colaboração*,

adequação ao contexto e a consideração da arquitectura como *arte figurativa*. Este enunciado conhece, no discurso de Alexandre Alves Costa e na obra de Álvaro Siza, uma interpretação que encontra justificação no tempo longo da História da Arquitectura Portuguesa, nos processos de *mestiçagem* que caracterizam a sua especificidade; neste sentido, a linguagem da *Escola* varia em função da *escolha* dos modelos, que depende do gosto (que também é transmissível) mas também de uma intencionalidade justificada nas relações entre contexto, escala, função e significado.

Ao longo de todo o período em estudo, coexistem dois fenómenos: a mera reutilização acrítica de modelos formais, reproduzidos a partir de imagens publicadas e/ou obras visitadas, configura a permanência daquilo a que poderemos chamar “Estilo do Porto”, mas a real transmissibilidade do método cognitivo da *Escola* implica a consideração dos valores teóricos de cada referência exterior e o seu uso intencional e consequente, face ao contexto e ao programa, numa atitude que pode ser mais ou menos crítica das suas condicionantes. Se, nos anos 80 e 90, a primeira tendência se materializa numa repetição de formas pouco atenta ao processo que as gerou (como acontecia nas obras do “estilo barroto á vista”, nos anos 60), acreditávamos que na segunda hipótese, pelo contrário, o processo é entendido e os modelos utilizados pelas novas gerações (como referência directa ou indirecta) podem ser actualizados pelo novo contexto mediático internacional (exponencialmente mais complexo, profuso e acessível do que o das gerações anteriores) e pela procura de novos valores de identidade nacional (face ao desaparecimento do “Portugal rural” retratado no “Inquérito” e do “proletariado” que motiva o SAAL), possibilitando o aparecimento de formas e desenhos que se distanciam (aparentemente) daquilo a que é normal chamar “a linguagem da Escola do Porto”.

No final do âmbito temporal desta tese, apesar de todos os sinais de crise, continuamos a reconhecer na *Escola* o resultado de um conjunto de mecanismos de transmissibilidade de uma *maneira de pensar* articulada com uma *maneira de fazer*, que relaciona os conceitos de *colaboração* e *relação com o contexto* com um entendimento intemporal de *modernidade*, uma concepção da arquitectura como *arte figurativa*, um entendimento *Vitruviano* da formação do arquitecto (que implica uma *educação integral*) e a defesa do desenho analógico como instrumento primordial de concepção e de síntese, associada a uma ideia de rigor nos processos de comunicação. Se aumenta a variedade de interpretações que os seus múltiplos agentes fazem destes mesmos conceitos, no ensino, na arquitectura e nos processos de construção teórica, continuamos a encontrar na interpretação de Álvaro Siza um princípio de denominador comum: o exemplo mais pedagógico que encontramos para simbolizar a melhor imagem desta *Escola*, relacionando os três factores referidos, é o processo de concepção, projecto e construção da nova Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

No entanto, no momento em que encerramos o âmbito temporal deste estudo é possível encontrar sinais de novas alterações na identidade da *Escola*:

- O projecto da FAUP deu início a uma nova fase da obra de Siza, que acreditamos poder ter marcado também o princípio de uma nova evolução na identidade da arquitectura da *Escola do Porto*.
- Por outro lado, no âmbito do ensino da FAUP, surgiram mudanças radicais que tiveram inevitáveis consequências pedagógicas: aumento do número de alunos, aumento e renovação do corpo docente, início do programa Erasmus, introdução do ensino do desenho assistido por computador e emergência dos paradigmas da sociedade digital.
- Finalmente, no que diz respeito à sua identidade teórica, o *mapa crítico* que Jorge Figueira traça, abordando as principais questões identitárias da *Escola*, iniciou uma nova era no modo como este tema é encarado: no discurso das novas gerações formadas na FAUP reconhece-se uma grande diversidade de ideias, que podem configurar novas interpretações da metodologia cognitiva da *Escola* (ou implicar a sua rejeição).

Esperamos ter lançado as bases para que, numa subsequente pesquisa, o tema possa ser novamente actualizado. Acreditamos que este novo contributo poderá partir do entendimento da *história da ideia de Escola* que aqui tentamos transmitir, mas deverá ter também em consideração as várias mudanças de paradigma que atrás referimos. É apenas neste sentido que nos pareceu útil apresentar no final desta tese algumas considerações sobre a eventual sobrevivência da identidade teórica da *Escola* até aos nossos dias, como meras hipóteses de trabalho que necessitam de ser exploradas num trabalho subsequente.

No mundo globalizado onde vivemos, a condição de cruzamento de culturas não pode mais ser considerada uma especificidade portuguesa, mas existe na herança cultural da *Escola* um conjunto de lições sobre o modo de assumir conscientemente e consequentemente a *mestiçagem* que resulta desta globalização. Na ausência de um momento paradigmático e unificador que marque o momento presente (como o “Inquérito”, nos anos 50 e 60, e o “SAAL”, nos anos 70), as novas gerações tendem a situar-se de diferentes modos face a essa herança cultural: ou a aceitam incondicionalmente, procurando preservar os principais valores que a caracterizam, ou procuram a sua actualização, tentando encontrar em referências externas recentes novos valores de *contemporaneidade* que substituam conceitos, métodos de trabalho e linguagens, procurando contrariar um contexto dominante marcado pelos valores linguísticos da *Escola*, em interpretações mais ou menos estereotipadas.

Ambas as atitudes referidas dão continuidade a uma parte da *identidade teórica* da *Escola* (mesmo para aqueles que procuram negar a sua herança) do mesmo modo que ambos a esquecem parcialmente (mesmo aqueles que a procuram preservar).

Para a plena subsistência da *metodologia cognitiva* da *Escola* nos dias de hoje torna-se necessária uma terceira via (que reconhecemos no trabalho de alguns arquitectos das novas gerações), equidistante entre o respeito pelo seu *modo de pensar* e a procura da sua actualização. Afinal, como tentamos mostrar nesta dissertação, sempre foi este processo de evolução que permitiu a sobrevivência desta identidade, de 1945 até 1997. Assim, o que se torna decisivo para que esta evolução seja efectiva é, de novo, a relação entre o ensino, a arquitectura e a teoria: é na vitalidade de uma “escola-ateliê” adaptada à sociedade de informação, na eficácia do seu complemento nos “ateliês-escola” e numa renovada construção teórica que reside a possibilidade desta ideia de *Escola* sobreviver à banalização dos seus modelos formais.

Bibliografia

AGRASAR, Fernando, "Entrevista a Fernando Távora" em ASOCIACIÓN PRIMEIRO ANDAR (coord.), *Tavora* (catálogo da exposição sobre a sua obra), Guimarães, DAA / Museu Alberto Sampaio / asociación primeiro andar, 2002.

ALEXANDER, Christopher, "A city is not a tree" em *Architectural Forum*, Abril e Maio de 1965; edição consultada (em tradução portuguesa): revista *Arquitectura*, n.º 95, Jan./Fev. 1967.

ALEXANDER, Christopher, *Notes on the Synthesis of Form*, Harvard University Press, 1966.

ALEXANDER, Christopher, *A Pattern Language*, Oxford University Press, 1977.

ALEXANDER, Christopher, *The Timeless way of Building*, New York, Oxford University Press, 1979.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, "Notas sobre a arquitectura metafísica de A. Soutinho" em CÂMARA MUNICIPAL DE MATOSINHOS, *Matosinhos, Paços do Concelho*, Matosinhos, 1992, páginas não numeradas.

ALMEIDA, Pedro Vieira, "Un análisis de la obra de Álvaro Siza Vieira" em *Hogar y Arquitectura*, Madrid, número 68, Jan. / Fev., 1967.

ALMEIDA, Pedro Vieira de, "Uma análise da obra de Siza Vieira" em revista *Arquitectura*, n.º 96, Março-Abril de 1967, pág. 64-68.

ALMEIDA, Pedro Vieira de, "Raul Lino, arquitecto moderno" em PIMENTEL, Diogo Lino [et. al.], *Raul Lino, exposição retrospectiva da sua obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.

ALMEIDA, Pedro Vieira, "Carlos Ramos – Uma estratégia de intervenção" em FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, *Carlos Ramos, exposição retrospectiva da sua obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

ALMEIDA, Pedro Veira de; FERNANDES, José Manuel, "A Arquitectura Moderna" em *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Alfa, 1986, Vol. 14.

ALMEIDA, Pedro Vieira de, "Raul Lino" em ALMEIDA, Pedro Vieira [et. al.], *Raul Lino – 3 depoimentos em 1993*, Lisboa, Associação de Estudantes da Fac. Arq. de Lisboa / Ed. Cotovia, 1993.

ALMEIDA, Pedro Vieira de, *Viana de Lima arquitecto 1913-1991*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Árvore – Centro de Actividades Artísticas, C. R. L., 1996.

- ALMEIDA, Pedro Vieira de, “Raul Lino” em *J – A, publicação bimestral da Ordem dos Arquitectos*, nº 195, Mar./Abr. 2000.
- ALMEIDA, Rogério Vieira de, “A Reforma de 1957, a Arquitectura entre si Própria e a sua Representação” em *J – A, publicação bimestral da Ordem dos Arquitectos*, nº 202 (“Faire École 2”), Ordem dos Arquitectos, Set./Out. 2001, pág. 21-26.
- ALOFSIN, Anthony, “Constructive Regionalism” em CANIZARO, Vincent B., *Architectural Regionalism. Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*, New York, Princeton Archit. Press, 2007.
- AMARAL, Keil do, *A Moderna Arquitectura Holandesa*, Lisboa, ed. Seara Nova, 1943.
- AMARAL, Keil do, “Uma iniciativa necessária” em revista *Arquitectura*, ano XX, 2ª série, nº 14, Abril de 1947.
- AMARAL, Keil, “Que pensa sobre o desenvolvimento actual da arquitectura no nosso país? – KEIL AMARAL, FRANCISCO (ARQ.)”, resposta a inquérito em *A Arquitectura Portuguesa, Cerâmica e Edificação*, ano XLV, 4ª série, nº 2, Agosto de 1952, pág. 42.
- AMARAL, Keil do, “A Reforma do Ensino de Belas-Artes, depõe o arq. Francisco Keil do Amaral” em revista *Arquitectura*, nº 63, Dez. 1958, pág. 43.
- ANDERSEN, João, “Que pensa sobre o desenvolvimento actual da arquitectura no nosso país? – ANDRESEN [sic] (ARQUITECTO JOÃO)”, resposta a inquérito em *A Arquitectura Portuguesa, Cerâmica e Edificação*, ano XLV, 4ª série, nº 1, Março/Abril de 1952, pág. 16.
- ARQUIVO DISTRITAL DO PORTO, *Uma cidade em (r)evolução: recuperação do Arquivo SAAL / N, 1974 / 1976*, CD Multimédia, Porto, Arquivo Distrital do Porto, 2001.
- ASOCIACIÓN PRIMEIRO ANDAR (coord.), *Tavora* (catálogo da exposição sobre a sua obra), Guimarães, DAA / Museu Alberto Sampaio / asociación primeiro andar, 2002.
- ASSOCIAÇÃO DE ESTUDANTES, FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO, *Projectos de uma Escola* (Catálogo da exposição de trabalhos de alunos do ano 1990/91), Porto, FAUP, 1991.
- ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITECTOS PORTUGUESES / CONSELHO DIRECTIVO REGIONAL DO NORTE, *Pedro Ramalho, Projectos e Obras de 1963 a 1995*, Porto, 1995.
- AUGÉ, Marc, *Non-Lieux*, Éditions du Seuil, 1992 ; edição consultada: *Não-Lugares*, Bertrand, 1994.
- BALDAIA, Bruno, “Proposta de remodelação e ampliação das instalações da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto” em revista *Unidade*, número 7, Dezembro de 2008, Porto, FAUP.
- BANDEIRA, Pedro, “Conversa com Eduardo Souto Moura e José Paulo dos Santos” em revista *Laura*, # 2, Guimarães, DAA UM, Junho de 2004.
- BANDEIRA, Pedro, “Um texto sobre o Pôr-do Sol” em TAVARES, André; BANDEIRA, Pedro (ed.), *Só nós e Santa Tecla*, Porto, Dafne Ed., 2008.
- BANDEIRINHA, José António, *Pré-ocupações. Um relatório de estágio por José António Oliveira Bandeirinha. Arquitecto Estagiário no Gabinete de Apoio Técnico ao agrupamento de concelhos de Águeda, Albergaria-a-Velha, Anadia, Oliveira do Bairro e Sever do Vouga durante dezanove meses e três dias. Às quais se juntam as imagens necessárias à sua inteligência*, ESBAP, 1.7.1985 (arquivado no CDAU FAUP com o registo FAUP-CDAU/AE/RE/232).
- BANDEIRINHA, José António, *Quinas Vivas*, Porto, FAUP, 1996 (1ª edição, policopiada, 1993).
- BANDEIRINHA, José António, “Processo SAAL, o direito à arquitectura” em FIGUEIRA, Jorge; PROVIDÊNCIA, Paulo; GRANDE, Nuno (Comissários), *Porto 1901 / 2001. Guia de Arquitectura Moderna*, Porto, Ordem dos Arquitectos – SRN, Ed. Civilização, 2001.

- BANDEIRINHA, José António, *O Processo SAAL e a Arquitectura no 25 de Abril de 1974*, Coimbra, e|d|arqu – DA FCT UC, 2007 (Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade de Coimbra em 2001).
- BANDEIRINHA, José António; FIGUEIRA, Jorge, “Álvaro Siza, entrevista”, revista *ecdj*, #4, Maio 2001.
- BANDEIRINHA, José António, et al., *Mapa de Arquitectura de Coimbra*, Ordem dos Arquitectos / Argumentum, 2003.
- BANHAM, Reyner, *Theory and design in the first machine age*, London, Architectural Press, 1960; edição consultada: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1985.
- BARATA, Paulo Martins, “A Arte de Construir no nosso tempo” em TRIGUEIROS, Luiz (ed.) *Álvaro Siza, 1954-76*, Lisboa, Ed. BLAU, 1997.
- BARBIERI, Umberto, *J. J. P. OUD*, Bologna, Zanichelli, 1986.
- BARBOSA, Cassiano, *Organização dos Arquitectos Modernos, Porto – 1947-1952*, Porto, ASA, 1972.
- BARROSO, Fernando, “Lo studio Távora” em ESPOSITO, António, LEONI, Giovanni, *Fernando Távora, opera completa*, Milano, Electa, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Galilée, 1981; edição consultada, *Simulacros e Simulações*, Relógio d’Água, 1991.
- BÉDARIDA, Marc, *Portugal, L’école de Porto*, revista *AMC* # 7, Março 1985.
- BENÉVOLO, Leonardo, *Storia dell’architettura moderna*; edição consultada: *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- BOESIGER, Willy, *le Corbusier, obras y proyectos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1992.
- BOHIGAS, Oriol, “Álvaro Siza Vieira”, *Arquitecturas Bis* nº 12, Março de 1976.
- BONITO, Mário, “Habitar”, revista *Lusíada*, vol. 1, nº 1, 1952.
- BORELLA, Giacomo (et. al.), *La scuola di Porto*, Guide di architettura Stella Polare # 9, Milano, Ed. Clup di CittàStudi, 1991.
- BOTELHO, Manuel, “Os anos 40: A ética da estética e a estética da ética”, *rA, revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, número 0, Outubro de 1987.
- BRANDÃO, Pedro, “O desejo e a realidade”, *J – A, publicação bimestral da Ordem dos Arquitectos*, nº 186, Ano XVI, Lisboa, Set. 1998.
- CALDAS, João Vieira, “O prédio e a moradia na obra de Cristino da Silva” em FERNANDES, José Manuel, *Luís Cristino da Silva [arquitecto]*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- CALDAS, João Vieira, *Porfírio Pardal Monteiro - arquitecto*, Lisboa, AAP, 1997.
- CALDAS, João Vieira, GOMES, Paulo Varela, “Siza, Ângulos Agudos”, semanário *Expresso*, Lisboa, 31 de Outubro de 1987.
- CALVO, J. R. L., *Arquitectura Nueva en Trás-os-Montes*, catálogo de exposição, Coruña, 1986; edição consultada (em português): *Arquitectura Nova em Trás-os-Montes*, Porto, Árvore, 1987.
- CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO, *Elementos de Inquérito para o estudo do Plano de Urbanização da Cidade do Porto*, Porto, C. M. P., 1947.
- CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO, *Plano de Salubridade das Ilhas do Porto*, Porto, CMP, 1956.
- CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO, *Plano de Melhoramentos*, Porto, CMP, 1966.
- CAMPO BAEZA, Alberto, *A ideia Construída*, Caleidoscópio, 2004.

