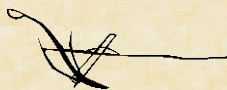


Pedro Vieira de Almeida

**DOIS PARÂMETROS DE ARQUITECTURA
POSTOS EM SURDINA**

Leitura crítica do Inquérito à arquitectura regional

CADERNO 2



Pedro Vieira de Almeida

**DOIS PARÂMETROS DE ARQUITECTURA
POSTOS EM SURDINA**

Leitura crítica do Inquérito à arquitectura regional

CADERNO 2

Edições Caseiras / 17

Título:

*DOIS PARÂMETROS DE ARQUITECTURA POSTOS
EM SURDINA. Leitura crítica do Inquérito à arquitectura
regional. CADERNO 2*

Autor:

Pedro Vieira de Almeida

© Pedro Vieira de Almeida, CESAP/CEAA, 2011

Arranjo gráfico:

Jorge Cunha Pimentel

Composição:

Joana Couto

Edição:

Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP

Propriedade:

Cooperativa de Ensino Superior Artístico do Porto
R. do Infante D. Henrique, 131
4050-298 PORTO, PORTUGAL
Telef: +351 223 392 100/40
Fax: +351 223 392 101

Impressão e acabamento:

LITOPORTO Artes Gráficas Lda

1ª edição, Porto, Junho de 2013

Tiragem: 500 exemplares

ISBN: 978-972-8784-45-4

Depósito Legal:

Este livro foi realizado no âmbito do projecto *A*
"Arquitectura Popular em Portugal". Uma Leitura Crítica
tendo enquanto tal sido financiado por fundos FEDER
através do Programa Operacional Factores de
Competitividade – COMPETE (FCOMP-01-0124-
FEDER-008832) e por Fundos Nacionais através da FCT
– Fundação para a Ciência e Tecnologia (PTDC/AUR-
AQI/099063/2008).



União Europeia - FSE / FEDER



Centro de Estudos Arnaldo Araújo
Escola Superior Artística do Porto
Largo de S. Domingos, 80
4050-545 PORTO PORTUGAL
Telef.: 223392130 / Fax.: 223392139
e-mail: ceaa@esap.pt

www.ceaa.pt

Publicação sujeita a peer review

A equipa do projecto *A “Arquitectura Popular em Portugal”. Uma Leitura Crítica*, que decorre entre 1 de Abril de 2010 e 31 de Março de 2013, com prolongamento até 30 de Junho de 2013, é constituída por Pedro Vieira de Almeida (investigador responsável), Alexandra Cardoso, Joana Cunha Leal e Maria Helena Maia e tem como consultores Josefina Gonzalez Cubero, Mariann Simon e Miguel Angel de la Iglésia.

O projecto é financiado por fundos FEDER através do Programa Operacional Factores de Competitividade – COMPETE (FCOMP-01-0124-FEDER-008832) e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia (PTDC/AUR-AQI/099063/2008).

O texto da presente publicação foi editado por Maria Helena Maia.

NOTA INTRODUTÓRIA

Este é o segundo dos 4 cadernos em que escolhemos publicar os resultados do projecto *A “Arquitectura Popular em Portugal”*. *Uma Leitura Crítica*.

Os dois primeiros, constituem a I Parte deste trabalho, que Pedro Vieira de Almeida quis publicar nas *Edições Caseiras* do CEAA, por traduzirem formalmente aquilo de que se trata: a apresentação do resultado de uma investigação que nele não se encerra.

Isso obrigou à divisão do texto em dois volumes – o formato da colecção não permite publicar acima de 80 páginas – o que explica que as 3 partes em que se organizam as conclusões tenham resultado em 4 volumes.

Quatro volumes mais um, para sermos rigorosos, porque a estes se junta um texto prévio na sua redacção, mas fundamental para a compreensão da proposta de Pedro Vieira de Almeida da espessura como parâmetro expressivo da arquitectura. Refiro-me à *A Noção de Espessura na Linguagem Architectónica*, publicado nesta mesma colecção.

Os *Cadernos* 3 e 4, embora com alguns pequenos excertos de Vieira de Almeida são já da autoria da equipa, Alexandra Cardoso, Joana Cunha Leal e eu própria, que neles procuramos dar conta da II e III partes do trabalho realizado.

Do conjunto dos volumes publicados, o *Caderno* 2 é indiscutivelmente o mais problemático.

Coube-me editar este texto de Pedro Vieira de Almeida.

Ao contrário do que sempre aconteceu, não se tratou de completar referências bibliográficas e rever a sua versão final, com a conivência e a participação do autor.

Tratou-se de decidir como publicar um texto que a morte impediu Vieira de Almeida de terminar.

Com muitas dúvidas, que aqui assumo, acabei por decidir deixar que o leitor se confrontasse com o texto tal como o Pedro o deixou, procurando sobre ele intervir apenas o indispensável.

Assim, às notas do autor somaram-se inúmeras notas do editor, em que se procurou registar as anotações de trabalho introduzidas pelo autor para desenvolvimento futuro, sem que a sua presença no corpo do texto complicassem a leitura corrida do mesmo.

Também entendi ser útil juntar em algumas notas, informação proveniente de

outros trabalhos de Pedro Vieira de Almeida que me pareceu pertinente para uma melhor compreensão do texto incompleto.

As referências bibliográficas foram completadas como sempre foram e portanto sem que isso me parecesse merecer referência especial, excepto nos casos em que se me levantaram dúvidas. Nos casos em que não encontrei a referência, optei por publicar a anotação do autor, tal como este a deixou.

Também houve que resolver algumas discrepâncias entre o índice e os subtítulos do texto, bem como a repetição de parte do texto. Estas situações vão assinaladas caso a caso.

Um tratamento futuro da sua vasta obra, poderá vir a permitir uma reedição mais completa.

Esta foi a que me foi possível produzir neste momento.

Espero que seja merecedora da qualidade do trabalho do Pedro.

Porque esse é insubstituível.

Sentimos muito a falta dele.

Maria Helena Maia

1 CAD

I TEMAS DE REFLEXÃO PRELIMINAR

II POSICIONAMENTO TEÓRICO GENÉRICO

III MALHA de ENQUADRAMENTO

2 CAD

IV O ESPAÇO e os PARÂMETROS em SURDINA

- 1-O espaço
- 2- O espaço como valor estruturante
- 3- Para uma tactilidade do olhar
- 4- Resistência à noção espacial
- 5-Proposta para uma estrutura composicional
- 6- Espaço expressivo como função de Massa
- 7- A espessura
- 8-Espaço-transição

V EXEMPLOS REFERENCIAVEIS

- 1- Frank Lloyd Wright
- 2- Mies van der Rohe
- 3- Os Smithson
- 4- Le Corbusier
- 5- Alvar Aalto
- 6- Louis Khan
- 7- Paul Rudolf
- 8 - Rudolph Steiner

VI PORTUGAL.

- 1- Enquadramento
- 2- A Identidade em Portugal
- 3- Casa Portuguesa.
- 4 Arquitectos pré post-modernos
- 5- Outros exemplos portugueses
- 6- Um pouco de leitura histórica
- 7-As razões do Estado Novo
- 8- As razões dos arquitectos modernistas.
- 9- Ponto de situação.

IV O ESPAÇO E OS PARÂMETROS EM SURDINA

O espaço

1)- "Space is the most difficult aspect of architecture" escreveu Denis Lasdum em 77¹.

As surpreendentes "explicações" de Frank Lloyd Wright sobre a natureza do seu envolvimento espacial, apenas o confirmam dramaticamente.

De alguma maneira verificando esta dificuldade, Norberg-Schulz em *Existence, Space & Architecture*² comenta que tendo Bruno Zevi caracterizado a arquitectura como arte do espaço também ele "na realidade nunca definiu a natureza desse espaço de que fala".

A observação é correcta, mas para além disso entendo que nessa incapacidade de dar esse passo teórico fundamental poderá residir a explicação para que a seguir ao seu livro seminal *Saber ver a arquitectura* de 48 a produção teórica de Zevi tenha vindo a diminuir de acutilância e frescura até chegar ao seu infeliz volume sobre as *Sete invariantes da linguagem moderna* de leitura que tenho por absolutamente deprimente.

Sem se constituírem como consequência directa, estas "sete invariantes", talvez se expliquem pela aguda consciência do impasse a que o seu pensamento espacialista tinha chegado por aquela mesma omissão.

Também aquela característica pôde autorizar que um arquitecto do nível de um Manuel Taínha, aproveitasse a ideia de espaço proposto por Zevi – idéia que Taínha diz corresponder "ao mais racionalista dos conceitos – para de alguma maneira demonstrar uma incoerência na obra do autor que diz resultante de uma "ruptura racionalista entre o sensível e o lógico"³.

Aqui suponho que é de pôr alguma reserva.

O problema do espaço é de difícil acordo, mas o que haverá que fazer quanto a mim, será o apostar num sério esforço de aprofundamento reórico do que pode ser de facto esse tal espaço que é protagonista de arquitectura e essa noção de espaço – espaço expressivo – enquadra-se precisamente num universo que se define em simultâneo como "sensível e lógico".

E suponho que é exactamente esta característica que tem tornado o seu entendimento algo fugidio quer para o que o abordam a partir de um quadro mental tecido de tranquilizadorqas positivities, seja num quadro mental embebido em obscuras transcendências.

1. Denis LASDUM (RIBA Journal, September, 1977, pág. 367) cit. in Paul-Alan JOHNSON – *The Theory of Architecture. Concepts, Themes & Practices*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1994, pág. 80

2. Christian NORBERG-SCHULZ – *Existence, Space & Architecture*. London: Studio Vista, 1971, pág. 12. Norberg-Schulz remete para o texto de Bruno Zevi, *Architecture and Space* de 1957. Nota do editor.

3. Manuel TAÍNHA – *A Arquitectura em Questão*. Lisboa: AEFA-UTL, 1994, pág 50

Muitos anos depois daquele marco de Zevi nos anos quarenta do século passado que considero fundamental, ainda que inexplicavelmente talvez um pouco esquecido – Anno-Walter Kruft por exemplo nem o refere – em finais da década de setenta surge o livro *Genius Locci* de Norberg-Schulz que até por aquela crítica a Zevi se esperaria pudesse acrescentar algo na exploração teórica do tema.

É que entretanto se tinham passado três décadas.

Neste intervalo uma vasta bibliografia abordava o tema com maior ou menor vigor e clarividência.

Também textos anteriores, em geral germânicos, que longamente permaneceram quase inacessíveis, passaram não só a ser referidos mais extensamente, mas de vários deles fizeram-se traduções integrais.

A raiz próxima de grande parte daqueles escritos era um filósofo, Heidegger reconhecidamente sugestivo mas denso e obscuro⁴ que até pela capacidade de interrogar e de chamar a atenção para articulações e aproximações brilhantes e inesperadas, sem que formulasse respostas concretas, pouco vinha facilitar investigações posteriores, se é que as não vinha mesmo complicar.

Ainda que Schulz dispusesse de formação filosófica, suponho possível duvidar mesmo nesta obra de 79 que a sua abordagem fosse verdadeiramente explícita.

Sei é evidente que cometo grave imprudência ao fazer esta observação a um autor como Norberg-Schulz, mas não terei outra solução senão correr esse risco, até pelas repercussões que a sua teorização teve e continua a ter a nível escolar e profissional.

Também Paul-Alan Johnson observou que de facto em partes significativas do seu discurso, faltava clareza⁵.

O que em parte me descansa.

Efectivamente na sua obra *Genius Locci* de 79, portanto desasseis anos depois das *Intentions of Architecture* que é de 63, oito anos depois de *Existence Space and Architecture* este datado de 71 e quatro anos depois do *Meaning in Western Architecture* de 75, portanto já com apreciável obra feita, Schulz em *Genius Locci* tenta uma explicação do que será o espaço da arquitectura que para mim não se reveste de forma alguma de uma estrutura lógica, firme e transparente.

Embora o próprio Schulz se declare consciente das debilidades do livro, no entanto considera-o como constituindo um “primeiro passo para uma fenomenologia da arquitectura”⁶

Lembra ainda que o espaço “não sendo termo novo em Teoria de arquitectura”, pode ter significados diversificados⁷, o que é evidente mas torna a sua abordagem ainda mais complexa.

E certamente não ajuda ao esforço do autor, um permanente deixar escorregar o significado dos “termos” utilizados, em que se estabelecem cascatas de sentidos aparentemente equivalentes, mas que progressivamente mais

4. V. Juan Luis de las RIVAS – *El Espacio como Lugar: sobre la naturaleza de la forma urbana*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1992, pág. 21

5. V. Paul-Alan JOHNSON – *The Theory of Architecture...* pág 31. Referia-se aqui ao livro *Intentions of Architecture*

6. Christian NORBERG-SCHULZ – *Genius Locci. Paesaggio, Ambiente, Architettura*. Milano : Electa, 1981 (1979), pág. 5.

7. Christian NORBERG-SCHULZ – *Genius Locci...*, pág. 11

densos, vão tornando praticamente impossível o entendimento claro do seu discurso.

De uma maneira geral posso dizer estar convencido que o problema das abordagens de carácter fenomenológico que no meu ponto de vista são obviamente indispensáveis, reside em que genericamente e por compreensível influência do pensamento de raiz filosófica, os autores querem integrar numa teorização consistente e totalizante, por um lado abordando tudo o que corresponde à obra de arquitectura na *perspectiva da realização*, e por outro abordando tudo aquilo que corresponde verdadeiramente a uma sua posterior *perspectiva de apropriação* pelo utilizador.

Nesta ambição globalizadora que não separa aqueles dois planos de análise, parece introduzir-se um sistema altamente perturbador em que se misturam sem dosagem adequada argumentos e noções a que se tem de atribuir flutuante significado, num enredado esquema de difícil senão impossível decifração.

Certo que esta dupla perspectiva pode vir a ser importante ou mesmo fundamental numa abordagem antropológica e filosófica da arquitectura enquanto fenómeno humano global, mas julgo ser dificilmente pertinente numa tentativa de uma sua formalização teórica estrita. Considero mesmo que em Teoria de arquitectura a sedução de chegar a uma formalização unitária e consequente de todo o universo a ela ligado, é um objectivo talvez utópico e quase de certeza condenado ao fracasso.

Quando Le Corbusier escrevia no *Vers une Architecture* que a “Arquitectura é para emocionar” e que a “emoção arquitectónica se dá quando a obra vibra dentro de nós”⁸ duvido que seja razoável como método de trabalho, misturar de seguida o que é análise das emoções que a arquitectura desperta em nós, o que tem a ver com as mais diversas estruturas culturais e psicológicas que acompanham cada leitor e utente, com aquilo que é a análise das *instâncias instrumentais* que permitem essa mesma reacção emocional, que é aquilo que considero verdadeiramente interessar numa perspectiva de teorização operativa da arquitectura.

Curiosamente este parece ser o sentido da crítica que também Schulz faz a Vost-Goknil, a quem acusa de não reconhecer a diferença fundamental entre espaço existencial e espaço perceptual, o que em simultâneo com a imprecisão dos termos que o autor utilizaria na construção do seu raciocínio, acaba segundo Schulz por implicar uma falta global de coerência nos sistemas de conceitos e os impede de chegar a resultados concretos, operacionais⁹.

Quero no entanto crer que este mesmo conjunto de observações se poderia fazer ao texto de Schulz que parece incorrer nos mesmos erros, e com as mesmas consequências que ele aponta a Vost-Goknil.

8. LE CORBUSIER – *Vers une architecture*. Paris: Les éditions Cres et C.ie. 1924, pág. 9

9. Christian NORBERG-SCHULZ – *Genius Loci*..., pág. 13

Já será trabalho apreciável se se conseguir encontrar alguns nichos específicos de causalidade possível e neles colocar coerentes hipóteses de trabalho que lhes possam corresponder.

Não queria estar a distorcer as palavras de Schulz ao tentar agora tornar mais claras as minhas próprias dúvidas, sobretudo porque reconheço que a minha linha interpretativa tem de ser um pouco enredada, em consequência quero crer que do próprio enredado das suas afirmações.

Com efeito referindo-se ao “espaço” Norberg Schulz escreve que:

1) O “*espaço*” indica a “*organização tridimensional*” dos elementos que compõem o “*lugar*”¹⁰.

Esta frase leva a perceber de imediato, que é claro que para Schulz “lugar” e “espaço” são noções estruturalmente diferentes e que o primeiro – o lugar – é composto por elementos discretos.

Mas seguidamente, somos levados a concluir que o segundo – o espaço – tal como Schulz o parece entender será apenas composto por uma subliminar grelha puramente abstracta e geométrica da localização daqueles elementos, o que já não apresenta a mesma transparência.

2) O “*carácter*”, categoria que Schulz introduz seguidamente, também não corresponde ao “*espaço*”

O “*carácter*” apenas denotará a “*atmosfera*” geral do “*espaço vivido*”¹¹

Poderemos concluir que por carácter se deverá entender a atmosfera geral da *grelha tridimensional* vivida?

Mas aquela grelha tridimensional “abstracta” é em si passível de ser habitada?

A noção de “lugar” corresponderia então à “atmosfera” que para Schulz será o carácter ambiental.

No conjunto este sistema não corresponde afinal à negação de toda a visão fenomenológica?

“Carácter” será então, parece, uma qualificação, uma adjectivação do espaço, que é para Schulz a grelha tridimensional.

Poderemos concluir que “lugar” para Schulz corresponde então à “atmosfera” que igualamos ao “carácter” da grelha abstracta?

A “atmosfera” é considerada por Schulz como mais genérico e correcto que o conceito de “*espaço*”¹².

Assim organizando uma cascata de equivalências nunca totalmente explicadas aquilo que se designava por “*espaço*” enquanto tal, praticamente desaparece e ficando reduzido a uma grelha posicional, por si mesma ausente de expressividade própria, expressividade que fica reservada para o

10. Christian NORBERG-SCHULZ – *Genius Loci*..., pág. 11

11. Christian NORBERG-SCHULZ – *Genius Loci*..., pág. 11

12. Christian NORBERG-SCHULZ – *Genius Loci*..., pág. 13

“carácter” que se lhe sobrepõe e define a “atmosfera” dessa grelha posicional.

Mas isto não determina logo uma fatal indeterminação crítica?

Não creio naquela sequência ter-se dado qualquer resposta ao tema em discussão, mas apenas ter aumentado os factores de indefinição.

Por um lado aceitando por um momento a seca definição de espaço de Schulz (espaço=grelha tridimensional) tem algum sentido assegurar que o conceito de “carácter”, ou de “atmosfera” é mais geral ou menos geral que o conceito de “organização tridimensional”?

É que são universos de diferente natureza e por isso não directamente comparáveis entre si.

Defendo que o espaço da arquitectura precisa em absoluto de hipóteses de trabalho que o tentem explicar dentro de um quadro de “concretudes”, afastando totalmente qualquer evanescente caminho de explicações tendencialmente transcendentais.

Neste particular parece-me mais sugestiva e criticamente eficaz a interpretação de Jean Baudrillard¹³ que abordando ainda que um pouco marginalmente o problema do espaço em arquitectura, entende nele implicados os objectos que se “regardent, s'impliquent” incarnando no espaço “des liens affectifs”.

Percebido o espaço também como rede de tensões, esta rede estabelece-se não como malha posicional, geométrica, abstracta como em Schulz, mas enquanto rede de ordem instintiva, simbólica, moral¹⁴ articulando ainda valores de “intimidade de um lugar”¹⁵

Ainda que no meu ponto de vista seja interpretação ainda insuficiente, pelo facto de introduzir uma rede de valores de carácter determinadamente psicológico, esta sugestão de Baudrillard parece muito mais adequada que a “explicação” fornecida por Schulz.

Montaner em *Modernidade Superada*¹⁶, aborda também o tema do espaço em arquitectura destacando um chamado “espaço tradicional” de um “espaço das vanguardas”¹⁷

Ainda que e apenas com carácter instrumental, possa admitir momentaneamente a separação proposta, verificamos desde logo que esta refere o “espaço” não procurando entendê-lo na sua estrutura enquanto matéria-suporte de expressão arquitectónica, o que Schulz apesar de tudo claramente tentava fazer, mas como elemento desde logo vinculado a uma sua utilização num discurso particular.

Do primeiro – do “que chama espaço tradicional” – Montaner di-lo “diferenciado volumetricamente, de forma identificável, descontínuo, delimitado, específico, cartesiano e estático”.

Do segundo – do que chama “espaço das vanguardas” – afirma ser “espaço livre, fluido, leve, contínuo, aberto, infinito, secularizado, transparente,

13. Jean BAUDRILLARD – *Le Système des Objects. La consommation des signes*. Paris: Gallimard, 1968, pág. 22

14. Jean BAUDRILLARD – *Le Système des Objects...*, pág. 25

15. Jean BAUDRILLARD – *Le Système des Objects...*, pág. 34

16. José Maria MONTANER – *Modernidade Superada*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001 (1997), pág. 31

17. José Maria MONTANER – *Modernidade Superada*. ..., pág. 28

abstracto, newtoniano”.

Não tenho a certeza quanto à compatibilidade e coerência interna destas caracterizações.

Afirma ainda que tudo vai culminar na “concepção internacional” do espaço. Para quem julga necessário estabelecer aquela diferença entre “espaço-tradicional” e “espaço das vanguardas,” não pode senão resultar contraditório que depois suponha o culminar de uma evolução tendencial num “espaço expressivo” de características internacionais, o que justamente mais do que discutível, parece absurdo como noção.

