ISCTE IUL
Instituto Universitário de Lisboa

Escola de Tecnologias e Arquitetura
Departamento de Arquitetura e Urbanismo
Mestrado Integrado em Arquitetura

Mariana Alves Pratas Brito

Vertente Teórica
Título: Analogia, Tipologia e Poesia: Descodificação de um processo de projeto.
Orientador: Doutor Arquiteto Paulo Tormenta Pinto

Vertente Prática
Título: A Vila de Alenquer e o Teatro Damião de Góis.
Tutor: Arquiteto Pedro Viana Botelho

Trabalho teórico e prático submetido como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura.
Lisboa | Outubro 2018

NOTAS E AGRADECIMENTOS

Antes de dar início às páginas que correspondem ao "trabalho final", o consumar de um intenso e exigente caminho pessoal, que durou cerca de ano e meio - somado ao restante percurso do curso de arquitetura -, é indispensável fazer referência ao seguinte:

1. O início de tudo isto (refiro-me à vertente teórica, mas sobretudo, à minha paixão pela arquitetura) foi a *Autobiografia Científica* de Aldo Rossi, livro que comprei 'por acaso' durante o segundo ano do curso, em 2013, e cujo breve folhear despertou em mim um estranho interesse e fascínio, que naquela altura ainda não sabia bem identificar. Penso que tal se deva ao facto do livro me ter parecido um reencontro comigo própria, com certas coisas que já havia sentido, com pensamentos que já tinha principiado mas nunca realmente explorado e muito menos compreendido, mas também, e não menos importante, por concretizar em palavras exatas sensações arquitetónicas que não pensava poderem ser tão relevantes ou claras para outrem. Foram precisas três tentativas para conseguir mergulhar a sério nas páginas, tal era a densidade e complexidade do livro, mas sobretudo, daquilo que Rossi estava a tentar partilhar. Várias foram as vezes que foi impreterível parar, para conseguir assimilar (minimamente) todas aquelas memórias, ideias e ideais, inquietações, visões pessoais... Creio que esta obra tenha, também, sido uma espécie de iluminação, por me revelar que a arquitetura se relaciona com tudo e que tudo se relaciona com a arquitetura - isto prende-se com uma inquietação pessoal de procurar compreender e relacionar tudo, algo que jamais satisfarei,

mas que encontrou algum sossego com este livro e com o Rossi. A partir daqui, pude passar a olhar em redor com outra consciência, uma consciência simultaneamente humana, ordinária e mortal, e transcendental, clarividente (dentro das minhas possibilidades) e simbólica (arquitetónica), como se pudesse doravante, finalmente, identificar uma certa ordem que rege todas as coisas, um sentido que tem origem no passado, por vezes, imensamente longínquo. O lançamento de *Melancolia e Arquitectura* em Aldo Rossi, de Diogo Seixas Lopes, em 2016, foi como que um novo sinal para pegar nestes assuntos, explorá-los, e, no fim de contas, o mote definitivo para este trabalho. Daqui resultou o início de uma forte paixão pela arquitetura, que, sei hoje, corresponde à minha maneira de compreender o mundo e me compreender a mim própria, ao que me rodeia, e aos outros.

2. A escolha pessoal de um tema, neste caso para ser desenvolvido ao longo de um período relativamente longo (mas creio também qualquer escolha pessoal que se prenda com um assunto sério), é tanto mais afortunada e frutuosa quanto mais franco e comprometido lhe for o empenho dedicado. Como tal, não posso deixar de revelar uma alegria pessoal (e também alívio) por ter podido realizar este trabalho acerca de um tema que me é bastante querido e que desejava explorar mais e mais; o fato de poder estudar o trabalho de Álvaro Siza e estabelecer relações entre ele e o universo de Aldo Rossi foi reconfortante e satisfatório, como se tivesse encontrado, novamente, algo

que andava à procura. Agradeço, portanto, ao Professor Paulo Tormenta Pinto, a oportunidade excecional que me proporcionou de discutir e aprofundar todas estas coisas e me apresentar a tantas outras que desconhecia.

3. A par da escolha do tema da vertente teórica, a escolha do 'quê' e do 'onde' na vertente prática exigiu bastante meditação. Esta não tão fácil ou evidente, implicou a procura de motivos e motivações, estabelecer o que desejava explorar neste último ano e arriscar uma decisão. O culminar no desenvolvimento do projeto do Teatro foi, portanto, uma longa travessia, que pôs à prova a dimensão do meu "desejo" pela arquitetura, das minhas capacidades e responsabilidades (para comigo própria, com o meu trabalho e o professor que me acompanhou) e apontou, no final, respostas para a minha própria maneira de pensar e de operar - no fundo, conduziu a uma consciência mais madura relativamente a mim e à arquitetura. Os momentos de dedicação intensiva ao projeto e o êxtase experimentado com certas descobertas, ao fim de muitas tentativas, vieram reforçar este desejo. Agradeço, portanto, ao Professor Pedro Botelho o acompanhamento extremamente dedicado e sensível e as discussões, que se revelaram fundamentais para a urgência e seriedade implicada nas várias decisões ao longo deste caminho.

4. Uma referência aos professores que participaram do meu percurso. Um agradecimento especial à Alice Espada, por nos segurar a todos.

5. Outra referência, ao Atelier Base, por me acolherem com tanto carinho e me proporcionarem a experiência do mundo do trabalho.

6. Paralelamente aos ensinamentos e lições obtidas via professoras/es, é indispensável referir a importância de todas/os aquelas/es que efetuaram este percurso comigo e paralelamente a mim. Às/aos amigas/os e colegas, às/aos quais devo um agradecimento infinito, por serem boas/bons companheiras/os, por serem as/os melhores críticas/os, por revelarem e partilharem o que é para si a arquitetura nesta fase tão prematura da nossa travessia - às centenas (senão milhares) de horas que passámos juntos, a trabalhar lado a lado e a aprender mutuamente -, por tudo aquilo que não é (mas é) arquitetura. Às/aos amigas/os e familiares que, aparentemente não percebendo nada de arquitetura, exigem mais e melhor de mim, já que é a isto que me presto de livre vontade. Assim, obrigada: Andreia Couto, Andreia Simões, Bárbara Lopes, Daniela Rosa, Denis Alain, Diana Amado, Gonçalo Silva, Inês Figueira, Lívars Corrales, Matilde Branco, Patrícia Garcia, Soraia Cardoso, Teresa Mateus, Vanessa Vieira.

7. Um agradecimento especial ao meu piano (qual entidade libertadora nos momentos mais desesperantes e inspirador nos momentos mais necessários!). Outro, aos meus pais e irmãos, às minhas avós e, sobretudo, ao meu avô.

RESUMO

Palavras-chave: Analogia, Memória, Poesia, Aldo Rossi, Rafael Moneo, Álvaro Siza, Teatro, Vila de Alenquer.

A leitura do livro *Autobiografia científica (*1981) de Aldo Rossi, oferece a oportunidade para recolocar em cima da mesa a pertinência das questões da memória e da analogia no pensamento arquitetónico e no processo projetual contemporâneo.