- CAPELA, José, “Regionalismo: Crítico?”, *J – A, publicação bimestral da Ordem dos Arquitectos*, Lisboa, Ordem dos Arquitectos, n.º 207, Set./Out. 2002, pág. 85-91.
- CAPELA, José, “Ética-Dialética” em TAVARES, André; BANDEIRA, Pedro (ed.), *Só nós e Santa Tecla*, Porto, Dafne Ed., 2008.
- CARDOSO, António, *Marques da Silva. Arquitecto 1869/1947*, Catálogo da Exposição, Porto, 1986.
- CARDOSO, António, *O Arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do país na primeira metade do século XX*, Porto, FAUP publicações, 1997.
- CASCIATO, Maristella (coord.), *La Scuola di Amsterdam*, Bolonha, Ed. Zanichelli, 1987.
- CASTANHEIRA, Carlos e LLANO, Pedro (coord.), *Álvaro Siza, Obras e Projectos* (catálogo da Exposição realizada na Camara Municipal de Matosinhos, 6.5 a 28.7.1996), CMM / Centro Galego de Arte Contemporânea / Electa, 1995.
- CASTANHEIRA, Carlos (coord.), *Álvaro Siza, obras e projectos* (documentário em vídeo realizado por Luís Ferreira Alves e Vítor Bilhete, editado em DVD), Porto, Sinalvídeo, 2003.
- CIANCHETTA, Alessandra; MOLTENI, Enriço, *Álvaro Siza, Casas 1954-2004*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2004.
- COBBERTS, Arnt, *Breuer*, Colónia, Taschen, 2007.
- CODERCH, J. A., “No son genios lo que necesitamos ahora”, revista *Domus*, Novembro de 1961; tradução portuguesa publicada na revista *Arquitectura*, n.º72, Dez. 1961.
- COELHO, Margarida, “Mestre Fil”, *J – A, publicação bimestral da Ordem dos Arquitectos*, n.º 159, Maio 1996, Lisboa.
- CONRADS, Ulrich, *Programmes et manifestes de l’architecture du XXème siecle*, Paris, Ed. La Villette, 1981.
- CONSELHO NACIONAL DO SAAL, *Livro Branco do SAAL 1974-1976*, Vila Nova de Gaia, 1976.
- CONSIGLIERI, Victor; LOPES, J. Teixeira, *Álvaro Siza e Tomás Taveira, J – A, publicação bimestral da Ordem dos Arquitectos*, n.º 51-52, Nov./Dez. 1986, pág. 16-17, 25.
- COOPERATIVA COHEMATO, *Cohemato, cooperativa de habitação económica de Matosinhos, C. R. L.*, folheto policopiado, Leça da Palmeira (sem data).
- COOPERATIVA COHEMATO, *Cohemato C. R. L., Estatutos, Regulamento Interno*, Leça da Palmeira (sem data).
- CORBUSIER, *Vers une Architecture*, Paris, Ed. Crés, 1923.
- CORBUSIER, *Entretien avec les étudiants des écoles d’architecture*, Paris, Ed. de Minuit, 1957 ; edição consultada: *Conversa com os estudantes das escolas de arquitectura*, Lisboa, ed. Cotovia, 2003.
- CORBUSIER, *L’Urbanisme des Trois Établissements Humains*, éd. de Minuit, 1959 ; edição consultada: *Os Três Estabelecimentos Humanos*, Perspectiva, S. Paulo, 1979.
- COSTA, Alexandre Alves, “Intervenção Participada na Cidade / A Experiência do Porto”, *Lotus International* n.º 18, 1978; edição consultada: COSTA, Alexandre Alves, *Candidatura ao Prémio Jean Tschumi – Prize Nominee – UIA 2005*, AO / Caleidoscópio, 2005.
- COSTA, Alexandre Alves, *Dissertação...*, Porto, Concurso para Professor Agregado da E. S. B. A. P., 1979; edição consultada: 2ª ed., Porto, ed. do curso de arquitectura da E. S. B. A. P., 1982.
- COSTA, Alexandre Alves, “Considerações sobre o ensino da Arquitectura”, discurso proferido (em representação do corpo docente) na sessão de abertura das comemorações dos 200 anos da ESBAP, 17 de Outubro de 1980; publicado em *Arte e Opinião*, n.º 12 (AE ESBAL, 1980); edição consultada: COSTA, Alexandre Alves, *Textos Datados*, Coimbra, e|d|jarq, 2007, pág. 219-224.

- COSTA, Alexandre Alves, "Oporto and the Young Architects: some clues for a reading of the works", *9H*, Nº 5, 1983, pág. 43-44.
- COSTA, Alexandre Alves, "Recuperação de algumas notas, talvez a propósito", FAUP, *Páginas Brancas*, Porto, FAUP/ESBAP, 1986.
- COSTA, Alexandre Alves, "Notes pour une caractérisation de l'Architecture Portugaise" (Janeiro de 1987) em OPUS INCERTUM, *Architectures à Porto*, Liège, Pierre Mardaga, 1990.
- COSTA, Alexandre Alves, "Notas imprecisas sobre arquitecturas alheias" em CALVO, J. R. L., catálogo de exposição *Arquitectura Nova em Trás-os-Montes*, Porto, Árvore, 1987; reeditado em COSTA, Alexandre Alves, *Textos Datados*, Coimbra, e|d|arq, DA FCTUC, 2007.
- COSTA, Alexandre Alves, "Algumas hipóteses para uma caracterização da Arquitectura Portuguesa e do interesse da sua relação com o património construído no mundo", comunicação ao 1º Congresso do Património Luso Construído no Mundo, Fundação Calouste Gulbenkian, Março de 1987; edição consultada: COSTA, Alexandre Alves, *Textos Datados*, Coimbra, e|d|arq, 2007, pág. 27 a 31.
- COSTA, Alexandre Alves, "Considerações sobre o ensino", revista *J-A*, nº 55, Março de 1987, pág. 8-9.
- COSTA, Alexandre Alves, "O pavilhão Carlos Ramos", revista *Arquitectura Portuguesa*, n.º 11, 1987, pág. 50.
- COSTA, Alexandre Alves, "A propósito de um percurso" em FERNANDEZ, Sergio, *Percurso, Arquitectura Portuguesa 1930/1974*, Porto, ed. da F.A.U.P., 1988 (1ª ed., do autor, 1985); reeditado em COSTA, Alexandre Alves, *Textos Datados*, Coimbra, e|d|arq, DA FCTUC, 2007.
- COSTA, Alexandre Alves, "Depoimento 1", revista *ArChitécti* nº 1, Fev. 1989, pág. 15.
- COSTA, Alexandre Alves, "Valores Permanentes da Arquitectura Portuguesa", revista *VÉRTICE*, nº19, Outubro de 1989.
- COSTA, Alexandre Alves, "Riconoscere e raccontare", revista *Casabella* nº 564, Milão, Jan. 1990; reeditado em revista *Architécti* nº 5, Jul. 90; edição consultada: "Reconhecer e Dizer" em COSTA, Alexandre Alves, *Textos Datados*, Coimbra, e|d|arq, DA FCTUC, 2007.
- COSTA, Alexandre Alves, *Álvaro Siza*, Imprensa nacional, Editions do Centre Pompidou, 1990; edição consultada: COSTA, Alexandre Alves, *Candidatura ao Prémio Jean Tschumi – Prize Nominee – UIA 2005*, AO / Caleidoscópio, 2005 (ed. consultada).
- COSTA, A. A., "Projectos de uma Escola", ASSOCIAÇÃO DE ESTUDANTES, FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO, *Projectos de uma Escola*, Catálogo da exposição de trabalhos de alunos do ano 1990/91, Porto, FAUP, 1991.
- COSTA, Alexandre Alves, "Mostrar o ensino da Arquitectura no Porto, Outubro 1991" em FAUP, *Páginas Brancas II*, AE FAUP, Porto, Janeiro de 1992.
- COSTA, Alexandre Alves, "Sem ordem nem coerência", revista *Unidade* #3, Junho 1992; reeditado (em versão revista e completada) em COSTA, Alexandre Alves, *Textos Datados*, Coimbra, e|d|arq, DA FCTUC, 2007.
- COSTA, Alexandre Alves, "Legenda para um desenho de Nadir Afonso" em TRIGUEIROS, Luiz (ed.) *Fernando Távora*, Lisboa, Ed. BLAU, 1993.
- COSTA, Alexandre Alves, *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa*, Porto, FAUP, colecção seis lições, 1995.
- COSTA, Alexandre Alves, "A Problemática, a Polémica e as Propostas da Casa Portuguesa" em COSTA, Alexandre Alves, *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa*, Porto, FAUP, colecção seis lições, 1995.

- COSTA, Alexandre Alves, “Só Fazemos Bem Torres de Belém” em COSTA, Alexandre Alves, *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa*, Porto, FAUP, colecção seis lições, 1995.
- COSTA, Alexandre Alves, “À Memória Presente de Mestre Ramos” (discurso de inauguração do Pavilhão Carlos Ramos da FAUP, 7 de Outubro de 1987) em COSTA, Alexandre Alves, *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa*, Porto, FAUP, colecção seis lições, 1995.
- COSTA, Alexandre Alves, “Bem diferente de Lino foi João Marcelino Queiroz”, *J – A, publicação bimestral da Ordem dos Arquitectos*, nº 195, Mar./Abr. 2000, Lisboa.
- COSTA, Alexandre Alves, “Excertos de Escritos Dispersos dos anos 80”, *J – A, publicação bimestral da Ordem dos Arquitectos*, nº 200, Mar./Abr. 2001, Lisboa.
- COSTA, Alexandre Alves, “Alguns fragmentos” em ASOCIACIÓN PRIMEIRO ANDAR (coord.), *Tavora*, catálogo da exposição sobre a sua obra, Guimarães, DAA UM/ Museu Alberto Sampaio / asociación primeiro andar, 2002.
- COSTA, Alexandre Alves, “A Ilha Proletária como Elemento Base do Tecido Urbano”, *J – A, publicação bimestral da Ordem dos Arquitectos*, nº 204, Jan./Fev. 2002; reeditado em COSTA, Alexandre Alves, *Candidatura ao Prémio Jean Tschumi – Prize Nominee – UIA 2005*, AO / Caleidoscópico, 2005.
- COSTA, Alexandre Alves, “Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto” em VIEIRA, Álvaro Siza, DIAS, Adalberto, *Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, percursos do projecto*, FAUP Publicações, 2003; edição consultada: COSTA, Alexandre Alves, *Candidatura ao Prémio Jean Tschumi – Prize Nominee – UIA 2005*, AO / Caleidoscópico, 2005.
- COSTA, Alexandre Alves, “Prática e teoria”, entrevista de Rui Barreiros Duarte, revista *Arquitectura e Vida*, nº 40, Jul./Ago. 2003.
- COSTA, Alexandre Alves, “Os modernos são em geral superiores aos antigos”, *J – A, publicação bimestral da Ordem dos Arquitectos*, nº 214, Lisboa, Ordem dos Arquitectos, Jan./Fev./Mar. 2004.
- COSTA, Alexandre Alves, “O Ensino do Projecto na FAUP” em COSTA, Alexandre Alves, *Candidatura ao Prémio Jean Tschumi – Prize Nominee – UIA 2005*, AO / Caleidoscópico, 2005.
- COSTA, Alexandre Alves, “O Elogio da Loucura” em COSTA, Alexandre Alves, *Textos Datados*, Coimbra, e|d|arq, DA FCTUC, 2007.
- COSTA, Alexandre Alves, “Arquitectura do Porto” em COSTA, Alexandre Alves, *Textos Datados*, Coimbra, e|d|arq, DA FCTUC, 2007.
- COSTA, Alexandre Alves, “Pela paisagem pobre, irrenovada” em TAVARES, André; BANDEIRA, Pedro (ed.), *Só nós e Santa Tecla*, Porto, Dafne Ed., 2008.
- COSTA, Alexandre Alves, “Nós somos da Póvoa do Varzim”, *J – A, publicação bimestral da Ordem dos Arquitectos*, nº 237, Lisboa, Out./Nov./Dez. 2009.
- COSTA, Alexandre Alves, SIZA, Álvaro, GUIMARÃES, Carlos, MOURA, Eduardo Souto, FERNANDES, Manuel Correia, “SAAL/Norte, balanço de uma experiência”, revista *Cidade Campo* nº 2, Porto, 1979.
- COSTA, Alexandre Alves, TAVARES, André, *Mapa de Arquitectura do Porto*, Ordem dos Arquitectos / Argumentum, 2001.
- COSTA, J. Almeida; MELO, A. Sampaio, *Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 6ª edição, 1993.
- COSTA, João Pedro, *Bairro de Alvalade. Um Paradigma no Urbanismo Português*, Lisboa, Livros Horizonte, 2002 (ed. cons.: 2006).
- CRESTI, Carlo, *Le Corbusier*, Firenzi, Sadea Sandoni, 1969.

CROSET, Pierre Alain, "Presentation" em OPUS INCERTUM, *Architectures à Porto*, Liège, Pierre Mardaga, 1987.

CRUZ, Valdemar, *Retratos de Siza*, Porto, Campo das Letras, 2005.

CULLEN, Gordon, *Townscape*, Architectural Press, 1961.

CURTIS, William, "Álvaro Siza: an architecture of edges", *El Croquis*, # 68/69, ano XIII, Madrid, 1994.

CURTIS, William, "Álvaro Siza: Paisagens Urbanas" em CASTANHEIRA, Carlos e LLANO, Pedro (coord.), *Álvaro Siza, Obras e Projectos*, CMM / Centro Galego de Arte Contemporánea / Electa, 1995.

DELORME, Jean-Claude, *L'École de Paris, 10 Architectes et leurs immeubles, 1905-1937*, Paris, Ed. du Moniteur, 1981.

DIAS, Adalberto, "Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto" em TRIGUEIROS, Luiz (ed.) *Álvaro Siza, 1986-95*, Lisboa, Ed. BLAU, 1995.

DIAS, Adalberto; SOUTINHO, Alcino; COSTA, Alves; SIZA, Álvaro; TAVARES, Domingos; MOURA, Souto; FERNANDEZ, Sergio (sem título), SERPA, Luís (coord.), *Depois do Modernismo*, Lisboa, 5.1.1983 (pág. 115-128).

DIAS, Manuel Graça, "Luvas Brancas" em FAUP, *Páginas Brancas II*, AE FAUP, Porto, Janeiro de 1992.

DIAS, Manuel Graça, "Faculdade de Arquitectura", fascículo 29 de FIGUEIRA, Jorge; PROVIDÊNCIA, Paulo; GRANDE, Nuno (Comissários), *Porto 1901 / 2001. Guia de Arquitectura Moderna*, Porto, Ordem do Architectos – SRN, Ed. Civilização, 2001.

DREXLER, Arthur, *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, Londres, Secker & Warburg, 1977.

DRILLER, Joachim, *Breuer Houses*, London, Phaidon, 2000.