Não pode haver uma noção de espaço expressivo com validade internacional, e talvez que o melhor contributo dos estudos antropológicos para a Arquitectura tenha sido precisamente o dar a conhecer as limitações muito claras no âmbito destas especulações arquitectónicas.

Sobretudo quando entendemos falar do “espaço” como integrando diversificadas expressividades arquitectónicas.

Por outro lado Montaner diferencia “claramente” as noções de “espaço” e de “lugar” explicando que o “espaço” tem uma condição ideal, teórica, genérica e indefinida” acrescentando que o “espaço moderno” se baseia em medidas, em relações de posição, é quantitativo e se desdobra mediante geometrias tridimensionais, é abstrato, lógico, científico, matemático e que corresponde a uma construção mental ”acrescentando que tende a ser “infinito e ilimitado”.

Associa este “espaço” assim definido à estrutura Dom-Ino, em geral a Le Corbusier e a Mies van der Rohe.

O “lugar” seria para Montaner, definido por ter um carácter “concreto, empírico, existencial, articulado, definido até aos detalhes”.

O lugar ainda seria definido pela qualidade das coisas e “pelos valores simbólicos e históricos”, e está ambiental e fenomenologicamente relacionado com o corpo humano¹⁸.

Parece-me aqui evidente a influência de Norberg-Schulz sobretudo quando Montaner considera que o espaço se baseia em medidas e em relações de posição.

Este é o espaço entendido como “grelha posicional”.

Mas o que era já discutível na formulação de Schulz aqui surge ainda agravado por se referir especificamente ao “espaço moderno” como categoria em si, o que até fica documentado pela aproximação que faz entre Le Corbusier e Mies, o primeiro que se entendia “poeta” e que defendia que o papel da arquitectura era emocionar e nesse universo tentou manusear aquilo a que chamava “l'espace indicible” e o segundo que rejeitava qualquer emoção na arquitectura bem como a própria noção espacial.

Da observação cuidada dos adjectivos com que pretende delimitar as noções

18. José Maria MONTANER- *Modernidade Superada...* pág. 32

de “espaço” e “lugar” não deixam de sobressair aquelas qualificações que parecem de sentido incerto.

Poderemos talvez concluir que se talvez sejam as características de um “espaço moderno” para Montaner e tendo todo o direito de assim o entender, de facto essas características apenas a ele Montaner, dizem respeito, sem que o possamos directamente generalizar, nem talvez o possamos aceitar.

Não me parece haver um espaço “moderno” com determinantes estruturais diferenciadas e específicas.

No entanto quer hoje parecer claro, através dos argumentos coligidos na literatura especializada e sobretudo através da concreta experiência e do próprio sentir ao ler arquitectura, que o elemento espaço permanece decisivamente como o factor *aglutinante* das múltiplas variáveis intervenientes na arquitectura ainda que a interpretação que dele as pessoas possam fazer esteja longe de encontrar consenso, numa qualquer estabilidade interpretativa.

Mas este factor aglutinante não pode ser a “grealha geométrica” das posições de elementos.

Claro que o espaço não esgota a arquitectura, e Zevi foi o primeiro a afirmá-lo logo de imediato ao propor a sua interpretação espacialista no *Saber Ver a Arquitectura*¹⁹ o que muitas vezes se não quer ler²⁰.

Evidente que há outras variáveis intervenientes.

Mas se bem que diversos no seu contributo para o significado conjunto, todos os elementos a considerar não se sobrepõem ao espaço.

Amoldam-se no todo expressivo, contribuindo para uma sua definição formal.

Integram-se nele e nele fazem sentido.

A decoração, os detalhes, podem ser excessivos se os lermos como apostos à estrutura espacial, de maneira aditiva.

Mas são mesmo indispensáveis quando e sempre que contribuam ainda que seja apenas para uma vibração particular como subtil intervenção na modelação espacial.

Por isso o espaço surge no conjunto como o factor que vem integrar e dar *sentido expressivo* àquelas variáveis.

O espaço como valor estruturante

2)- Como matéria de polémica no âmbito teórico-crítico já não me parece útil sequer, aprofundar discussão sobre a sua presença efectiva na linguagem arquitectónica.

Agora, suponho devermos contribuir para uma abordagem tão racional quanto pudermos da sua constituição, avaliando as consequências de aí resultantes quer como implícita problematização da arquitectura quer como vector de explicitação da sua mesma linguagem.

19. Bruno ZEVI – *Saber Ver la Arquitectura*. Buenos Aires: Ed Poseidon, 1951 (1948), pág. 20.

20. Como o fez o próprio Scruton no livro *Estética da Arquitectura* (Lisboa: Edições 70, 1983 (1979), pág.57).

Afinal do que se fala quando se fala de espaço?

Certo que não tenho a pretensão de atingir a este respeito o nível de enunciação de um sistema inteiramente “coherent avec lui même, intièrement unifié”²¹ como Baudrillard referiu.

Claro que o espaço é múltiplo.

O seu entendimento propõe-se de imediato limitado ao nível do senso comum enquanto fluido receptáculo das coisas e dos seres sendo mesmo exclusivamente a este nível que é entendido pela grande maioria das pessoas no seu quotidiano.

Mas é diferente o seu significado já não digo sequer entre diferentes sistemas culturais, mas até entre diferentes sectores e diferentes interesses profissionais, ainda que integrados no mesmo caldo cultural²².

Como exemplo direi que o espaço que ao sociólogo importa é em geral tomado como um dado, não sujeito a qualquer tipo de particular questionamento.

Genericamente a sociologia não se interroga sobre a natureza do espaço.

O espaço sociológico é no geral um espaço do senso comum.

Já para um antropólogo se levantam outros problemas até porque reconhece que não sendo o espaço “euclidiano para todas as culturas”²³ um dos temas de estudo e investigação estará precisamente no perceber a natureza e os contornos dessa diferença.

Há outro entendimento do espaço que será o de uma sua leitura a nível dos valores míticos implicados, valores que de alguma maneira vão permanecendo ao longo da história.

Aí o interesse genérico das propostas de Jean Pierre Vernant, a partir da análise da estrutura do espaço na Grécia Clássica²⁴.

Um quarto estrato de leitura espacial, é aquele que pode ser ilustrada pela proposta de Vittorio Gregotti, que parte da noção da “colocação da pedra”, como gesto primeiro do assinalar de um local e “criar” espaço.

Aqui trata-se já de uma verdadeira proposta para uma deliberada estruturação espacial.

E virá por isso a merecer maior atenção.

Mas se os casos que citei se referem a uma noção global do espaço, há depois que entender também uma sua modelação interna enquanto “espaço expressivo” da arquitectura.

Aí talvez não pareça, mas facilita a análise o considerar as categorias de espaço interno, espaço externo e espaço transição.

Sublinho que o termo “espaço-expressivo” que utilizo, pretende ter um sentido mais definido e exigente do que “espaço-existencial” que Norberg-Schulz refere.

A noção de “espaço existencial” corresponde a todo aquele onde decorre a

21. Jean BAUDRILLARD – *Le Système des Objects...*, pág. 11

22. Pedro Vieira de ALMEIDA – *Da Teoria. Oito Lições*. Porto: CEEA, 2005

23. Jean STOTZEL – *La Psychologie Sociale*. Paris : Flammarion, 1963, pág. 60

24. Jean Pierre VERNANT – *Mythe et Pensée Chez les Grecs. Études de psychologie historique*. Paris : François Mespéro, 1965.

nossa vida quotidiana e dele podemos até nem ser conscientes, o que normalmente acontece.

A noção de “espaço expressivo” define já um espaço de que somos realmente conscientes e que sabemos interpretar nos seus valores próprios.

Decorre de aqui que se todo o espaço em que se vive é por definição um “espaço-existencial”, nem todo o “espaço-existencial” resulta ser “espaço expressivo”.

Portanto e era aqui que queria chegar, se todo o espaço da arquitectura corresponde a um “espaço existencial”, nem todo o espaço existencial é arquitectura.

Para que se verifique efectivamente “Arquitectura”, o espaço tem de se estruturar enquanto “material expressivo”.

Mas referindo um “espaço expressivo” quando falo de arquitectura, estou ainda a reforçar a ideia de Paolo Portoghesi de que esta, a arquitectura, deve ser entendida como um “sistema de lugares” o que arrasta de imediato toda a complexidade e implicações da noção de espaço-influência de pessoas e de coisas.

Estou consciente de que a noção de *espaço-influência de pessoas* é mais facilmente aceite, até porque muito apoiada em diversos contributos nesse sentido.

Com maior resistência certamente deparará a noção de *espaço-influência de coisas*.

O que no entanto tenho por absolutamente determinante.

Porque só a conjugação dinâmica dos dois permite falar de espaço expressivo portanto em espaço arquitectónico.

Para uma tactilidade do olhar

3)- Introduz-se aqui um outro problema que Pallasmaa levanta e que merece particular referência.

Em *Los Ojos de la Piel* cita de David Michel Levin a crítica àquilo que este designa por “ocularcentrismo” da nossa cultura²⁵.

Lamenta Barthes²⁶ noutro lugar a não existência de uma História dos Olhares²⁷.

Num campo mais específico, o da História da Arte, Jean Paris²⁸ manifesta a sua surpresa pela não existência de uma História da Pintura baseada no exame da rede de olhares e propõe mesmo a consideração de uma função nova na composição geral em pintura que seria o desempenhada por personagens que ele sugestivamente designa por “porte regards” e inicia esse tipo de análise com uma brilhante aplicação do princípio a exemplos que vêm desde o século V.

Sem negar alguns efeitos perversos deste predomínio da visão sobretudo a

25. V. Juhani PALLASMAA – *Los Ojos de la Piel*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006 (2005), pág.18

26. Roland BARTHES – *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2006 (1980), pág. 20

27. No documento original, seguia-se um conjunto de pontos que indicavam o intuito de prolongar os argumentos. Nota do editor

28. Jean PARIS – *L' Espace et le Regard*. Paris: Ed. Seuil, 1965

partir do Renascimento, aquilo a que Bruno Zevi designa talvez com algum exagero a “hecatombe” do século XV²⁹, não sei por um lado se verdadeiramente não existe aqui também um profundo engano nas análises subsequentes, até porque poderíamos considerar simplesmente que o predomínio da visão sobre outros sentidos, não resulta de qualquer capricho ou alegada mudança de mentalidade introduzida pela perspectiva, mas que aparece na história muito pragmaticamente “legitimada” se tal fosse necessário pela sua “funcionalidade” insubstituível nos permanentes e generalizados jogos de guerra com que a humanidade tem vindo aos tropeções a criar o seu destino.

No entanto suponho que as eventuais responsabilidades de um “ocularcentrismo” na nossa cultura, as responsabilidades de que fala Levin devem ser examinadas mais na perspectiva de Guy Debord isto é enquanto objectivas traduções de determinadas concepções do mundo, portanto mais enquanto consequências mais do que como causas eficientes dessa mesma concepção³⁰.

“Ponhamos o olhar sob o controlo do tacto” propunha Tatlin em 1913³¹.

A proposta parece clara e objectiva.

No entanto este enunciado não deixa de manter alguma carga de ambiguidade.

O tacto surge ali como factor “controlador” do olhar, no sentido de ter ascendência sobre?

Ou trata-se de reconhecer que o olhar tem, ele próprio, propriedades tácteis que importa tomar em conta?

Não sei se corresponderá à proposta de Tatlin, mas para mim só esta segunda hipótese tem verdadeiro sentido crítico.

Creio existirem hoje facilmente detectáveis, nítidos sinais de uma “desqualificação” do olhar no plano crítico que parecem até perturbantes.

Esta “desqualificação” tem vindo a representar e de maneira cada vez mais acelerada não só uma ausência de vectores *tácteis*, mas simultaneamente uma perda quase total daquilo que é o valor integrador da noção de visão periférica e o valor da noção de profundidade, ambas de profundo significado arquitectónico.

Portanto bem ao contrário da proposta de Pallasmaa de se tentar reduzir o sentido da visão a proporções mais modestas no leque dos sentidos, e para isso tentar encontrar receitas compensatórias, parece impor-se precisamente o caminho inverso, isto é, procurar sobretudo a nível académico, sensibilizar e de todas as maneiras promover o melhor que se puder um reforço e enriquecimento das dimensões e capacidades da visão, bem como a consciência dos graus de responsabilidade que se impõe serem nela criticamente adquiridos.

Concretamente importa recuperar e fortalecer uma “tactilidade do

29. Bruno ZEVÍ – *Leer, Escribir, Falar Arquitectura*. Barcelona: Ediciones Aóstrofé, 1999 (1997), pág. 39

30. V. Guy DEBORD – *La Société du Spectacle*. Paris: Editions Champ Libre 1971(1967), pág. 17

31. Cit in Anatoli Anatolevich STRIGALEV – “De la Pintura a la Construcción de la Materia” (1984) in *Construtivismo Ruso. Sobre la arquitectura de las vanguardias ruso-soviéticas hacia 1917*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994, pág. 126

olhar”.

A perda desta “**tactilidade do olhar**”, a perda da noção de um olhar que toca que apalpa a realidade terá sido modernamente, talvez o aspecto mais empobrecedor no ponto de vista plástico, comprometendo sobretudo toda a experiência arquitectónica.

Ao longo dos anos tenho pedagogicamente insistido, no reforço daquilo a que tenho chamado “o olhar de Fayum” como um olhar de responsabilidade táctil caracteristicamente sugestivo das múmias tardias do Egipto.

É ainda Pallasmaa que em epígrafe cita uma frase de Goethe “as mãos querem ver, o olhar quer acariciar”.

Interessa-me sobretudo a segunda parte da frase.

“O olhar quer acariciar”.

Talvez estivesse aqui a resposta à questão levantada por Michel Levin – citada por Pallasmaa – acerca da possibilidade de existirem sinais de se estar a estruturar uma nova e mais responsável maneira de olhar.

Era bom que fosse verdadeiro, embora me permita duvidar.

Creio mesmo haver hoje a urgente necessidade, quero acreditar que particularmente para os arquitectos de aprender a *olhar de maneira táctil*³² isto é, de promover neles uma maneira de olhar que saiba ser acariciadora da realidade.

No fundo, um olhar que finalmente saiba verdadeiramente **ver**.

Resistência à Noção Espacial

4)- Se entendo como referi atrás, que seria sem real sentido e já extemporâneo partir agora numa cruzada em defesa de uma interpretação espacialista da arquitectura, já creio deter franca oportunidade a tentativa de perceber algumas das razões da resistência que grande parte dos arquitectos chamados “práticos”, senão mesmo a maioria, hoje apresenta àquela interpretação³³.

Na realidade esse tipo de reacção já tinha começado com as ambiguidades críticas em que se enrolou o modernismo crendo eu terem elas sido em grande parte responsáveis por algumas das fragilidades e incoerências que aquele mesmo movimento apresentou, sobretudo aquelas referidas a uma evidente tendência normativa.

Mas hoje reconhecendo que de facto as grandes responsabilidades da arquitectura e portanto as grandes responsabilidades dos arquitectos como profissionais, tem uma vincada expressão espacial seja a nível mais caracterizadamente arquitectónico seja a nível mais alargadamente urbano, a recusa da base espacial da linguagem arquitectónica declarando-a uma concepção ultrapassada, inevitavelmente surge como argumento “escapista” que de alguma maneira parece vir libertar os arquitectos de compromissos e problemas aos quais de facto não sabem como dar resposta credível no

32. E não é difícil de resto arranjar exercícios simples, induzindo a uma progressiva compreensão dos diferentes graus e responsabilidades do olhar.

33. Neil LEACH – “Architecture and Revolution” in *Architecture and Revolution. Contemporary perspectives on central and eastern Europe*. Edited by Neil Leach. London and New York: Routledge, 1999, pág.119

mundo moderno.

E essa necessidade de decretar ultrapassados problemas, porque no fundo se lhes não sabe responder, pode ser ilustrado quer pelo esforço de criar um sentimento de histeria profissional em frenética aceleração constante em torno da profissão, ou com as lamentações de Peter Eisenman que vê na noção de *função* um limite para a possibilidade de obter uma verdadeira linguagem arquitectónica.

Com esta posição Eisenman tenta inequivocamente obter uma arquitectura sem qualquer constrangimento, sem qualquer programa, sem qualquer compromisso³⁴.

Igualmente Bernard Tschumi vem reclamar o desenvolvimento de uma “architecture of pleasure” uma arquitectura “obsessed with itself”.

O que eu diria ser hoje, uma arquitectura muito convictamente irresponsável. Pode dizer-se haver hoje internacionalmente, uma grande pressão no sentido da afirmação descarada daquilo a que se tem chamado um domínio de um pensamento “after-after”, como uma verdadeira necessidade de auto legitimação que esconde de facto ao que penso, uma procura de facilitismo para não dizer irresponsabilidade, uma recusa a qualquer compromisso em relação a problemas de marcado carácter colectivo e social.

Por razões óbvias.

E um dos grandes perigos daquelas posições como as de Eisenman, Tschumi e outros, é o de terem multidões ainda que um pouco atarantadas e insuspeitadas de seguidores³⁵.

Do lado dos profissionais aparece como uma desculpa-justificação para um atirar para canto aquilo que tem sido o empenhamento social de toda a prática arquitectónica, arrogando-se da liberdade puramente plástica possível na escultura³⁶.

E mesmo alguns bons arquitectos caíram na esparrela dessa pretensa liberdade, que é afinal e apenas a liberdade de adesão a valores puramente de mercado.

Suponho que este tipo extremo de posições e devidas sequelas, corresponde ao que Pallasmaa refere quando fala da “propagação cancerosa” do superficial imaginário arquitectónico actual³⁷.

Se como observou algures Aldo Van Eyck os arquitectos “estão viciados na mudança”, eu aqui arriscaria precisar que estão sim viciados, ou a grande maioria está viciada, num culto da irresponsabilidade, tomada de resto como muito *actual, avançada e descomprometidamente muito jovem*, pelo que o “vício” que Van Eyck aponta, não é senão uma consequência e simultaneamente um argumento supostamente legitimador.

Estrutura Composicional do Espaço³⁸

5)- Parto do princípio que de alguma maneira fui obrigado a abordar no

34. Neal LEACH – pág. 26

35. Já temos alguns exemplos em Portugal: de Solá Morales. O “edifício Transparente” junto a Matosinhos, ou mesmo de Távora a torre da “Casa dos 24” junto à Sé. Também alguns recursos usados a nível académico como a simples invocação do “open-space”, como forma de evitar responder a dificuldades concretas, o que por si só é revelador

36. Só para dar um exemplo, o chamado “Edifício Transparente” no Porto de Solá Morales, com a agravante de mesmo ou sobretudo esculturalmente, ser de qualidade mais que duvidosa.

37. Juhani PALLASMAA – *Los Ojos de la Piel*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006 (2005), pág. 22.

38. Existe uma discrepância entre o subtítulo dado no texto e aquele que é previsto no índice: *Proposta para uma estrutura composicional*. Optei por manter os dois subtítulos uma vez que se complementam. Nota do editor.

parágrafo IV- 2 e que firmemente mantenho desde o primeiro trabalho que dediquei ao espaço expressivo da arquitectura no início da década de sessenta³⁹, que este é independente da ideia teórico matemático de um conceito universal de espaço, e considero que o espaço expressivo da arquitectura corresponde a um tecido irregularmente encorpado diversamente consistente que maioritariamente resulta do **cruzamento do espaço-influência de pessoas e espaço-influência de objectos**, tudo num quadro de referência em que a *vertical* surge como uma direcção privilegiada⁴⁰.

Esta abordagem do espaço da arquitectura enquanto categoria expressiva – aí sublinhando que nada tem a ver, absoluta e definitivamente com a categoria lógico matemática – parece-me mais útil enquanto operacionalidade crítica do que a sua simples oposição conceptual, dentro de um sistema complacente que de alguma maneira os relacione.

Entretanto para o que nos interessa discutir, o que verdadeiramente se opõe à noção de “espaço-expressivo” da arquitectura constituindo um exemplo perfeito daquilo que Bachelard definiu como “obstáculo epistemológico”⁴¹, não é uma noção de espaço “senso comum”, mas a desconsiderada utilização de uma pura concepção lógico matemática.

A distinção que fazem alguns autores entre “lugar” como referindo apenas a categoria expressiva e reservando o termo “espaço” para a segunda, a categoria lógico matemática parece-me sem útil sentido crítico e vem revelar um dos aspectos talvez mais perniciosos da influência do trabalho de Norberg-Schulz.

A primeira noção anteriormente referida, a de *espaço-influência de pessoas*, foi-me sugerido pelo trabalho de Natálio Firszt, cujos esquemas me foram dados a conhecer num dos primeiros números da revista *L'Architettura* de Bruno Zevi⁴².

Utilizei-a depois largamente no contexto do trabalho muito incipiente que desenvolvi em 60⁴³.

De resto posteriormente aquela intuição de Firszt foi-me inteiramente confirmada pelos trabalhos de micro sociologia de Abraão Moles e Elisabeth Rhomer e pela noção que propõem de “quantum espacial”⁴⁴.

Por seu lado a ideia de um paralelo *espaço-influência dos objectos* surgiu naturalmente como resultado de uma não menos incipiente investigação ainda anterior em que estava envolvido eu próprio nesse início dos anos 60 no domínio da escultura e no qual procurava desenvolver uma linguagem escultórica não estruturada como resultado da manipulação expressiva de volumes, mas como resultado de uma manipulação expressiva de espaços⁴⁵. Esta era para mim e continua a ser, uma das diferenças fundamentais que se poderiam estabelecer entre as duas expressões escultórica e arquitectónica, a presença ou não, da associação numa mesma estrutura expressiva dos dois

39. vd. Pedro Vieira de ALMEIDA – *Ensaio Sobre Algumas Características do Espaço em Arquitectura e Elementos que o Informam*. C.O.D.A. Porto: ESBAP, 1963

40. Aqui o autor tinha anotado “(Giedion, Norberg-Schulz, Rapoport)(12)”, remetendo para eventual articulação a acrescentar ao texto. Nota do editor

41. Gastão BACHELARD - *La formation de l'esprit scientifique*. Paris: J. Vrin, 1980

42. *L'Architettura*, nº 8.