A descodificação do conjunto infindável de memórias e referências subjacentes aos projetos de Rossi, que constituem a sua base de trabalho teórico-prática, conduz ao assunto da tipologia e dos tipos em arquitetura, abordado em particular no artigo *On Typology* (1978) de Rafael Moneo.

No contexto português, o repescar das questões sensíveis e do tema da memória por parte dos arquitetos no período pós-25 de abril de 1974, em particular o trabalho poético do arquiteto Álvaro Siza, é desenvolvido a partir da leitura do livro *Profissão Poética* (1988) de Kenneth Frampton.

A compreensão do tempo presente, a partir desta e de outras questões que surgem no período pós-moderno na Europa (anos 60, 70 e 80), posteriormente relevantes em Portugal, é tida como ferramenta de operação sobre o território contemporâneo, trabalhado em particular na vertente prática projetual: a vila de Alenquer.

Servindo de suporte para reflecção e operação no tempo presente, o centro da vila de Alenquer é o local de desenvolvimento do Teatro Damião de Góis. Este novo equipamento público, que aproveita o lugar do atual auditório da vila - que não serve devidamente -, propõe-se como agente fundamental para revitalizar este território e combater o seu progressivo abandono.

ABSTRACT

Key-words: Analogy, Memory, Poetry, Aldo Rossi, Rafael Moneo, Álvaro Siza, Theater, Alenquer.

Reading Aldo Rossi's book *A Scientific Autobiography* (1981) offers the opportunity to recover the importance of the matters related with memory and analogy on architectural thought as well as the contemporary design process.

The decoding of the endless set of memories and references underlying Rossi's projects, which constitute his theoretical-practical work base, leads to the subject of typology and types in architecture, particularly addressed in Rafael Moneo's article *On Typology* (1978).

In the Portuguese context, the recovery of sensitive issues and the theme of memory by the architects in the post-25 April 1974 period, especially the poetic work of the architect Álvaro Siza, is developed through the reading of *Poetic Profession* (1988) by Kenneth Frampton.

The understanding of the present time, from this and other questions that arise in the postmodern period in Europe (60s, 70s and 80s), later relevant in Portugal, is considered as an operation tool on the contemporary territory, worked in particular in the practical project: the Alenquer village.

Serving as a basis for reflection and operation in the present time, Alenquer's center is the place for the development of Teatro Damião de Góis. This new public equipment aims to take the place of the current village's auditorium, which does not serve it properly, and is proposed as a fundamental agent to revitalize this territory and try to fight against its progressive abandonment.

ÍNDICE GERAL

1. Introdução Geral 15

2. Analogia, Tipologia e Poesia – descodificação de um processo de projeto | Vertente Teórica 21

2.1 Introdução à vertente teórica 22

2.2 Analogia, Tipologia e Poesia

2.2.1 Analogia – Aldo Rossi 33

2.2.2 Tipologia – Rafael Moneo 67

2.2.3 Poesia – Álvaro Siza 89

2.3 Considerações Finais 102

3. A vila de Alenquer e o Teatro Damião de Góis | Vertente Prática 107

3.1 Introdução à vertente prática 108

3.1.1 Território estudado: Alenquer 110

3.1.2 Auditório Damião de Góis 144

3.2 Teatro Damião de Góis 152

Referências Bibliográficas 173

Índice de Imagens 179

Anexos 185

- Anexo A - Contexto da arquitetura portuguesa, desde o período Moderno até à década de 1980.
- Anexo B - Projecto de adaptação do edifício de cinema para actividades culturais, Abril de 1986.
- Anexo C - Projecto de remodelação do Auditório Damião de Góis, Abril de 2016.
- Anexo D - Investigação sobre o teatro.

1. INTRODUÇÃO GERAL

Analogia, Tipologia e Poesia: descodificação de um processo de projeto. A vila de Alenquer e o Teatro Damião de Góis, corresponde a uma dissertação teórico-prática efetuada no âmbito do trabalho final do Mestrado Integrado de Arquitetura, que encerra uma intenção pessoal de compreender, interpretar e trabalhar no contexto contemporâneo, a partir de posições e leituras precedentes.

O ponto de partida para este trabalho foi a leitura de duas obras: *Autobiografia Científica* (1981) de Aldo Rossi e *Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi* (2016) de Diogo Seixas Lopes, que despoletaram o interesse pelas questões da memória, da melancolia e da sensibilidade em arquitetura. A oportunidade de intervenção no território contemporâneo, neste caso a vila de Alenquer, permitiu explorar e aprofundar estas questões na prática projetual.

Assim sendo, este trabalho é constituído por duas vertentes, uma teórica e outra prática, que são assumidamente interligadas e indissociáveis: a reflecção levada a cabo para a componente teórica, denominada *Analogia, Tipologia e Poesia: descodificação de um processo de projeto* que se debruça sobre estes três conceitos fundamentais no campo da arquitetura toma, por conseguinte, parte no processo de pesquisa e desenvolvimento da componente prática, o projeto do *Teatro Damião de Góis*, na vila de Alenquer.

As metodologias utilizadas neste trabalho foram complementares, no sentido em que as leituras efetuadas e as referências consultadas para o desenvolvimento e aprofundamento da componente teórica acabaram por direta e

indiretamente influenciar e emergir em determinados momentos do desenvolvimento da parte prática de projeto. Também o contrário se verificou, uma vez que o processo de projeto permitiu experimentar e pôr em causa as ideias e premissas aferidas a partir da investigação teórica, bem como tomar consciência da necessidade de expor e convocar para a prática projetual os conhecimentos e inquietações daí resultantes.

A vertente teórica consiste, desta forma, numa reflexão crítica baseada na leitura e descodificação de três textos principais: *Autobiografia Científica* (1981), de Aldo Rossi, o artigo *On Typology* (1978), de Rafael Moneo e *Profissão Poética* (1988), de Kenneth Frampton. Estas leituras conduziram à identificação de três conceitos fundamentais em arquitetura: a Analogia, a Tipologia e a Poesia, desenvolvidos em momentos encadeados do seguinte modo: Analogia com relação a Aldo Rossi, a Tipologia segundo Rafael Moneo e a Poesia latente na figura de Álvaro Siza. Esta reflecção procura analisar a importância e pertinência destes conceitos no contexto arquitetónico contemporâneo, mas também, desvendar a ligação entre as ideias e o trabalho desenvolvido por Aldo Rossi no período de reconstrução de Itália após a 2ª Guerra Mundial e a abordagem particular e poética de Álvaro Siza, revelada após o período da revolução de Abril de 1974 em Portugal.

A vertente prática, por sua vez, corresponde ao desenvolvimento de um projeto arquitetónico, o Teatro Damião de Góis, num território pré-estabelecido: a vila de Alenquer. Implicando uma análise ao território que compreende o estudo da sua história e geografia, diversas visitas ao local e a conversação com locais e pessoal da respetiva Câmara

Municipal, o projeto ocupa o lugar do atual auditório Damião de Góis, substituindo integralmente o equipamento existente pelo novo programa. Procura-se, deste modo, valorizar o lugar em questão e revitalizar a vida do centro da vila, de modo a fazer face ao abandono progressivo de que tem vindo a ser alvo. O desenvolvimento deste projeto implicou a exploração de diversas referências ligadas à arquitetura e ao teatro pelo que foi realizada uma investigação relacionada com este tema que implicou, entre outros, o recurso ao texto *El lloc del teatre – Ciutat, arquitectura i espai escenic* (1997), cuja análise figura em anexo (Anexo D).