ECO, Umberto, *Come si fa una Tesi di Laurea*, Milão, Valentino Bompiani & C., 1977; edição consultada: *Como se faz uma tese em ciências humanas*, Lisboa, Editorial Presença, 5ª edição, 1991.

EGGENER, Keith L., "Placing Resistance: A Critique of Critical Regionalism", *Journal of Architectural Education* 55, nº 4, May 2002; reeditado em CANIZARO, Vincent B., *Architectural Regionalism. Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*, New York, Princeton Archit. Press, 2007 (ed. cons.).

ESCOLA SUPERIOR DE BELAS ARTES DO PORTO, *Catálogos das Exposições Magnas, I a XVI*, Porto, ESBAP, 1952-1968.

ESCOLA SUPERIOR DE BELAS ARTES DO PORTO / MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO NACIONAL, DIRECÇÃO GERAL DO ENSINO SUPERIOR E DAS ESCOLAS DE BELAS-ARTES, *Arte Portuguesa, Boletim da ESBAP*, nº 1, Porto, ESBAP, 1952.

ESCOLA SUPERIOR DE BELAS ARTES DO PORTO, *Marques da Silva, Catálogo da exposição na ESBAP*, Porto, ESBAP, 1953.

ESCOLA SUPERIOR DE BELAS ARTES DO PORTO / MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO NACIONAL, DIRECÇÃO GERAL DO ENSINO SUPERIOR E DAS ESCOLAS DE BELAS-ARTES, *Arte Portuguesa, Boletim da ESBAP*, nº 2/3, Porto, ESBAP, Julho de 1954.

ESCOLA SUPERIOR DE BELAS ARTES DO PORTO / MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO NACIONAL, DIRECÇÃO GERAL DO ENSINO SUPERIOR E DAS ESCOLAS DE BELAS-ARTES, *Boletim Especial, 1962-1963, Provas dos Concursos para Professores de Arquitectura, Urbanologia, Pintura, Escultura e Desenho*, Porto, ESBAP, Novembro de 1963.

ESCOLA SUPERIOR DE BELAS ARTES DO PORTO, *Proposta de Bases Gerais para a Estruturação do Curso de Arquitectura*, caderno dactilografado e policopiado, ESBAP, Dezembro de 1974 (proposta subscrita por Alexandre Alves Costa, António Côrte-Real, Bento Lousan, Carlos Guimarães, Carlos Prata, Eduarda Correia Fernandes, Fernando Távora, Francisco Barata, Francisco Lima, Francisco Morais, Manuel Correia

Fernandes, José Gigante, José Lencastre, José Manuel Soares, Luís Piçarra, Manuel Mendes, Maria Emília Dias Gomes, Maria João Palha, Marta Oliveira, Oliveira Martins, Paula Cruz, Pedro Cabral, Pedro Ramalho, Vítor Bastos); consultado um exemplar do arquivo pessoal de Alexandre Alves Costa.

ESCOLA SUPERIOR DE BELAS ARTES DO PORTO, *Bases Gerais da Estruturação do Curso de Arquitectura da Escola Superior de Belas Artes do Porto*, caderno dactilografado e policopiado, ESBAP, 15 de Janeiro de 1975 (proposta subscrita por Alcino Soutinho, Cláudio Ricca, Cristiano Moreira, Domingos Tavares, Joaquim Vieira, Júlio A. de Matos e Teresa Vaz); consultado um exemplar do arquivo pessoal de Alexandre Alves Costa.

ESCOLA SUPERIOR DE BELAS ARTES DO PORTO, *Relatório do Trabalho do Conselho Pedagógico e Científico de Arquitectura para a Orgânica do Curso*, Março de 1975; documento policopiado, páginas não numeradas; consultado um exemplar do arquivo pessoal de Maria Manuel Oliveira.

ESCOLA SUPERIOR DE BELAS ARTES DO PORTO, *Bases Gerais de Funcionamento do Curso. Resolução do Ano Lectivo de 74-75. Conclusões do Encontro aprovadas na R. G. C. A. de 14/11/75*, Novembro de 75, documento policopiado; consultado um exemplar do arquivo pessoal de Sergio Fernandez.

ESCOLA SUPERIOR DE BELAS ARTES DO PORTO, *II Encontro do Curso de Arquitectura. Bases Gerais - Regime de Estudos. 1976-77*, caderno dactilografado e policopiado, páginas não numeradas.

ESCOLA SUPERIOR DE BELAS ARTES DO PORTO, *II Encontro do Curso de Arquitectura - ESBAP. Bases Gerais - Regime de Estudos 1976-77. Capítulo 5. Avaliações e apuramentos finais. Resolução nº 42/77 do gabinete do primeiro-ministro portaria nº 90/77*. Caderno dactilografado e policopiado, páginas não numeradas.

ESCOLA SUPERIOR DE BELAS ARTES DO PORTO, *Proposta de Estruturação e Plano de Estudos. 1977. Escola Superior de Belas Artes do Porto. Curso de Arquitectura*, caderno dactilografado e policopiado, subscrito pela "Comissão Directiva Provisória da 1ª Secção / Arquitectura" em 1 de Março de 1977.

ESCOLA SUPERIOR DE BELAS ARTES DO PORTO, *III Encontro do Curso de Arquitectura. Objectivos gerais e estratégia pedagógica. Estruturação e plano de estudos. Regime de frequência escolar. Avaliação e apuramentos finais. O grupo de professores. ESBAP. Outubro de 1977*; documento dactilografado e policopiado; 8 páginas; consultado um exemplar do arquivo particular de Maria Manuel Oliveira.

ESCOLA SUPERIOR DE BELAS ARTES DO PORTO, *Por uma pedagogia activa – Por um ensino crítico. Escola de Belas Artes do Porto. Outubro de 1977. III Encontro. Curso de Arquitectura*; documento dactilografado e policopiado, 7 páginas; com o contributo de Celestino Machado, Isabel Flores, José Cardoso, José Carvalho, José Casanova, José Fernando Magalhães, Jorge Patrício, Luís Gaspar, Maria José Casanova, Mário Fróis, Pedro Branco, Rui Pinto, Ramiro Arquimedes, Teresa Cardoso, Vítor Bastos; consultado um exemplar do arquivo particular de Maria Manuel Oliveira.

ESCOLA SUPERIOR DE BELAS ARTES DO PORTO, *III Encontro do Curso de Arquitectura - ESBAP. Bases Gerais - Regime de Estudos. 1977-78*, caderno dactilografado e policopiado.

ESCOLA SUPERIOR DE BELAS ARTES DO PORTO, *Bases Gerais – Regime de Estudos. 1978-79, ESBAP. I Secção. Arquitectura*, caderno dactilografado e policopiado.

ESCOLA SUPERIOR DE BELAS ARTES DO PORTO, *Bases Gerais. Regime de estudos. 79-80. ESBAP. Curso de Arquitectura*, caderno dactilografado e policopiado.

ESPOSITO, António, "Fernando Távora e l'architettura portoghese del dopoguerra" em ESPOSITO, António, LEONI, Giovanni, *Fernando Távora, opera completa*, Milano, Electa, 2005.

ESPOSITO, António, LEONI, Giovanni, *Eduardo Souto Moura*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2003.

ESPOSITO, António, LEONI, Giovanni, *Fernando Távora, opera completa*, Milano, Electa, 2005.

FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO, COMISSÃO INSTALADORA, *Quatro mesas redondas sobre o ensino da Arquitectura*, Porto, ed. ESBAP, 1983.

FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO, *Guia da Faculdade 1984/85*, Porto, FAUP, 1984.

FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO, *Guia 1986*, Porto, FAUP, 1986.

FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO, *Páginas Brancas*, Arquitectura ESBAP, Porto, Janeiro de 1986.

FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO, *Guia 1987*, Porto, FAUP, 1987.

FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO, *Desenho de Arquitectura, Património da Escola Superior de Belas Artes do Porto e da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, Universidade do Porto, FAUP / Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987.

FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO, *Guia 1988*, Porto, FAUP, 1988.

FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO, *Guia 1990*, Porto, FAUP, 1990.

FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO, *Páginas Brancas II*, AE FAUP, Porto, Janeiro de 1992.

FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO, *Guia 1992/93*, Porto, FAUP, 1992.

FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO, *Faculdade de Arquitectura. Segunda fase*, Porto, FAUP/Universidade do Porto/Construtora San José, Novembro de 1992.

FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO, *Jornadas Pedagógicas* (compilação dos textos das comunicações às Jornadas Pedagógicas organizadas pela AEFAUP nos dias 14, 16 e 17 de Novembro de 1995), caderno policopiado; consultado um exemplar do arquivo pessoal de Joana Ribeiro.

FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO, *Relatório de Adequação da Licenciatura em Arquitectura da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto ao Ciclo de Estudos Integrado Conducente ao Grau de Mestre em Arquitectura*, Porto, FAUP, Outubro de 2006, documento policopiado.

FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO, *Páginas Brancas III*, AE FAUP, Porto, Janeiro de 2008.

FEDERAÇÃO ACADÊMICA DO PORTO, *Concurso de Arquitectura, projectos do 5º ano da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Sede da Federação Académica do Porto*, catálogo da exposição, Porto, FAP/FAUP, Jan. 1991 (pág. 11-14).

FERNANDES, Eduardo, “REFLEXÃO EXPRESSAMENTE ELABORADA PARA A CONCLUSÃO DO SEMINÁRIO DE PRÉ-PROFISSIONALIZAÇÃO -6º ANO DO CURSO DE ARQUITECTURA DA FAUP- RELATÓRIO DE ESTÁGIO A QUE TAMBÉM SE PODERIA CHAMAR MERCADO DO BOLHÃO ONTEM E HOJE REFLEXOS DE UM PERCURSO FORMATIVO OU DISCURSO DE UM MÉTODO” (relatório final do seminário de pré-profissionalização coordenado pela arq.^a Anni Ghunter Nonnel, apresentado e defendido em prova pública em 1992, perante um júri pelo constituído pelo Prof. Arq. Sergio Fernandez, pela arq.^a Anni Ghunter Nonnel e pelo Dr. Rui Tavares), ed. do autor, policopiada.

FERNANDES, Eduardo, “O Edifício do Bolhão”, NONELL, Anni Gunther, TAVARES, Rui, FERNANDES, Eduardo, *O Mercado do Bolhão – Estudos e Documentos*, Câmara Municipal do Porto, 1992.

FERNANDES, Eduardo, “Segurança e Sustentabilidade: processos urbanos e criminalidade na cidade do Porto do século XX”, (dissertação coordenada pelo Prof. Arq. Manuel Fernandes de Sá, realizada no âmbito do 2º Mestrado em Planeamento e Projecto do Ambiente Urbano), Porto, FAUP/FEUP, 1998.

FERNANDES, Eduardo, “Seven, os sete pecados urbanos”, *Laura, revista de cultura arquitectónica*, nº 0, Guimarães, DAAUM, 2003.

- FERNANDES, Eduardo, "Cidades Genéricas", *J – A, publicação bimestral da Ordem dos Arquitectos*, nº 209, Jan./Fev. 2003, Lisboa, O. A.
- FERNANDES, Eduardo, "A Escala do Porto", *Laura, revista de cultura arquitectónica*, # 2, Jun. 2004, Guimarães, DAA UM.
- FERNANDES, Eduardo, "«Escritica Pop», a revista *Unidade* e a crítica interna na Escola do Porto no final dos anos 80", *Laura, revista de cultura arquitectónica*, # 3, Out. 2005, Guimarães, DAA UM.
- FERNANDES, Eduardo, "Continuar a lembrar Fernando Távora", *Diário do Minho*, Braga, 14 Novembro de 2005.
- FERNANDES, Eduardo, "Arquitectura(s)...", recensão do livro PORTAS, Nuno (MENDES, Manuel, Coord.), *Arquitectura(s)... em Murphy*, revista de história e teoria da arquitectura e do urbanismo, Imprensa da Universidade de Coimbra, número 2, Jul., 2007.
- FERNANDES, Eduardo, "To walk like an Egyptian: Five points on the subject of Architectural Research and the Digital World" em GELTING, Anne Katrine; HARDER, Ebbe (ed.) *Changes of Paradigms in the basic understanding of architectural research, EAAE/ARCC CONFERENCE, COPENHAGEN 2008*, Copenhagen, The Royal Danish Academy of Fine Arts, 2008, pág. 75-83.
- FERNANDES, Eduardo, "FAUP 1985-2008: Um Retrato Social", revista *Unidade*, nº 7, Porto, dd! AEFAUP, Janeiro de 2009.
- FERNANDES, Fátima; CANNATÁ, Michele, *Moderno Escondido. Arquitectura das Centrais Hidroeléctricas do Douro, 1953-1964*, Porto, FAUP Publicações, 1997.
- FERNANDES, Fátima; CANNATÁ, Michele, *Guia da Arquitectura Moderna, Porto*, Porto, ASA, 2002.
- FERNANDES, Fátima; CANNATÁ, Michele; CAMPELLO, Gonçalo Cabral, *Mapa de Arquitectura de Bragança*, Ordem dos Arquitectos / Argumentum, 2004.
- FERNANDES, José Manuel "Para o Estudo da Arquitectura Modernista em Portugal", Lisboa, revista *Arquitectura*, nº 132, Março de 1979, nº 133 de Maio de 1979, nº 137 de Julho de 1980 e nº 138 de Setembro de 1980.
- FERNANDES, José Manuel, "Raul Lino – da «Arte Nova» Portuguesa às *Casas Portuguesas*" em ALMEIDA, Pedro Vieira (et. al.), *Raul Lino – 3 depoimentos em 1993*, Lisboa, Associação de Estudantes da Faculdade de Arquitectura de Lisboa / Ed. Cotovia, 1993.
- FERNANDES, José Manuel, "Luís Cristino da Silva, a obra: enquadramento e síntese" em FERNANDES, José Manuel (coord.), *Luís Cristino da Silva [arquitecto]*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- FERNANDES, José Manuel (coord.), *Luís Cristino da Silva [arquitecto]*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- FERNANDES, José Manuel, *Português Suave – Arquitecturas do Estado Novo*, Lisboa, IPPAR, 2003.
- FERNANDES, José Manuel, *Arquitectura Modernista em Portugal*, Lisboa, Gradiva, 2ª edição: 2005.
- FERNANDES, Manuel Correia, "José Carlos Loureiro, 1925", FAUP, *Desenho de Arquitectura, Património da Escola Superior de Belas Artes do Porto e da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, Universidade do Porto, 1987.
- FERNANDES, Manuel Correia, *Esbap / Arquitectura Anos 60 e 70, Apartamentos*, Porto, ed. da F.A.U.P., 1988 (1ª ed., do autor, 1980).
- FERNANDES, Manuel Correia, "Campo do Luso" (fascículo 19), FIGUEIRA, Jorge; PROVIDÊNCIA, Paulo; GRANDE, Nuno (Comissários), *Porto 1901 / 2001. Guia de Arquitectura Moderna*, Porto, Ordem dos Arquitectos – SRN, Ed. Civilização, 2001.

FERNANDEZ, Sergio, *Recuperação de Aldeias em Rio de Onor*, Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto, ESBAP, 1964 (registado com o nº 284 no Centro de Documentação da FAUP); parcialmente publicado na revista *rA*, n.º 0 (FAUP, Porto, Outubro de 1987, pág. 72); consultado exemplar do arquivo pessoal do autor.

FERNANDEZ, Sergio, *Percurso, Arquitectura Portuguesa 1930/1974*, Porto, ed. da F.A.U.P., 1988 (1ª ed., do autor, 1985).

FERNANDEZ, Sergio, "Dimensão poética da construção", A.A.P./C.D.R.N., *Pedro Ramalho*, Porto, 1995.

FERNANDEZ, Sergio, "Faculdade de Economia" em FIGUEIRA, Jorge; PROVIDÊNCIA, Paulo; GRANDE, Nuno (Comissários), *Porto 1901 / 2001. Guia de Arquitectura Moderna*, Porto, Ordem do Arquitectos – SRN, Ed. Civilização, 2001.