43. Se bem que o autor remeta para o nº 8 da revista, a referência que recolhemos remete para: Natálio FIRST – “Problematica dello Spazio Architetonico”, *L'A*, nº 45. Ver Pedro Vieira de ALMEIDA – *Ensaio Sobre Algumas Características do Espaço em Arquitectura...* Nota do editor.

44. Abraham MOLES e Elisabeth ROHMER — *Labyrinthes du Vécu: l'espace, matière d'actions*. Paris: Librairie des Méridiens, 1982, pág. 103 e seg.

45. Pretendia ser uma espécie de escultura “específica do lugar” em que a luz do sol não se limitava a iluminar passivamente um jogo de volumes, mas participava activa e dinamicamente no jogo da expressividade dos espaços, que eram assimilados como a verdadeira base da expressividade requerida, embora evidentemente na sua definição contasse com a presença e colaboração estruturante das massas concretas.

níveis de espaço-influência: o de pessoas e de objectos na arquitectura, ou só o espaço-influência de objectos na escultura⁴⁶.

Ainda na mesma obra de Moles e Rhomer encontrei mais adiante a frase que de alguma maneira me parecia vir indicar estar no percurso certo.

Escrevem: “En gros, comme les hommes, les objets possèdent d'un côté un co-volume ou un co-surface, de l'autre un aire de rayonnement propre, très variable d'un objet à un autre”⁴⁷.

É evidente que no total existem outras variáveis de grande importância na caracterização e modelação do espaço.

Claro que a luz, mas também o som, a temperatura, os cheiros, os materiais, a matéria, são ainda que com diferentes níveis de intensidade, adjuvantes na graduação das densidades espaciais.

Só que a sua transmissão operacional em termos de expressão detém em geral grande dificuldade sobretudo a nível pedagógico⁴⁸.

Por “espaços influência” entendo concretamente a existência de uma espécie de “halo”, que nada terá a ver com a famosa “aura” benjaminiana de recorte mais ético, com carácter valorativo e que se liga à obra de arte considerada de existência miticamente única e irrepetível⁴⁹ entendida numa grelha própria de essencialidades e autoridade particular.

O “halo” de que falo corresponde à percepção, sublinho que muito física, quase palpável, de uma espécie de plasma em torno das pessoas e das coisas, como se fora uma emanção, “un aire de rayonnement” uma irradiação por elas originada, que se verifica mais forte junto das pessoas e coisas que lhe são origem e surge cada vez mais débil à medida que se afasta dessa origem.

Este halo tem a ver evidentemente com formas, mas desde logo com a própria matéria⁵⁰.

Para dar uma imagem mais correcta poderia tentar apoiar-me num paralelismo com um campo de forças electro-magnéticas, ou forças gravitacionais, mas agora tudo entendido exclusivamente no quadro de um universo plástico, isto é, **percebido enquanto expressão**.

Entretanto permito-me aqui fazer apenas referência àquela afirmação de Bachelard que entendo como extremamente sugestiva e sobre a qual evidentemente não vou desenvolver considerações, de que entre “coisas” e espaço não existe uma diferença qualitativa mas apenas quantitativa.

Se bem interpreto Bachelard, tudo não corresponderia senão a fluxos energéticos estruturando-se densos enquanto “coisas”, ou fluidos enquanto “espaços”⁵¹.

A relação energia-objecto em si, claro que não tem nada de novo.

Já se observou que para Kandinsky⁵², “objects became fields of energy”⁵³.

Se falo, como já acentuei, apenas do entendimento que temos dos objectos, num claro enquadramento plástico e se anteriormente tive de evitar o escolha

46. De aí uma discordância que me aparecia como perturbante naquela altura em relação a Bruno Zevi quando ele afirmava que as obras de “arquitectura” na Grécia eram de facto obras de escultura. De facto tudo depende do ponto de vista privilegiado. Na Grécia se podemos considerar que as construções não são arquitectura por não terem espaço interno, elas têm uma definitiva presença no espaço urbano que lhes poderá dar uma definitiva intervenção arquitectónico-urbanística

47. Abraham MOLES e Elisabeth ROHMER — *Labyrinthes du Vécu...*, pág. 118

48. Claro que se pode falar de Aalto e usar os testemunhos da Vila Mairea, mas é duvidoso que alunos aceitem a referência ou sequer a percebam.

49. V. Walter BENJAMIN — “La perdida del «aura» en la obra de arte: una nueva condición de la era técnica” in *Historia de la Arquitectura (Antología Crítica)* de Luciano Patetta. Madrid: Celeste Ediciones, 1997, pág. 34-37

50. Neste ponto do texto, Vieira de Almeida anotou: “(v Pintura Metafísica, Chirico, *mau nome* / v. Réalismes pag 26- Jean Clair “coté spectral de toute chose”) (VER Jean Chenou)”. Isto significa que o autor pretendia desenvolver o texto, articulando-o com o trabalho de Chirico, discutindo a designação de *Pintura Metafísica*, que considerava não muito feliz, até porque lhe parecia mais marcante a relação com o lado espectral da realidade que Georgio de Chirico (“Sull'Arte metafisica”, *Valori Plastici*, nº 3, 1919) e Freud (“Das Unheimliche”, *Imago*, 1919) formulam no mesmo ano. V. Jean CLAIR — “Metafísica et Unheimlichkeit” in *Les Réalismes 1919-1939*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1980, pág. 26. Nota do editor

51. Aqui o autor anotou no texto alguns aspectos a desenvolver: “(Asnar Picasso Bárbara Hepworth, Pevsner v. melhor Argan)”. Segue-se na linha seguinte: (Gregotti e a pedra - referir o quadro de Cristino) (VER)” Esta última referência remete para textos anteriores, onde já tinha sido referida a análise de Gregotti que, para o autor, se articula “com o esquema da própria linguagem espacial, independentemente do que ela venha significar, já que refere o *próprio nascimento do espaço como estrutura expressiva, isto é, com a instauração espacial*, enquanto sinal de posse de um lugar./ O primeiro gesto arquitectónico terá sido, para Gregotti, o da colocação da pedra que significa e reconhece, determina e instaura, um lugar. / Aí nascerá o espaço expressivo, aí nascerá a arquitectura” (Pedro Vieira de ALMEIDA — *Apontamentos...*, p. 41. Cf. também entrevista de Gregotti ao jornal *Expresso*) Nota do editor

52. Otl AISCHEER — “The Bauhaus and Ulm” in *The Bauhaus Conflits 1919-2009. Controversies and Counterparts*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2009, pág. 179.

53. No original seguia-se a anotação: “(Picasso Colóquio)” Nota do editor.

de uma cientificação de discurso, apressada e amadorística, tenho agora de enjeitar outro escolho que seria o do caminho aparentemente aberto pela abordagem de cariz filosófico e psicológico da nossa percepção.

A Bauhaus introduziu a psicologia nos mecanismos da percepção formal⁵⁴.

Mas não era esse o sector que mais interessava.

Talvez que Itten globalmente pudesse ter tido mais benéfica influência se devidamente percebido, glosado e expurgado das suas preocupações metafísicas mais constringedoras.

De facto talvez não fosse um mecanismo laboratorial de uma percepção psicológica “gestaltiana” o que verdadeiramente interessava, mas sim os mecanismos mais vastos de uma apropriação humana global que está na raiz de um habitar consciente.

Claro que um conjunto de noções de psicologia a introduzir na formalização da arquitectura tem ou pode ter cabimento, mas ao mesmo tempo temos de se lhe perceber os limites próprios e aí realizar que no que é fundamental – quer dizer, a análise de um habitar exigente – é a contribuição da psico-sociologia, ou da antropologia que pode ser minimamente eficaz⁵⁵.

Mas aqui apenas a preocupação no domínio da antropologia pode enquadrar e dar qualquer resposta⁵⁶.

O enfoque de “nova objectividade” explorado na Bauhaus na sua prática pedagógica, terá assim correspondido pelo menos em parte a um erro de posicionamento.

Que não quero repetir.

As paredes exteriores determinam a rede de tensões que constitui de facto a evanescente “massa espacial” interna, portanto aquelas não podem ser consideradas como meros planos de delimitação de um espaço possível da arquitectura, nem este pode ser reduzido apenas a uma porção do geral espaço do senso comum.

Pelo contrário o espaço da arquitectura resulta ser uma verdadeira instauração de uma entidade nova, criada através da inter-relação e cruzamento dos espaços-influência de cada uma delas.

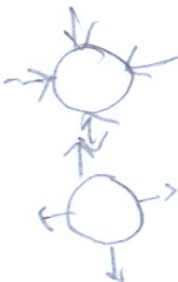
Isto implica também que quer a natureza do *material* de que são feitas essas paredes, quer concretamente a *matéria* utilizada no seu paramento interno, detêm incidências de forma alguma desprezáveis no conjunto.

Mas essa “massa espacial” interna é ainda modelada através da adscrição pontual na apropriação que dela fazemos, seja de forma passageira pela nossa efémera presença de utentes casuais, seja de uma forma mais vincada e estrutural determinando ou reforçando nódulos permanentes de densidade acrescida, o que irá afirmar o que são na arquitectura espaços sociópetos de características essencialmente estáticas – **espaços-núcleo** – ou por contraste os espaços sociófugos de características essencialmente dinâmicas – **espaços-complementares**.

54. Aqui o autor tinha anotado: “(Arnheim?)” (v na URSS)” Nota do editor.

55. Aqui Vieira de Almeida pretendia estabelecer a relação com Alvar Aalto como a anotação “A (“psicogenia” do Aalto-alargar)” para início de um novo parágrafo claramente indica.

56. O autor anotou de seguida: “citar aqui o Aalto na arq. Orgânica pag 64”. Efectivamente, Bruno Zevi no livro *Towards an Organic Architecture* (London: Faber & Faber Lda, 1949, pág. 64) transcreve parte de um depoimento intitulado *The humanising of architecture* feito por Alvar Aalto na América, em que afirma “(...) The wrongness lies in the fact that the rationalisation has not gone deep enough. Instead of fighting rational mentality, the newest phase of Modern Architecture tries to project rational methods from the technical field out to human and psychological fields. ... The present phase of Modern Architecture is doubtless a new one, with the special aim of solving problems in the humanitarian and psychological fields” Nota do editor.



A determinação e avaliação deste entendimento do que pode ser a realidade espacial da arquitectura é claramente do foro da Teoria.

A hipótese de compreensão concreta dos factores intervenientes também.

Importante aqui perceber que a ponderação dos equilíbrios concretos a estabelecer nunca pode estar pré-determinada mas resulta da própria arquitectura.

Espaço expressivo como Função de Massa

6- A afirmação da inter-influência *espaço-massa muraria*, toma particular sentido na medida em que ambos teem sido encarados como radicalmente opostos e desde o início do modernismo pelo menos.

Com grande responsabilidade na generalização destes critérios, a propaganda da Exposição de N.Y. em 1932.

De facto no catálogo desta Exposição em N.Y. que divulgou a designação de Estilo Internacional é feita uma caracterização de arquitectura moderna que me parece consagrar essa floresta de enganos e ambiguidade.

Escreve aí Alfred Barr Jr. que a arquitectura moderna “thinks in terms of *volume* of space enclosed by planes or surfaces, as opposed to mass and solidity”⁵⁷.

Ainda que muito criticada depois, a Exposição de N.Y. manteve no espírito de grande parte da exploração arquitectónica posterior, esta oposição entre *massa e espaço*.

Em primeiro lugar esta identificação entre volume como um espaço encerrado, não pode deixar de parecer confusa já que o *espaço* de qualquer maneira que o definamos, em arquitectura corresponde a uma percepção interna – o “ôco funcional” na ainda que incorrecta definição de Zevi – e o *volume* corresponde a uma percepção externa e só são coincidentes em específicas condições nas quais as paredes, possam ser consideradas desprezíveis enquanto tal.

Em arquitectura isso ainda pode ter alguma leitura possível num Rietveld ou outros arquitectos de informação neo-plástica, mas com muita dificuldade se aplicará por exemplo a um Wright, mesmo nas suas fases mais ambíguas e contraditórias, ou a arquitectos para quem a arquitectura nasça com vinculações ctónicas.

Em segundo lugar *o espaço da arquitectura não se opõe à noção de “massa”, pelo contrário é dela dependente.*

Mas aquela posição de Barr foi genericamente aceite, sem discussão que se notasse.

Prevejo que seja difícil aceitar esta minha proposta de expressiva convergência estrutural entre massa e espaço.

“Convergência estrutural” que interessa tratar em termos arquitectónicos,

57. Alfred Barr Jr., Henry- Russel Hitchcock Jr., Philip Johnson and Lewis Mumford – *Modern Architects*. New York: Museum of Modern Art / W.W. Norton & Company, INC., 1932, pág.14

através de um discurso arquitectónico.

É neste quadro que se integra esta investigação que agora iniciamos e que vem reclamar para o espaço-expressivo da arquitectura o ser abordado numa perspectiva determinantemente arquitectónica, sem recurso a descontroladas explicações, de índole pretensamente científica e/ou filosofante.

Do que disse anteriormente decorre o facto de defender que anteriormente a Barr também não ter sentido a discussão que se desenvolve na dobra dos séculos XIX – XX entre uma arquitectura de “massa”, que não me parece ter sido bem interpretada e que era privilegiada pelos arquitectos expressionistas e uma arquitectura de “volume” também deficientemente enquadrada e que era propugnada pelos arquitectos racionalistas⁵⁸.

Pretendendo-se a si mesmos como artistas atentos a valores espaciais, de facto essa hipótese de entendimento dos arquitectos fica fragilizada em extremo ao ser liminarmente erradicado o elemento massa que justamente iria permitir o desenvolvimento daquele mesmo sentido e sensibilidade espaciais⁵⁹.

Justamente porque, como defendo, **em parte fundamental é da noção de massa que irradia a noção de espaço expressivo.**

A espessura

7)- Consequência imediata desta concepção é que o estudo do espaço, indispensável elemento da linguagem arquitectónica, tem de induzir uma simultânea apreciação dos valores de massa – nomeadamente a *espessura* das paredes – que o limitam formalmente.

Enquanto vector de arquitectura corresponde a considerar uma componente da própria linguagem arquitectónica.

Assim todas as considerações como as de um Gilles Delleuse acerca de um espaço monádico, definido como puro interior sem exterior, um interior puro, acaba neste entendimento por não ter leitura útil⁶⁰.

Aprendemos com Bruno Zevi – embora a frase não evite alguma ambiguidade – que “O espaço específico da arquitectura é muito diferente dos outros espaços já que fica qualificado pelo vazio habitado, *ocos funcionais* que se não podem reduzir à geometria”⁶¹

Retenhamos como adquirido não se poder reduzir o espaço arquitectónico à geometria, ainda que possa surgir um pouco confusa a ideia dos “ôcos funcionais”.

É que segundo penso não há em arquitectura a noção de “ôco” a que se venham adicionar funções.

A própria natureza da espacialidade arquitectónica corresponde a uma realidade específica, que não é a de simples vazio a aguardar posterior definição de funções que o justifiquem.

58. Aqui o autor anotou no texto: “(V. Van de Ven, Hugh Morrison/Canizaro 281) (sequelas da Bauhaus)”, remetendo para as obras: Cornelius Van de VEN - *El Espacio en Arquitectura*. Madrid: Cátedra, 1977 e Hugh MORRISON – “After the International Style-What?” in *Architectural Regionalism. Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*. Vicent B. CANIZARO (ed.). New York: Princeton Architectural Press, 2007, pág. 281.

A este propósito, num texto inédito dedicado à espessura, Vieira de Almeida escreveu: ““Cornelis Van de Vem (Cornelius Van de VEN - *El Espacio en Arquitectura*... , pág. 219) chama a atenção para o facto do espaço ser argumento significativo na arquitectura expressionista e que por detrás dessa ideia espacial se situava a ideia de massa./ A ideia de massa como responsável pelo espaço criado – e portanto da espessura das paredes como criadoras de espaço – encontra-se aí claramente aí formulada. / Mas era preciso tirar de aí algumas conclusões. / Nesse particular também Van de Ven é omissivo.” (Pedro Vieira de ALMEIDA - *A noção de espessura na linguagem arquitectónica*. Inédito datado de entre 2005 e 2009). Nota do editor.

59. Pedro Vieira de Almeida pretendia desenvolver esta parte do texto espalando múltiplas articulações, como se pode depreender da anotação “(a nova objectividade, a Bauhaus) (Maldonado Max Bill ULM). (Situacionismo - Fascismo)”. Nota do editor.

60. V. Georges TEYSSOT – “Uma Topologia dos Umbrais” in *Da Teoria da Arquitectura. Doze ensaios*. Lisboa : Edições 70, 2010, pág. 239

61. Bruno ZEVI – *Leer, Escribir, Falar Arquitectura*. Barcelona: Ediciones Aóstrofe, 1999 (1997), pág. 127.

Por um lado as funções de alguma maneira vão determinar por si valores espaciais.

Por outro os valores espaciais vão condicionar também os vectores de função. Mais correcta embora ainda ambígua, me parece ser outra frase de Zevi que anteriormente tinha identificado o espaço arquitectónico como sendo constituído por “cavidades elaboradas para serem desfrutadas socialmente”⁶².

Nesta frase já se pressupõe uma dimensão de apropriação.

Será sempre difícil encontrar a frase curta e sucinta que refira correctamente o tema do espaço, e que esteja isenta de ambiguidade.

Este é um tema que de longa data me tem interessado, e de maneira cada vez mais incisiva⁶³.

Para além de vários momentos em que o referi expressamente, achei necessário usar a noção de espessura aquando da análise de obras de Viana de Lima na Exposição que da sua obra foi feita em 1986 em Lisboa e Porto⁶⁴.

Mas ainda Zevi que distingue positivamente a poética de Terragni pelo facto de as suas superfícies não serem “meras *cartilagens* figurativamente sem espessura”⁶⁵ no que podia parecer a demonstração de uma sensibilidade a este parâmetro, vem depois evidenciar alguns aspectos contraditórios, ao prever como características da arquitectura do futuro estruturas finíssimas “ligeiras e desmontáveis e por conseguinte transferíveis”⁶⁶.

Neste trabalho vai-se dar obviamente toda a importância à **espessura** enquanto instrumento de uma expressividade espacial.

Parece adequado sublinhar para que não haja interpretações erradas, de que não se pretende que a consideração da *espessura* constitua por si um instrumento normativo de produção ou de avaliação da qualidade da arquitectura.

Ao propor a espessura como factor está-se apenas e já é muito, a sublinhar o seu significado determinante, enquanto dimensão sugestiva e potenciadora, embora das mais sugestivas e mais fortemente potenciadoras de vários aspectos da linguagem arquitectónica.

E é essa a sua força.

Quando Sven Backstrom, face a algumas interpretações mais secas de um racionalismo funcionalista escrevia nos anos 40 querer “reintroduzir na arquitectura os valores de um habitar qualificado”⁶⁷, estaria ele a referir concretamente preocupações que genericamente se tivessem prolongado no tempo e mesmo se tivessem acentuado num mais recente percurso na expressão arquitectónica?⁶⁸

O “solar” do Viana de Lima não traduzia essa necessidade de espessura?⁶⁹

Evidentemente não poderei aqui partilhar da ideia de Walter Benjamin que supõe que “a forma originária de habitar é viver não numa casa mas numa

62. Bruno Zevi – *Leer, Escribir...*, pág. 123

63. Era intenção de Vieira de Almeida desenvolver a argumentação neste ponto, como se pode deduzir da nota “(aumentar)” que aqui constava. Note-se que a reflexão sobre o espaço na arquitectura é um tema recorrente na obra do autor desde os inícios dos anos 60. Nota do editor

64. V. Pedro Vieira de ALMEIDA – “Viana de Lima” in *Viana de Lima arquitecto 1913-1991*. Catálogo da exposição. S.L.: Fundação Calouste Gulbenkian / Árvore - Centro de Actividades Artísticas, C.R.L., 1996, pág.77. Neste ponto do texto o autor tinha anotado “V. Lefevre” Nota do editor

65. Bruno Zevi – *Leer, Escribir...*, pág. 247

66. Bruno Zevi – *Leer, Escribir...*, pág. 61

67. Sven BACKSTROM (*Architectural Review*, Set., 1943) citado em Bruno Zevi – *Toward an Organic Architecture...*, pág. 61

68. Aqui o autor tinha anotado “(VER)”. De resto, a frase que se segue e se optou por manter, relativa a Viana de Lima constitui ela própria um apontamento para o desenvolvimento do texto, bem como a referência ao nome de Raul Lino que se lhe seguia. Note-se que Vieira de Almeida considerava importante a espessura das paredes na obra de Lino bem como a presença de *alfombras de penumbra* no interior das habitações por ele projectadas Nota do editor

69. Vieira de Almeida remete para ao facto de que Viana de Lima “meio a brincar meio a sério, referia a cada nova moradia que lhe era entregue o seu desejo de lançar o projecto do que chamava ‘o solar dos tempos modernos’”. A este propósito o autor esclarecia: “O solar pressupõe a presença de espaços núcleo, de assumidos valores de intimidade, de uma particular noção de tempo-duração, que não eram de todo os valores da modernidade emergente./ Ao falar de ‘solar dos tempos modernos’ Viana está de facto a enunciar um programa particular e esse programa tem a ver com a atitude (...) de Viana se propor, para si próprio uma espécie de síntese de valores. / Por um lado os relativos a uma modernidade sintática a que aderiu e que lhe apetecia explorar, por outro os relativos a um habitar tradicional, em que aqueles valores instauravam um esquema de intimidades e silêncios também garantes de um conforto e de uma estabilidade particulares”. Pedro Vieira de ALMEIDA – “Viana de Lima”..., pág. 67-68. Nota do editor

casca”⁷⁰

Mas estes aspectos podem ser trabalhados de diferentes maneiras, por isso mesmo naquelas arquitecturas que se aproveitam de jogos expressivos que a consideração da espessura admite, a dimensão concreta, factual da noção de massa edificada, pode não estar presente na realidade, sendo substituída por uma consciência ainda que muitas vezes apenas subliminar, de problemas expressivos que na utilização da espessura surgem de imediato.