O trabalho estrutura-se, portanto, em duas vertentes, organizadas do seguinte modo:

A primeira vertente (teórica), denominada *Analogia, Tipologia e Poesia*, divide-se em duas partes: a primeira corresponde a uma introdução à componente teórica, onde se identifica e explica as motivações deste tema e contextualiza os assuntos desenvolvidos na segunda parte. Esta, por sua vez, é composta por três momentos: o primeiro consiste numa leitura crítica e análise das ideias, referências e desenhos presentes na *Autobiografia científica* de Aldo Rossi, bem como de outras reflecções suas, desenhadas e escritas, que se debruçam sobretudo sobre as questões da analogia e da memória; o segundo momento, que dá continuidade ao anterior, corresponde uma reflecção sobre o tema da "tipologia" e dos 'tipos' em arquitetura, a partir do artigo de Rafael Moneo *On Typology*; o terceiro e último momento aborda o ressurgimento destes temas no contexto contemporâneo português, e em particular, a sensibili-

dade poética do trabalho de Álvaro Siza, analisada no livro *Profissão Poética* de Kenneth Frampton. Importa ainda referir que foi realizada uma investigação complementar para fundamentar esta última questão que se debruça sobre o contexto da arquitetura portuguesa desde o período moderno até aos anos 1980 e que figura em anexo (anexo A).

A segunda vertente (prática), designada *A Vila de Alenquer e o Teatro Damião De Góis*, estrutura-se também em duas partes. A primeira corresponde a uma introdução à componente prática, onde se apresenta o território estudado e o objeto de estudo - auditório Damião de Góis -- que se propõe substituir, posteriormente, por um novo equipamento - Teatro Damião de Góis - que é desenvolvido na segunda parte. Este último ponto é complementado por uma reflecção relacionada com o tema do teatro, que figura em anexo (Anexo D). A segunda parte compreende, por sua vez, o desenvolvimento do projeto do Teatro Damião de Góis, no centro da vila de Alenquer.

2. ANALOGIA, TIPOLOGIA E POESIA

VERTENTE TEÓRICA

2.1 INTRODUÇÃO À VERTENTE TEÓRICA

O contexto político e económico deste novo século, marcado por avanços tecnológicos, crises financeiras e conflitos entre o Ocidente e o Oriente, despoletou uma nova ordem mundial que envolveu a arquitetura. Neste domínio, as transformações ocorridas desencadearam uma "sensibilidade regeneradora e a ideia de regresso a uma base sólida, capaz de consolidar os alicerces subjacentes à prática e cultura de projeto" (Pinto, 2016, p. 1).

No que respeita a esta base sólida, a preocupação relativamente aos princípios da arquitetura provenientes da cultura clássica, os sistemas vernaculares e as questões tipológicas são temas fundamentais no campo arquitetónico e, por sua vez, transversais ao trabalho teórico e prático desenvolvido por Aldo Rossi no período pós-moderno em Itália, no rescaldo da 2ª guerra mundial.

A conjuntura política e social do período da ditadura em Portugal (1933-74) implicou uma reflecção semelhante, priorizando novas questões associadas ao caráter identitário e à memória, que se refletiram nas abordagens da nova geração de arquitetos formados neste período, e em particular, no trabalho de Álvaro Siza.

A reflecção que aqui se empreende sobre os fundamentos da arquitetura implica, portanto, um regresso à base do seu saber ancestral, ao território do Sul da Europa e apresenta-se como argumento imprescindível à abordagem arquitetónica contemporânea.

Assim sendo, o desenvolvimento deste tema toma como ponto de partida a leitura e descodificação de três textos: *Autobiografia científica* (1981) de Aldo Rossi, *On Typology* (1978) de Rafael Moneo e *Profissão Poética* (1988) de Kenneth Frampton, que conduziram à identificação de três conceitos base - Analogia, Tipologia e Poesia - que se propõem enquanto princípios fundamentais e indissociáveis da teoria e prática arquitetónicas. Associando-os diretamente a cada uma das figuras do universo arquitetónico - Analogia a Aldo Rossi, Tipologia a Rafael Moneo e Poesia a Álvaro Siza - procura-se analisar cada um dos textos e clarificar a ligação que estabelecem entre si. Esta intenção implica, por sua vez, que nos debrucemos sobre o trabalho de Rossi e de Siza e a sua possível ligação - o primeiro, operando durante a reconstrução de Itália após a 2ª Guerra Mundial, o segundo, após o período da ditadura em Portugal.

A analogia e Aldo Rossi

A ideia analógica é introduzida no campo da Arquitetura por Aldo Rossi - é a sua metodologia de trabalho. O livro *Autobiografia Científica* (1981) revela o modo como a sua arquitetura resulta de um baú de memórias colecionadas que são filtradas e, posteriormente, transformadas em projetos. Os desenhos e escritos de Rossi demonstram o papel fundamental da ferramenta analógica enquanto descodificadora do seu pensamento arquitetónico e do seu processo de projeto.

Para entender esta questão é imprescindível recuar ao período da infância de Rossi, durante o qual cresce no seio de uma família da burguesia abastada, que se muda para uma casa no lago Como, para evitar os bombardeamentos na sua cidade natal, Milão. Os anos vividos neste contexto marcaram profundamente a sua existência e o seu modo de pensar: Rossi tem acesso a uma educação cultural bastante rica e completa o curso de arquitetura no Politécnico de Milão (1949-59), construindo desta forma um imaginário de referências e sensibilidades bastante singulares, que transportará e evocará recorrentemente. O retorno à cidade de Milão, que reencontra destruída e arruinada, consuma-se num sentimento de melancolia que para sempre o acompanhará e tomará forma nas coisas que faz: nos desenhos, nos escritos, nas observações, nos projetos arquitetónicos (Lopes, 2016, pp. 102–103).

O contexto arquitetónico que o acompanha é marcado pela influência do movimento moderno (replicado em Itália enquanto estilo superficial) e do neo-realismo, ambos carecendo de "bases críticas para definir uma avaliação consciente da realidade" (Lopes, 2016, p. 109): o primeiro pela sua "natureza abstracta e a-histórica", o segundo pelo seu "embelezamento pitoresco com referências populares" (Lopes, 2016, p. 109). Aldo Rossi vai, consequentemente, integrar uma jovem geração de arquitetos que propõe uma nova ideologia ligada à ascensão do realismo em arquitetura, apelando a um "renascimento cultural entre os jovens" (Lopes, 2016, p. 110). A sua consciência e posicionamento crítico relativamente à profissão, à política e à sociedade, que desde cedo revelou ao participar na revista *Casabella-continuità*, vão ao encontro do momento em que "a profissão recuara para o formalismo ou o fun-

cionalismo sem substância. [E em que] Para reclamar um significado ausente, tinha de se alcançar uma consciência renovada em relação aos problemas concretos" (Lopes, 2016, p. 114).