FERNANDEZ, Sergio, "Ristorante e stazione di rifornimento Sacor" em ESPOSITO, António, LEONI, Giovanni, *Fernando Távora, opera completa*, Milano, Electa, 2005 (consultada versão em italiano e tradução fornecida por Sergio Fernandez).

FERRÃO, Bernardo, *Projecto e Transformação Urbana do Porto na Época dos Almadás, 1758/1813*, Porto, ed. da F.A.U.P., 1989 (1ª ed., do autor, 1985; edição consultada: 3ª ed., FAUP, 1997).

FERRÃO, Bernardo, "Tratadística, Ensino e Arquitectura em Portugal (1500-1800)", *revista Arquitectos, publicação da Associação dos Arquitectos Portugueses*, nº 2, Lisboa, Mai./Jun. 1989.

FERRÃO, Bernardo, "Tradição e modernidade na obra de Fernando Távora 1947/1987" em TRIGUEIROS, Luiz (ed.) *Fernando Távora*, Lisboa, Ed. BLAU, 1993.

FERRÃO, Bernardo, "O antigo e o moderno na obra de Fernando Távora" em TÁVORA, José Bernardo; ARAÚJO, Alexandra, *Fernando Távora. Percurso*, catálogo da exposição realizada no Centro Cultural de Belém, Lisboa, CCB/Centro Português de Arquitectura, 1993.

FERREIRA, António Fonseca, *Por uma Política de Habitação*, Porto, Afrontamento, 1987.

FERREIRA, Carlos Antero, "Mestre Cristino" em FERNANDES, José Manuel, *Luís Cristino da Silva [arquitecto]*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

FERREIRA, Raul Hestnes; SILVA, Fernando Gomes, *Cassiano Branco*, Catálogo da Exposição promovida pela Associação de Arquitectos Portugueses, Lisboa, AAP/Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

FERRO, António, "Política do Espírito", *Diário de Notícias*, 21.11.1932, pág. 1.

FERRO, António, "A Outra Política do Espírito" (conferência proferida na "Festa dos Prémios Literários" realizada pela Secretariado da Propaganda Nacional), *Diário de Notícias*, 22.2.1935, pág. 1.

FIGUEIRA, João Francisco, "A Casa Pacheco Melo, a Crónica e a Arquitectura", revista *ArteTeoria I*, n.º 8, Lisboa, Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas Artes de Lisboa, 2006, pág. 146-158.

FIGUEIRA, Jorge, "Uma estranha curva (um texto para os estudantes)", revista *Unidade # 2*, Porto, departamento desilusão da AE FAUP, Nov. 1989, pág. 67.

FIGUEIRA, Jorge, "O Fim da Inocência como hipótese de trabalho seguida de – A envolvente séria, Campo Alegre 635" em FEDERAÇÃO ACADÊMICA DO PORTO, *Concurso de Arquitectura, projectos do 5º ano da Faculdade de Arquitectura da universidade do Porto Sede da Federação Académica do Porto*, catálogo da exposição, Porto, FAP/FAUP, Jan. 1991, pág. 11-14.

FIGUEIRA, Jorge, "Submarinos e subsídios", revista *Unidade # 3*, Porto, departamento desilusão da AE FAUP, Junho 1992, pág. 3-5.

FIGUEIRA, Jorge, "Unidade 4, rA 0" (entrevista de Pedro Bandeira e Joaquim Moreno a Jorge Figueira), revista *Unidade # 4*, aefaup 1994, pág. 54-57.

FIGUEIRA, Jorge, *A forma de um dedo. Um mapa crítico da Escola do Porto*, Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica concluídas em Novembro de 1997 e apresentadas ao Dep. de Arq. da F. C. T. U. C. em 1998; edição consultada: FIGUEIRA, Jorge, *Escola do Porto: um mapa crítico*, Coimbra, ed. do DA da FCTUC, 2002.

FIGUEIRA, Jorge, “Câmara de Matosinhos” em FIGUEIRA, Jorge; PROVIDÊNCIA, Paulo; GRANDE, Nuno (Comissários), *Porto 1901 / 2001. Guia de Arquitectura Moderna*, Porto, Ordem do Arquitectos – SRN, Ed. Civilização, 2001.

FIGUEIRA, Jorge, *Agora que está tudo a mudar*, Caleidoscópio, 2005.

FIGUEIRA, Jorge, “Preencher o vazio: pós-modernismo e arquitectura portuguesa nas décadas de 1950-1980”, *Murphy, Revista de História e teoria da Arquitectura e do Urbanismo*, # 1, Março 2006, Coimbra, Editorial do Departamento de Arquitectura da FCTUC.

FIGUEIRA, Jorge, “A casa do lado” em TAVARES, André; BANDEIRA, Pedro (ed.), *Só nós e Santa Tecla*, Porto, Dafne Ed., 2008.

FIGUEIRA, Jorge; PROVIDÊNCIA, Paulo; GRANDE, Nuno (Comissários), *Porto 1901 / 2001. Guia de Arquitectura Moderna*, Porto, Ordem do Arquitectos – SRN, Ed. Civilização, 2001.

FIGUEIREDO, Ricardo, “Agostinho Ricca” em FAUP, *Desenho de Arquitectura, Património da Escola Superior de Belas Artes do Porto e da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, Universidade do Porto, 1987 (pág. 84-87).

FIGUEIREDO, Ricardo, “Por uma ocasião histórica” em FAUP, *Páginas Brancas II*, AE FAUP, Porto, Janeiro de 1992, pág. 15-17.

FIGUEIREDO, Victor (et al.), “Depois da Reforma, um depoimento sobre o ensino de Arquitectura na E. S. B. A. L.”, revista *Arquitectura*, n.º 72, Outubro de 1961, pág. 37-51.

FILGUEIRAS, Octávio Lixa, *da Função Social do Arquitecto*, Porto, Liv. Sousa e Almeida, 1962 (edição consultada: 2ª ed., ESBAP, 1985).

FILGUEIRAS, Octávio Lixa, “A Escola do Porto (1940/69)” em FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, *Carlos Ramos, exposição retrospectiva da sua obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

FLECK, Brigitte, *Álvaro Siza*, Basel, Birkhauser Verlag AG, 1992 (ed. consultada: Lisboa, Relógio D’Água, 1999).

FONSECA, Teresa, “A construção da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto 1985-1998”, em VIEIRA, Álvaro Siza, DIAS, Adalberto, *Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Percursos do Projecto*. Porto, FAUP, 2003.

FRAMPTON, Kenneth, *Modern Architecture: a Critical History*, London, Thames and Hudson, 1980; edições consultadas: 1ª edição (T. and H., 1980), 2ª edição revista e alargada (T. and H., 1985) e 3ª edição revista e alargada (T. and H., 1992), consultada na edição em português (*História Crítica da Arquitectura Moderna*, S. Paulo, Martins Fontes, 1997).

FRAMPTON, Kenneth, “Poesis and transformation: the architecture of Álvaro Siza” em NICOLIN, Pierluigi (coord.), *Professione poetica*, Milano, Quaderni di Lotus, Ed. Electa, 1986.

FRAMPTON, Kenneth, “Ten Points on an Architecture of Regionalism: A Provisional Polemic” (1987) em CANIZARO, Vincent B., *Architectural Regionalism. Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*, New York, Princeton Archit. Press, 2007 (ed. Cons.).

FRAMPTON, Kenneth, “En busca de una línea lacónica. Notas sobre la Escuela de Oporto”, *A&V*, nº 47, Maio/Junho de 1994.

FRAMPTON, Kenneth, *Álvaro Siza Complete Works*, London, Phaidon, 2000 (1ª ed. Milano, Electa, 1999).

- FRAMPTON, Kenneth, *Le Corbusier*, London, Thames and Hudson, 2001.
- FRANÇA, José-Augusto, "A Reforma do Ensino de Belas-Artes, depõe o José-Augusto França", revista *Arquitectura*, nº 64, Jan./Fev. 1959, pág. 29.
- FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Bertrand Ed., 1974.
- FREITAS, António, "Tradicionalismo e Evolução", revista *Arquitectura*, nº 66, Nov./Dez. 1959, pág. 30-37.
- FRIEDMAN, Alice T., "Not a Muse: The Client's Role at the Ritveld Schroder House" em AGREST, Diana, CONWAY, Patricia, WEISMAN, Leslie Kanés, *The Sex of Architecture*, New York, Harry N. Abrams Inc., 1996, pág. 217-232.
- FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, *Carlos Ramos, exposição retrospectiva da sua obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.
- GANSHIRT, C., *Piscina na praia de Leça da Palmeira*, Lisboa, Blau, 2004.
- GARRET, Antão de Almeida, *Plano Regulador da Cidade do Porto*, Porto, publicações da CMP, Separata da Revista Civitas, Vol. VIII, nº2, 1952.
- GIEDION, Siegfried, *Arquitectura e Comunidade*, Livros do Brasil, Lisboa, sem data.
- GIEDION, Siegfried, *Space Time and Architecture*, Cambridge, Harvard U. Press, 1941; edição consultada: *Espaço, Tempo e Arquitectura*, São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- GIEDION, Siegfried, "The new monumentality" em ZUCKER, P., *New Architecture and City Planning*, New York, 1944; edição consultada: GIEDION, Siegfried, *Arquitectura e Comunidade*, Livros do Brasil, Lisboa, sem data.
- GIEDION, Siegfried, "The New Regionalism" (1954) em CANIZARO, Vincent B., *Architectural Regionalism. Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*, New York, Princeton Archit. Press, 2007 (ed. cons.).
- GIEDION, S., SERT, J., LÉGER, F., "Nine Points on Monumentality", New York, 1943; edição consultada: GIEDION, Siegfried, *Arquitectura e Comunidade*, Livros do Brasil, Lisboa, sem data.
- GODINHO, Januário, "Frank Lloyd Wright", Conferência pronunciada no Sindicato Nacional dos Arquitectos, Lisboa, 28 de Janeiro de 1959, mais tarde publicada na revista *Arquitectura*, nº 67, Abril 1960, pág. 3-7.
- GOMES, Paulo Varela, "O Susto" (entrevista de Jorge Figueira a Paulo Varela Gomes), revista *Unidade*, nº 2, Novembro de 1989.
- GOMES, Paulo Varela, "Per Forza di Levare", revista *ArChitécti* nº 3, Dezembro de 1989.
- GOMES, Paulo Varela, "Arte e Técnica", revista *ArChitécti* nº 8, Março de 1991.
- GOMES, Paulo Varela, "Quatre batailles en faveur d'une Architecture Portugaise", *Points de Repère, Architectures du Portugal*, Bruxelas, Europália, 1991.
- GOMES, Paulo Varela, "Acerca do Passado – Acerca do Presente" em FAUP, *Páginas Brancas II*, AE FAUP, Porto, Janeiro de 1992.
- GOMES, Paulo Varela, "Casa de Chá da Boa Nova, 1991" em TRIGUEIROS, Luiz (ed.) *Casa de Chá da Boa Nova*, Lisboa, Ed. BLAU, 1992.
- GOMES, Paulo Varela, "Construção", revista *ArChitécti* nº 13, Jan./Fev./Mar. 1993.
- GOMES, Paulo Varela, "Cuestiones de lenguaje. Arquitectos y obras recientes en Portugal", *A & V* 47, Maio/Junho, 1994.
- GOMES, Paulo Varela, "Tomar partido", *J – A, publicação bimestral da Ordem dos Arquitectos*, Lisboa, Ordem dos Arquitectos, Agosto/Setembro 1994; edição consultada: FIGUEIRA, Jorge; NUNES, Jorge; MILHEIRO, Ana Vaz; DIAS, Manuel Graça, *Antologia 1981-2004 J-A*, Lisboa, Ordem dos Arquitectos, 2005.

- GOMES, Paulo Varela, "Arquitectura, os últimos vinte e cinco anos" em PEREIRA, P. (Coord.), *História da Arte Portuguesa*, 3º volume, Lisboa, Círculo dos Leitores, 1995.
- GONÇALVES, José Fernando, "Prédios de rendimento", fascículo 15 de FIGUEIRA, Jorge; PROVIDÊNCIA, Paulo; GRANDE, Nuno (Comissários), *Porto 1901 / 2001. Guia de Arquitectura Moderna*, Porto, Ordem do Arquitectos – SRN, Ed. Civilização, 2001.
- GONÇALVES, José Fernando, *Ser ou Não Ser Moderno, considerações sobre a Arquitectura Modernista Portuguesa*, Coimbra, ed. do DA da FCTUC, 2002.
- GOODWIN, Philip, *Brazil Builds*, New York, Museum of Modern Art, 1943.
- GREGOTTI, Vittorio, *Il territorio dell'architettura*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- GREGOTTI, Vittorio, "Architetture recenti di Álvaro Siza", *Controspazio*, número 9, Milão, Set. 1972; publicado em francês em *L'Architecture D'Aujourd'Hui*, nº 185, Mai / Juin 1976, pág. 42; publicado em versão bilingue (italiano / inglês) em NICOLIN, Pierluigi (coord.), *Professione poetica*, Milano, Quaderni di Lotus, Ed. Electa, 1986, pág. 186-188 (ed. consultada).
- GROPIUS, Walter, *Scope of total Architecture*, New York, Harper & Row, 1956.
- GROS, Marielle Christine, *O Alojamento Social Sob o Fascismo*, Lisboa, Afrontamento, 1982.
- GRUPO CIAM PORTO, "X Congresso CIAM", revista *Arquitectura* nº 64, Jan./Fev. 1959, pág. 21-28.
- GUADET, Julien, *Élèments et Théorie de L'architecture. Cours proferé à L'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts* (4 volumes), Paris, 1901-1904.
- GUÀRDIA, Manuel; MONCLÚS, Francisco Javier; OYÓN, José Luis, *Atlas histórico de ciudades europeas*, Barcelona, Salvat / Centre de Cultura Contemporània de Barcelona / Caja de Arquitectos / Universitat Politècnica de Catalunya, 1994.
- GUERRA, Isabel, "As pessoas não são coisas que se ponham em gavetas", *Sociedade e Território*, nº 20, Abril, Lisboa, Afrontamento, 1994.
- GUIMARÃES, Joanna Katherine Guerreiro Torres de Eckenroth, *Casa Cronológica. Estratégias para a permanência, continuidade e transformação de uma identidade*, Tese de Mestrado em Arquitectura realizada na Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, orientada por Eduardo Fernandes e defendida em 16.12.2009.
- HALL, Peter, *Cities of Tomorrow*, Oxford, U. K., Blackwell, 1988; edição consultada: Blackwell, 1996.
- HERTZBERGER, Herman, *Lessons for students in architecture*, Rotterdam, 010 Publishers, 1991.
- HERTZBERGER, Herman, *Space and the Architect. Lessons in architecture 2*, Rotterdam, 010 Publishers, 2000.
- JACOBS, Jane, *The Death and Life of Great American Cities*, New York, Penguin Books, 1961.
- JENCKS, Charles, *What is Post-Modernism?*, Londres, Academy editions, 1986; edição consultada: Academy, revised enlarge edition, 1989.
- JENCKS, Charles, *Modern Movements in Architecture*, 1973; edição consultada: *Movimentos Modernos em Arquitectura*, edições 70, 1987.
- JENCKS, Charles, *Le Corbusier and the continual revolution in architecture*, New York, Monacelli Press, 2000.
- JODIDIO, Philip, "A Arquitectura é uma arte" em JODIDIO, Philip, *Álvaro Siza*, Taschen, 1999.
- JODIDIO, Philip, "Faculty of Architecture of the University of Oporto" em JODIDIO, Philip, *Álvaro Siza*, Taschen, 1999.