Estas serão situações que mais tarde serão abordadas de um Le Corbusier, um Álvaro Aalto (Viipuri, Três cruzeiros) um Khan, um Paul Rudolf, *um Nuno Teotónio Pereira, um Siza*.

Reconhecer esta importância directa da espessura, permite reconhecer seguidamente aquilo a que podemos chamar uma **poética de paredes delgadas** e uma **poética de paredes espessas**.

Que são poéticas em absoluto diferentes.

Mas na prática existem poéticas de paredes espessas desenvolvidas com paredes delgadas, tal como –embora em menor número– existem poéticas de paredes delgadas concretamente definidas por paredes espessas.

Quer isto dizer que as poéticas são em parte – como seria de esperar – mais resultado de opções expressivas do autor, do que resultado automático dos sistemas construtivos utilizados.

Assim estes casos em que é detectável esta opção pelas expressividade das paredes delgadas ou das paredes espessas, sem que essa opção esteja directamente confirmada pelo sistema construtivo adoptado, podem tornar-se reveladores de um tipo de sensibilidade que caso a caso importa registar, mas no conjunto podem servir de contra prova em relação às conclusões que uma análise da arquitectura popular venha possibilitar.

Tudo isto enquadra naturalmente o nosso trabalho e a exploração da noção de espessura que de início apontei como “parâmetro em surdina” no entendimento arquitectónico.

Será assim instrumento de leitura arquitectónica, instrumento que aqui utilizarei nas suas duas vertentes enquanto **poética de paredes delgadas** e **poética de paredes espessas**.

Desde já importa registar aqui o nome do arq, Elis Benckert que nasceu em 1881, vem morrer prematuramente em 1913.

Benckert procurou inteligentemente estudar as relações entre a espessura das paredes na arquitectura com o tipo de iluminação obtida e relacioná-la com uma “habitabilidade” própria.

Que eu saiba, fora das discussões genéricas muito articuladas com específicas escolhas expressivas, não há excessivos estudos sobre a matéria.

70. Citado em Georges TEYSSOT – *Da Teoria de Arquitectura: Doze Ensaios*. Lisboa: Edições 70, 2010, pág.113. V. aqui também o Wright.

Espaço-transição

8)- O segundo “parâmetro em surdina” considerado nesta investigação é uma qualidade específica de espaço que podemos investir de responsabilidades particulares seja no campo expressivo seja no campo das preocupações sociais.

Concretamente trata-se do **espaço-transição**⁷¹.

Tenho a veleidade de considerar que todo o problema longamente discutido, do possível carácter de uma “politização” da arquitectura em si mesma me parece de todo enganada.

“Can there ever be a democratic architecture”? interroga-se Neil Leach⁷².

Creio que para tentar dar uma resposta cabal à pergunta de Neil Leach tem de se fazer um pequeno enquadramento prévio.

É o que tentarei fazer em seguida.

Para definir poesia Paul Valéry avançava para uma formulação que sempre me pareceu extremamente sugestiva e que já referi diversas vezes, de que esta, a poesia era “uma longa hesitação entre o som e o sentido”.

Não só o som, não só o sentido, mas algo de um equilíbrio instável que nos cabe estabelecer, que cada poema por si estabelece e em que os dois termos são igualmente importantes.

O ponto de equilíbrio será o verdadeiro fulcro da hesitante construção poética.

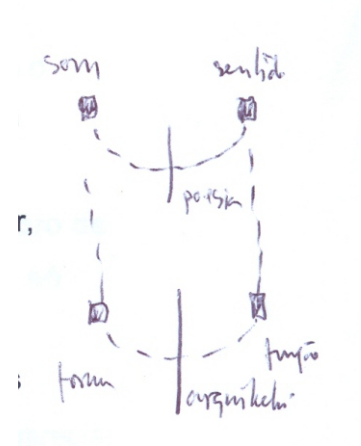
Supus ter cabimento adaptar a subtileza desta definição para a arquitectura e desde há anos que venho repetindo como um eco do pensamento de Valéry que paralelamente também a arquitectura não é nem a *forma* nem a *função*, mas sim a longa hesitação entre estes dois pólos, na definição de um equilíbrio sempre instável e transitório, que somos chamados a estabelecer, em cada projecto, em cada momento.

E nesta concepção não terá nenhum sentido entender o “programa” nem como um absoluto a respeitar como se se tratasse de um obstáculo ao desenvolvimento formal – como parecem supor Tschumi ou Eisenman – nem de lhe dar nenhuma prioridade em que a “forma” se devesse limitar de seguir. Nem a forma segue a função, ao contrário do que defendiam os arquitectos representantes do Modernismo, nem a função segue a forma como mais recentemente pretendiam os arquitectos do Post-modernismo⁷³.

Por isso não terá sentido entender a “forma” que se afirma como tendência actual, enquanto determinante absoluta do projecto arquitectónico, alijando aí toda e qualquer responsabilidade de resposta a necessidades objectivas das colectividades.

Qualquer das atitudes parece revestir apenas algum oportunismo, e fuga às dificuldades concretas da projectação.

A função (o programa) tal como a forma, teem a ser entendidos em simultaneidade, como elementos fundamentais dessa mesma ponderação



71. V. Neil LEACH – “Architecture and Revolution” in *Architecture and Revolution. Contemporary perspectives on central and eastern Europe*. Edited by Neil Leach. London and New York: Routledge, 1999, pág. 112

72. Neil LEACH – “Architecture and Revolution”...., pág.118. Vieira de Almeida pretendia desenvolver este argumento, tendo anotado “(prolongar)” este ponto Nota do editor

73. V. Kate NESBITT – *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory. 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press, 1996, pág. 45.

que a arquitectura em si constitui.

Entretanto perante as interrogações críticas me que fui progressivamente propondo sobre estes mesmos temas, apercebi-me da necessidade de enquadrar a funcionalidade dos chamados “espaços perdidos”.

Justamente porque estes espaços, parecem corresponder à confluência sem atrito entre a noção de “forma” e a noção de “função”

E acabei por perceber na importância mesma dos espaços-transição no fogo, para além do seu imediato carácter expressivo, e de articulação com a envolvente, a sua função clara como representando aquilo que em arquitectura poderia verdadeiramente propor uma liberdade de apropriação no habitar.

No “espaço de transição” propõe-se afinal, o mais exigente e rigoroso entendimento da noção de “função”, e a mais elaborada e requintada noção de “forma”.

O espaço de transição era o elemento que em arquitectura, sem “garantir” evidentemente o “exercício da liberdade” era o elemento que definitivamente em arquitectura se poderia constituir como “instância” de liberdade.

Não só, mas até porque o espaço-transição corresponde no seu mais exigente quadro de entendimento a uma verdadeira noção de *espaço-função*, em que o espaço é por si só sem qualquer outra adscrição, a sua própria função.⁷⁴

Neste contexto a pergunta de Leach “can there ever be a democratic architecture?” não parecia adequada ao problema e de imediato surgia como redutora.

Não será certamente a arquitectura considerada globalmente, que pode revestir os valores *da democracia*.

A pergunta tal como a formulou Leach, não podia ter resposta directa e consistente.

Mas essa mesma pergunta teria sido mais útil no plano teórico, se tivesse sido orientada no sentido de saber “que elementos na arquitectura podem conter valores democráticos?”.

Quando F. L. Wright, Vincent Scully e Grópius⁷⁵ escrevem sobre o tema, a meu ver incorrem todos no mesmo erro que foi o de considerarem a arquitectura como uma totalidade, sem se preocuparem com a sua simultânea análise interna, quero dizer os seus elementos constituintes.

Encarando a arquitectura de uma forma global criticamente indivisa, qualquer posição negando ou afirmando as suas relações sociais e políticas, tem toda a razão de ser, ou pelo contrário não tem nenhuma e tanto faz.

Dizendo de outra maneira, atrevo-me a pensar que a discussão nesta base, resulta praticamente inútil.

74. V. Pedro Vieira de ALMEIDA – *Apontamentos para uma Teoria de Arquitectura*. Lisboa: Horizonte, 2008.

75. V. Walter GROPIUS – *Apollon dans la démocratie / La nouvelle architecture et le Bauhaus*. Conjunto de textos com Prefácio de Michel Ragon. Bruxelles : La Connaissance, 1969 (1935).

Lembra Foucault que “nunca poderá ser inerente à estrutura das coisas o garantir o exercício da liberdade”

E acrescenta: “a garantia da liberdade é a liberdade”⁷⁶.

Certo.

Mas como é possível dizer para a noção de *sublime*, embora aceitando a observação kantiana de que o sublime não se cria nem se propõe, podemos discutir e propor “instâncias de sublimidade” enquanto *causas eficientes*⁷⁷.

De igual modo as coisas em si claro que não “garantem” o exercício da liberdade, mas ainda que o não possam fazer, permitem-no e mesmo em grande medida o induzem.

Assim alguma razão terá Leach quando sublinha que a arquitectura em si não pode ser libertadora ou repressiva.

Mas a arquitectura pode conter *causas eficientes* de repressão ou de libertação, que por exemplo pode ser determinante analisar num quadro teórico-crítico de uma Post-Modernidade, seja para evitar as primeiras, seja para fomentar as segundas.

Restava saber quais os elementos da linguagem arquitectónica, que podiam então assumir uma ou outra destas tendências.

E é, creio, a existência destes factores que entre outros podem determinar uma chamada “responsabilidade social da arquitectura” que agora passou a ser de bom-tom referir com sorrisos de condescendência.

Parece evidente que há um nível de responsabilidade social da arquitectura, que apenas pode estar na consideração simples do objectivo significado social dos seus programas.

Mas por outro lado há a resposta concreta de alguns vectores integrantes da linguagem arquitectónica, que por si conformam o que se pode designar como sendo um verdadeiro “incitamento à liberdade” de *apropriação* e por isso revestirem-se de grande e específica responsabilidade social.

E neste caso por tudo quanto aponte até agora, suponho ser este o grande papel do **espaço-transição**, que nisso adquire aqui um expressivo significado pedagógico e até cívico.

Sem poder precisar melhor, creio que foi desde a abordagem preliminar da obra de R. Lino, portanto dois ou três anos antes da redacção do texto de 70⁷⁸ que se me tornaram evidentes a importância quer da *espessura* quer dos *espaços-transição* na articulação da linguagem arquitectónica.

Embora tivesse funcionado para mim quase como uma súbita “revelação” que me vinha atar várias ideias soltas que ainda não tinham encontrado entre si um fio condutor de uma leitura articulada, não tomei imediata consciência da sua mútua integração e operacionalidade, o que só se veio a evidenciar de maneira progressiva e ao longo do tempo.

Assim em 70 ao referir o Pavilhão do Brasil de Lino pareceu-me de assinalar o sentido de espaço-transição no tratamento da entrada, até por ser na

76. Michel FOUCAULT – “Espace, savoir et pouvoir” in *Dits et Ecrits* IV. Paris: Gallimard, 1994, pág. 276.

77. V. Pedro Vieira de ALMEIDA - *Os Concursos de Sagres. Representação 35. Condicionantes e consequências*. Tese de Doutoramento em Arquitectura, Universidade de Valladolid, 1998, vol. 1. Depois parcialmente publicada em volume com o título *Arquitectura No Estado Novo. Uma Leitura Crítica* por Livros Horizonte em 2002.

78. V. Pedro Vieira de ALMEIDA – “Raul Lino, Arquitecto Moderno” in *Raul Lino. Exposição retrospectiva da sua obra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, p. 115-188

Exposição o único Pavilhão em que tal elemento expressivo era tratado. Mais tarde em estudo datado de 98⁷⁹ tentei reforçar essa leitura.

Defendo que no conjunto da linguagem arquitectónica, é o espaço que vem assumir aqueles vectores de “responsabilidade social” na medida em que concretamente reveste valores de “uso”.

E será o espaço transição, que ainda que não garantindo o exercício da liberdade, o permite e o sugere.

É neste preciso ponto que melhor se poderá entrar em discussão sobre o tema da “democracia” na arquitectura.

Quando Tzonis fala de uma arquitectura “não opressiva” a nível de “uso” quanto a mim inevitavelmente remete para a noção de espaço-transição⁸⁰.

Mas este espaço-transição por importante que seja não pode funcionar isolado.

Para que haja transição tem de se definir entre quê essa transição se verifica.

O espaço-transição exige particularmente um espaço interno estruturado e um espaço externo forte e bem definido.

Por isso interessa-me agora analisar estes aspectos em exemplos conhecidos que de uma maneira ou outra me parecem estarem a ser avaliados dentro de parâmetros não totalmente adequados.

79. Pedro Vieira de ALMEIDA – *Os Concursos de Sagres....*

80. Vieira de Almeida pretendia desenvolver este ponto, como se pode constatar pela anotação “(alargar)” que aqui inseria, remetendo para o seu artigo, publicado em 1965, “O espaço perdido – Proposta para a sua revalorização crítica”, *Jornal de Letras e Artes*, nº 174 de 27 /1/65 (p.10-14), nº 177 de 17/2/65 (p.8-9), nº 191 de 26/5/65 (p.8-10) e nº 201 de 4 /8/65 (p.8-10).

V EXEMPLOS REFERENCIÁVEIS

Portanto chegados a este ponto, já cumprida a etapa de esclarecimentos prévios sobre algumas questões que podíamos considerar no conjunto como significativas para os pontos de vista que pretendíamos aprofundar, e que no fundo estão da base de toda a prospecção respeitante a este trabalho, podemos referir agora com maior proveito, alguns exemplos concretos da História da Arquitectura que para além da leitura que fazemos através da leitura que propomos da nossa Arquitectura Regional, agora pelo lado erudito talvez sirvam para ilustrar e credibilizar a interpretação que genericamente fazemos.

E são bem significativos os enganos a que pode conduzir o desconhecimento ou a não valorização das duas **poéticas das paredes delgadas e das paredes espessas**.

Frank Lloyd Wright

1)- Falar de Wright, é falar concretamente de um arquitecto que a vários títulos se apresenta como pioneiro numa afirmação de uma linguagem de contemporaneidade em que a noção de espaço é fundamental.

Mas Wright como foi sempre sendo glosado, apresenta várias e sucessivas carreiras profissionais que lhe foram possibilitadas pela sua longa vida e por uma inventividade e criatividade fulgurantes.

Referido como o melhor arquitecto do século XIX – enquanto *pioneiro* – ou o melhor do século XX – enquanto *profeta* – a sua presença é determinante nos dois séculos.

Mas as suas “carreiras” ainda que todas de indiscutível mérito, apresentam muitos factores divergentes mesmo contraditórios, que nos permitem escolher aquelas em que nos sentimos mais representados e aquelas que mau grado a genérica qualidade de todas, já não teem o condão de nos entusiasmar excessivamente.

Tenho para mim que o melhor período e o mais característico na obra de Wright é o da dobra do século, e que todos os esquemas conhecidos genericamente como “Casas da Pradaria” são o que correspondem à sua mais autêntica e rica inspiração.

Ainda que reconhecendo toda a qualidade patente em toda a produção

wrightiana, é verdade que grande parte dos trabalhos a partir grosso modo da segunda década do século vinte, apresentam não poucas vezes sinais de terem sido concebidos quase como desafios postos a si mesmo, em função do que sentia serem “ventos de evolução” constituindo uma espécie de demonstração de que também era capaz de fazer uma arquitectura, que respondesse mais directamente a outro tipo de problemas que diferentes arquitectos estavam a levantar sobretudo na Europa, que ele fazia por desdenhar, preocupação que parece um tanto artificial e que de alguma maneira vem diminuir o livre desenvolvimento da sua linguagem própria.

Reconheço que fixando de alguma maneira o meu interesse no Wright das “Casas da Pradaria”, estou a privilegiar um Wright das casas sólidas, nascidas da terra, extensas e com elevados padrões de **habitabilidade**.

Mais detalhadamente esta variável que creio determinante na concepção arquitectónica, e particularmente significativa em alguns períodos históricos sobretudo na obra de alguns arquitectos específicos, acho conveniente entende-la em duas vertentes complementares que por isso penso fundamentais: a da **privacidade** e a da **apropriação**.

E nas “casas da Pradaria” podemos encontrar uma enorme riqueza vocabular, seja na vertente da **privacidade** seja na vertente da **apropriação**, com um espaço interior diversificado em que a dimensão da profundidade surge fundamental, com forte e sugestiva modelação de espaços internos, através do sábio controlo dos *espaços núcleo*, longos e incisivos *espaços complementares* e bem definidos e integrados *espaços transição*.

Faz parte desta imagem, a noção de uma poderosa poética de “paredes espessas” que conferem ao todo uma unidade de concepção que transparece na firme mas serena dignidade que elas parecem transmitir.

Como não é minha preocupação historicizar a arquitectura norte-americana, o facto de Wright não ser típico representante das características desta não tem neste contexto qualquer relevância.

Interessa-me em Wright sobretudo aquilo em que ele pode ser único e profundamente inovador.

E aqui tenho de fazer uma referência ao Museu Guggenheim que embora não sendo directo devedor da poética de paredes espessas, só nesse preciso universo expressivo faz sentido já que remete para referências primordiais da arquitectura em geral, para as quais a poética das paredes delgadas parece menos vocacionada.

O Museu Guggenheim surge mesmo como emblemático de uma atitude que só vejo depois retomada.

Neste Museu o espaço interior é entendido como o verdadeiro sujeito do discurso, como já antes Wright o tinha ensaiado na loja Morris e é aqui importante que se defina como um espaço de directa matrix feminina enquanto espaço maternal, espaço útero, no qual Wright reúne ainda outras

referências convergentes como o desenho do lago no átrio de entrada que é uma vésica piscis, o que de resto o próprio Wright sublinha⁸¹.

Evidente que não é possível esquecer aqui aquelas gravuras rupestres geralmente conhecidas por “tectiformes”, com isso sublinhando a sua possível referência à arquitectura, podem também ser lidas como sugeriu Leroi-Gourhan⁸², como representações do sexo feminino.

Essa aproximação sublinha por sua vez o que há ou pode haver de carácter sexual não só em Wright mas muito profundamente na própria natureza da arquitectura.

Sem me querer alargar agora sobre o assunto, sobre o qual terei de voltar, limito-me apenas a registar o problema, significativo para um leitor de espaços, problema que está representado em inúmeros arquitectos, podendo ser examinado basicamente em todos aqueles que tomaram o espaço interior como o verdadeiro protagonista da sua arquitectura.

Posso genericamente – através de uma tipologia que neste particular que me tenho permitido estabelecer relativa às maneiras de encarar o espaço na arquitectura – determinar como grupo à parte os arquitectos *instauradores de espaço*, dos quais certamente Wright será um dos maiores representantes, senão o maior e mais decidido representante.

Um segundo grupo desta tipologia seria formado pelos arquitectos apenas *orientadores de espaço* que é tomado como geral e pré-existente.

Veremos como Mies integra por inteiro este segundo grupo que no fundo ainda se insere totalmente num outro mais vasto esse muito alargado, dos arquitectos que simplesmente desconhecem o espaço como protagonista da linguagem expressiva da arquitectura e para quem a arquitectura se resume a objectos isolados, considerados apenas pelas suas qualidades volumétricas.

Mas como seria natural não é totalmente nítida a separação entre grupos já que a atitude dos arquitectos nem sempre é de total coerência e a sua obra sofre frequentemente, radicais ainda que legítimas evoluções.

As motivações das diferentes “carreiras” de Wright, que não parece terem tido influência sempre positiva na coerência teórica do seu posicionamento, a qual parece evidente baixar muito de qualidade nas suas obras de 50.

De qualquer maneira parece-me que com todas as suas ambiguidades que se lhe possam apontar, nomeadamente nesse plano teórico, Wright foi sobretudo nas primeiras décadas em torno de 1900 um *instaurador* de espaços, caminho por ele desbravado de maneira extremamente brilhante.

A incompreensível aproximação que dele se fez à obra de Mies, foi de alguma maneira fomentada pelo próprio Wright em N.Y. que numa lição a alunos em 1952, desenvolve esquemas gráficos que directamente se podem entender como devedores de abordagem miesiana.

Para além da própria caracterização do espaço é significativo, ou é-o para mim que no melhor Wright, possa quase sempre entender-se uma larga

81. (VER)

82. V. André LEROI-GOURHAN – *As Religiões da Pré-História*. Lisboa: Edições 70, 1985 (1964)

compreensão das espessuras enquanto valor expressivo⁸³.