O trabalho de Rossi desenvolve-se essencialmente nos anos 1960, 1970 e 1980, quando Itália atravessava um período de reconstrução no rescaldo da 2ª Guerra Mundial e são trazidos a discussão vários temas no campo da teoria da arquitetura nomeadamente: a fenomenologia, a semiótica, o espírito do lugar (*genius loci*), o estruturalismo, entre outros (Nesbitt, 2013, pp. 21–45). Historicamente, operam-se grandes transformações a nível social e económico, sendo a arquitetura chamada a desempenhar um papel preponderante na criação de "uma nova identidade confrontada com o rápido crescimento de centros urbanos e a necessidade de habitação" (Lopes, 2016, p. 97); este tempo corresponde a uma rutura com o Movimento Moderno e a uma abordagem mais sensível por parte dos arquitetos, que se prende com as suas memórias, com a ideia de identidade e com a intenção de recuperação do passado. Rossi participa, portanto, deste momento de urbanização das periferias, operação esta que implica o encontro de uma estrutura tipológica reconhecível na cidade existente (memória tipológica da arquitetura), que servirá de fundamento para a sua teoria urbana preconizada em *A Arquitectura da Cidade* (1966) que defende o crescimento da cidade em continuidade com os modelos que ela própria gerou, ao invés de se constituir como rutura, sublinhando desta forma a ancoragem da arquitetura na sua própria história.

Importa, neste sentido, referir alguns assuntos transversais ao seu pensamento e prática, entre eles, o seu interesse pelo período Iluminista, em particular as ideias desenvolvidas no campo do Urbanismo - a cidade é construída com uma expressão (tipologia) reconhecível, cujo modelo se poderia aplicar a todo o território. Esta cidade, que chega altamente transformada e afetada ao século XX, como que "decadente", num processo de ruína ou de decomposição e intersectada por diversas camadas de tempo, constituir-se-á sua matéria de trabalho. Outro ponto de interesse, prende-se com o trabalho desenvolvido por Andrea Palladio no Renascimento, nomeadamente o seu intento pela recuperação de uma cultura perdida (do período clássico e romano) mas também pela sua procura dos fundamentos da disciplina arquitetónica - Rossi identifica aquelas que consideram ser as suas maiores invenções: "a dessacralização da forma do templo religioso e a escolha do lugar" (Rossi, 2013, p. 61).

A arquitetura de Rossi resulta, portanto, da conjugação de todos estes assuntos e está intimamente ligada à controvérsia e ao decurso do tempo, configurando-se em formas arquetípicas, puras, encerrando um estado "decadente" e poético.

> *"A arquitectura era concebida como ferramenta, capaz de transformar e compreender o mundo"* (Lopes, 2016, p. 115).

A tipologia e Rafael Moneo

O tema da tipologia e do tipo surge na teoria da arquitetura no século XVIII quando Quatremère de Quincy formula pela primeira vez a ideia de "tipo" no seu *Dictionnaire Historique de l'Architecture* (Paris, 1832), num momento marcado pela ocorrência de revoluções técnicas e sociais que colocam em causa a disciplina "tradicional" da arquitetura (Moneo, 1978, p. 28). Segundo o conceito original, o tipo estava intimamente relacionado com a natureza e com as necessidades do ser humano, subentendendo um vínculo com o passado; identificava-se, portanto, com a lógica da forma ligada à razão e ao seu uso, baseando-se em formas elementares e primitivas.

No artigo *On Typology* (1978) Rafael Moneo aprofunda este assunto, procurando demonstrar que o tipo encerra uma densidade simbólica, correspondendo a um elemento que pode ser invocativo mas que não implica a reprodução ou a repetição de formas existentes. O reconhecimento do tipo dá-se por via de características implícitas na arquitetura, que são reconhecíveis não somente pela forma física, mas pela atmosfera, pela proporção, pela dimensão.

Moneo vai, desta forma, percorrer os vários contextos que estão na base das diferentes leituras e interpretações do conceito de tipologia/tipo e da alteração da sua importância na teoria da arquitetura, identificando-os com os momentos em que a disciplina sofre revisões ou alterações preponderantes.

Tomando como ponto de partida a primeira referência ao conceito de tipo no século XVIII, Moneo aborda

posteriormente as alterações que este sofreu: a sua substituição, no século XIX, por um método de composição associado à reprodução de modelos, que resultou no desaparecimento da ligação entre tipo e forma; subsequentemente, o paradigma do novo mundo industrializado e a nova sociedade emergente do século XX, que se traduziram na criação de um novo conceito - o protótipo - intimamente relacionado com a dispensa da memória e da história da teoria da arquitetura e de que resultou inútil o conceito original de tipo; mais tarde, no período pós-moderno, particularmente na década de 1960, o reemergir do interesse pelo tema da tipologia - procurou-se compreender o desenvolvimento da cidade tradicional a partir de um método de análise morfológica - despoletou a realização de uma série de estudos tipológicos (onde se inclui o trabalho de Rossi), que foram acompanhados pela publicação do artigo *Typologia* (1965) de Giulio Carlo Argan, onde o conceito original de tipo foi recuperado e interpretado; por fim, a reflecção sobre o conceito no paradigma contemporâneo (anos de 1970), reconhece o seu papel fundamental mas identifica a perda do seu significado.

A análise desenvolvida por Moneo permite, para além disto, deslindar as dificuldades de aplicação do conceito de tipo apesar de reconhecido o seu valor na explicação da tradição arquitetónica ao longo da história. O uso consistente dos tipos no passado (as estruturas, formas e atividades contínuas) foi profundamente quebrado com as transformações das técnicas construtivas e da sociedade. Por sua vez, estes parecem apontar para a impossibilidade de recuperação da sua essência no paradigma atual.

Enquanto tema fundamental durante o período pós-moderno, a tipologia foi alvo de um estudo profundo por parte de Aldo Rossi. Neste âmbito, importa referir o seu livro *A Arquitectura da Cidade* (2013), que revela a sua capacidade em "conhecer e intervir na cidade, tomando-a como manufacto e apreendendo-lhe a dinâmica" (J. C. Monteiro in Rossi, 2016, p. 10). Nesta obra, Rossi procura analisar a cidade a partir das suas partes, identificando os seus "elementos primários" e "monumentos", dando um relevo particular ao tema da tipologia.

> *"E nenhum mecanismo parece mais repetitivo que as questões tipológicas da casa, dos edifícios públicos, do teatro"* (Rossi, 2013, p. 58).

A poesia e Álvaro Siza

O paradigma de revisão da disciplina arquitetónica implicado no contexto e nas condições de produção da arquitetura em Portugal após a revolução de 25 de Abril de 1974 vai permitir estabelecer relações com alguns dos assuntos abordados no trabalho de Aldo Rossi. No período da revolução emerge em Portugal uma geração de arquitetos que vai ganhar visibilidade internacional, destacando-se pelos seus "mecanismos conceptuais presentes na produção e no discurso critico" (Pinto, 2016, p. 3). Esta geração é liderada por Álvaro Siza.