- KOOLHAAS, Rem, "Generic cities" em KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce, S, M, L, XL, New York, Monacelli Press, 1995.
- KOOLHAAS, Rem, "Junk-spaces" em KOOLHAAS/AMO/OMA&&&, *Content*, Köln, Taschen, 2004.
- KUBLER, George, *Arquitectura Portuguesa Chã. Entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*, Lisboa, Vega, 1988.
- LAHTI, Louna, *Alvar Aalto, 1898-1976*, Koln, TASCHEN, 2005.
- LANDAUER, Paul, "Ecole d'Architecture de Porto", *L'Architecture D'Aujourd'Hui*, nº 278, Déc. 1991.
- LEACH, Neil, "Wallpaper* person. Notes on the behaviour of a new species" em RATTENBURY, Kester (ed.), *This is not architecture*, New York, Routledge, 2002.
- LEONI, Giovanni, "À procura de uma regra. A arquitectura de Eduardo Souto Moura" em ESPOSITO, António, LEONI, Giovanni, *Eduardo Souto Moura*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2003.
- LEONI, Giovanni, "Oltre il «moderno»: l'architettura di Fernando Távora" em ESPOSITO, António, LEONI, Giovanni, *Fernando Távora, opera completa*, Milano, Electa, 2005.
- LINO, Raul, *A Nossa Casa - Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*, Lisboa, Ed. Atlântida, 1918.
- LINO, Raul, *A Casa Portuguesa*, Lisboa, Ed. Comissariado Geral da Exposição de Sevilha, 1929.
- LINO, Raul, *Casas portuguesas – Alguns apontamentos sobre o arquitectar das casas simples*, Ed. Valentim de Carvalho, Lisboa, 1933; edição consultada: Livros Cotovia, 1992.
- LINO, Raul, *Auriverde Jornada - Recordações de uma viagem ao Brasil*, Lisboa, Ed. Valentim de Carvalho, 1937.
- LINO, Raul, "Ainda as Casas Portuguesas", *Panorama*, n.º 4, ano 1, 1941; reeditado em LINO, Raul, *Casas portuguesas – Alguns apontamentos sobre o arquitectar das casas simples*, Lisboa, Livros Cotovia, 1992 (ed. cons.).
- LINO, Raul, "Vicissitudes da Casa Portuguesa nos últimos cinquenta anos", *Ver e Crer*, nº 8, Dezembro de 1945; reeditado em LINO, Raul, *Casas portuguesas – Alguns apontamentos sobre o arquitectar das casas simples*, Lisboa, Livros Cotovia, 1992 (ed. cons.).
- LOOS, Adolf, "*Ornament und Verbrechen*", 1908; edição consultada: *Ornamento e crime*, Lisboa, Cotovia, 2004.
- LOPES, Silva, "A Tradição na Arquitectura e o Ambiente Regional", *Semanário ALÈO*, Boletim das Edições Gama (dir. Fernando Amado) # 5, série IV, ano IV, Lisboa, Campos e Sousa, 13 de Out. de 1945, pág. 8-9.
- LOZA, Rui Ramos, *Porto Património Mundial III. CRUARB 25 anos de reabilitação urbana*, Porto, Câmara Municipal do Porto, 2000.
- LYNCH, Kevin, *The image of the city*, Massachusetts Institute of Technology, 1960.
- MADUREIRA, António, "O Pavilhão Carlos Ramos visto com os olhos embaciados" em QUINTÃO, José (coord.), *O Pavilhão Carlos Ramos. Colectânea de textos de professores e estudantes*, Porto, FAUP, 2008.
- MARCONI, F. "Portogallo: Operação SAAL", revista *Casabella* nº 419, Milano, 1976.
- MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal*, Círculo de Leitores, 1994.
- MENDES, Manuel, "«Escola» ou «generalismo» - ecleticismo ou tradição, uma opção inevitável" em FAUP, *Páginas Brancas*, Porto, Janeiro de 1986.
- MENDES, Manuel, "Exposição nacional de Arquitectura", *J – A, publicação bimestral da Ordem dos Arquitectos*, n.º 51-52, Nov.-Dez. 1986, pág. 4-5.

MENDES, Manuel, "Os anos 50 (Entre a autonomia criativa do «novo» e a crítica ao espaço indiferenciado, ao modelo transferível – os compromissos realistas do «estilo internacional»)", *rA, revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, número 0, Outubro de 1987.

MENDES, Manuel, "Porto: Ecole et projects 1940-1986" em OPUS INCERTUM, *Architectures à Porto*, Liège, Pierre Mardaga, 1987.

MENDES, Manuel, "No construído, arquitectura como problema em torno da condição disciplinar de arquitectura", *J – A, publicação bimestral da Ordem dos Arquitectos*, n.º 73, Dez. 1988.

MENDES, Manuel, PORTAS, Nuno, *Arquitectura portuguesa contemporânea, Anos sessenta/Anos oitenta*, Porto, Fundação de Serralves, 1991.

MENDES, Manuel, "Atmosfera doméstica. Porto, uma «melancolia pré-trágica»", revista *Unidade* # 4, aefaup 1994, pág. 28.

MENDES, Manuel, "Fernando Távora - Eu sou a Arquitectura Portuguesa" (conferência realizada em 7 de Dezembro de 2005, integrada no ciclo "I Love Távora"), Porto, 2005.

MENDES, Manuel, "Ah, che ânsia umana di essere il fiume o la riva!" em ESPOSITO, António, LEONI, Giovanni, *Fernando Távora, opera completa*, Milano, Electa, 2005.

MENDES, Manuel, "Terra quanto a vejas, casa quanto baste" em TAVARES, André; BANDEIRA, Pedro (ed.), *Só nós e Santa Tecla*, Porto, Dafne Ed., 2008.

MENÉRES, António, "Keil e o Inquérito à distância de 40 anos" em TOSTÕES, Ana (et al), *Keil do Amaral, o Arquitecto e o Humanista* (catálogo da exposição organizada pela Câmara Municipal de Lisboa), Lisboa, Divisão de Museus do Pelouro da Cultura da C. M. L., 1999.

MENÉRES, António, *Dos anos do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa*, Porto, FAUP, 2006.

MIDDLETON, Robin, *The Beaux-Arts and nineteenth century French architecture*, Londres, Thames & Hudson, 1982.

MILHEIRO, Ana Vaz, "III.3. entre o «português suave» e o modernismo", *J – A, publicação bimestral da Ordem dos Arquitectos*, nº 186, Ano XVI, Lisboa, Set. 1998.

MILHEIRO, Ana Vaz, "Algumas Conclusões Sobre o Ensino, I Congresso Nacional de Arquitectura", *J – A* nº 202, "Faire École 2", *Ordem dos Arquitectos*, Set./Out. 2001, pág. 8-17.

MIRANDA, Narciso, "Matosinhos. Denominador: participação" revista *ArChitécti* nº 1, Fev. 1989, pág. 17.

MITCHELL, William J., *e-topia*, Massachusetts Institute of Technology, 1999.

MONEO, Rafael, "Álvaro Siza" em MONEO, Rafael, *Inquietud Teórica Y estratégia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, Barcelona, Actar, 2004

MONIZ, Gonçalo Canto, *Arquitectura e instrução, o projecto moderno do liceu*, Coimbra, ed. do DA da FCTUC, 2007 (reedição das Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica concluídas em Novembro de 2002 e apresentadas ao Dep. de Arq. da F. C. T. U. C. em 2003).

MONTANER, Josep Maria, *Arquitectura y crítica*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1999 (edição consultada: 2002).

MONTANER, Josep Maria, *Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2001; edição consultada: Depois do Movimento Moderno, Gustavo Gilli, 2001.

MOURA, Eduardo Souto, "Álvaro Siza, um arquitecto amoral" (Porto, 1980) em ESPOSITO, António, LEONI, Giovanni, *Eduardo Souto Moura*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2003 (pág. 60).

MOURA, Eduardo Souto, "A «Arte de Ser Português»" em TRIGUEIROS, Luiz (ed.) *Fernando Távora*, Lisboa, Ed. BLAU, 1993, pág. 71-72.

- MOURA, Eduardo Souto, “Mercado Municipal. Braga. 1980-1984” em TRIGUEIROS, Luiz (ed.) *Eduardo Souto Moura*, Lisboa, Ed. BLAU, 1996 (pág. 41).
- MOURA, Eduardo Souto, “Casa das Artes – S.E.C. Porto. 1981-1988” em TRIGUEIROS, Luiz (ed.) *Eduardo Souto Moura*, Lisboa, Ed. BLAU, 1996 (pág. 52).
- MOURA, Eduardo Souto, “Mercado de Braga e café do mercado” em ESPOSITO, António, LEONI, Giovanni, *Eduardo Souto Moura*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2003 (pág. 76).
- MOURA, Eduardo Souto, “Casa das Artes” em ESPOSITO, António, LEONI, Giovanni, *Eduardo Souto Moura*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2003 (pág. 77).
- MOURA, Eduardo Souto; DANIELE, Monica, “Entrevista biográfica” em ESPOSITO, António, LEONI, Giovanni, *Eduardo Souto Moura*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2003 (pág. 434-438).
- MOREIRA, Cristiano, *Reflexões sobre o Método*, Porto, Faup, 1994 (1ª ed., do autor, 1979).
- MOREIRA, Cristiano, “Instituto Superior de Educação Física, Porto, 1985” em FAUP, *Páginas Brancas*, Porto, Janeiro de 1986.
- MUNFORD, Lewis, *The city in History*, New York, Harbinger books, 1961.
- NICOLIN, Pierluigi (coord.), *Professione poetica*, Milano, Quaderni di Lotus, Ed. Electa, 1986.
- NORBERG-SCHULTZ, Christian, *Significato nell'architettura occidentale*, Milano, Electa ed., 1974.
- NORBERG-SCHULTZ, Christian, *Genius Loci*, Milan, 1979.
- OLIVEIRA, J. M. Pereira, *O Espaço Urbano do Porto*, Coimbra, Instituto de Alta Cultura da Faculdade de Letras da U. C., 1973.
- OLIVEIRA, Maria Manuel, “Linha de sombra” em TAVARES, André, BANDEIRA, Pedro (ed.), *Só nós e Santa Tecla*, Porto, Dafne Ed., 2008.
- OPUS INCERTUM, *Architectures à Porto*, Bruxelas, P. Mardaga, 1990.
- ORDEM DOS ARQUITECTOS, DVD *Obra aberta. Arquitectura em visita. Visitas guiadas Março-Outubro '03*, Porto, OAP SRN, 2004.
- ORDEM DOS ARQUITECTOS, *Prémio Fernando Távora*, pelouro da cultura da Ordem do Arquitectos, Secção Regional Norte, 2005
- ORTEGA Y GASSET, José, *La Rebelion de las Masas*, Madrid, 1930; ed. consultada: *A rebelião das massas*, Relógio d'Água, 1989.
- ORTIGÃO, Ramalho, “O Culto da Arte em Portugal”, *Arte Portuguesa* (1ª ed. 1896), Lisboa, Clássica, 1943.
- PEDREIRINHO, José Manuel, *Dicionário dos Arquitectos activos em Portugal do século I à actualidade*, Porto, Ed. Afrontamento, 1994.
- PEREIRA, Luís Tavares, “Escolas Modernas” em FIGUEIRA, Jorge; PROVIDÊNCIA, Paulo; GRANDE, Nuno (Comissários), *Porto 1901 / 2001. Guia de Arquitectura Moderna*, Porto, Ordem do Arquitectos – SRN, Ed. Civilização, 2001.
- PEREIRA, Nuno Teotónio, “A Arquitectura Cristã Contemporânea”, revista *ALA*, Juventude Universitária Católica, Janeiro de 1947; reeditado em *Escritos, 1947-1996, selecção*, Porto, FAUP, 1996 (ed. cons.).
- PEREIRA, Nuno Teotónio, “Um percurso na profissão” (Seminário no Auditório da ESBAP, 27.6.1979) em PEREIRA, Nuno Teotónio, *Escritos (1947-1996, selecção)*, Porto, FAUP publicações, 1996.
- PEREIRA, Nuno Teotónio, “Cristino, Mestre de uma geração rebelde” em FERNANDES, José Manuel, *Luís Cristino da Silva [arquitecto]*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

- PEREIRA, Nuno Teotónio, “Que fazer com estes 50 anos?”, *J – A, publicação bimestral da Ordem dos Arquitectos*, nº 186, Ano XVI, Lisboa, Set. 1998.
- PEREIRA, Nuno Teotónio, “L’indagine sull’architettura popolare” em ESPOSITO, António, LEONI, Giovanni, *Fernando Távora, opera completa*, Milano, Electa, 2005.
- PEREIRA, Nuno Teotónio, MARTINS, Costa, “A Arquitectura e a Engenharia na Construção”, revista *Técnica*, Lisboa, Associação de Estudantes do Instituto Superior Técnico, n.º 138, Maio de 1942.
- PEREIRA, Nuno Teotónio, MARTINS, Costa, “As Necessidades Colectivas e a Engenharia”, revista *Técnica*, Lisboa, Associação de Estudantes do Instituto Superior Técnico, n.º 142, Dezembro de 1943 e n.º 143, Janeiro de 1944.
- PEREIRA, Paulo (coord.), *História da Arte Portuguesa*, Círculo dos Leitores, 1995.
- PFEIFFER, Bruce Brooks, *Frank Lloyd Wright*, Koln, TASCHEN, 1991.
- PIMENTEL, Diogo Lino [et. al.], *Raul Lino, exposição retrospectiva da sua obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
- PIMENTEL, Diogo Lino, “Biografia” em PIMENTEL, Diogo Lino [et. al.], *Raul Lino, exposição retrospectiva da sua obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
- PIZZA, Antonio, *Ozenfant/le Corbusier, acerca del Purismo, escritos 1918-1926*, Madrid, El Croquis Ed., 1991.
- PORTAS, Nuno, “Arquitectura Religiosa Moderna em Portugal”, revista *Arquitectura* n.º 60, Outubro de 1957, pág. 20-34.
- PORTAS, Nuno, “A Responsabilidade de Uma Novíssima Geração no Movimento Moderno em Portugal”, revista *Arquitectura*, n.º 66, Nov./Dez. 1959, pág. 13-14; reeditado em PORTAS, Nuno (Manuel Mendes, coord.), *Arquitectura(s). História e Crítica, Ensino e Profissão*, Porto, FAUP, 2005 (ed. cons.).
- PORTAS, Nuno, *A Habitação Social - Proposta para a Metodologia da sua Arquitectura*, trabalho de CODA apresentado em Dezembro de 1959; reeditado em 2004: Porto, FAUP publicações (ed. cons.).
- PORTAS, Nuno, “3 Obras de Siza Vieira”, revista *Arquitectura*, nº 68, Julho de 1960, pág. 13-33; reeditado em PORTAS, Nuno (Manuel Mendes, coord.), *Arquitectura(s). História e Crítica, Ensino e Profissão*, Porto, FAUP, 2005, pág. 117-125.
- PORTAS, Nuno, “Fernando Távora: 12 anos de Actividade Profissional”, revista *Arquitectura*, nº 71, Julho de 1961, pág. 11-34; reeditado em PORTAS, Nuno (Manuel Mendes, coord.), *Arquitectura(s). História e Crítica, Ensino e Profissão*, Porto, FAUP, 2005, pág. 126-138.
- PORTAS, Nuno, “Pioneiros de Uma Renovação” (partes I, II e III), *Jornal de Letras Artes e Ideias*, nº 11 de 13 de Dezembro de 1961 (I), nº 17 de 24 de Janeiro de 1962 (II) e nº 29 de 18 de Abril de 1962 (III).
- PORTAS, Nuno, “Uma Experiência Pedagógica na E. S. B. A. do Porto”, revista *Arquitectura*, nº 77, Janeiro de 1963, pág. 16-18 e 39-40; reeditado em PORTAS, Nuno (Manuel Mendes, coord.), *Arquitectura(s). História e Crítica, Ensino e Profissão*, Porto, FAUP, 2005, pág. 402-405.
- PORTAS, Nuno, *A Arquitectura para Hoje*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1964; reeditado em 2008 por Livros Horizonte, Lisboa (ed. cons.).
- PORTAS, Nuno, “Casa de Chá da Boa Nova”, revista *Arquitectura*, nº 88, Maio, Junho de 1965, pág. 97-98; reeditado em TRIGUEIROS, Luiz (ed.) *Casa de Chá da Boa Nova*, Lisboa, Ed. BLAU, 1992; também reeditado em PORTAS, Nuno (Manuel Mendes, coord.), *Arquitectura(s). História e Crítica, Ensino e Profissão*, Porto, FAUP, 2005, pág. 209-211.