Mies van der Rohe

2)- Constitui ao que penso um exemplo extremo do tipo de leituras que considero genericamente desadequadas, o caso da obra de Mies Van der Rohe, que embora já quase que exaustivamente estudado, no entanto parecia-me merecer uma análise que a estruturasse em parâmetros diferentes dos habitualmente utilizados, o que não vou agora sequer tentar, no apontamento de leitura que aqui me limito a esboçar muito brevemente, mas que me permanecem potencialmente como pontos importantes a abordar num estudo que lhe fosse efectivamente dedicado.

Em boa verdade creio que a sua arquitectura e ao contrário de opiniões muito divulgadas não representa qualquer domínio espacial consistente, nem isso aparentemente o parece ter interessado sequer, por privilegiar uma visão arquitectónica limitadamente volumétrica. (alargar) obviamente vinculada ao movimento Neo-Plástico.

Zevi considera-o “o expoente máximo da sintaxe neo-plástica” e o Pavilhão de Barcelona “uma obra-prima desta poética”.

Confrontado numa entrevista com esta aproximação ao neo-plasticismo, Mies reage com alguma brusquidão respondendo que essa aproximação “não tem nenhum sentido”⁸⁴.

Parece no entanto ter de se aceitar inteiramente aquelas duas classificações de Zevi.

Mas estará incluída ali alguma noção de espaço-expressivo?

Walter Benjamin faz uma observação genérica sobre a qualidade de espaço desenvolvido na Bauhaus que me permito duvidar se seria sequer possível aplicá-la à obra de Mies.

Afirma Benjamin terem-se ali criado, na Bauhaus, “espaços em que a experiência era impossível”⁸⁵.

A observação tem razão de ser⁸⁶.

Mas em Mies professor e último Director da Bauhaus, não esquecendo, o que é frequente, toda a ambiguidade da sua intervenção no desempenho desse cargo, a noção de espaço moldado que é o que agora tentamos tratar, pura e simplesmente não existia com as consequências que de aí adviriam.

Mas não era só a *moldagem expressiva* de um espaço que lhe era estranha.

Era a própria noção de espaço que ele parecia desconhecer e fazia por desconhecer.

No entanto talvez houvesse em Mies nesse desconhecimento alguma réstia de coerência ainda que involuntária, já que esta noção espacial era também

83. (VER)/ (“atirar pela janela fora as estruturas arquitectónicas depois de rápido consumo como latas vazias <Adorno> cit em *Polémicas...* pág 521).

84. *Conversas com Mies van der Rohe*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006 (1960), pág. 41

85. Jörn ETZOLD – “Honoring the Dead Father? The situationists as heirs to the Bauhaus” in *The Bauhaus Conflits 1919-2009. Controversies and Counterparts*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2009, p.154.

86. V. Adorno em relação à Bauhaus

formalmente recusada pela sintaxe neo-plástica.

Para o dizer brevemente, estou convencido Mies van Der Rohe nunca ter sido – por convicção ou tipo de sensibilidade – enquanto arquitecto um **instaurador de espaços**, mas *apenas* um muito talentoso **orientador de espaços** do senso comum sobre cuja natureza ele nunca verdadeiramente se questionou.

Ainda que Bruno Zevi defenda que Mies tenha chegado a alguma noção de espaço por vias próprias⁸⁷.

O que frente às obras sinceramente duvido.

Seja dessas alegadas vias particulares, seja da conclusão de que nesse domínio ele tivesse chegado fosse onde fosse.

Suponho no limite que Mies pode de facto ter pressentido algumas vezes, alguns factores de espaço no Pavilhão de Barcelona, através da magnífica colocação da escultura de Georg Kolbe que não só marca um pólo importante no dinâmico equilíbrio plástico do espelho de água que remata o pavilhão, como funciona ainda como esplêndido **referencial de profundidade** para quem se situa junto do comprido banco no exterior⁸⁸.

E a profundidade permanece na arquitectura como uma dimensão fundamental.

Só que Mies consegue aquele tratamento, fugidio ainda que sensível, tanto quanto eu saiba, apenas no Pavilhão de Barcelona.

E este permanece peça isolada, nunca mais sendo abordado na obra de Mies nada com a coerência e a força daquele Pavilhão.

Que Mies tenha reagido contra composições espaciais muito elaboradas com particular destaque depois da sua chegada aos E.U, a partir da qual “os seus espaços se terão tornado cada vez menos tensos” como propõe Colin Rowe⁸⁹, atrevo-me também a pensar ser uma leitura com duas charneiras de engano.

Primeiro por terem sido raras as vezes que em toda a sua obra, Mies aborda sequer a espacialidade da arquitectura com alguma consistência.

Mesmo no caso de Barcelona que é um desses raros casos, as indicações espaciais demonstram ser excessivamente tímidas e isoladas.

Arriscaria mesmo a dizer casuais.

Segundo porque em consequência em todo o percurso de Mies, os espaços não serão em qualquer momento menos ou mais tensos.

Se fazendo uso de alguma moderação Paul Rudolf seu aluno já em Chicago considera em entrevista “limitadas” as suas noções espaciais⁹⁰.

Se ao falar do Seagram Building de 58 Zevi afirmava que “Quanto ao espaço esse não existe”⁹¹ apetece acrescentar que são essas as características de todo o trabalho de Mies.

De aí que não possa entender terem os E.U. definido qualquer charneira particularmente significativa.

87. Bruno ZEVİ – *História da Arquitectura Moderna*. Lisboa: Arcádia, 1973, pág. 487

88. V. A. Von HILDEBRAND – *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: Visor, 1988. [nesta obra Hildbrand (p. 15) reflecte sobre a questão da profundidade. Nota do editor]

89. Colin ROWE - *Maneirismo e Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999 (1976), pág. 138

90. Jeanne M. DAVERN – “Conversations with Paul Rudolf” (Architectural Record, vol. 170, March 1982, pág. 90-97) in Paul RUDOLPH – *Writings in Architecture*. New Haven: Yale School of Architecture, 2008, pág 108.

91. Bruno ZEVİ – *História da Arquitectura...*, pág. 575

Definitivamente, como ponto que tenho por seguro afirmo que **em Mies os espaços nunca existiram como material expressivo.**

Assim concordando por inteiro com a classificação de “obra prima” avançada por Zevi, não posso considerar Mies como verdadeiramente consciente de problemas espaciais.

Podemos talvez no limite falar como excepção das duas casas, a Esters e a Langue, já do começo da década de trinta.

É esclarecedor que Claire Zimmermann observe que nestas duas “As casas estão mais centradas no seu interior”⁹²

A tão celebrada “Casa de Campo em Tijolo” de 1924, “casa sem conclusão nem foco” como especifica Colin Rowe⁹³, resulta apenas como um grafismo neo-plástico, sem verdadeira consistência, numa daquelas estranhamente diversificadas apostas a que Mies se dedicou nos seus célebres “Cinco Projectos” da década de vinte.

E não será por acaso que Claire Zimmermann alguns anos depois, ao analisar o Pavilhão de Barcelona sente necessidade de usar aspas ao referir-se à possibilidade de se entrar no seu “interior”⁹⁴.

Porque de facto não existe em Barcelona propriamente uma noção de interior. E a falta de um espaço interior expressivo também invalida de imediato como vimos, qualquer viabilidade de um *espaço-transição*.

Para um pavilhão de feira essas características poderiam ser perfeitamente justificadas.

O erro terá sido mesmo tentar passar a mesma lógica exclusiva de “planos orientadores” de espaço para programas habitacionais e genericamente adoptar o sistema, como caracterizando um estilo particular.

Zevi ainda remete como influência neo-plástica de van Doesburg a eliminação da noção de “dentro” e “fora” em relação à obra miesiana⁹⁵, tal como também o faz Colin Rowe⁹⁶ que esclarece que Van Doesburg propõe resolutamente “a abolição do centro”⁹⁷.

Mas em arquitectura ao proceder a essa eliminação do *dentro* e do *fora*, bem como o proceder à abolição do *centro* ou à abolição do espaço, é a própria noção de *habitabilidade* que se está de facto a comprometer⁹⁸.

A “suprema indiferença para com a habitabilidade” que Cacciari lhe aponta⁹⁹ será assim o directo reflexo dessa atitude miesiana em relação ao espaço da arquitectura.

De resto basta ver a Casa Tugendhat de 28, ou a Casa Farnsworth de 45 para perceber essa observação de Cacciari.

Em Mies podemos certamente admitir a sua noção de espaço abstracto e mensurável, onde se situam coisas, isto é, enquanto “spazium” mas de forma alguma com a complexidade e riqueza de uma noção enquanto “raum”¹⁰⁰.

Falando da sua obra parece que esta distinção heideggeriana vem resultar como particularmente esclarecedora do que pretendo.

92. Claire ZIMMERMANN – *Mies van Der Rohe*. Köln: Taschen, 2007, pág. 33. Sublinhado meu.

93. Colin ROWE – *Maneirismo...*, pág. 53

94. Claire ZIMMERMAN – *Mies van der Rohe...*, pág. 39

95. Bruno ZEVI – *Leer; escibir...*, pág. 9

96. Colin ROWE – *Maneirismo...*, pág. 53

97. V. aqui o Eisenman no Montaner

98. O autor tinha aqui anotado “v. Loos Wright – Le Corbusier.” o que pode significar a intensão de dicar alguma atenção às questões destes arquitectos como exemplificativa das ideias em jogo. Note-se que Pedro Vieira de Almeida atribuía grande importância à noção de habitabilidade, entendendo que “enquanto noção teórico-crítica de largo espectro de significados, [a noção de habitabilidade] pode e deve ser analisada não só enquanto parâmetro de valoração arquitectónica, mas mesmo enquanto instrumento de potencial eficácia no desenvolvimento de uma projectação credível” (Pedro Vieira de Almeida, 2009). Este foi um tema importante das suas aulas. Em 2009 foi também objecto de uma proposta para um encontro científico, apresentada em 2009 ao Centro de Estudos Arnaldo Araújo e que não houve ainda oportunidade de concretizar. Nota do editor.

99. Massimo CACCIARI – “Eupalinos of Architecture” (*Oppositions* 21, Summer 1980) in *Architecture Theory since 1968*. K. Michael HAYS (ed.). Cambridge, Massachusetts/ London, England: The MIT Press, 2000, pág. 404.

100. Vieira de Almeida anotou no texto “(referir aqui o Van de Ven, ou o Bullnow. Frampton?)”. V. Cornelius Van de VEN - *El Espacio...* e BOLLNOW – *Hombre y Espacio*. Barcelona: Labor, 1959. Nota do editor

Certo que não domino a especulação filosófica para poder dizer seguir aqui perfeitamente Heidegger e o seu pensamento, nem pretendo acompanhar um aprofundamento da especulação nesse sentido, ainda que a encare como possível e sugestiva.

Aceito mesmo que no meu caso concreto ao procurar entender o pensamento de Heidegger me limito a entendê-lo apenas nas franjas dos seus densos textos.

Mas quanto a isto pouco posso fazer.

Serve-me aqui de magro consolo a aguda observação de Peter Eisenman que afirmava...¹⁰¹

No entanto e isso me importa, permanece inteira a aplicabilidade daquelas categorias de Heidegger – ainda que seja pela negativa – a praticamente toda a obra de Mies.

Apesar de muitas vezes equiparada a sua obra com a de, Wright – situação de que o próprio Wright detém grande parte da culpa como vimos – resta dizer que se para Mies a ideia de espaço-expressivo é reduzida ao mínimo ou mesmo nula, para Wright, sobretudo na primeira fase, a das Casas da Pradaria, a ideia de espaço é determinante.

Mies é um ordenador de espaço do senso-comum que serve às “talhadas” e nunca na sua linguagem o espaço é considerado consistentemente como elemento expressivo.

De resto declarando-se muito céptico a respeito das expressões emocionais, naturalmente que o espaço não seria elemento privilegiado para uma sua linguagem¹⁰².

Entendo que grande parte senão a totalidade das características da linguagem de Mies, provém do facto de nunca ter reconhecido a espessura como um dos parâmetros fundamentais a ter em conta.

E interpreto como observação judiciosa, embora não explicada como convinha ter sido, o sublinhar como também faz Zimmermann o tema das “paredes finas”¹⁰³ da Casa de Campo de Tijolo de 24¹⁰⁴

Mas terá sido esse quanto a mim um dos seus limites.

Os Smithson

3)¹⁰⁵

Le Corbusier

4)- Neste tipo de leituras que creio desfasadas, Le Corbusier corresponde a um outro caso a observar, embora pelas razões contrárias às de Mies.

Se suponho sobrevalorizada a leitura que é corrente fazer de Mies van der Rohe, penso que a leitura de Le Corbusier tende frequentemente a ser

101. V. franjas.

102. *Conversas com Mies van der Rohe...*, pág. 29

103. Claire ZIMMERMAN – *Mies van der Rohe...*, pág. 27

104. Aqui o autor anotou: “V. a falsa equivalência do Giedion com a pintura de Peter de Hooch; V. ainda o Vermeer”. Noutro texto escreve: “a adesão entusiasta de Keil em relação à arquitectura holandesa, na qual ele reconhecia um carácter marcadamente holandês em simultâneo com um carácter verdadeiramente moderno, como que a surpresa e o reconhecimento da possibilidade de uma conjugação de parâmetros aparentemente tão opostos e que na arquitectura portuguesa genérica, se pensavam em absoluto inconciliáveis. / Assim ali na Holanda parecia resolver-se uma aparente contradição, o que até se pode facilmente entender dado que genericamente a tradição holandesa na sua arquitectura regional, resultava também uma longa prática de uma poética de *paredes delgadas*. / As pinturas de interiores de Vermeer ou de Peter de Hooch, referem ambientes muito marcados na sua expressão arquitectónica própria, em que é determinante a qualidade da luz interior, criativamente moldada pelo sistema de janelas de portadas múltiplas, que aliás Rasmussen analisa. / Mas aí as paredes são paredes delgadas. / Portanto na Holanda, tendo já longamente inscrito essa poética de paredes delgadas na sua arquitectura de expressão tradicional, certamente que seria mais fácil incorporar esses precisos aspectos da prédica Modernista, sem que se levantassem dificuldades de maior e sem qualquer contradição interna”. (Pedro Vieira de ALMEIDA – *A noção de espessura...*)

105. O autor programou dedicar um subcapítulo aos Smithson mas não chegou a escrever nada sobre o assunto. Consideramos, no entanto, que era de manter a entrada porque remete para a estrutura programada do texto Nota do editor.

subvalorizada, ou sempre insuficientemente apreciada¹⁰⁶.

No estudo comparado que Colin Rowe dedica a Le Corbusier e Palládio¹⁰⁷, põe em paralelo particularmente a vila Stein em Garches e a Ville Savoie de Le Corbusier com a Malcontenta e a Villa Rotonda de Palládio, obras que assemelha através do traçado e análise dos diagramas respectivos.

Mas pode ficar a dúvida se essa comparação se pode realizar com efectividade crítica, sem ter em atenção que a dimensão *espessura* vai determinar num e noutro caso uma inevitável alteração do espaço interior que também inevitavelmente vai alterar a leitura que os simples esquemas parecem permitir.

Se no caso de Rowe não se pretende uma concreta sub-valorização de Le Corbusier, e no meu entender talvez haja apenas uma desadequação dos meios analíticos, noutros essa sub-valorização é claramente mais deliberada e directa.

De todos os exemplos possíveis, a Igreja de Ronchamp de Le Corbusier talvez surja como a mais elucidativa.

Obra absolutamente marcante de 56, foi na generalidade mal recebida como inconsequente e vã extravagância.

É assim que o momento de máxima coerência no já de si extremamente coerente percurso de Le Corbusier, aquela obra foi apenas aceite como um irritante volte-face profissional, uma rectificação, uma traição, um arrependimento¹⁰⁸.

Mas para entender a qualidade de Ronchamp exigia-se perceber primeiro, a própria linha de coerência na obra de Le Corbusier.

O que ninguém parecia verdadeiramente interessado em a fazer.

Talvez que a obra de Ronchamp se tenha constituído em si mesma, como que uma espécie de “manifesto” pessoal e até por isso documento certamente difícil mas de enorme significado, enquanto representante da inteligência e sensibilidade de um homem que desesperava por se fazer compreender.

Surpreendentemente mesmo Bruno Zevi leu Ronchamp com lamentável ligeireza.

Ele precisamente, considerava que Ronchamp vinha significar uma tentativa de “rectificar” todo um percurso¹⁰⁹, nela denotando a “senilidade” do Arquitecto¹¹⁰.

Mas Zevi por outro lado e para além daqueles comentários nele dificilmente compreensíveis, de alguma maneira sempre terá entendido que a arquitectura em geral detém outras conotações que se lhe terão colado “na era paleolítica entre povos nómadas que viviam em cavernas”¹¹¹.

Creio que de facto grande parte da complexidade da Igreja-anta de Ronchamp radica em que nela se recuperam referências poéticas aos mais arcaicos princípios, da arquitectura a mais primitiva¹¹².

106. Aqui, Vieira de Almeida tinha anotado “(analisar. ver encontro)” o que remete para o encontro *Ler Le Corbusier* (Junho, 2009) de que foi um dos organizadores. As comunicações foram posteriormente publicadas em Alexandra Trevisan, Josefina GONZALEZ Cubero e Pedro Vieira de ALMEIDA (ed.) – *Ler Le Corbusier*. Porto: CEAA, 2012. Nota do editor.

107. Colin ROWE – *Maneirismo...*, pág. 13

108. V. Pedro Vieira de ALMEIDA – “Viana de Lima” in *Viana de Lima arquitecto 1913-1991*. Catálogo da exposição. S.l.: Fundação Calouste Gulbenkian / Árvore - Centro de Actividades Artísticas, C.R.L., 1996, pág. 55 e Pedro Vieira de ALMEIDA – “A Poética de Le Corbusier. A poesia de Valéry. Uma pedagogia impossível” in *Ler Le Corbusier*. Alexandra Trevisan, Josefina Gonzalez Cubero e Pedro Vieira de Almeida, editores. Porto, CEAA, 2012, pág. 266-67. Nota do Editor.

109. Bruno ZEVİ – *Leer, escribir...*, pág. 157

110. Bruno ZEVİ – *Leer, escribir...*, pág. 27

111. Bruno ZEVİ – *Leer, escribir...*, pág. 8

112. O autor anotou: “(Reforçar a Igreja-anta)”. Note-se que Vieira de Almeida 1990 escrevia que “o dolmen e o menhir são gestos-arquétipo instauradores de toda a arquitectura, na sua máxima (mínima) essencialidade” (*Apontamentos...*, pág. 37). Sobre a associação feita pelo autor entre a anta e Ronchamp ver por ex. Pedro Vieira de ALMEIDA – “A poética de Le Corbusier. A poesia de Valéry. Uma pedagogia impossível” in *Ler Le Corbusier*. Porto, CEAA, 2012, pág. 266-67. Nota do Editor.

113. Bruno ZEVÍ – *Leer, escibir...*, pág. 554

114. Neste ponto o autor anotou “(Viel Saint-Maux)”, o que me leva a pensar que tencionaria retomar o que afirmou anteriormente na sequência da leitura de Ronchamp: “Como diria Viel Saint-Maux, a arquitectura é um poema sobre a fecundidade e aqui Le Corbusier [...] vai tocar as próprias origens da humanidade. / Grande lição de compreensão da História” (Pedro Vieira de ALMEIDA – “A poética de Le Corbusier...”, pág. 267. Nota do editor.

115. O autor deixou anotada a intenção de aumentar esta parte da argumentação. Nota do editor

116. Noutro texto o autor escreveu a propósito da espessura na obra de Alvar Aalto: ... caberá citar outro edifício, este agora de Alvar Aalto que também joga num controle da luz, próprio de uma parede espessa, embora aqui a espessura não seja tão directamente tratada. / Percebendo que a massa pode ser agilmente desconstruída por planos, como os volumes em algumas esculturas de Naun Gabo, Alvar Aalto estabelece um jogo de planos que em conjunto refazem o sentido de massa propriamente dita, com isso permitindo aquela modelação de luz que em geral é característica de uma parede espessa. / Refiro claro, a Igreja de Vuoksenniska de Imatra, datável de 1956-1958. / Neste caso há como que uma evolução da linguagem que tinha sido utilizada em Ronchamp. / Se no exterior, a Capela de Imatra parece não ter a mesma coerência volumétrica da primeira – suponho notório nesta capela finlandesa, capela de Imatra apresenta pelo interior um modelado de massas e de luz, que claramente evoca e talvez complexifique e enriqueça, a já por si complexíssima e riquíssima estrutura expressiva de Ronchamp. o sentido desligado e um pouco aditivo do volume da torre, aspecto negativo inexistente em Ronchamp – no entanto a capela de Imatra apresenta pelo interior um modelado de massas e de luz, que claramente evoca e talvez complexifique e enriqueça, a já por si complexíssima e riquíssima estrutura expressiva de Ronchamp. (Pedro Vieira de ALMEIDA – *A noção de espessura...*). Nota do editor.

117. Pedro Vieira de Almeida tinha previsto sub-capítulos dedicados a Alvar Aalto, Louis Kahn, Paul Rodolph e Rudolph Steiner, este último com a indicação “(VER)” que pode indicar alguma dúvida em relação à sua inclusão, o que aliás é confirmado pelo ponto de interrogação que substituiu o nome no índice deste trabalho.. Para além da previsão destes sub-capítulos, deixou ainda algumas indicações sobre o que tencionava tratar: “Expressionismo – Aalto Três Cruzes – Brutalismo, Paul Rudolph. V. absurdo Zevi: ‘epígono’ do De Still (Bruno ZEVÍ – *Leer, escibir...*, pág. 329). V. Smithsons – Kahn – Rudolf Steiner – FASCISMOS” Nota do editor.