A obra *Profissão Poética* (1988) de Kenneth Frampton, publicada mais de uma década após a revolução, analisa as várias fases do trabalho de Siza e aprofunda, tomando como base os seus diversos projetos, as suas preocupações com o lugar, a sua abordagem sensível e a recorrente evocação de referências do passado.

Para compreender o trabalho de Siza é inevitavelmente necessário encetar um percurso pela arquitetura portuguesa tendo como início o período da Arquitetura Modernista em Portugal e é também indispensável fazer referência ao período moderno e às subsequentes referências racionalistas da Europa dos anos 1920 para elucidar de que forma estas influenciaram o paradigma arquitetónico português, nomeadamente, o período do Racionalismo e do Movimento Orgânico, sucedido pelo período da revolução de Abril e dos processos SAAL e culminando nos momentos posteriores.

A especificidade da cultura arquitetónica portuguesa de onde provém Álvaro Siza, diretamente relacionada com a sua condição territorial sul europeia e por sua vez com aquele que é considerado o berço do saber ancestral da arquitetura, foi no passado alvo de análise por parte de George Kubler na sua obra *Portuguese Plain Architecture: Between Spices and Diamonds*, 1521-1706 (2005). Kubler definiu a arquitetura chã identificando o modo como se conjugaram as influências provenientes de outros territórios, como a Flandres ou Espanha, e os fatores conjunturais

de ordem militar e religiosa, traduzindo-se numa arquitetura despojada que se "emancipou diante regras clássicas e das normas académicas" (Pinto, 2016, p. 4). O sentido pragmático desta arquitetura "viria a contribuir para clarificar e orientar a ação dos novos arquitetos" (Pinto, 2016, p. 5) no período após a revolução de Abril de 1974, sendo Duarte Cabral e Mello a propor esta mesma relação, num artigo publicado na revista *Arquitetura* (Mello, 1979) em que evoca a importância da obra de Kubler a propósito do trabalho de Vítor Figueiredo, estabelecendo um "nexo entre a arquitetura chã e a independência e experimentalismo dos programas de habitação social desenvolvidos naquele período, com forte contenção orçamental" (Pinto, 2016, p. 6).

Neste contexto, o trabalho desenvolvido por Álvaro Siza a partir da década de 1950, dominado pelas suas memórias, pela fusão de vários arquitetos racionalistas da Europa dos anos 1920 e pela influência do período modernista precedente, vai revelar-se altamente invocador, crítico e ideológico. Abarcando os mais variados programas e contingências, a obra de Siza revela gradualmente uma particular sensibilidade para captar o espírito dos lugares, a qual evolui progressivamente no sentido do rigor e da austeridade formal.

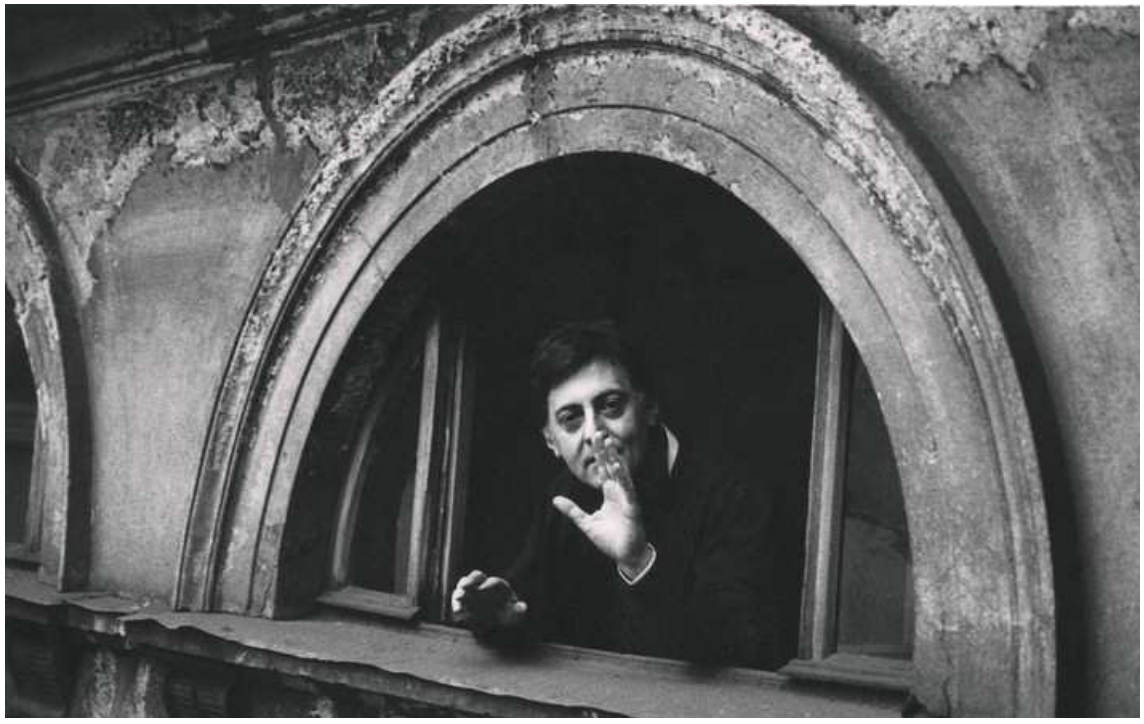


Figura 1 - Aldo Rossi.

2.2.1 ANALOGIA – ALDO ROSSI

> *"Talvez apenas isto me interessasse na arquitetura; porque sabia que havia sido tornada possível por uma forma precisa que combatia o tempo a ponto de por ele ser destruída. A arquitetura era um dos modos para sobreviver que a humanidade havia procurado; era um modo para exprimir a sua fundamental procura de felicidade"* (Rossi, 2013, p. 23).

Partindo da leitura do livro *Autobiografia Científica* (2013) do arquiteto Aldo Rossi, procura-se compreender a ferramenta analógica enquanto descodificadora do seu pensamento arquitetónico e do seu processo projetual, quer no entendimento de questões universais e transversais ao longo da história da arquitetura, quer na sua relação pessoal/íntima com tudo aquilo que o rodeava. A analogia é entendida como ferramenta fundamental para a interpretação e compreensão dos significados implícitos na arquitetura, estabelecendo relações e correspondências entre símbolos, ao longo do tempo e do espaço. Aliada à memória, propõe-se como base para o pensamento e a prática arquitetónica, constituindo um saber que permanece e se vem completando ao longo da história. Nas palavras de Rossi, "(…) fazer arquitetura é descrever as coisas, o que nos rodeia e acompanha, mas é também descrevermo-nos a nós próprios" (Rossi, 2013, p. 21).

Breve nota sobre a Autobiografia Científica

Este livro explana e interliga a formação e o imaginário de Rossi com a sua experiência de vida, identificando as personagens e os lugares que fundam o seu pensamento, todos eles fragmentos presentes na sua arquitetura.