- PORTAS, Nuno, “Sobre la joven generación de arquitectos portugueses”, *Hogar y Arquitectura*, número 68, Madrid, Jan. / Fev., 1967; reeditado em PORTAS, Nuno (Manuel Mendes, coord.), *Arquitectura(s). História e Crítica, Ensino e Profissão*, Porto, FAUP, 2005, pág. 212-217 (ed. cons.).
- PORTAS, Nuno, *A cidade como Arquitectura*, Lisboa, Livros Horizonte, 1969; edição consultada: Livros Horizonte, Lisboa, 2007.
- PORTAS, Nuno, “Carlos Ramos (1897), Walter Gropius (1883). *In memoriam*”, *Diário de Lisboa*, 17 de Julho 1969; reeditado em PORTAS, Nuno (Manuel Mendes, coord.), *Arquitectura(s). História e Crítica, Ensino e Profissão*, Porto, FAUP, 2005 (ed. cons.).
- PORTAS, Nuno, “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação”, capítulo XV da edição portuguesa de ZEVI, Bruno, *História da arquitectura moderna*, Lisboa, Ed. Arcádia, 1970.
- PORTAS, Nuno, “A Formação de Arquitectos é Ensino Superior?”, *Diário de Lisboa*, 6 Fev. 1970 (pág. 1, 6-7 do suplemento “Mesa Redonda”); reeditado em PORTAS, Nuno (Manuel Mendes, coord.), *Arquitectura(s). História e Crítica, Ensino e Profissão*, Porto, FAUP, 2005 (ed. cons.).
- PORTAS, Nuno, “Arquitecturas Marginadas em Portugal”, *Cuadernos Summa-Nueva Visión*, número 9, Buenos Aires, 1970; reeditado em PORTAS, Nuno (Manuel Mendes, coord.), *Arquitectura(s). História e Crítica, Ensino e Profissão*, Porto, FAUP, 2005, pág. 37-44 (ed. cons.).
- PORTAS, Nuno, “Portugal” em SABATER ANDREU, L., HATJE, G. (ed.), *Diccionario ilustrado de la Arquitectura Contemporánea*, Editorial Gustavo Gilli, S.A., Barcelona, 1970 (pág. 271-272 da edição consultada: G. G., *Estudiopaperback*, 1982).
- PORTAS, Nuno, “Raul Lino. Uma Interpretação Crítica da sua Obra de Arquitecto e Doutrinador”, *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Nº 61, Dez. 1970; reeditado em PORTAS, Nuno (Manuel Mendes, coord.), *Arquitectura(s). História e Crítica, Ensino e Profissão*, Porto, FAUP, colecção Escritos: Nuno Portas III, 2005 (ed. cons.).
- PORTAS, Nuno, “Notas para uma Estruturação do Curso de Arquitectura na Universidade de Luanda” (1971), publicado em PORTAS, Nuno (Manuel Mendes, coord.), *Arquitectura(s). História e Crítica, Ensino e Profissão*, Porto, FAUP, 2005 (ed. cons.).
- PORTAS, Nuno, “Note sul significato dell’architettura di Álvaro Siza nell’ambiente portoghese”, *Controspazio*, número 9, Milão, Set. 1972; reeditado em PORTAS, Nuno (Manuel Mendes, coord.), *Arquitectura(s). História e Crítica, Ensino e Profissão*, Porto, FAUP, 2005, pág. 223-226 (ed. cons.).
- PORTAS, Nuno, “depoimento”, *Cidade Campo* nº 2, Porto, 1979.
- PORTAS, Nuno, “O Serviço de Apoio Ambulatório Local / SAAL – como processo autogestionário no serviço público”, *Cadernos de Intervenção Social*, nº 2, Ed. AE ISSL, Set. 1979; reeditado em *Nuno Portas, Os Tempos das Formas, vol. I: A Cidade Feita e Refeita*, Guimarães, DAA UM, 2005 (ed. cons.).
- PORTAS, Nuno, “Arquitectura. Crítica. Leitura da História. Formação. Profissão” (entrevista de José Manuel Fernandes e José Lamas), revista *Arquitectura*, ano I, 4ª série, n.º 135, Out. 1979; edição consultada: PORTAS, Nuno (M. Mendes, coord.), *Arquitectura(s). História e Crítica, Ensino e Profissão*, Porto, FAUP, 2005 (pág. 325-350).
- PORTAS, Nuno, “Prefácio à edição de 1982” em TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, Porto, 2ª ed., Porto, E.S.B.A.P., 1982.
- PORTAS, Nuno, “Meia Dúzia de Questões sobre uma Certa Arquitectura, a Melhor, do Porto”, Catálogo da Exposição *Onze arquitectos do Porto: imagens recentes*, Lisboa, SNBA, 1983; reeditado em PORTAS, Nuno (Manuel Mendes, coord.), *Arquitectura(s). História e Crítica, Ensino e Profissão*, Porto, FAUP, colecção Escritos: Nuno Portas III, 2005 (pág. 247-251).

PORTAS, Nuno, "Portugal: Contextual Interpretation and the Importation of Models", *9H*, Nº 5, 1983, pág. 41-42; reeditado em PORTAS, Nuno (Manuel Mendes, coord.), *Arquitectura(s). História e Crítica, Ensino e Profissão*, Porto, FAUP, 2005, pág. 241-246.

PORTAS, Nuno, "La ricerca di un linguaggio" em VIEIRA, Álvaro Siza, *Professione poetica*, Electa, 1986 (reedição actualizada de PORTAS, Nuno, "Note sul significato dell'architettura di Álvaro Siza nell'ambiente portoghese", *Controspazio*, n.º9, Milão, Set. 1972).

PORTAS, Nuno, "Prefácio", FAUP, *Páginas Brancas*, Porto, FAUP/ESBAP, 1986, pág. 6-9; reeditado com o título "Sobre a Escola e a escola do Porto" em PORTAS, Nuno (Manuel Mendes, coord.), *Arquitectura(s). História e Crítica, Ensino e Profissão*, Porto, FAUP, 2005.

PORTAS, Nuno, "O Processo SAAL: entre o Estado e o Poder Local", *Revista de Crítica de Ciências Sociais*, nº 18/19/20, Fev. 1986; reeditado em PORTAS, Nuno (Manuel Mendes, coord.), *Arquitectura(s). Teoria e Desenho, Investigação e Projecto*, Porto, FAUP, 2005 (ed. cons.).

PORTAS, Nuno, "Álvaro Siza", *Tendências da arquitectura portuguesa*, catálogo de exposição, Lisboa, MNE / SEC, 1987; reeditado em PORTAS, Nuno (Manuel Mendes, coord.), *Arquitectura(s). História e Crítica, Ensino e Profissão*, Porto, FAUP, 2005 (ed. cons.).

PORTAS, Nuno, "Siza em Serralves (A propósito de...)", jornal *O Primeiro de Janeiro* (suplemento *Das Artes e Letras*), Porto, 1988; reeditado em PORTAS, Nuno (Manuel Mendes, coord.), *Arquitectura(s). História e Crítica, Ensino e Profissão*, Porto, FAUP, 2005 (ed. cons.).

PORTAS, Nuno, "Depoimento sobre Álvaro Siza", jornal *Diário*, Nov. 1989; reeditado em PORTAS, Nuno (Manuel Mendes, coord.), *Arquitectura(s). História e Crítica, Ensino e Profissão*, Porto, FAUP, 2005 (ed. cons.).

PORTAS, Nuno, "An Inquiry into the Architecture of Porto" em OPUS INCERTUM, *Architectures à Porto*, Bruxelas, P. Mardaga, 1990, pág. 85-93.

PORTAS, Nuno, "A Regra, a Modéstia, e cidades melhores", revista *Unidade* # 3, Porto, "departamento de desilusão" da AE FAUP, Junho 1992, pág. 14-21.

PORTAS, Nuno, "Sobre o Método e os Significados no Atelier Nuno Teotónio Pereira / Nuno Portas" (1992) em PORTAS, Nuno (Manuel Mendes, coord.), *Arquitectura(s). Teoria e Desenho, Investigação e Projecto*, Porto, FAUP, colecção Escritos: Nuno Portas II, 2005 (ed. cons.).

PORTAS, Nuno, "Do Astro à Nebulosa, do Nó à Malha, da Malha aos Nós" (texto apresentado na Última Aula na FAUP, em 18 de Out. de 2004) em PORTAS, Nuno (Manuel Mendes, coord.), *Arquitectura(s). Teoria e Desenho, Investigação e Projecto*, Porto, FAUP, colecção Escritos: Nuno Portas II, 2005.

PORTAS, Nuno, "A. Siza o las Dificuldades del Crítico" em PORTAS, Nuno (Manuel Mendes, coord.), *Arquitectura(s). História e Crítica, Ensino e Profissão*, Porto, FAUP, 2005, pág. 227.

PORTAS, Nuno (Manuel Mendes, coord.), *Arquitectura(s). História e Crítica, Ensino e Profissão*, Porto, FAUP, colecção Escritos: Nuno Portas III, 2005.

PORTAS, Nuno (Manuel Mendes, coord.), *Arquitectura(s). Teoria e Desenho, Investigação e Projecto*, Porto, FAUP, colecção Escritos: Nuno Portas II, 2005.

PORTAS, Nuno, "Das casas às pessoas e vice-versa" em TAVARES, André; BANDEIRA, Pedro (ed.), *Só nós e Santa Tecla*, Porto, Dafne Ed., 2008.

PORTOGHESI, Paolo, *Dopo l'architettura moderna*, Roma, Gius. Laterza & Figli Spa (edição consultada: *Depois da arquitectura moderna*, Edições 70, 1985).

PORTUGAL, Carlos, "Central de Camionagem, Lamego, 1983" em FAUP, *Páginas Brancas*, Porto, Janeiro de 1986, pág. 138-143.

- PROVIDÊNCIA, Paulo, “Casa das Artes” em FIGUEIRA, Jorge; PROVIDÊNCIA, Paulo; GRANDE, Nuno (Comissários), *Porto 1901 / 2001. Guia de Arquitectura Moderna*, Porto, Ordem do Architectos – SRN, Ed. Civilização, 2001.
- PROVIDÊNCIA, Paulo, “Liceus da República” em FIGUEIRA, Jorge; PROVIDÊNCIA, Paulo; GRANDE, Nuno (Comissários), *Porto 1901 / 2001. Guia de Arquitectura Moderna*, Porto, Ordem do Architectos – SRN, Ed. Civilização, 2001.
- QUARONI, Ludovico, *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*, Milano, G. Mazzotta ed., 1977; ed. consultada: *Proyectar un edificio; ocho lecciones de arquitectura*, Madrid, Xarai Ed., 1987.
- QUINTÃO, José, “Faculdade de Medicina Dentária...” em FAUP, *Páginas Brancas II*, Porto, Janeiro de 1992 (pág. 80-83).
- QUINTÃO, José (coord.), *O Pavilhão Carlos Ramos. Colectânea de textos de professores e estudantes*, Porto, FAUP, 2008.
- QUINTÃO, José, “una perfetta maniera” em QUINTÃO, José (coord.), *O Pavilhão Carlos Ramos. Colectânea de textos de professores e estudantes*, Porto, FAUP, 2008.
- RAMALHO, Pedro, *Itinerário*, Porto, Faup, 1989 (1ª ed., do autor, 1980).
- RAMALHO, Pedro, “Novas Instalações da Faculdade de Engenharia da U. P., Porto, 1990” em FAUP, *Páginas Brancas II*, Porto, Janeiro de 1992 (pág. 74-79).
- RAMOS, A. de Oliveira (coord.) *História do Porto*, Porto, Porto Editora, 2ª edição, 1994.
- RAMOS, Carlos, “Arquitectura, um palácio da Academia Nacional de Belas Artes. Memória Elucidativa e Justificativa, Prova de Concurso para o lugar de Professor da 4ª Cadeira de Escola de Belas-Artes de Lisboa, 24 de Agosto de 1933. Algumas palavras e o seu verdadeiro significado”, *Sudoeste, Cadernos de Almada Negreiros*, nº 3, 1935 (pág. 36-37); depois publicado na revista *rA*, nº 0, Out. 1987 (pág. 81-82).
- RAMOS, Carlos, “Discurso proferido pelo Director, Arq. Carlos Ramos, na sessão solene a que presidiu sua Exc. o Ministro da Educ. Nac. Prof. Dr. Inocêncio Galvão Telles”, *Catálogo da XIV Exposição Magna da Escola de Belas Artes do Porto*, ESBAP, 16 de Março de 1966.
- RAMOS, Luís Oliveira (d direcção), *História do Porto*, Porto, Porto Editora, 1995.
- RAMOS, Rui, “O Ultimato de 1890” em MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal*, Círculo de Leitores, 1994 (6º volume).
- RASMUSSEN, Steen Eiler, *Experiencing Architecture*, Massachusetts Institute of Technology, 1986; edição consultada: *Arquitectura Vivenciada*, São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- RATTENBURY, Kester (ed.) *This Is Not Architecture*, London, Routledge, 2002.
- RIBEIRO, Irene, *Raul Lino – Pensador Nacionalista da Arquitectura*, Porto, FAUP publicações, 1994.
- RICCA, Agostinho, *Agostinho Ricca*, Porto, OA SRN, 2001.
- RISO, Vincenzo, *Álvaro Siza. La Facoltà di Architettura di Porto*, Firenze, Alinea ed., 1998.
- RISO, Vincenzo, “Building methods in the architecture of Álvaro Siza”, *Architectural Research Quarterly*, volume 4, nº 3, 2000, p. 265-280.
- RODEIA, João Belo, “O Fim da Inocência”, *J – A, publicação bimestral da Ordem dos Architectos*, n.º 106, Lisboa, Ordem dos Architectos Portugueses, Dez. 1991, pág. 14-17.
- RODOLFO, João de Sousa, *Luís Cristino da Silva e a Arquitectura Moderna em Portugal*, Lisboa, Dom Quixote, 2002.