Falar de Le Corbusier e particularmente de Ronchamp a seguir a falar genericamente das obras de Mies, dá para entender o que estão afastados os dois universos expressivos.

Zevi não se enganava quando referia Ronchamp a “Arcanos resplendores”¹¹³ Vale a pena lembrar aqui os desenhos rupestres designados por “tectiformes” que efectivamente sugerem a rudimentar representação de habitações, mas que na leitura de Leroi- Gourhan podem simultaneamente representar sexos femininos¹¹⁴.

Mas para além de tantos aspectos lamentavelmente passados em claro na apreciação de Ronchamp, a consideração do factor *espessura* como variável expressiva fundamental nunca terá ocorrido, sendo apenas entendido como elemento provocador.

Corbusier conjuga nesta obra com um à-vontade e segurança quase surpreendentes, a utilização de uma *poética de paredes espessas* e uma *poética de paredes delgadas*¹¹⁵.

Alvar Aalto

5)- ¹¹⁶

Louis Khan

6) -

Paul Rudolph

7) -

Rudolph Steiner

8) -¹¹⁷

Mas feita esta referência breve a arquitectos, todos globalmente indiscutíveis e que se podem utilizar como exemplos qualificados de duas famílias distintas de projectistas – os *arquitectos orientadores* de espaço dos quais me parece ser Mies o mais significativo exemplo e os *arquitectos instauradores* de espaço em que suponho Wright será o mais emblemático – tenho de sublinhar, uma vez mais que o que a mim me interessa, ou o que mais interessa ao estudo que neste momento desenvolvemos será analisar em particular não o espaço expressivo considerado nas diferentes linguagens dos diferentes arquitectos enquanto poéticas

particulares, mas sim o que é que permite em qualquer dessas linguagens e em qualquer desses arquitectos essa mesma expressividade ainda que tão diversamente considerada.

Embora ao longo deste trabalho venha a fazer referência concreta a estes e outros arquitectos tomados como exemplo, parece que a análise da importância da *espessura* na expressão arquitectónica, ficará mais clara se a conseguir detectar na análise de uma arquitectura descomprometida, espontânea, quanto possível arredada da densa rede das discussões profissionais e é aqui que surge como preciosa a recolha da arquitectura vernacular a que corresponde o chamado “Inquérito do Sindicato”, publicado no início dos anos sessenta.

Foi o tentar ser capaz de formular esta leitura deliberada e criticamente orientada que constituiu o fulcro do trabalho que nos propusemos desenvolver.

Entendo aqui a arquitectura vernacular, como um bom exemplo do tipo de saberes que como refere Pierre Bourdieu se “transmitem de prática a prática por modos de transmissão totais e práticos, firmados no contacto directo e duradouro entre aquele que ensina e aquele que aprende”¹¹⁸.

118. Pierre BOURDIEU – *O Poder Simbólico*.
Lisboa: Difel, 1989, pág. 22

VI PORTUGAL

Enquadramento

1)- Não sei se será possível dizer, manifestar-se longamente e se calhar muito particularmente em Portugal, uma espécie de doença bi-polar em termos culturais que lhe tem marcado geracionalmente a sua atitude face ao estrangeiro e face a si próprio.

Desde as referências deploráveis ao “deplorável Portugalório” de Antero¹¹⁹, até ao incitamento um pouco falto de bom senso de ali junto ao rio “voltar costas para a Europa” de Álvaro de Campos¹²⁰, ou mesmo até a um mais recente “orgulhosamente sós” que sofremos durante longos anos, temo-nos balanceado talvez excessivamente entre mundos de auto-comiseração e arrogante bravata.

Mas como é natural, em Portugal todos aqueles problemas anteriormente abordados na generalidade tiveram evidentes repercussões.

Repercussões que não corresponderam apenas a bafientas lamúrias de rejeição que já não é possível aguentar, ou a ridículas atitudes de provocação adolescente a que ninguém liga.

Se entre nós terá havido uma noção de identidade hipertrofiada em absoluto reaccionária e culturalmente estagnante que vinda de um traumatizado séc. XIX sobretudo em grande parte do século XX, isso não significa necessariamente que a noção de *identidade* enquanto tal sofra dos mesmos males e que a tenhamos de banir dos nossos horizontes.

Porque o faríamos?

Nem mesmo o seu perverso uso se pode constituir como negativo padrão de referência.

Pelo contrário exige a nossa atenção e estudo, atitude que afinal está implícita numa consciente participação no espírito de uma verdadeira **Post-Modernidade**.

Em concreto, se referi que o sentido de **Post-Modernidade** genericamente, nada tem a ver com uma afirmação de idiossincrasias particulares seja da “lamurienta condescendência” de um Antero, seja da “marialvice” cultural de um Álvaro de Campos, é porque nessa mesma **Post-Modernidade** político-cultural que nos atinge também a nós queiramos ou não, não só mudaram os eixos e as polaridades, mas toda uma atitude que agora se afirma de exigente **complementaridade crítica**, em que sem quaisquer complexos os valores

119. Em carta dirigida a Oliveira Martins datada de 1877. V. José ALVES – “Essai de caracterologie de Antero de Quental”, *Sillages*, nº 3, Universidade de Poitiers, 1973 pág. 90.

120. Álvaro de CAMPOS – “Ultimatum”, *Portugal Futurista* nº único, Novembro 1917

locais entrem em dialéctico confronto com os valores alheios.

E este carácter assumidamente dialéctico necessariamente implica um reforço de compreensão crítica do que são valores culturais próprios e simultaneamente do que podem ser valores culturais alheios.

Reconhecendo embora que o tema é ambíguo, fugidio e até de perigosa manipulação, e que além do mais é muito facilmente acessível a carregados valores de ideologias nem sempre das mais recomendáveis, quer o seu directo exame quer o exame das noções que dele são directamente dependentes em maior ou menor grau, resultam hoje ser um desafio que há que encarar desde agora para o saber bem compreender, e para que mais solidamente lhe possamos responder e implementar.

Mas em Portugal até porque o nosso modernismo raramente ultrapassou aquela fase que já há alguns anos caracterizei como de “arquitectura doce” e porque o nosso post-modernismo se revelou de incerta e algo provinciana extracção, talvez seja difícil preconizar uma tomada de consciência rápida e eficaz do novo enquadramento cultural.

O que queria afirmar com aquela designação?

Perante uma classificação meio irónica e no plano crítico excessivamente simplista, de Keil do Amaral sobre toda a arquitectura que se recusava a uma estrita obediência modernista, o “português suave”, propuz de igual modo e com idêntico simplismo crítico, a designação de “arquitectura doce” para toda a arquitectura pseudo-moderna desenvolvida no mesmo período, arquitectura que dizia de tímida modernidade, o que aliás apoiava em considerações do próprio Keil do Amaral¹²¹.

Mas de resto ainda que dispuséssemos de uma diferente história recente, o internalizar criadoramente os parâmetros de uma **Post-Modernidade** não seria nunca de esperar tarefa rápida.

No que nos diz respeito complica a tarefa o facto de se pretender conciliar em simultâneo um tratamento quanto possível objectivo de todo o tema, mas sem abdicar no mínimo que seja, da legítima vibração das nossas convicções próprias.

Equilíbrio que em verdade nem sempre é viável.

A Identidade em Portugal

2)- Entretanto oponho alguma resistência em aceitar – embora o não vá verdadeiramente discutir – que nós portugueses, como quer José Gil em livro recente tenhamos em particular um problema de identidade e que ele possa mesmo constituir para nós o problema nuclear da nossa cultura¹²².

Não é verdade que esse mesmo problema o tiveram, pelo menos no Ocidente, todos os países numa ou noutra fase, ainda recente da sua História?

121. V. Pedro Vieira de ALMEIDA – “Viana de Lima” in *Viana de Lima arquitecto 1913-1991*. Catálogo da exposição. S.l.: Fundação Calouste Gulbenkian / Árvore - Centro de Actividades Artísticas, C.R.L., 1996, p. 51-96

122. José GIL – *Em busca da Identidade. O desnorte*. Lisboa: Relógio d'Água, 2009, pág. 9.

Também não creio que nos tenhamos particularmente de penalizar por parecer haver um sentimento difuso de identidade entre nós portugueses¹²³.

Seremos nós apenas a ter essa visão irrealista da nossa cultura?

Não verifica Vittorio Gregotti haver na cultura Italiana uma “ambígua tendência para fugir á realidade do país, seja procurando projectar-se num passado de gloriosos sonhos, seja projectando-se num futuro quimérico”?¹²⁴

E não creio também que precisemos de considerar com algum dramatismo, a identidade como obstáculo último, “rochedo contra o qual se despedaça o desejo de mudança”¹²⁵.

Tenho mesmo alguma dificuldade em conciliar a imagem desse carácter difuso e nevoento da nossa *identidade* com a imagem solidamente compacta de rochedo, opondo-se a qualquer mudança.

Por outro lado acredito, será abusivo articular de imediato a noção de identidade com circunstanciais discursos nacionalistas de inspiração mais ou menos romântica, e decadente.

Isso terá sido o carácter da identidade especificamente no século XIX, depois prolongado por motivos de todos conhecidos em grande parte do século XX.

Mas acabou.

Se no ponto de vista estrito da história-factual tal articulação ainda poderá ter algum sentido, já no ponto de vista de uma leitura crítica me permito duvidar.

Além do mais a noção de Identidade de que se falava no século XIX e parte do século XX é estruturalmente diferente daquela de que podemos falar hoje e quero crer que será mesmo essa progressiva evolução de significado que interessará acompanhar, neste momento já com outra utilidade e outra operacionalidade.

Estou de resto convencido que desde que num quadro cultural mais exigentemente estruturado cada vez mais será difícil deixar de fazer esse acompanhamento¹²⁶.

É que hoje e quase paradoxalmente, a noção de identidade é cada vez mais necessária.

Que esta nossa identidade portuguesa esteja sempre “em crise”, como ainda refere o autor¹²⁷ faz-me naturalmente pôr um outro problema mais geral, que é o de saber se não é da natureza da própria identidade, o estar em constante crise, isto é se é culturalmente defensável, útil ou sequer possível abordar a identidade como uma noção estabilizada como uma ideia-coisa e não como um feixe-de-ideias que nos cabe agregar num processo em permanente reavaliação, sempre à procura dos seus próprios limites numa ininterrupta reconstrução interna.

Quero supor que bem ao contrário do que parece incomodar o autor¹²⁸, a *identidade* se define sempre como crise identitária.

E creio que só neste caso, reconhecida a dinâmica estruturante própria, a Identidade deixará de ser uma ideia de manipulação potencialmente perigosa,

123. José GIL – *Em busca da Identidade...*

124. V. Vittorio GREGOTTI – “La Métaphysique, le Novecento, le Rationalisme à l'Aube du Design Italien” in *Les Realismes 1919-1939*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1980, pág. 336. Tradução livre do autor. V. Kate Nesbitt para textos americanos.

125. José GIL – *Em busca da Identidade...*, pág. 20

126. O autor tinha anotado “(VER o esquema de modernidades) / (acrescentar aqui a situação particular na globalização e numa post-modernidade)”. Para uma melhor compreensão das ideias para que remete, recomendam-se os trabalhos *Da Teoria. Oito Lições* (Porto: ESAP, 2005) e “Sistemas de Teorias – Esquemas de Modernidades” (*Espacio Tiempo y Forma*, nº 18-19. Madrid: UNED, 2005/2006, p. 307-20). Nota do editor.

127. José GIL – *Em busca da Identidade...*, pág. 58

128. V. José GIL – *Em busca da Identidade...*

em si mesmo estagnante na nossa cultura ou na nossa existência para passar a ser uma ideia-desafio, com uma carga provocadoramente problemática que a cada momento vai exigir de nós as nossas respostas.

Não temos de aceitar nem o ficar paralisados frente à ideia de *identidade* em si mesma nem procurar identificá-la enquanto “obstáculo”¹²⁹

Talvez que só nessa altura possamos ultrapassar aquela “relação irrealista que mantemos connosco mesmos” de que fala Eduardo Lourenço¹³⁰

Certo que foi mal utilizada em passado recente¹³¹ e em grande parte responsável por crimes que a todos envergonham sobretudo porque pelos mesmos ou outros motivos – e há sempre pronta uma cartucheira de motivos diversos que se podem invocar – não deixaram de se repetir até hoje e em crescendo, sem que uma consciência colectiva os denuncie e claramente os reprove.

Mas claro que isso não é atribuível à noção de “identidade” em si, mas sim ao concreto e

perverso uso que dessa noção se fez – se tem feito e – não o esqueçamos – continua a fazer-se reiteradamente.

Casa portuguesa

3)- Neste trabalho que agora apresentamos, levantaram-se-nos inúmeros problemas de índole teórica que decidimos não tratar, por serem de certa maneira marginais à investigação programada, mas que por outro lado convinha mesmo assim referir ainda que brevemente, por alguns aspectos particulares.

O estafado tema da “casa portuguesa” estará precisamente neste grupo.

No entanto alguma referência tem de se lhe fazer.

O que no nosso estudo abordámos colectivamente foi uma avaliação crítica de argumentos discretos de arquitectura que considerámos detectáveis nos exemplos escolhidos, sem nunca os procurar reagrupar no sentido de encontrar qualquer formulário arquitectónico capaz de promover qualquer tipo específico de habitação popular.

Curiosamente essa possibilidade de maior agilidade crítica estava desde logo presente em alguns dos primeiros textos fundadores da questão, textos que estão na origem de toda a arrastada polémica que se deveria arrastar pelas décadas seguintes¹³².

Parece no entanto que esse aspecto foi posteriormente esquecido, ou só esporadicamente lembrado.

Neste particular talvez que um dos mais prudentes e lúcidos contributos, possa ter sido já nos primeiros anos do século XX, o de João Barreira sugerindo dubitativamente embora, o haver *elementos arquitectónicos* que pareciam garantir alguma unidade à habitação rural no território português.

Talvez que fosse para o “problema” a formulação limite.

129. José GIL – *Em busca da Identidade...*, pág. 21

130. V. Eduardo LOURENÇO – *O Labirinto da saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1988 (1978), pág.19

131. Ver talvez aqui identidades na Alemanha nazi. Nota introduzida pelo autor neste ponto do texto. Nota do editor.

132. Na linha seguinte o autor anotou “(Aqui o conde Amoso?)”. Nota do editor.

Toda a questão da casa portuguesa não deixa de surgir hoje como uma tempestade num copo de água, sobretudo pelo insistente não esclarecimento do que se estava na realidade a discutir e a investigar.

O título da questão representava logo um engano determinante.

Engano que foi se foi prolongando ao longo dos argumentos aduzidos a favor ou contra, todos eles envolvidos no falso e patriótico problema da eventual realidade da “casa portuguesa”.

Embora demonstrando em muitos casos sensibilidade e até capacidade investigadora, os argumentos esgrimidos acabavam sempre por cair no atoleiro da existência ou não da mítica “casa”¹³³.

Por outro lado também a nível oficial, dos parâmetros aqui tratados como a “espessura” e o espaço-transição, sobretudo o primeiro pode ter sido determinante para definir graus de adesão e rejeição no que respeita a linguagens de arquitectura.

São neste particular muito reveladores alguns paralelismos que em Portugal podemos encontrar com a evolução da situação nomeadamente em Itália.

Particularmente o “Novecentismo” – estilo de solenes monumentalidades – que Margarida Sarfati promove num mais ou menos explícito pacto com o Estado Fascista, que Mussolini vem a adoptar publicamente em 1923 e 1926¹³⁴.

Em Portugal temos de ter em conta a influência de António Ferro, que parece óbvio querer desempenhar entre nós ao nível do Estado Novo o papel que Margarida Sarfati desempenhou em Roma.

E talvez atrasado de uma década (?) Ferro que se quer convicto futurista, mas certamente mais adepto dos “Valores Plásticos”¹³⁵ – o que não deixava de ser contraditório no salazarismo – tem de entender o país e a situação portuguesa, pondo entre parêntesis a aceleração futurista e adoptar um tempo *congelado* do “Novecentismo” mais adequado aos figurinos do Estado Novo, só que não restrito ao nível da monumentalidade, mas ao nível de toda a organização do território.

Por outro lado também no campo especificamente arquitectónico houve entre nós gente para quem a tradição jogava de facto como um valor inestimável para a afirmação de valores de modernidade.

Um valor cultural decisivo.

Só que esses poucos nunca foram de facto ouvidos, ou apenas ouvidos de maneira depreciativa, porque automaticamente conotados a nível ideológico. Suponho que das piores heranças – e temos várias – que em Portugal conservámos do período do Estado Novo, terá sido essa cegueira dicotómica que nos impediu o lançar de uma discussão aberta, não preconceituada, quer de autores quer de temas.

Autores de quem se poderia discordar certamente, temas que inevitavelmente

133. Anotação do autor: “(v na Post modernidade,-- Falta qualquer coisa)”. Nota do editor.

134. Pedro Vieira de Almeida indicava de seguida como referências para desenvolvimento do texto: “V. Absorção em Itália, do acelerado tempo Futurista aos “Valores Plásticos”, na linguagem do Novecento pausada, de exemplar contenção. V. A espessura como variável significativa”. Nota do editor.

135. Aqui o autor tinha anotado “(ver)”. Nota do editor.

se poderiam entender segundo diferentes perspectivas, mas sem que de imediato se tentasse meter a todos, autores e temas em gavetas classificatórias, por si mesmas logo bloqueadoras de qualquer análise séria.

Poderíamos considerar esses autores e temas, muito ou pouco comprometidos, muito ou pouco comprometedores e incómodos, mas precisamente por isso, por todo o grau de compromisso e incomodidade que lhes foram atribuídos, é que também toda a abertura e toda a falta de inibidores preconceitos se impunham.

Nesta altura pode no entanto ser detectado um grupo específico que gostaria de destacar por me parecer poder servir para uma melhor compreensão de toda a evolução deste período e que representa o assumir de um problema um tanto específico embora enquadrável no conjunto de temas de que temos vindo a falar.

Esse grupo particular extremamente reduzido, é o que chamo dos **arquitectos pré-Post-Modernos**.

Grupo dos arquitectos pré-Post-Modernos

4) Sou portanto obrigado neste momento a fazer uma referência sucinta a um tema que suponho merecer melhor e mais prolongada atenção, o que penso vir a desenvolver noutra oportunidade, agora apenas deixando no ar algumas e razões e argumentos introdutórios que não pretendem mais que fornecer alguma credibilidade à hipótese.

A lógica de considerar em especial um grupo com esta designação, nada tem de arbitrário e deriva naturalmente da noção que anteriormente avancei de **Post-Modernidade**, e do que esta noção vem implicar de inteligente abertura ao diálogo inter-cultural.

Para além de neste preciso quadro interpretativo eles apresentarem características de peso a considerar, também são figuras que indiscutivelmente exerceram grande influência no meio cultural nacional.

Na realidade trata-se de um grupo muito limitado que em rigor consente apenas duas personalidades Raúl Lino (1878-1974) – Carlos Ramos (1897-1969).

Podem valorizar-se um e outro de maneira diferente, concordando ou não com as ideias de que quiseram ser intérpretes, mas não se pode duvidar da sua total sinceridade, nem do profundo sulco que significaram no nosso panorama.

São diferentes os percursos e as maneiras pelas quais é possível conjugá-los dentro da mesma categoria cultural.

Raúl Lino por formação corresponde aquilo que se poderia chamar um estrangeirado que sai de Portugal muito novo, e só regressa ao país depois de completados os seus estudos.

Mas é essa mesma formação que o vai incitar a desenvolver uma prática profissional que exalta os valores de habitar que encontra ainda existentes, na arquitectura local, mas em processo de progressiva degradação.

De facto é bem conhecido que o seu período de formação se passou no estrangeiro, em primeiro lugar em Inglaterra e depois na Alemanha.

Reconhecendo embora o significado da primeira sobretudo na estrutura e fortalecimento de um sentimento interno de dignidade própria – o “self respect” que o próprio refere – e da segunda sobretudo na larga influência cultural exercida por Albrecht Haupt – o que em princípio é indesmentível – tenho defendido que no entanto e ao contrário do que muitas vezes é referido, talvez por primário psitacismo não excessivamente crítico, não terá sido propriamente o ambiente alemão que terá marcado definitivamente Raúl Lino no ponto de vista profissional mas muito mais o ambiente austríaco¹³⁶.

De resto esta influência austríaca talvez não muito analisada, foi muito generalizada em Portugal, podendo verificar-se num número muito maior de arquitectos e de obras levadas a cabo.

Mesmo neste restrito grupo, Lino detém uma posição algo particular, até pela precisão das suas referências.

Por exemplo apontava como um erro, o facto de se ignorar quanto da arquitectura era devido “à simples espessura das suas paredes”¹³⁷.

E nas suas melhores obras, como a Casa Montsalvat ou a Casa do Cipreste está presente essa atitude que não é só plástica mas que fundamentalmente recobre uma estrutura expressiva e espacial que por sua vez significa uma maneira de habitar.

Posteriormente o mesmo Lino vem abordar várias vezes o tema, atrevido-me eu a considerar que esta sensibilidade a valores de espessura, terá tido quase inevitáveis repercussões em toda a sua posição profissional, na medida em que como creio, deve ter contribuído para o seu desentendimento da linguagem modernista, que decididamente explorava uma visão radical de uma *poética de paredes delgadas*.