O seu tema principal é a memória; em particular, a das formas (de carácter simultaneamente particular/íntimo e comum/coletivo) que permanecem, se repetem, se transformam ao longo tempo. Como afirma V. Scully (in Rossi, 2013, p. 130): "As suas formas são poucas, precisamente porque não são inventadas mas relembradas. Derivam da sua experiência das coisas na vida". Para compreender esta relação é necessário recuar até à sua infância, às "(…) impressões de criança que prefiguram as intuições que o impulsionaram para aquela ideia de saber com que se haveria de confrontar toda a vida: um saber não académico mas entendido em sentido absoluto" (V. Rossi in Rossi, 2013, p. 13). Este saber está implícito na sua relação com os objetos, na repetibilidade do seu uso no quotidiano ao longo do tempo. Rossi considera-os como arquiteturas, palco da vida humana ao longo dos séculos que se sucedem. A arquitetura e os objetos são, assim, entidades imóveis, símbolos da vida do ser humano, a representação de algo de uma outra dimensão, entre o vivido e o imaginado (V. Rossi in Rossi, 2013, p. 14).

É através da sua capacidade de memória e de transformação analógica que percorremos ao longo da *Autobiografia Científica* as várias autobiografias dos seus projetos. A sua própria autobiografia.

Memória

Ao longo deste livro as memórias de Rossi vão sendo progressivamente destiladas. Reconhecidas e esclarecidas, elas mais não são do que formas reevocadas e relembradas que "finalmente todas elas brotam e se ordenam, de modo clássico, para seu uso" (V. Scully in Rossi, 2013, p. 132). Como afirma Rossi: "(…) agora, parece-me vê-las a todas como se fossem instrumentos numa fila perfeita […] numa listagem (…)". "Mas esta listagem entre imaginação e memória não é neutra, ela regressa sempre a alguns objetos e, nestes, participa também na sua deformação ou, de algum modo, na sua evolução" (V. Scully in Rossi, 2013, p. 132).

Forma

Em *A Arquitectura da Cidade* (1966) Rossi propõe uma teoria urbana que defende que a cidade deve ser entendida e valorizada enquanto uma construção ao longo de tempo, onde estão depositados os seus "fragmentos" e, consequentemente, as suas várias memórias.

A relação umbilical de Rossi com as formas arquitetónicas está diretamente relacionada com a cultura onde cresce. As "formas de Rossi" derivam da linguagem clássica da arquitetura, proveniente do Sul da Europa e também

das tradições vernaculares italianas, evocando recorrentemente as suas origens rurais e o urbanismo tradicional italiano (Figura 2). Esta sua capacidade de compreensão das formas corresponde, num primeiro momento, à observação das coisas, em que há um adquirir de experiência e, posteriormente, esta dá lugar à memória dessas coisas (V. Scully in Rossi, 2013, p. 130). Como afirma Scully (in Rossi, 2013, p. 133): "[As formas de Rossi são] poucas e cuidadosamente selecionadas de entre as suas memórias; auto-seleccionadas […] através da sua persistência nessa memória. […] cada uma delas significa indiretamente tantas coisas (…)".

A aparente abstração das formas não o é de todo. Elas encerram um conjunto infinito de invocações e de aportações ao seu imaginário e às suas memórias. Daqui se entende que a forma pode não conter o tipo.

Figura 2 - Casas no Delta do Rio Pó.

Rossi, contrapondo-se e criticando avidamente o funcionalismo e a base utilitária do Movimento Moderno, defende que a forma não depende da função e que segue "uma diferente lógica da razão humana, pode libertar essa razão e a vida que dirige" (V. Scully in Rossi, 2013, p. 133).

> *"Com os instrumentos arquitetónicos, portanto, nós favorecemos um acontecimento, independentemente dele acontecer. […] Por isso a dimensão de uma mesa, ou de uma casa, é muito importante; não como pensavam os funcionalistas, para desempenhar uma determinada função mas para permitir mais funções. Enfim, para permitir todo o que na vida é imprevisível" (Rossi, 1981, p. 27).*

Scully considera que após Rossi enfrentar a morte "todas as formas passam a ser inocentes […] numa nova linguagem; saída de um processo evolutivo" (V. Scully in Rossi, 2013, p. 132). No desenho *L'architecture assassinée* (Figura 3) elas são "pequenas, criaturas ansiosas num estado de massacre, atingidas na fronte, metralhadas nas pernas: encostadas contra a parede, pela ideologia" (V. Scully in Rossi, 2013, p. 132).

As formas vão-se-nos tornando próximas, quase familiares, parecendo "oferecer-nos um estado fundamental do ser […]. São formas que aparentam ser, como Rossi esperava, "sem evolução". Simplesmente existem, como se tivessem existido sempre" (V. Scully in Rossi, 2013, p. 138).

> *"O tempo da arquitetura não estava já na sua dupla natureza de luz ou sombra ou de envelhecimento das coisas, mas propunha-se como um tempo desastroso que retoma as coisas"* (Rossi, 2013, p. 43).

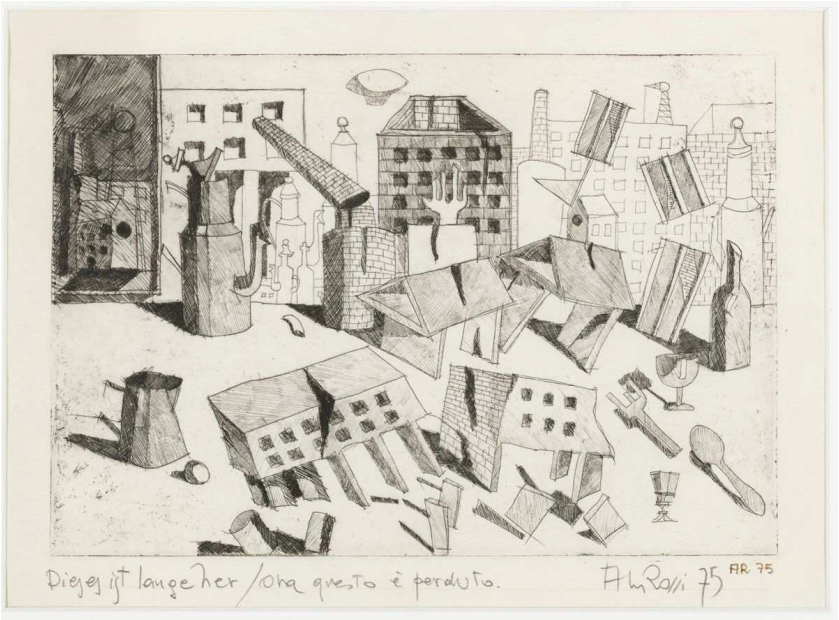


Figura 3 - Dieses ist langer - Ora questo è perduto, Aldo Rossi, 1975.

Cidade análoga

A teoria da cidade análoga, apresentada por Rossi em 1976, resulta de uma consciência mais complexa e ordenada que advém do estudo apresentado no livro *A Arquitetura da Cidade* (2016).

A cidade análoga "construída" por Rossi (Figura 4) consiste numa combinação de tipologias e formas reconhecíveis, restos de edifícios por si eleitos bem como projetos da sua autoria e momentos da cidade que decide combinar. Nas suas palavras, esta corresponde a "um procedimento compositivo com charneira em alguns fatos fundamentais da realidade urbana e em torno dos quais constitui outros fatos no quadro de um sistema analógico" (Rossi, 2016, p. 20). Esta "cidade" é, portanto, produto do seu conhecimento relativo aos vários assentamentos urbanos - aqui usados e manipulados procurando uma certa contradição -, da deposição das suas camadas já mortas e da nostalgia da sua decadência.