- RODRIGUES, António Jacinto, “Siza Vieira e a Beleza que nos circunda – Fac. Arquitectura”, *Jornal de Notícias*, 25 Out. 1988; reeditado em RODRIGUES, António Jacinto, *Teoria da Arquitectura: o Projecto como Processo Integral na Arquitectura de Álvaro Siza*, colecção “6 lições”, Porto, Faup, 1996 (ed. cons.).
- RODRIGUES, António Jacinto, “Pós-Modernismo de Resistência”, *O Diário*, 29 Dez. 1989; reeditado em RODRIGUES, António Jacinto, *Teoria da Arquitectura: o Projecto como Processo Integral na Arquitectura de Álvaro Siza*, colecção “6 lições”, Porto, FAUP, 1996 (ed. cons.).
- RODRIGUES, António Jacinto, *Teoria da Arquitectura: o Projecto como Processo Integral na Arquitectura de Álvaro Siza*, colecção “6 lições”, Porto, FAUP, 1996.
- RODRIGUES, José Miguel Neto Viana Brás, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura. Tradição Clássica e movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa: dois exemplos*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Porto, FAUP, Dezembro de 2006.
- RODRIGUES, Maria, *O movimento de moradores no Porto, 1974-76* (Tese de Mestrado em História Contemporânea, FLUP, 1977), Porto, Campo das Letras, 1999.
- RODRIGUES, Maria João Madeira; SOUSA, Pedro Fialho; BONIFÁCIO, Horácio Pereira, *Vocabulário técnico e crítico de Arquitectura*, Ed. Quimera, 1990 (ed. consultada: Quimera 2005).
- ROSA, Vassalo, “Casa de Chá da Boa Nova”, revista *Arquitectura*, nº 88, Maio, Junho de 1965, pág. 99-103.
- ROSSI, Aldo, *L'architettura della città*, Pádua, 1966; edição consultada: *A Arquitectura da cidade*, Lisboa, Cosmos, 2001.
- ROSSI, Aldo, *Autobiographie scientifique*, Marseille, ed. Parenthèse, 1988 (1ª edição em Inglês, MIT Press, 1981).
- SABATER ANDREU, Laureano, “Siza Vieira” em SABATER ANDREU, L., HATJE, G. (ed.), *Diccionario ilustrado de la Arquitectura Contemporânea*, Editorial Gustavo Gilli, S.A., Barcelona, 1970 (pág. 295-296 da edição de 1982: G. G., Estudiopaperback).
- SALGADO, José, *Álvaro Siza em Matosinhos*, Câmara Municipal de Matosinhos / ed. afrontamento, 2000; edição consultada: 2ª edição, revista e actualizada, 2005.
- SANTOS, Boaventura de Sousa, *Introdução a Uma Ciência pós-Moderna*, Porto, Afrontamento, 1989.
- SANTOS, José Coelho (org.) *Origens de uma Escola, subsídios documentais para a História do ensino de Belas-Artes na Cidade do Porto*, Porto, Ed. ESBAP, 1980.
- SARNITZ, August, *Adolf Loos, 1870-1933*, Koln, Taschen, 2007.
- SBRIGLIO, Jacques, “Le Corbusier, l'Unité d'Habitation de Marseille”, Marseille, Parenthèses, 1992.
- SERPA, Luís (coord.), *Depois do Modernismo*, Catálogo da exposição, Lisboa, 1983.
- SINCERO, João, “Casa Portuguesa – Renovação na Architectura Nacional”, *Os Serões*, 1902, I série, vol. II, pág. 209-217.
- SILVA, Fernando Gomes da, “Cassiano Branco, um dos pioneiros da Arquitectura moderna em Portugal”, revista *Arquitectura*, nº 117-118, 1970.
- SILVA, Fernando Gomes da, “Cassiano Branco 1898/1970, L'Exception et la Règle”, *Architecture d'Aujourd'hui*, Mai./Jun. 1986
- SILVA, Fernando Gomes da, FERREIRA, Raul Hestnes, *Cassiano Branco e a sua Arquitectura*, Catálogo da Exposição promovida pela AAP, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/AAP, 1986.
- SILVA, João Pedro Conceição; SILVA, Francisco Manuel Conceição (org.), *Francisco da Conceição Silva, arquitecto, 1922/1982*, Catálogo da exposição realizada na Sociedade Nacional de Belas Artes (22 de Maio de 1987), Lisboa, SNA/AAP, 1987.

SINDICATO NACIONAL DOS ARQUITECTOS, *1º Congresso Nacional de Arquitectura, Maio/Junho de 1948. Relatório da comissão executiva. Teses. Conclusões e Votos do Congresso*, Lisboa, Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1948; reeditado em TOSTÕES, Ana (coord.), *Congresso Nacional de Arquitectura, Maio/Junho de 1948. Relatório da comissão executiva. Teses. Conclusões e Votos do Congresso*, Lisboa, Ordem dos Arquitectos, 2008.

SINDICATO NACIONAL DOS ARQUITECTOS, *Arquitectura Popular em Portugal*, Lisboa, Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961 (consultada a 3ª edição: Lisboa, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1988).

SOLÁ-MORALES, Ignasi de, "A Arquitectura leve de Álvaro Siza", revista *ArChitécti* nº 3, Dezembro de 1989.

SOUSA, Nuno Tasso de, "Um professor a tempo inteiro", *J – A, publicação bimestral da Ordem dos Arquitectos*, nº 159, Maio 1996, Lisboa.

SOUTINHO, Alcino, "Câmara Municipal de Matosinhos" em ORDEM DOS ARQUITECTOS, DVD *Obra aberta. Arquitectura em visita. Visitas guiadas Março-Outubro '03*, Porto, OAP SRN, 2004.

STIRLING, James, "Regionalism and Modern Architecture" (1957) em CANIZARO, Vincent B., *Architectural Regionalism. Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*, New York, Princeton Archit. Press, 2007 (ed. cons.).

STRAUVEN, Francis, *Aldo van Eyck. The Shape of Relativity*, Amsterdam, Architectura & Natura, 1998.

TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco, *Modern Architecture*, New York, Electa/Rizzoli, 1976.

TAINHA, Manuel, *A Arquitectura em Questão*, 1994.

TAINHA, Manuel, *Textos do Arquitecto*, Lisboa, Estar Ed., 2000.

TAINHA, Manuel, NEVES, Manuel das (coord.) *Manuel Tainha – Projectos: 1954-2002*, Porto, ASA Ed., 2003.

TAVARES, André, "O salto" em TAVARES, André; BANDEIRA, Pedro (ed.), *Só nós e Santa Tecla*, Porto, Dafne Ed., 2008.

TAVARES, André, BANDEIRA, Pedro (ed.), *Só nós e Santa Tecla*, Porto, Dafne Ed., 2008.

TAVARES, André, BANDEIRA, Pedro, "Entrevista a Sergio Fernandez por André Tavares e Pedro Bandeira", *Caminha*, 20 de Outubro de 2007, texto policopiado que dá origem à publicação de TAVARES, A., BANDEIRA, P., ed., *Só nós e Santa Tecla*, Porto, Dafne, 2008; cópia cedida por Pedro Bandeira.

TAVARES, Domingos, *Da Rua Formosa à Firmeza*, Porto, ed. do Curso de Arquitectura da E.S.B.A.P., 1985.

TAVARES, Domingos, [sem título], FAUP, *Páginas Brancas*, Porto, FAUP/ESBAP, 1986.

TAVARES, Domingos, "Arnaldo Araújo, 1925-1984" em FAUP, *Desenho de Arquitectura, Património da Escola Superior de Belas Artes do Porto e da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, Universidade do Porto, 1987.

TAVARES, Domingos, "A casa da Arquitectura" em VIEIRA, Álvaro Siza, DIAS, Adalberto, *Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Percursos do Projecto*. Porto, FAUP, 2003.

TAVARES, Henrique, "Arte e Artistas - Siza Vieira expõe na Galeria Alvarez - Aguarela e Desenho", *Jornal Feminino*, nº 38, Porto, 15 de Junho de 1959, pág. 33.

TÁVORA, Fernando (assina F. L.), "O problema da casa Portuguesa", *Semanário ALÊO, Boletim das Edições Gama* (dir. Fernando Amado) # 5, série IV, ano IV, Lisboa, Campos e Sousa, 10 de Novembro de 1945, pág. 10.

TÁVORA, Fernando, *O Problema da Casa Portuguesa*, Lisboa, Cadernos de Arquitectura #1, 1947; reeditado em TRIGUEIROS, Luiz (coord.), *FERNANDO TÁVORA*, Lisboa, Ed. BLAU, 1993.

TÁVORA, Fernando, “Uma casa sobre o Mar”, Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto, Escola de Belas Artes do Porto, 1950; registado com o nº 104 no Centro de Documentação da FAUP; parcialmente publicado no nº 0 da revista *rA*, Porto, FAUP publicações, Outubro de 1987.

TÁVORA, Fernando, “Arquitectura e Urbanismo – a lição das constantes”, revista *Lusíada*, Vol. 1, nº 2, Novembro de 1952, pág. 151-155; reeditado em TÁVORA, Fernando, *Teoria Geral da Organização do Espaço. Arquitectura e Urbanismo, a lição das constantes*, FAUP publicações, 1993.

TÁVORA, Fernando, “O Porto e a Arquitectura Moderna”, revista *Panorama*, nº 4, 1952, páginas não numeradas; inclui resumos em inglês (“Oporto and Modern Architecture”) e em francês (“Porto et l’Architecture Moderne”).

TÁVORA, Fernando, “Da Colaboração em Arquitectura e Urbanismo”, suplemento de “Cultura e Arte” do *Jornal Comércio do Porto*, 24 de Março de 1953, pág. 5.

TÁVORA, Fernando, “Franqueza e juventude, moradia pelo Arq. Fernando Távora”, revista *A Arquitectura Portuguesa, Cerâmica e Edificação* número especial “Habitação e Artes domésticas”, ano XLVI, 4ª série, n.º 3/4, Abril de 1953.

TÁVORA, Fernando, “Que pensa sobre o desenvolvimento actual da arquitectura no nosso país? - TÁVORA, FERNANDO (ARQUIT.)”, resposta a inquérito em *A Arquitectura Portuguesa, Cerâmica e Edificação*, ano XLVI, 4ª série, nº 3-4 de Abril de 1953, pág. 70-71.

TÁVORA, Fernando, “Para uma arquitectura e um urbanismo portugueses”, suplemento de “Cultura e Arte” do *Jornal Comércio do Porto*, 25 de Agosto de 1953, pág. 5.

TÁVORA, Fernando, “Para um urbanismo e uma arquitectura portuguesas” em BARRETO, Costa (coord.) *Estrada Larga*, Porto, Porto Editora, sem data, pág. 126-133; reeditado em TÁVORA, Fernando, *Fernando Távora, obras recentes*, (caderno policopiado de textos de apoio à conferência de 17 de Janeiro de 1990, no âmbito dos “Discursos de Arquitectura”, ciclo de palestras promovido pela FAUP), Porto, 1990.

TÁVORA, Fernando, “Do Porto e do seu Espaço”, suplemento de “Cultura e Arte” do *Jornal Comércio do Porto*, 26 de Janeiro de 1954, pág. 6; reeditado em BARRETO, Costa (coord.) *Estrada Larga*, Porto, Porto Editora, sem data, pág. 148-150; reeditado em TÁVORA, Fernando, *Fernando Távora, obras recentes*, (caderno policopiado de textos de apoio à conferência de 17 de Janeiro de 1990, no âmbito dos “Discursos de Arquitectura”, ciclo de palestras promovido pela FAUP), Porto, 1990.

TÁVORA, Fernando, “A posição do Artista Plástico”, suplemento de “Cultura e Arte” do *Jornal Comércio do Porto*, 10 de Agosto de 1954, pág. 6.

TÁVORA, Fernando, “Para a harmonia do nosso espaço”, suplemento de “Cultura e Arte” do *Jornal Comércio do Porto*, 8 de Março de 1955, pág. 5.

TÁVORA, Fernando, “Para a harmonia do nosso espaço”, BARRETO, Costa (coord.) *Estrada Larga*, Porto, Porto Editora, sem data, pág. 139-146; reeditado em TÁVORA, Fernando, *Fernando Távora, obras recentes*, (caderno policopiado de textos de apoio à conferência de 17 de Janeiro de 1990, no âmbito dos “Discursos de Arquitectura”, ciclo de palestras promovido pela FAUP), Porto, 1990.

TÁVORA, Fernando, “Estilo e Qualidade em Arquitectura”, suplemento de “Cultura e Arte” do *Jornal Comércio do Porto*, 13 de Dezembro de 1955, pág. 6.

TÁVORA, Fernando, “Imposição e expressão no Urbanismo”, revista *Rumo*, nº 4, Junho de 1957.

TÁVORA, Fernando, “Casa em Ofir”, revista *Arquitectura*, n.º 59, Julho de 1957.

TÁVORA, Fernando, “Abril, 9, Sábado, 1960” (extracto do Diário de Viagem aos Estados Unidos, 1960) em TRIGUEIROS, Luiz (coord.), *FERNANDO TÁVORA*, Lisboa, Ed. BLAU, 1993.

TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, Porto, ed. do autor, 1962; edição consultada: 2ª ed., Porto, E.S.B.A.P., 1982.

- TÁVORA, Fernando, "O Encontro de Royaumont", revista *Arquitectura*, n.º 79, Julho 1963 (texto datado de Dezembro de 1962), pág. 1.
- TÁVORA, Fernando, "Escola primária em Vila Nova de Gaia, 1957-196", revista *Arquitectura*, n.º 85, Dezembro de 1964.
- TÁVORA, Fernando, "O Arranjo da zona central de Aveiro", revista *Arquitectura*, n.º 182, 1964.
- TÁVORA, Fernando, "O Arranjo da Zona Central de Aveiro", revista *Arquitectura* n.º 102, Mar./ Abr. 1968, pág. 59-63.
- TÁVORA, Fernando, "Uma casa na Foz do Douro", *Casa & Decoração*, n.º 6, 1969.
- TÁVORA, Fernando, "Entrevista a Fernando Távora", revista *Arquitectura*, n.º 123 de Set. / Out. de 1971.
- TÁVORA, Fernando, "Depoimento para uma aula na Escola Superior de Belas Artes do Porto em 21 de Maio de 1980", *UPORTO, revista dos antigos alunos da Universidade do Porto*, n.º 17, pág. 5, Setembro de 2005, Porto, UP.
- TÁVORA, Fernando, "De há muito que nos conhecíamos", *Casa e Jardim*, n.º 94, Janeiro de 1986.
- TÁVORA, Fernando, "As raízes e os frutos", entrevista de Lurdes Féria, *Diário de Lisboa*, 3 de Julho de 1986.
- TÁVORA, Fernando, "Conversaciones en Oporto / Fernando Távora", entrevista de Javier Frechilla em revista *Arquitectura*, n.º 261, 4 Madrid, 1986, pág. 22-28.
- TÁVORA, Fernando, "Editorial", revista *rA*, n.º 0, Outubro de 1987, Porto, Faup.
- TÁVORA, Fernando, "Evocando Carlos Ramos", revista *rA*, n.º 0, Porto, FAUP publicações, Outubro de 1987.
- TÁVORA, Fernando, *Fernando Távora, obras recentes*, caderno policopiado (textos de apoio à conferência de 17 de Janeiro de 1990, "Discursos de Arquitectura"), Porto, FAUP, 1990.
- TÁVORA, Fernando, "Para a História do Futuro: um texto de 1991" em VIEIRA, Álvaro Siza; DIAS, Adalberto, *Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Percursos do Projecto*. Porto, FAUP, 2003.
- TÁVORA, Fernando, "Prefácio" em FAUP, *Páginas Brancas II*, AE FAUP, Porto, Janeiro de 1992 (pág. 9).
- TÁVORA, Fernando, "Coisa Mental. Entrevista de Jorge Figueira", revista *Unidade 3*, Porto, dd! FAUP, Junho 1992
- TÁVORA, Fernando, *Teoria Geral da Organização do Espaço. Arquitectura e Urbanismo, a lição das constantes*, FAUP publicações / Conselho Directivo da FAUP, 1993.
- TÁVORA, Fernando, "Prefácio" em RIBEIRO, Irene "Raul Lino, Pensador Nacionalista da Arquitectura" Porto, FAUP publicações, 1994.
- TÁVORA, Fernando, "A propósito da «Estrada como Obra de Arte»", *J-A, publicação bimestral da Ordem dos Arquitectos*, n.º 195, Lisboa, Mar./ Abr. 2000.
- TÁVORA, Fernando, "A experiência do ensino e da arquitectura" (entrevista de Rui Barreiros Duarte), revista *Arquitectura e Vida* n.º 37, Abril de 2003, pág. 42 a 49.
- TÁVORA, José Bernardo; ARAÚJO, Alexandra, *Fernando Távora. Percurso* (catálogo da exposição realizada no Centro Cultural de Belém) Lisboa, CCB/Centro Português de Arquitectura, 1993.
- TESTA, Peter, *A Arquitectura de Álvaro Siza*, Porto, FAUP publicações, 1988.
- TESTA, Peter, "Faculty of Architecture, University of Oporto" em WANG, Wilfried, "Álvaro Siza: Figures and Configurations, Buildings and Projects 1986-1988", New York, Rizzoli (Harvard University), 1988.
- TESTA, Peter, *Álvaro Siza*, Boston / Berlim, Birkhauser Verlag, Studio Paperback, 1996.
- TESTA, Peter "Una chimera a Porto: la Facoltà di Architettura", *Lotus*, # 88, Abril de 1996.