Como caso particularmente relevante, acredito mesmo poder ali, nessa sua sensibilidade à espessura residir por exemplo, a explicação para aqueles quatro períodos na obra de Lino, de progressiva redução de eficácia da linguagem expressiva que com algum atrevimento julguei poder detectar em 1970.

Esta redução corresponderia assim a uma certa falta de convicção própria e a uma assimilação de algum ecletismo formal.

Depois do período de “Formação e Proposta” que se prolonga até aos anos 20 admitia ter entrado Raúl Lino num período de primeira redução de linguagem.

Um segundo período de redução de expressividade prolongar-se-ia por toda a década de 30 e um terceiro período iniciar-se-ia com a Exposição do Mundo Português em 40¹³⁸.

136. É pena que ainda não se tenha explorado – pelo menos que eu saiba não foi feito – no arquivo e na correspondência de Albrecht Haupt ou mesmo de Raúl Lino, alguma referência mais explícita a esta relação que teria notáveis implicações em Portugal.

137. Raul LINO – *A Nossa Casa. Apointamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*. Lisboa: Atlântida, 1918, pág. 31

138. Na linha seguinte constava: “Em “Montsalvat”... (Catálogo pág. 140) (espessura pág. 142) (o fechar da Porta) Casa urbana)”. A referência ao catálogo remete para *Raul Lino* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970), não se tendo identificado para que trabalho remete a referência à espessura. Nota do editor.

Posso agora tentar explicar que essa redução se terá ficado a dever, segundo creio, a uma natural tentativa por ele feita, no sentido de integrar progressivamente no seu discurso uma poética de paredes delgadas, a imperante "skin and bones", atitude talvez um pouco inadvertida, considerando que esta era uma poética a que estruturalmente era alheio o seu próprio universo expressivo.

Lembre-mo-nos ainda daquela saborosa conversa no Brasil com Lúcio Costa, que Raul Lino conta na *Auriverde Jornada*¹³⁹, conversa em que aquele lhe terá observado que os europeus estariam fartos de uma tradição que os oprimiria, e que levará Lino a comentar com alguma pachorrenta ironia que a ele pessoalmente a tradição nada perturbava, depois acrescentando em comentário posterior, ter percebido ali que Lúcio Costa não queria sequer "ouvir falar de tradição".

Os princípios por ele defendidos foram genericamente mal entendidos, obrigando-o por mais de uma vez a tomar pública distância em relação sobretudo a projectos de gente que talvez acreditasse estar a segui-lhe os ensinamentos.

O segundo arquitecto significativo nesta perspectiva de particular equilíbrio entre consciência crítica local e influência crítica internacional perfila-se Carlos Ramos, que de resto como arquitecto ainda trabalhou nos seus primeiros anos de profissional no atelier de Lino.

No seu caso, a situação se comparada com a de Lino apresenta-se, como que invertida.

Ao contrário de Lino, Ramos é um arquitecto de formação nacional.

No entanto interpretada com grande inteligência crítica e seriedade cultural, esta formação permite-lhe abrir largamente o interesse para práticas profissionais desenvolvidas noutras paragens.

Ainda que os seus particulares percursos sejam bem distintos, ambos Lino e Ramos compartilham de uma posição profissional particular que se diria *ambígua*, e que sobretudo ao tempo não granjeava muitas solidariedades.

Esta "ambiguidade" tem a ver com uma mitigada reacção de ambos em relação ao *movimento modernista*, reacção mais emotiva e polémica da parte de Raul Lino, mais moderada e analítica da parte de Ramos, o que era perfeitamente justificado pelas diferentes personalidades, pela diferença de cargos desempenhados, pela própria diferença de gerações que representavam.

Como seria inevitável no nosso meio, em ambos foram "detectados" alegados indícios de um espírito algo complacente, senão mesmo puras cedências em relação ao poder político, acusações que pessoalmente rejeito na totalidade, mas sobre as quais me não interessa desenvolver quaisquer argumentos, por entender que tal neste momento, não vale a pena.

139. V. Raul LINO – *Auriverde Jornada*. Lisboa: Ed. De Valentim de Carvalho, 1937, pág. 95

Seja como for em Portugal Carlos Ramos terá sido além de Raul Lino, das poucas pessoas a entender a Modernidade na sua potencial complexidade cultural de *loosianamente* se exigir “da sua história, da sua tradição”, como condição necessária, e de ter feito esforços – de certo nem todos por igual adequados nem igualmente eficazes – para o expressarem em termos arquitectónicos e pedagógicos e por isso por essa mesma exigência, a desentender-se com a obstinada e bloqueada negatividade das posições excessivamente simplistas e radicais, ainda que bem intencionadas que se lhe antepunham.

Com uma responsabilidade sobretudo pedagógica-institucional, primeiro como professor e depois como Director da Escola de Belas Artes do Porto, Ramos teve de se afirmar num meio político adverso, o que não poucas vezes o terá obrigado a refrear críticas e a tentar compatibilidades e consensos que sabia a sua responsabilidade não poder rejeitar.

É por outro lado conhecida a sua palestra creio que de 1933 na Madeira na qual ele propunha uma linguagem acentuadamente moderna para programas de edifícios públicos, mas reservando uma linguagem mais popularmente acessível em programas habitacionais de bairros económicos, o que sobretudo verificando essas opções na sua obra construída, deixa perceber a consciência que tinha da necessidade não de uma denegação dos princípios modernistas, mas de uma considerável margem de maleabilização e enriquecimento na sua aplicação concreta.

Não por acaso referindo mais tarde Brasília e ainda que a considere uma “lição enorme”, não deixa de comentar reveladoramente que há aspectos de vida de relação que não se circunscrevem a esquemas funcionais, acrescentando que a vida humana nas suas expressões mais subtis exige uma autonomia e uma liberdade que os planos não devem impedir.

Estas atitudes de alguma maneira explicam o seu discurso em 1947 na inauguração da ODAM em que ele refere haver aquilo a que chama a “geração do compromisso” na qual se considera integrado, felicitando a nova geração, por nela já serem possíveis leques mais abertos de escolhas mais radicais em que a atenção crítica ao local, e a atenção crítica ao internacional pudesse ser caldeado com menores restrições impostas pelo meio.

Portanto não podemos entender esta observação como uma espécie de mea-culpa de geração.

Pelo contrário ela permite perceber quanto para Ramos a definição de uma posição profissional correcta tinha de corresponder a um lúcido e dinâmico diálogo entre aquilo que eram os princípios de assumidas posições internacionais e uma consistente atenção a valores locais, o que forma alguma correspondia à leitura da generalidade dos jovens entusiastas aderentes da nova linguagem.

Na sua aparente modéstia, Ramos estava a ver bastante mais longe.

E em 1933 como epígrafe dum texto seu sobre arquitectura tinha citado uma frase que parece resumir todo um programa de uma intenção de um responsável Internacionalismo Crítico: "Pénétration internationale, Interprétation nationale, c'est tout le secret de l'harmonie du monde de demain".

É evidente que Ramos não criou a frase, apenas a cita, mas entende-la como aplicável ao universo da Arquitectura representa uma estrutura crítica muito para além do espírito corrente.

Se a isto juntarmos a sua várias vezes declarada atenção às expressões locais, temos formado o caldo de cultura de uma verdadeira **Post-Modernidade**¹⁴⁰.

É evidente que para ambos Raúl Lino e Carlos Ramos, aquela complexidade cultural que Loos referia, – mais pressentida que propriamente teorizada – vinha recusar em absoluto aquela falsa dicotomia tão invocada na época entre Modernidade-Tradição.

De resto nem a "Modernidade" que a ambos importava se definia nos parâmetros então correntes, nem a "Tradição" que ambos referiam, tinha fosse o que fosse a ver – seria mesmo o oposto – daquela outra "tradição" que não se apresentava senão como mistificação, desbotado e auto complacente folclore.

Para eles "Modernidade" e "Tradição" não constituíam de todo entidades dicotómicas e é

concretamente por estas razões que se torna sugestivo juntar estes dois nomes como configurando um grupo dos arquitectos com consciência de uma **post-Modernidade**, mas que por mérito próprio e no meio de geral incompreensão decidiram afirma-lo muito antes de meados do século XX.

Por integridade cultural, por "self respect".

De aqui o poderem ser designados pelo rebarbativo nome de arquitectos **pré-Post-Modernos**.

Outros Exemplos Portugueses

5) Para os arquitectos de vinculação modernista o tema das paredes espessas é quase sempre totalmente desconhecido, por menor consciência crítica, de resto assumidamente entendida como prova de fidelidade e militância democrática e vanguardista.

No entanto contrariamente ao que se poderia talvez esperar, existem em relação aos dois parâmetros que decidimos estudar vários casos concretos abordáveis em Portugal, dos quais alguns até altamente qualificados.

Certo que não excessivamente entendidos enquanto tal, o que até se compreende dada a genérica obediência dos arquitectos aos códigos modernistas e dado que esses códigos foram usados em Portugal como argumentos de resistência contra o Estado Novo.

140. Podíamos pretender incluir neste grupo, um Keil do Amaral tendo em atenção a sua leitura da moderna arquitectura Holandesa. Só que Keil me parece menos coerente e sobretudo nunca tendo verdadeiramente expresso como este equilíbrio se estabeleceria.

E isso talvez até justifique, que a sua abordagem nunca seja totalmente frontal, e se cubra de algum prudente experimentalismo.

Mas este facto vem mesmo conferir ainda maior importância a estes casos, já que neles se revela uma sensibilidade espontânea ao impacto expressivo de uma **poética de paredes espessas** o que os levou embora mantendo uma fórmula construtiva de **paredes delgadas**, a desenvolver uma lógica expressiva que às paredes espessas inequivocamente se ligava.

Destes casos suponho poder apontar a Igreja de Águas de Nuno Teotónio Pereira, como o primeiro ensaio consciente nessa direcção.

A primeira notícia crítica sobre esta Igreja, devo-a a um sugestivo artigo de Nuno Portas publicado na revista *Arquitectura*¹⁴¹.

Nesse artigo Portas chamou a atenção para o controle de luz natural na “rosácea” do fundo do pequeno templo, no que aquela obra mostrava ser francamente inovadora entre nós.

Mais tarde pude visitá-la e aprecia-la em detalhe.

Hoje considero-a como de referência obrigatória numa “história crítica” da Arquitectura Moderna em Portugal.

Obra de juventude (os primeiros desenhos datam de 48) é genericamente no tratamento da luz que parece surgir como de mais madura e sugestiva linguagem.

Mas se analisarmos com atenção podemos compreender que essa modelação de luz resulta da absorção de uma poética de **paredes espessas** ali não abordada directamente mas entendida com virtuosismo através do tratamento dado ao tecto falso.

É talvez ainda ligeiramente hesitante nessa marcação

O que numa obra que demonstrava ser pioneira, é perfeitamente natural.

De resto mais tarde aqueles apontamentos expressivos veem concretizar-se com maior solidez no trabalho de Teotónio Pereira, em programas de habitação colectiva que em princípio se diria por programa resistirem à sedução daquela específica **poética de paredes espessas**.

Suponho no entanto que essa atitude tem importância decisiva.

Estou convencido de que é precisamente através da tentativa de fomentar nos fogos colectivos correntes o tipo de problemas e complexificação do habitar que se diriam típicos do fogo isolado, que se dá um grande enriquecimento na concepção arquitectónica e urbanística, enriquecimento que se desenha com maior determinação a partir da segunda metade do século XX.

Porque esta determinação exigia fatalmente a tentativa de isolar e analisar com toda a lucidez os problemas da qualidade do habitar, percebendo-os com objectividade crítica.

Há neste aspecto uma espécie de informação cruzada de experiências de que todos beneficiaram.

De aí que a reiterada experiência de programas de habitação colectiva tenha

141. V. Nuno PORTAS – “Dois Novos Edifícios Litúrgicos em Portugal”, *Arquitectura*, nº 60, *Arquitectura Moderna Religiosa em Portugal*, Setembro de 1957.

sido extremamente significativo.

E neste esforço tem de se destacar como trabalho em absoluto determinante no sector, as investigações de Nuno Portas levadas a cabo logo no início da década de 60.

Se é claro que a habitação isolada permite outro tipo de explorações em termos de refinamentos de linguagem e apuramento de conteúdos é de facto na habitação colectiva de tipo social que os problemas surgem como mais evidentes e a exigirem soluções mais integradas e contidas.

E nesse ângulo a importância genérica dos Bairros dos Olivais.

E nos Olivais Nuno Teotónio Pereira sentiu a necessidade de usar de uma poética de **paredes espessas**, adoptando-a nas paredes exteriores de forma ainda que localizada, mas fundamental na organização do fogo.

Com efeito a pequena janela que na organização dos vários fogos, vem determinar a zona de estar, ganha uma espessura real na modelação da parede junto à abertura, o que orienta a vistas para o exterior e determina os valores de habitabilidade a respeitar ao controlar a iluminação interior.

Acresce que a sua forma e disposição particulares dão a perceber da intencionalidade do seu agenciamento e de que ali não se trata de uma verdadeira abertura como as outras, apenas que de menor tamanho, mas que com aquela abertura se pretende reforçar expressivamente a noção de “massa” murária até pelo facto da abertura se constituir como um verdadeiro “buraco” na parede.

O conjunto das Casas de Matosinhos de Álvaro Siza dos finais da década seguinte constitui o segundo exemplo referir.

Trata-se também de uma obra de juventude – Siza era ainda estudante – que revela não tanto um absoluto domínio no tratamento do tema, mas sobretudo alguma perplexidade perante o mesmo, ainda que resolvido de forma brilhante.

Tudo concorre, para conferir a Matosinhos uma maior clareza para uma análise.

Nestas existem sinais de uma recusa de uma arquitectura maciça, no que se constitui como uma referência às preocupações que de forma enganada ou não, são preocupações dos arquitectos modernistas.

Tomo como exemplo apenas uma das casas, até porque me parece ser aquela em que é mais evidente o agenciamento dos elementos que me interessa caracterizar.

Desde a solução da cobertura que é resolvida com a opção de nunca formar ângulos sólidos, até aos alçados que acusam uma diversidade nítida de tratamento, sendo o alçado principal devedor da seca gramática “sachlich” proveniente de Gropius, e o alçado lateral de informação plástica

lecorbusiana, o que ajuda coerentemente a romper um possível entendimento unitário e denso do todo.

Assim se o alçado principal é logicamente resolvido numa poética **de paredes delgadas**, já a parede lateral assume uma poética **de paredes espessas** de sentido mais liberto.

Constituem disto sinais para mim evidentes, quer a deliberada procura de uma espessura concreta utilizada no tratamento de vãos desta parede lateral, quer o sublinhar da percepção dessa espessura, nos frequentes esbarros utilizados.

Internamente em planta, resulta perfeitamente coerente a opção, pela dupla obediência formal das aberturas, o que sublinha uma sensibilidade desperta à dimensão “espessura” enquanto elemento expressivo.

Numa atitude que é possível ler como correspondendo à ponderação do maior ou menor grau de diversidade no tratamento de ambas, Siza dispõe de algumas aberturas que em cada uma das paredes remete para a gramática da outra.

Ajudando a esse “cerzir” das duas fachadas, Siza utiliza um recurso que se diria perfeitamente escultórico, a que pessoalmente atribuo grande importância, que é o que se concretiza na poderosa “dedada” que parcialmente arredonda o cunhal.

Ainda de Siza importa aqui apontar a magnífica Igreja de Marco de Canavezes onde o jogo de luz é fundamental e agora já desenvolvido com grande segurança por se tratar já então de um arquitecto sénior a trabalhar entre 1990-96, o que explica desde logo toda a riqueza do conjunto de referências, seja à História da Arquitectura em geral, seja à leitura exigentemente crítica de exemplos arquitectónicos mais recentes¹⁴².

Siza nesta Igreja aproveita de uma leitura inteligente que faz do papel da **poética de paredes espessas** seja no Le Corbusier de Ronchamp, seja no Aalto do Pavilhão da Finlândia na Feira de NY de 39, seja na Igreja de Vuoksenniska 3 cruces.

No magnífico jogo de dupla parede delgada junto das aberturas superiores consegue-se uma modelação de luz, que remete para os valores expressivos de uma **poética de paredes espessas**.

Também representando esta sensibilidade à “espessura” como elemento constituinte da linguagem da arquitectura, pode-se referir a “Casa de Vila Viçosa” que Nuno Portas projecta na mesma altura.

Aqui a referência à “espessura” aparece como procura de enquadramento “nas muralhas de um castelo” e como opção construtiva, “um sistema de construção tradicional – a parede espessa de alvenaria de pedra rebocada e caiada”¹⁴³.

Como no caso anterior de Matosinhos, não é feita pelo autor qualquer

142. Tentei uma análise global da Igreja do Marco em comunicação num encontro Luso-Espanhol realizado em ... de que não foram publicadas actas. Nota do autor. [Creio que existe aqui uma confusão entre várias situações: uma visita à igreja do Marco realizada por altura do Colóquio luso-espanhol *Espaço e Arquitectura Monástica* (Alpendurada, 1999), um texto que foi redigido sobre essa mesma igreja a pedido de Julio Arrechea, um dos membros da organização do colóquio, a Conferência *Da Igreja do Sagrado Coração de Jesus em Lisboa à Igreja projectada por Siza Vieira em Marco de Canaveses*. (IHA/FCSH-UNL, Abril de 2000) e um segundo texto que registava o conteúdo desta conferência. Nenhum dos textos chegou a ser publicado Nota do editor].

143. Nuno PORTAS – “Moradia em Vila Viçosa (O projecto visto pelos seus autores)” [*Arquitectura*, nº 79, Julho 1963, p. 3-11] in *Arquitectura(s.) História e Crítica, Ensino e Profissão*. Porto: FAUP publicações, 2005, pág. 163-169.

referência a uma **poética de espessuras** tomada enquanto tal, mas ela está gritantemente presente.

De resto na nota crítica que acompanha o projecto, afirma-se uma deliberada “proposta de renovação programática e espacial” em que esta última é considerada como “fundamental”.

Tal como sublinhei para a “casa” que Bachelard analisa na *Poética do Espaço*, podemos dizer “Vila Viçosa” como uma casa grandemente devedora de uma poética de **paredes espessas**.

De resto fundamentalmente por essa mesma constatação eu afirmei uma vez sem que o tivesse totalmente explicado ser esta uma casa com uma gramática próxima das propostas de Raúl Lino¹⁴⁴ e ainda que essa aproximação que supus correcta eventualmente pudesse vir a não ser do agrado nem de um nem de outro dos arquitectos, não pretendia com ela fazer estabelecer qualquer ponto de ironia ou mesmo ensaiar qualquer tentativa de apreciação de qualidade.

Limitava-me a constatar um facto que me parecia evidente e que não vejo agora razão para corrigir, muito pelo contrário.

Também de maneira geral incluo este tipo de sensibilidade a valores de espessura à obra de Manuel Taíña¹⁴⁵.

Não estou interessado em iniciar uma pequena História da Arquitectura nem esse é o objectivo deste trabalho, por isso estes exemplos que apresento apenas pretendem ser ilustrativos de novas afinidades novos tipos possíveis.

Estou em absoluto convencido de que se estes podem constituir de facto linhas de leitura a explorar, e que se podem detectar muito mais exemplos que quando em conjunto, talvez venham a possibilitar a estruturação estruturar uma renovada visão da História da Arquitectura e não apenas no plano nacional.

.....
¹⁴⁶

Um pouco de leitura histórica – espaço transição¹⁴⁷

6)- Sem poder precisar melhor, creio que terá sido desde a abordagem preliminar da obra de R. Lino, portanto três ou quatro anos antes da redacção do texto de 70 que se me tornaram mais evidentes o significado genérico quer da *espessura* quer dos *espaços-transição* como variáveis de alguma maneira intervenientes na articulação da linguagem arquitectónica entre nós, ainda que muitas vezes referidas de maneira sub liminar ou mesmo revelando uma total inconsciência ainda que como mera possibilidade.

Embora tivesse funcionado para mim como uma evidência que me vinha arrumar várias ideias soltas que ainda não tinham encontrado entre si um fio condutor forte, capaz de uma leitura articulada, não tomei imediata consciência da sua operacionalidade alargada, o que só se veio a evidenciar

144. Pedro Vieira de ALMEIDA – “Raul Lino, Arquitecto Moderno” in *Raul Lino*. Exposição retrospectiva da sua obra. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, pág. 146

145. Seguem-se as anotações: “(VER AQUI O LIVRO DO TAINHA) (A POUSADA COMO PADRÃO)”. Nota do editor.

146. Nas linhas seguintes Vieira de Almeida anotava “(Talvez referir o CCB) (Esperanças numa arquitectura de terra). / EXEMPLOS”. Nota do Editor.

147. Neste ponto, o autor não tinha lançado subtítulo, se bem que no índice da obra constasse *Um pouco de leitura histórico*. Mais à frente, parte deste texto voltava a aparecer com nº 9) e o subtítulo *espaço-transição*, passando o ponto 9 do índice, *Ponto da situação*, a número 10). Esta situação indica a intensão do autor de alterar e desenvolver a actual estrutura do texto. Porém, dadas as circunstâncias, pareceu mais adequado eliminar a repetição associada ao novo ponto 9) e repor a ordem do índice, juntando os dois subtítulos associados a esta parte do texto. Nota do editor.

de maneira progressiva e ao longo do tempo.

Por isso posterior ao trabalho inicial de 60 em que já me referia a estes vectores, em 70 ao abordar a Exposição do Mundo Português, pareceu-me de assinalar o sentido de espaço-transição no tratamento da entrada Pavilhão do Brasil de Lino, até por ser no conjunto o único Pavilhão em que tal elemento expressivo era sublinhado.