Para ilustrar este conceito, Rossi faz referência à perspetiva de Veneza de Canaletto (Figura 5), onde dois edifícios de Palladio construídos em Vicenza - o Palazzo Chiericati e o Palazzo della Ragione - e um projeto da mesma autoria, não construído - a Ponte de Rialto - são representados em conjunto no Canal Grande veneziano. Este ambiente urbano, não correspondente à realidade observada pelo pintor, constrói assim uma "Veneza análoga". Segundo Rossi, "a transposição geográfica dos monumentos por dentro do projeto constitui uma cidade que conhecemos, constituindo-se, todavia, como lugar de puros valores arquitetónicos" (Rossi, 2016, p. 20).

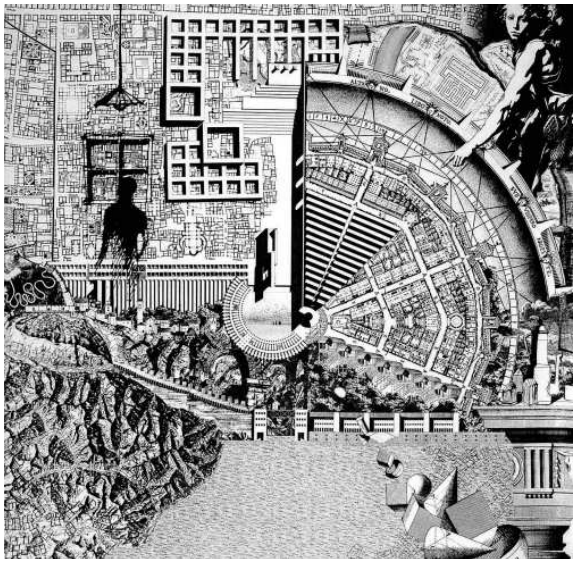


Figura 4 - La Città Analoga, 1976.

Figura 5 - Capricci con palazzi palladiani, Canaletto, 1755.

Escrita

Utilizando desde cedo a escrita enquanto veículo para expor as suas ideias, Rossi participa, ainda enquanto aluno do Politécnico de Milão, na revista *Casabella-continuità* dirigida por Ernesto Nathan Rogers. Esta sua participação corresponde a um período em que a revista desempenha um papel importante na cultura italiana, servindo como instrumento de revisão crítica da história da arquitetura moderna (Moneo, 2004, p. 102).

Tal como revelam a *Arquitectura da Cidade* (1966) e a *Autobiografia Científica* (1981), a escrita é para Rossi, à semelhança do desenho e da representação, um instrumento de pesquisa, de registo do conhecimento e, sobretudo, de confronto e conjugação destes dois últimos: "(…) os textos prevêem os projetos, […] são parte destes quando comentam a história da arquitetura, os problemas da cidade, a tipologia e a forma urbana (…)" (C. Monteiro in Rossi, 2013, p. 15). Neste último livro, no qual faz uma "autobiografia de cada projeto", Rossi reflete livremente interligando através de analogias uma continuidade quase infinita de assuntos, convocando simultaneamente memória, tempo e história. Assim, "esclarece a ligação da arquitetura e da cidade à história, coletiva e pessoal, ao nosso mais recôndito e íntimo sentimento, despoletada através do exercício da memória" (C. Monteiro in Rossi, 2013, p. 16).

Matéria e Pertença

O tempo (cairos e cronos) e a memória (individual e coletiva) são peças fundamentais que atravessam o seu trabalho e pensamento. Existe um constante reencontro entre passado e presente, vivido e imaginado. Tal como afirma C. Monteiro: "(…) o seu material parece ser […] o próprio tempo, que tudo permite; sobretudo o aflorar das memórias, que são evocadas ou reencontradas […] criando respostas que definem propósitos e diferente entendimento para aquilo que se julgava já ter compreendido" (Rossi, 2013, p. 16). Para além da cultura arquitetónica, comum e pública, a cultura autobiográfica de Rossi confere ao seu pensamento e *modus operandi* uma identidade muito própria.

A íntima relação com as coisas e a descodificação da importância que algo banal pode encerrar, faz com que Rossi constantemente se "reencontre". Existindo no presente, "regressa" recorrentemente ao passado, denotando um estado melancólico que parece nunca o abandonar. Reencontra-se com a "sua arquitetura" a cada projeto seu ou, com "arquiteturas suas", com que se vai cruzando em viagens ou visitas. C. Monteiro (in Rossi, 2013, p. 16) refere um episódio relacionado com uma casa anónima na Cova do Vapor que Rossi reclamava como sua: "Ao exprimir esta pertença, não importava a circunstância de lugar, tempo ou de autoria; manifestava a premonição do reencontro com o desconhecido". Deste modo, identificamos em Rossi um constante reencontro, um tropeçar sempre nos mesmos temas.

Representação

É nos seus desenhos que Rossi evoca e coloca em confronto todos estes 'fragmentos' e memórias, lado a lado com a sua "proposta de continuação da cidade". Os seus desenhos confirmam desde cedo a sua inclinação para o uso de formas puras, de influência clássica – o cubo, a esfera, o cone, etc. O seu trabalho procura vir, portanto, na continuidade da construção da cidade e fundamentada nas várias partes que a constituem: as que permanecem, as que praticamente desapareceram - ruínas -, as que efetivamente desapareceram - são somente uma memória - e as que poderiam ter existido - propostas não realizadas. Daqui se entende a sua intenção de convocar o sentido de ruína e de fragmento que se encontra em Piranesi, mas também os vestígios da memória e da melancolia de Giorgio De Chirico.

> *"Os desenhos são, sobretudo e além do mais, espaciais; criam volumes arquitetónicos e ambientes urbanos. […] [São] registos de visões. […] [A] arquitetura como cena para a ação humana toma um tom expectante; os espaços têm possibilidades latentes, profundamente evocativos de presenças ocultas prestes a avançar, presenças grandiosas e melancólicas […]"* (V. Scully in Rossi, 1981, p. 130).

Os desenhos de Rossi evocam, portanto, o urbanismo tradicional italiano e as origens rurais da sua civilização. Ao referir-se ao seu desaparecimento, Vincent Scully afirma (in Rossi, 2013, p. 17): "Uma ligação […] foi cortada, não apenas com a linguagem clássica da arquitetura, também como uma coisa delicada e natural, mas acima de tudo com as antigas e vernáculas tradições por ele reconduzidas à vida e agora mais uma vez em desaparecimento".

> *"[a arquitetura de Rossi] lembrava bibliotecas, civilização, […] ao mesmo tempo que manifestamente evocava, como o fez sempre o urbanismo tradicional italiano, as raízes rurais da sua civilização: a agricultura e as suas estruturas vernaculares […]"* (V. Scully in Rossi, 2013, p. 17).