- TESTA, Peter, “Espaço Evolucionário. Projectar a Escola de Arquitectura do Porto” em VIEIRA, Álvaro Siza; DIAS, Adalberto, *Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Percursos do Projecto*. Porto, FAUP, 2003.
- TOSTÕES, Ana, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, Porto, FAUP publicações, 1997.
- TOSTÕES, Ana, “Arquitectura Portuguesa do Século XX”, PEREIRA, Paulo (dir.) *História da Arte Portuguesa*, vol. III, Lisboa, Circulo dos Leitores, 1995.
- TOSTÕES, Ana, “III.2. congresso de 48 e ruptura moderna”, *J – A, publicação bimestral da Ordem dos Arquitectos*, nº 186, Ano XVI, Lisboa, Set. 1998.
- TOSTÕES, Ana (coord.), *Arquitectura e Cidadania, Atelier Nuno Teotónio Pereira* (catálogo da exposição realizada no Centro Cultural de Belém) Lisboa, Quimera/CCB/AO/IPPA/MC, 2004.
- TOSTÕES, Ana (coord.), *1º Congresso Nacional de Arquitectura, Maio/Junho de 1948. Relatório da comissão executiva. Teses. Conclusões e Votos do Congresso*, Lisboa, Ordem dos Arquitectos, 2008.
- TOSTÕES, Ana; AMARAL, Francisco Keil; MOITA, Irisalva, *Keil do Amaral, o Arquitecto e o Humanista* (catálogo da exposição organizada pela Câmara Municipal de Lisboa) Lisboa, Divisão de Museus do Pelouro da Cultura da C. M. L., 1999.
- TOSTÕES, Ana (et al.), *Mapa de Arquitectura de Lisboa*, Ordem dos Arquitectos / Argumentum, 2003.
- TOUSSAINT, Michel, “Do Guadalquivir ao Atlântico: Arquitecturas do centro”, revista *ArChitécti* nº 1, Fev. 1989, pág. 5-13.
- TOUSSAINT, Michel, “Casa entre Pinheiros” em TRIGUEIROS, Luiz (ed.) *Casa de Férias em Ofir*, Lisboa, Editorial Blau, Portfolio nº 3, 1992.
- TOUSSAINT, Michel, “A Propósito de Casas Portuguesas” em ALMEIDA, Pedro Vieira (et. al.), *Raul Lino – 3 depoimentos em 1993*, Lisboa, Assoc. de Estudantes da Fac. Arq. de Lisboa / Ed. Cotovia, 1993.
- TOUSSAINT, Michel, “O Chiado que se vai reabilitando”, revista *Arquitectos*, nº 134, ano XII, Lisboa, Abril 1994.
- TOUSSAINT, Michel, BERGER, Francisco, PEREIRA, Luís Bissau, *Guia de Arquitectura de Lisboa*, Sociedade Lisboa 94/A. A. P./U. T. L., 1994.
- TOUSSAINT, Michel, “Viana de Lima: um percurso moderno em Portugal”, *J – A, publicação bimestral da Ordem dos Arquitectos*, nº 166-167, Ano XIV / XV, Lisboa, Dez. 1996 / Jan. 1997.
- TRIGUEIROS, Luiz (ed.) *Casa de Chá da Boa Nova*, Lisboa, Ed. BLAU, 1992.
- TRIGUEIROS, Luiz (ed.) *Casa de Férias em Ofir*, Lisboa, Editorial Blau, Portfolio nº 3, 1992.
- TRIGUEIROS, Luiz (ed.) *Fernando Távora*, Lisboa, Ed. BLAU, 1993.
- TRIGUEIROS, Luiz (ed.) *Álvaro Siza, 1986-95*, Lisboa, Ed. BLAU, 1995.
- TRIGUEIROS, Luiz (ed.) *Eduardo Souto Moura*, Lisboa, Ed. BLAU, 1996.
- TRIGUEIROS, Luiz (ed.) *Álvaro Siza, 1954-76*, Lisboa, Ed. BLAU, 1997.
- TRIGUEIROS, Luiz (ed.), *Raul Lino*, Lisboa, Ed. BLAU, 2003.
- TZONIS, ALEXANDER e LEFRAIVRE, Liane, “Why Critical Regionalism Today” (1990) em CANIZARO, Vincent B., *Architectural Regionalism. Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*, New York, Princeton Archit. Press, 2007 (ed. cons.).
- VENTURI, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, MOMA, 1966; edições consultadas: *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, São Paulo, Martins Fontes, 1995 e *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1986.

VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott; IZENOUR, Steven, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, Massachusetts Institute of Technology, 1972; ed. revista em 1977; edição consultada: *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

VIEGAS, Inês Morais; VALE, Isabel Horta, *Jardim Portugal dos Pequenitos* (Catálogo da Exposição), Lisboa, Departamento do Património Cultural da Câmara Municipal de Lisboa, Fundação Bissaya-Barreto, 2000.

VIEIRA, Álvaro Siza, "A propósito do Edifício", *66º Aniversário da Cooperativa de Lordelo*, número único, Porto, Lordelo, Out. 1963.

VIEIRA, Álvaro Siza, "Restaurante junto ao mar, Boa Nova" em DONAT, John (ed.) *World Architecture*, Studio Books, London, 1964; edição consultada: VIEIRA, Álvaro Siza; MORAIS, Carlos Campos (ed.), *01 textos: Álvaro Siza*, Porto, Civilização Editora, 2009, pág. 17.

VIEIRA, Álvaro Siza, "Conjunto Habitacional do Campo do Luso, impressões de um morador", revista *Arquitectura*, n.º 94, 1966, pág. 181-182.

VIEIRA, Álvaro Siza, "Zona di São Victor, Oporto", *Casabella* nº 419, Milão, 1976.

VIEIRA, Álvaro Siza, "Préexistence et désir collectif de transformation", *L'Architecture D'Aujourd'Hui*, n.º 191, Mai/Jun.1977.

VIEIRA, Álvaro Siza, "Continua ad essere presente..." em RAGGI, Franco (ed.) *EUROPA/AMÉRICA: Architetture urbane, alternative suburbane*, Venècia, Ed. La Biennale/Alfieri Ed., 1978; versão consultada: "O procedimento inicial" em CASTANHEIRA, Carlos e LLANO, Pedro (coord.), *Álvaro Siza, Obras e Projectos* (catálogo da Exposição realizada na Camara Municipal de Matosinhos, 6.5 a 28.7.1996), CMM / Centro Galego de Arte Contemporânea / Electa, 1995, pág. 58.

VIEIRA, Álvaro Siza, "Notas sobre o trabalho em Évora", revista *Arquitectura*, nº 132, Fev./Mar. 1979.

VIEIRA, Álvaro Siza, "A cidade que temos", *Jornal de Notícias*, 1980; reeditado em VIEIRA, Álvaro Siza; MORAIS, Carlos Campos (ed.), *01 textos: Álvaro Siza*, Porto, Civilização Ed., 2009, pág. 19-21 (ed. cons.).

VIEIRA, Álvaro Siza, "To catch a precise moment of fluttering image in all its shades", *A + U Architecture and Urbanisme* (Tokyo), n.º 123, Dez. 1980, pág. 9; versão consultada: "A maior parte" em CASTANHEIRA, Carlos e LLANO, Pedro (coord.), *Álvaro Siza, Obras e Projectos* (catálogo da Exposição realizada na Camara Municipal de Matosinhos, 6.5 a 28.7.1996), CMM / Centro Galego de Arte Contemporânea / Electa, 1995, pág. 59.

VIEIRA, Álvaro Siza, "Building a house...", *Daidalos*, Berlim, n.º 5, Set. 1982; edição consultada: "Habitação – Entre-os-Rios", Catálogo da Exposição *Onze arquitectos do Porto: imagens recentes*, Lisboa, SNBA, 1983.

VIEIRA, Álvaro Siza, "Prefácio à Edição de 1982" em COSTA, Alexandre Alves, *Dissertação...*, Concurso para Professor Agregado da E. S. B. A. P., Porto, ed. do curso de arquitectura da E. S. B. A. P., 1982.

VIEIRA, Álvaro Siza, "Alvar Aalto: Três facetas ao acaso", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 51, Fev. 1983, pág. 18; reeditado em CASTANHEIRA, Carlos e LLANO, Pedro (coord.), *Álvaro Siza, Obras e Projectos* (catálogo da Exposição realizada na Camara Municipal de Matosinhos, 6.5 a 28.7.1996), CMM / Centro Galego de Arte Contemporânea / Electa, 1995, pág. 62-64 (ed. cons.).

VIEIRA, Álvaro Siza, "Entrevista a Álvaro Siza", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, Barcelona, n.º 159, Out./Nov./Dez. 1983.

VIEIRA, Álvaro Siza, "Vuit punts ordenats a l'atzar..." / "Oito pontos quase ao acaso", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, Barcelona, n.º 159, Out./Nov./Dez. 1983; edição consultada: "Oito Pontos", CASTANHEIRA, Carlos e LLANO, Pedro (coord.), *Álvaro Siza, Obras e Projectos* (catálogo da Exposição realizada na Camara Municipal de Matosinhos, 6.5 a 28.7.1996), CMM / Centro Galego de Arte Contemporânea / Electa, 1995, pág. 65-66.

VIEIRA, Álvaro Siza, “Premessa / Foreword” em NICOLIN, Pierluigi (coord.), *Professione poetica*, Milano, Quaderni di Lotus, Ed. Electa, 1986.

VIEIRA, Álvaro Siza, “Fernando Távora” em FAUP, *Desenho de Arquitectura, Património da Escola Superior de Belas Artes do Porto e da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, Universidade do Porto, 1987, pág. 104-107.

VIEIRA, Álvaro Siza, “Post-modernismo e arquitectura”, *Revista Crítica das Ciências Sociais*, Coimbra, n.º 24, mar. 1988; reeditado com o título “Farmácia Moderna” em CASTANHEIRA, Carlos e LLANO, Pedro (coord.), *Álvaro Siza, Obras e Projectos*, CMM / CGAC / Electa, 1995 e VIEIRA, Álvaro Siza; MORAIS, Carlos Campos (ed.), *01 textos: Álvaro Siza*, Porto, Civilização Editora, 2009.

VIEIRA, Álvaro Siza, “Depoimento/2”, revista *ArChitécti*, n.º 1, Fev. 1989, pág. 26-31.

VIEIRA, Álvaro Siza, “Centro Cultural do S. E. C.”, revista *ArChitécti*, n.º 5, Jul. 1990; reedição (ed. cons.): “Souto de Moura” em VIEIRA, Álvaro Siza; MORAIS, Carlos Campos (ed.), *01 textos: Álvaro Siza*, Porto, Civilização Editora, 2009.

VIEIRA, Álvaro Siza, “(FAUP) no conforto do prestígio conquistado” em FAUP, *Páginas Brancas II*, AE FAUP, Porto, Janeiro de 1992.

VIEIRA, Álvaro Siza, “Kenneth Frampton” (1992), VIEIRA, Álvaro Siza; MORAIS, Carlos Campos (ed.), *01 textos: Álvaro Siza*, Porto, Civilização Editora, 2009.

VIEIRA, Álvaro Siza, “Um primeiro trabalho de Adalberto Dias” (1992) em VIEIRA, Álvaro Siza; MORAIS, Carlos Campos (ed.), *01 textos: Álvaro Siza*, Porto, Civilização Editora, 2009, pág. 89-91 (ed. cons.).

VIEIRA, Álvaro Siza, “A propósito da Arquitectura de Fernando Távora” em TRIGUEIROS, Luiz (ed.) *Fernando Távora*, Lisboa, Ed. BLAU, 1993, pág. 69.

VIEIRA, Álvaro Siza, “getting through turbulence: interview with Álvaro Siza” (entrevista de Alejandro Zaera), *EL CROQUIS* # 68/69, Madrid, 1994.

VIEIRA, A. S., “Construir uma casa” em CASTANHEIRA, C. e LLANO, P. (coord.), *Álvaro Siza, Obras e Projectos*, CMM / Centro Galego de Arte Contemporânea / Electa, 1995.

VIEIRA, Álvaro Siza, “Fragmentos de uma experiência. Conversas com Carlos Castanheira, Pedro de Llano, Francisco Rei e Santiago Seara” em CASTANHEIRA, Carlos e LLANO, Pedro (coord.), *Álvaro Siza, Obras e Projectos*, CMM / Centro Galego de Arte Contemporânea / Electa, 1995.

VIEIRA, Álvaro Siza, “Na morte de Fernando Távora” (2005) em VIEIRA, Álvaro Siza; MORAIS, Carlos Campos (ed.), *01 textos: Álvaro Siza*, Porto, Civilização Editora, 2009.

VIEIRA, Álvaro Siza, *Álvaro Siza – Une question de mesure*, Paris, Moniteur, 2008; edição consultada: *Álvaro Siza Uma questão de medida, entrevistas com Dominique Machabert e Laurent Beaudouin*, Caleidoscópio, 2009.

VIEIRA, Álvaro Siza, “Pavilhão Carlos Ramos” em VIEIRA, Álvaro Siza; MORAIS, Carlos Campos (ed.), *01 textos: Álvaro Siza*, Porto, Civilização Editora, 2009.

VIEIRA, Álvaro Siza; DIAS, Adalberto, *Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Percursos do Projecto*. Porto, FAUP, 2003.

VIEIRA, Álvaro Siza; MORAIS, Carlos Campos (ed.), *01 textos: Álvaro Siza*, Porto, Civilização Editora, 2009.

VIEIRA, Joaquim, “Seis ‘casos’ na colecção de desenhos da FAUP” em FAUP, *Desenho de Arquitectura, Património da Escola Superior de Belas Artes do Porto e da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, Universidade do Porto, 1987.

VITRUVIUS, Marcus V. Pollio, *De Architectura Libri Decem* (século I A. C.); edição consultada: trad. M. Justino Maciel, Lisboa, IST Press, 2006.

VOGLIAZZO, Maurizio "Due Hipotesis Minoritarias Nell'Architettura del Novecento: «A Nossa Casa» di Raul Lino e «Das Englische Haus» di Herman Muthesius", *Boletim de Estudos Italianos em Portugal*, Lisboa, 1988/90.

WANG, Wilfried, "Távora, Siza, Souto Moura, Una identidad no lineal", *Arquitectura – Revista do Colégio Oficial dos Arquitectos de Madrid*, Julho/Agosto, 1986.

WANG, Wilfried, *Álvaro Siza: Figures and Configurations, Buildings and Projects 1986-1988*, New York, Rizzoli (Harvard University), 1988.

XAVIER, João Pedro e outros, *O Edifício da Faculdade de Ciências, Evolução de um projecto*", Porto, ESBAF, Cadernos de Arquitectura, 1984.

ZEVI, Bruno, *Saper vedere l'architettura*, Turim, Giulio Einaudi ed., 1949; edição consultada: *Saber ver a Arquitectura*, Martins Fontes, 1989.

ZEVI, Bruno, *Storia dell'architettura moderna*, 1950; edição consultada: *História da arquitectura moderna*, Lisboa, Ed. Arcádia, 1970.

ZEVI, Bruno, *Erich Mendelshon*, Barcelona, Gustavo Gili, 1984.

ZUMTHOR, Peter, *Atmosphären*, Basileia, Birkhauser Verlag, 2006; edição consultada: *Atmosferas*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