E mais tarde em estudo datado de 98¹⁴⁸ tentei reforçar essa leitura.

O espaço transição na medida em que parecia argumento que se vinha opor “às caixas de origem moscovita” era por um lado um factor bem recebido a nível oficial, embora com sérias reservas, por precisamente parecer conceder excessiva liberdade de apropriação.

Podia ser encarado como elemento potencialmente desagregador da “célula familiar”, com talvez repercussões mais graves do que a adesão à poética de “paredes delgadas”.

Assim era necessariamente percebido enquanto valor genérico, mas apenas se enquadrado na apertada malha ideológica do Estado Novo.

Neste particular seguia-se a regra do fascismo Italiano que se reclamava “a-ideológico e pragmático”.

Uma vez mais por razões que profissionalmente se prendiam com o respeito cego pelas regras estritas dos ditames internacionais, os arquitectos modernistas até estariam de acordo.

Entretanto nenhuma destas posições nem por parte dos arquitectos e muito menos por parte do Estado era determinada com verdadeira consciência crítica.

Desta falta de apoio teórico crítico os arquitectos e os artistas em geral acabam por rejeitar de maneira radical algumas intenções oficiais de forma um pouco insuficientemente fundamentada.

Quando em dado momento Portugal é convidado a construir um pavilhão para a Exposição de Paris, que seria em 37, estabeleceu-se nas intenções programáticas que aquele deveria ser capaz de conciliar *modernidade e tradição*.

Os artistas reagem surpreendentemente de forma brusca e negativamente fechada.

Um pintor de reconhecido mérito que colaborava na imprensa, Carlos Botelho, considera este objectivo como uma “aberração”¹⁴⁹.

Um jovem e talentoso arquitecto, Keil do Amaral afirma com desenfado que aquilo que se propõe como orientação “é coisa que não foi ainda definida nem é possível de inventar e é impossível de realizar”¹⁵⁰.

Entretanto o Pavilhão veio a realizar-se e terá sido dos nossos melhores pavilhões feitos para o efeito, para isso contribuindo um esquema-

148. Depois parcialmente publicado com o título *Arquitectura No Estado Novo*, por Livros Horizonte em 2002.

149. Margarida ACCIAIUOLLI – *Exposições do Estado Novo. 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998, pág. 46

150. “Portugal na exposição internacional de Paris - o que nos disse Francisco Keil do Amaral, autor do projecto premiado”, *Diário de Lisboa*, 22-09-1936, Citado por Margarida ACCIAIUOLLI (*Exposições...*, pág. 43).

programático muito inteligentemente desenvolvido por António Ferro, embora à boleia uma vez mais da cultura fascista, e um projecto de edifício elaborado por Keil do Amaral que embora utilize uma fachada que parece resultar menos feliz sobretudo nas suas evidentes conotações nacionalistas e nisso terá sido muito criticado, apresenta um interior muito equilibrado, de uma modernidade quase estranhamente segura¹⁵¹.

A fachada com facilidade se pode entender como uma (legítima) tentativa de corresponder às (legítimas) intenções de propaganda que presidiam à participação na Exposição.

No todo pode ler-se como uma “cedência” ao gosto oficial por parte dos arquitectos modernos.

Mas vimos anteriormente como houve necessidade até talvez menos justificada, de entrar em diálogo com directivas oficiais no caso dos programas de habitação colectiva.

Por outro lado repare-se na dotação de área livre e na contenção do material exposto.

E compare-se por exemplo com o ambiente expositivo de exposições próximas daquela como a Exposição Colonial de ..ou mesmo com outra Exposição a de .

Tenha-se finalmente presente a tranquila correcção de pequenos pormenores como no desenho dos candeeiros.

Claro que não é nem seria natural que fosse um projecto maduro apresentando elevado grau de perfeição.

Mas parece legítimo pensar que este Pavilhão de 37, se tivesse sido verdadeiramente entendido mesmo ou sobretudo nas ambiguidades e fragilidades que apresentava, poderia ter constituído um marco importante na determinação de caminhos sérios – pondo de lado astuciosas “manhas” ou cedências menorizantes – de um diálogo positivo entre Estado e arquitectos.

Pena foi esse seu não enquadramento crítico que teria sido útil a uma diferente definição de rumos de maior exigência crítica e coerência estrutural, rumos que três anos mais tarde já poderiam ter aproveitado à Exposição dos Centenários.

Vai ter de se esperar mais de 20 anos para que precisamente esse caminho comece a ser percorrido na diversificada experiência dos Edifícios da Caixa e massivamente no lançamento do Bairro dos Olivais¹⁵².

De aqui até o significado complexo e amplo que penso estes últimos poderão ter tido na evolução da arquitectura nacional.

Entretanto eu próprio julgava ter entendido em termos críticos minimamente estruturados a funcionalidade dos chamados “espaços perdidos” e nesse esforço considereei poder determinar duas categorias de função particular: a *função-espaço* e sobretudo o *espaço-função* que me aparecia como noção sugestivamente explicativa do tipo de funcionalidade envolvida nos *espaços-*

151. Segue-se a indicação “(aumentar)”. Nota do editor.

152. Aqui o autor tinha anotado “VER”. Nota do editor.

transição.

E acabei por me aperceber do papel dos *espaços-transição* no fogo para além do seu imediato carácter expressivo e de responsabilidade de articulação com a envolvente, como representando aquilo que em arquitectura se poderia verdadeiramente propor como instrumento de uma liberdade de apropriação no habitar.

O espaço transição é o elemento que em arquitectura, sem “garantir” evidentemente o “exercício da liberdade” se pode constituir como verdadeira “instância” de liberdade e de democracia.

Esse será o seu maior significado em termos sociais¹⁵³.

As razões do Estado Novo

7)- Arrisco ainda haver alguns indícios – e sem que de facto isso na altura fosse de facto entendido – de que terá sido a noção global de “espessura”, uma das mais fortes “razões” que definiram a atitude carregada de ambiguidade das entidades oficiais em relação ao Movimento Modernista, e a sua adesão ainda que tácita ao tema não menos ambíguo da famosa “casa portuguesa” e demais sequelas.

Defendo que o Estado Novo não tinha uma visão clara do que pretendia instituir como arquitectura representativa, que de resto como era natural, ambicionava ter¹⁵⁴.

Haveria por junto da parte do Estado uma tácita aceitação das “paredes espessas”, e uma não menos tácita rejeição das “paredes delgadas”.

O Estado Novo era particularmente acessível a uma poética de “paredes espessas”, que lhe parecia reforçar a noção de habitar, – a família como célula social” – com a qual se identificava, ou pretendia identificar-se.

Ainda que por razões ideológicas muito oportunisticamente formuladas, as razões do Estado Novo eram de natureza antropológica.

Mas não eram enganadas.

Pelo contrário.

Ironicamente e sem que de tal houvesse geral percepção, as indicações do Estado Novo estavam a contribuir para pôr a discussão da arquitectura num caminho promissor.

Mas entretanto os proclamados “valores” de habitar do Estado Novo – reaccionários ou não – mas de que todos conhecemos a imaginária divulgada desde as nossas primeiras letras, só poderiam apoiar-se, numa concepção de uma edificação de *paredes espessas*.

As “paredes espessas” ganham assim para o bem e para o mal, uma dimensão operacional quase mítica.

153. Seguiu-se: “(aumentar)”. Nota do editor.

154. Na linha seguinte o autor tinha anotado: “(O Discurso de Ferro sobre o sinal de partida mas não o de chegada SNI v. data)”. Nota do editor.

Aqui não servia totalmente nem o modelo fascista que alguns sectores do governo apoiavam (Ferro à cabeça) nem o modelo nazi que embora

naturalmente sugestivo, não parecia verdadeiramente viável em Portugal, por questões de mentalidade e até de escala¹⁵⁵.

Mas isso não pode vir significar o inverso, isto é, que por seu lado estas, as “paredes espessas” traduziam necessariamente e apenas, aqueles valores ideológicos¹⁵⁶.

Mas o Poder percebia, ainda que sem bem o perceber, que as “paredes delgadas” eram naquele momento histórico, mais capazes de contraditar os valores correspondentes a uma ideia que se queria fomentar de um *habitar nacional* compatível com a visão política vigente.

De aí a extrema desconfiança, com que era encarada uma arquitectura que se apresentava militantemente como de “paredes delgadas”.

Portanto uma rejeição global, embora um pouco hesitante ao longo do tempo, de tudo o que pudesse cheirar a “arquitECTURA modernista” podia ter aí a sua explicação

No novelo de argumentos e justificações então esgrimido por ambos os intervenientes e por pessoas laterais ao tema mas que de fora vinham dar apoio a uma ou outra das partes, resulta o ser possível defender ter havido uma posição crítica mais próxima de uma noção operativa de uma noção concreta de espacialidade em arquitectura nas posições oficiais dos organismos do Estado Novo, do que nos arquitectos modernistas que afinal desdenhavam essa mesma espacialidade e nessa espacialidade não se reviam.

Tudo isto um pouco inconsciente porque não há em todos os intervenientes de um ou outro lado, senão uma sensibilidade a uns ou outros factores, mas sem verdadeiro enquadramento teórico.

As razões dos arquitectos modernistas

8)- Esta interpretação não me parece de forma alguma fantasiosa como hipótese de trabalho, percebendo nela mesmo algum poder explicativo, na não menos ambígua e surpreendente posição dos arquitectos face ao poder.

De facto os arquitectos de informação modernista deixaram que aquela simplista visão do Estado Novo ganhasse credibilidade profissional e em vez de a contestar redondamente como uma apropriação indevida, preferiram contestar a poética das “paredes espessas”, aceitando por inteiro a colagem desta noção aos significados que o Poder propunha, sobrecarregando-a ainda de outros que vinham adensar e fundamentar a sua rejeição.

Para os nossos arquitectos modernistas a espessura muraria era representante directa de todos os fascismos.

E animosamente lutaram pela poética das paredes “delgadas” e contra a poética das paredes espessas na expressão arquitectónica, como se fosse esse de facto um argumento político-profissional óbvio.

O que me parece ter sido erro simétrico ao do Poder instituído, mas talvez a prazo mais empobrecedor.

155. Na linha seguinte Vieira de Almeida tinha escrito: “(aumentar) (o futurismo era paredes delgadas, mas depois Sarfati e Romanità v. tese)”. Nota do editor.

156. Seguiam-se os seguintes apontamentos para a construção do texto: “(Aqui Rogério de Azevedo e pousadas, Escolas dos centenários particularmente a chamada Escola Salazar, um pouco Januário Godinho) / (Edifícios oficiais, Palácios da Justiça, Edifícios da Caixa)”. Nota do editor.

Certo que aqui os arquitectos estavam convencidos de que se limitavam a repetir ensinamentos que nos chegavam de fora e nunca se discutiam¹⁵⁷.

O exercício da profissão passava um pouco por uma espécie de guerrilha ideológica e expressiva, – que era veiculada ainda que subliminarmente, mesmo na aprendizagem escolar – na qual até no pontual endurecimento de atitudes de parte a parte, não se admitia com facilidade o aprofundamento do tipo de análise praticada que entretanto tudo parecia impor.

Talvez esta seja uma leitura que não seja genericamente bem acolhida mas parece-me que muitos arquitectos se habituaram a resolver os problemas em esquemas de “manha” profissional, até porque estavam habituados a esse jogo, ainda que ligeiramente degradado através da prática longamente mantida de realização de uma planta a que faziam corresponder alçados possíveis e à escolha do cliente: estilo moderno ou estilo tradicional.

Quando em situação urbana, se tornava mais complexa a compatibilização, da linguagem arquitectónica e intenções do promotor, sobretudo quando este era o Estado, resolviam-se as contradições pessoais ou programáticas usando uma expressão compósita e indefinida que por um lado por legítimas razões de atitude formal, lógica construtiva, economia e estabilidade, optava por um sistema de “paredes delgadas”, o que dava meia satisfação aos arquitectos, a que depois se acrescentavam pesadas moldurações de pedra nas fachadas a envolver as aberturas, - janelas e sobretudo entradas exteriores – que conferiam aos edifícios uma solidez formal, uma expressão de poética de “paredes espessas”, que embora só aparente, parecia poder satisfazer ainda que também incompletamente, as não mais que “adivinhadas” intenções governamentais.

O que de aqui resultava era quase de certeza uma solução híbrida sem qualidade, em que os arquitectos poderiam justificar os aspectos negativos dos seus projectos atribuindo pelo menos parte das responsabilidades a directivas oficiais, o que não quer dizer que isso correspondesse necessariamente a uma deliberada desculpa profissional “esfarrapada”.

Claro que o terá sido algumas vezes mas não o foi sempre.

Por outro lado esta hipótese faz compreender os frontões e molduras de janelas como não só decorativas¹⁵⁸.

157. Seguia-se a indicação: “(v. N. Portas “aqui como la fora”... “Le Corbusier no Colin Rowe)”. Nota do editor.

158. O autor anotava aqui: “(v. aqui o erro do Portas: “embrulho de papel de história)”. Nota do editor.

159. Jorge SEGURADO – “A Solução Vertical na Habitação Colectiva e os Aposentamentos” in *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, pág. 229-35.

No 1º Congresso Nacional dos Arquitectos em 48 Jorge Segurado¹⁵⁹ fez a apresentação da sua ideia de “aposentamento”, que para quem hoje lê as Actas pode surgir não mais do que uma nova designação que Segurado adopta em vez de apartamento.

Creio que no próprio Congresso a sua proposta foi também lida um pouco dessa maneira.

De facto é frágil o desenvolvimento que Segurado então faz do tema e não ajuda em nada a outra interpretação mais consistente.

Alegadamente terá sido por acaso que o termo terá sido encontrado no Palmeirim de Inglaterra.

Por acaso ou não, o poder evocativo concreto do termo “aposentamento” é bem mais largo que o termo “apartamento”.

O segundo – o “apartamento”— limita-se a sugerir considerações *quantitativas* e geométricas, dir-se-iam hoje *economicistas* na organização interna do fogo e na sua articulação externa no agrupamento dos fogos, podendo mesmo de aí tirarem-se como o fez Le Corbusier nas Unités, óbvias consequências de tipo *sociológico*, aderente a uma poética de “paredes delgadas”.

O primeiro – o “aposentamento” – parece consagrar qualquer coisa como critérios *qualitativos* na própria estruturação interna do fogo, numa perspectiva de tipo *antropológico* mais aderente a uma, poética de “paredes espessas”.

Sem querer fazer deste um dado absoluto, poderia então avançar como hipótese de trabalho, hipótese que numa história da arquitectura modernista em Portugal teria necessariamente de ter em consideração, de que no particular programa da habitação económica, o trabalho dos arquitectos profissionalmente mais conscientes e responsáveis se traduzia no projecto, em dar um conteúdo etnologicamente significativo, como se se tratasse de uma poética de “paredes espessas”, quando na realidade por várias razões que até os ultrapassavam, tinham de trabalhar efectivamente integrados numa gramática devedora de uma poética de “paredes delgadas”¹⁶⁰.

Ponto de situação

9) Afastados preconceitos maiores e fundamentados quanto possível os princípios que nos informaram, foi já possível tentar iniciar o trabalho de campo do “Inquérito” com alguma transparência crítica.

Assim parece natural – embora também um pouco provocativo – o entender como qualificado objecto de estudo, o material recolhido no “Inquérito do Sindicato” que de resto nunca terá chegado a ser estudado como merecia¹⁶¹.

Isto é criticamente.

E esta situação de ausência de reflexão crítica até poderá ter vindo a autorizar a repetição de erros de método, agora já sem qualquer justificação, em inconsequentes abordagens como as que se verificaram em casos semelhantes noutras parcelas do território nacional.

Se podem existir de facto algumas reticências à leitura que naquela época foi possível fazer do “Inquérito” isso não vem significar que o mesmo não represente na realidade uma contribuição valiosíssima para um melhor conhecimento de um Portugal que estava social e culturalmente a desaparecer.

160. Vieira de Almeida pretendia aumentar este ponto em vários aspectos que registava nas linhas seguintes: “(António Augusto Aguiar) Português Suave? (Mungurusa?) / (Mas também Alvalade e entradas de prédios) (Viana de Lima “solar dos tempos modernos”) (Honório de Lima V. catálogo) / (A espessura e a habitabilidade)”

161. Há mesmo assim trabalhos que se debruçam sobre o Inquérito, mas analisando-o sobretudo nos aspectos factuais da sua realização. Temo no entanto que inclusivamente nesses aspectos não se revelem excessivamente fiáveis, com alguma liberalidade aceitando testemunhos e provas documentais cuja credibilidade crítica está longe de ser irrecusável.

E temos de valorizar o facto de que talvez no último momento em que tal ainda era possível, através de um pequeno grupo de arquitectos se tivessem registado preciosas imagens, na maioria de grande sensibilidade, de alguns magníficos exemplos de arquitectura espontânea, vernácula.

Assim neste momento não se trata em relação ao “Inquérito” do estabelecer de uma *crítica interna* atenta particularmente ao que nele pareça mais ou menos coerente na sua elaboração ou nas suas conclusões, nem de uma *crítica externa* sobretudo comprometida com a análise e interpretação das condições culturais e políticas da sua realização efectiva.

As duas vertentes estão presentes no trabalho mas apenas quanto baste para delas poder retirar algumas conclusões gerais de índole crítica.

Esse é o objectivo.

Terei entretanto de esclarecer que esta posição para mim em nada diminui as observações que tenho feito ao “Inquérito”, já que nenhum dos trabalhos que eu conheça e que se lhe refira as eliminou cabalmente, significa apenas que as não vou retomar agora.

Repito portanto que ao dirigir um segundo olhar àquele acervo, não estamos de maneira nenhuma tentar estabelecer qualquer plano de apreciação directa ao “Inquérito” em si mas muito deliberadamente a dar como que continuidade crítica a um trabalho, de que ele próprio afinal constitui um dos primeiros degraus.

Ainda que o “Inquérito” tivesse como objectivo expresso, marcar firme posição sobre uma alegada intenção dirigista do Estado, de autoritariamente impor uma arquitectura tradicional de raiz nacionalista.

O que é discutível.

Haveria de facto por parte do Estado Novo a intenção de formular uma arquitectura com aquelas características?

Sem querer abordar de novo para não desviar do assunto principal deste estudo, este preciso tema polémico já tão largamente discutido embora ainda tão largamente confuso, podemos em todo o caso duvidar que fosse pelo menos assim clara aquela intenção, tão simplisticamente expressa, para além de outros aspectos igualmente pertinentes que se impunha analisar, o que noutras alturas tentámos concretizar¹⁶².

Seja como for, a convicção absoluta sobre as eventuais intenções do Governo ter-se-á traduzido no “Inquérito” e isso verdadeiramente importa, numa séria limitação auto-imposta por parte dos seus autores, mesmo que por hipótese extrema ainda que meramente académica, se possa admitir ter havido fortes razões que a justificassem.

Esse facto poderá de facto ter reduzido à partida não só os limites do território em estudo mas mesmo o a capacidade de problematização e interrogação que esses territórios mereciam.

162. Vieira de Almeida tinha neste ponto anotado a necessidade de “voltar aqui a verificar a situação plural na Alemanha Goebels Rosenberg Darré. E em Itália Pintura Metafísica, Valores Plásticos, Novecentismo e a Margarida Sarfatti”. Recorde-se que à data da sua morte, o autor tinha iniciado uma investigação sobre António Ferro e Margarida Sarfatti, que constituía também o tema da bolsa de pós-doutoramento que nessa data recebeu da FCT.
Nota do editor

Evidentemente que embora nos tenhamos servido como material-base do espólio do Inquérito, este vai permanecer intocado independentemente dos resultados a que o nosso trabalho possa ter chegado.

Mesmo em face de hipotéticos resultados inconclusivos no nosso trabalho isso em nada poderia afectar o Inquérito em si.

De qualquer maneira este estudo que agora desenvolvemos pode até ser entendido se assim se quiser, como uma homenagem que embora tardia se presta ao “Inquérito” aos seus promotores e agentes.

Também cabe nele essa intenção.

Olhando agora para trás e vendo a dimensão do escrito sinto que este texto que apenas pretendia de alguma maneira validar um projecto de investigação e assim dar resposta a críticas justamente feitas, acabou por ganhar uma dimensão que de início não estava minimamente nas intenções do trabalho.

Final I PARTE

As Edições Caseiras, publicadas pelo Centro de Estudos Arnaldo Araújo da ESAP, pretendem divulgar em pequenos cadernos, estudos académicos sujeitos a revisão por pares (*peer review*), elaborados no seu âmbito de investigação e interesses.

O reconhecimento de toda a importância à espessura enquanto instrumento de uma expressividade especial vai permitir reconhecer seguidamente aquilo a que podemos chamar uma poética de paredes delgadas e uma poética de paredes espessas. A espessura é, portanto, o primeiro “parâmetro em surdina” de que trata este trabalho.

O segundo “parâmetro em surdina” considerado nesta investigação é uma qualidade específica de espaço que podemos investir de responsabilidades particulares seja no campo expressivo seja no campo das preocupações sociais. Concretamente trata-se do espaço-transição.

A reflexão sobre as implicações espaciais destes dois parâmetros é seguida da análise de exemplos referenciáveis internacionais e da arquitectura portuguesa, numa proposta de releitura crítica que vem demonstrar a importância da espessura e do espaço-transição enquanto valores expressivos da arquitectura.



União Europeia - FSE / FEDER