Os desenhos e imagens convocados recorrentemente ao longo do trabalho de Rossi, mais não são do que uma manifestação da sua resiliência face ao avanço do tempo.

Unidade residencial, Quarteirão Gallaratese Milão, 1968-1973

O projeto do quarteirão Gallaratese (Figura 6) surgiu enquadrado num plano elaborado para dar resposta à crise habitacional vivida em Milão, no período após a 2ª Guerra Mundial. Este complexo habitacional baseia-se numa lógica simples e repetitiva, desenhando um bloco linear que assenta em pórticos e é rasgado por janelas quadradas, sendo as habitações acessíveis a partir de galerias.

> *"A colunata do Gallaratese "(…) deve ser vista literalmente […] a outra luz, que é a das "funções imprevisíveis" de Rossi"* (V. Scully in Rossi, 2013, p. 135).

A fachada do edifício Gallaratese desenhado por Rossi em Milão convoca analogicamente a fachada do convento de las Pelayas, do século XVII, em Santiago de Compostela (Figura 7-8).

Figura 6 - Unidade residencial, Quarteirão Gallaratese Milão.

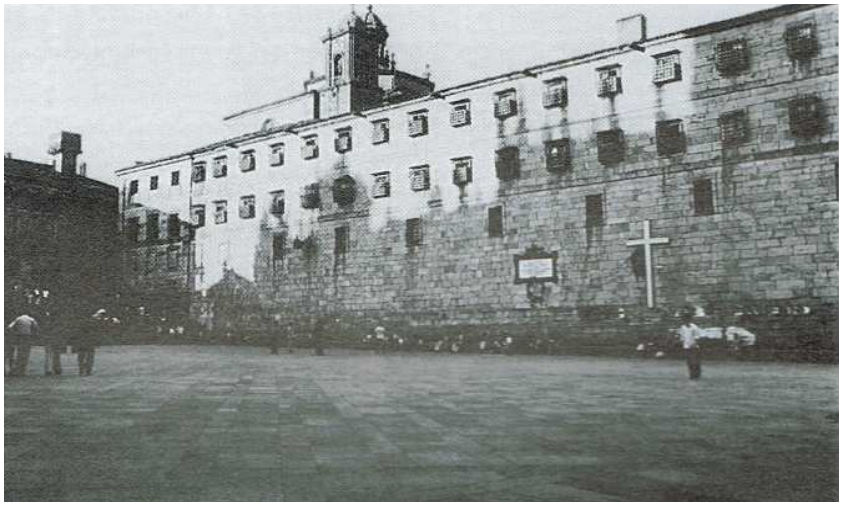


Figura 7 - Convento de las Pelayas, Santiago de Compostela.

Figura 8 - Unidade residencial, Quarteirão Gallaratese.

Os desenhos e pinturas de Rossi relativamente ao quarteirão Gallaratese revelam a sua insistência no mecanismo da repetição e denotam a sua intenção de conjugar e confrontar arquiteturas suas, como aqui sucede com o monumento de Segrate (1965-67) (Figura 9-10).

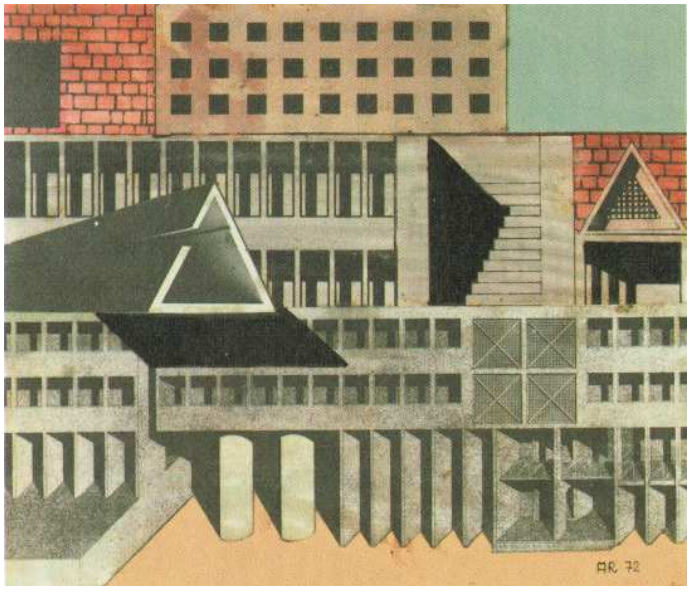


Figura 9 - Desenho do complexo Gallaratese, Aldo Rossi, 1972.

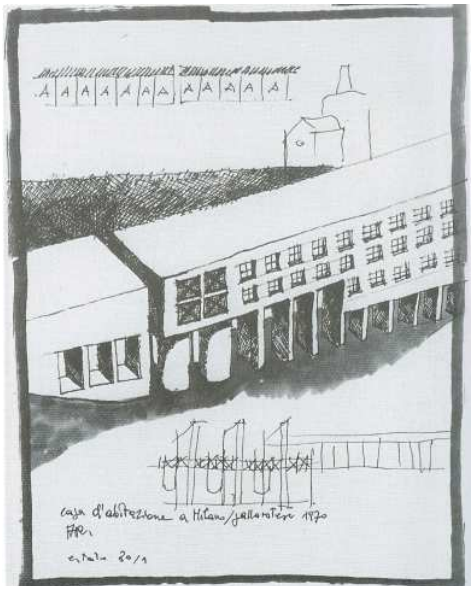


Figura 10 - Desenho do complexo Gallaratese, Aldo Rossi, 1970.

Cemitério de San Cataldo Módena, 1971-1978

O projeto para o Cemitério de Módena (Figura 11), entendido enquanto uma "cidade dos mortos", correspondeu à ampliação do cemitério pré-existente do século XIX, projetado por Cesare Costa. A tipologia do cemitério antigo foi convocada através do desenho de um grande pátio retangular delimitado por pórticos, onde se entrevê uma estrutura em esqueleto cuja espinha dorsal interliga dois elementos especiais: um volume cúbico - que abriga, entre outros, os restos do cemitério antigo - e um volume cónico - que corresponde à fossa comum.

> *"(…) a sua experiência de Módena, que foi acumulada a partir da sua dor nos ossos partidos […] quando estava deitado numa cama de hospital […] e começou a construir Módena como estrutura em osso, uma cidade de osso (…). Aqui, a insistência de Rossi sobre a importância do teatro no seu trabalho parece especialmente relevante. Mostra-nos que a arquitetura, que ele vê primordialmente como o cenário para a acção humana, pode criar um teatro até mesmo para a morte. Mesmo a imobilidade dos mortos é dramatizada, e como tal humanizada, pela sua arquitetura"* (V. Scully in Rossi, 2013, p. 135).

Figura 11 - Cemitério de San Cataldo. Fotografia de Luigi Ghirri.

O grave acidente de automóvel que Rossi sofre em 1971 está implicitamente na origem deste projeto. A questão da morte e da morfologia do esqueleto associadas a este episódio, conduziram Rossi a uma pesquisa relacionada com a forma osteológica dos fragmentos que acabou por estar subjacente à base estrutural do próprio cemitério (Rossi, 2013, p. 35; 37) (Figura 12).

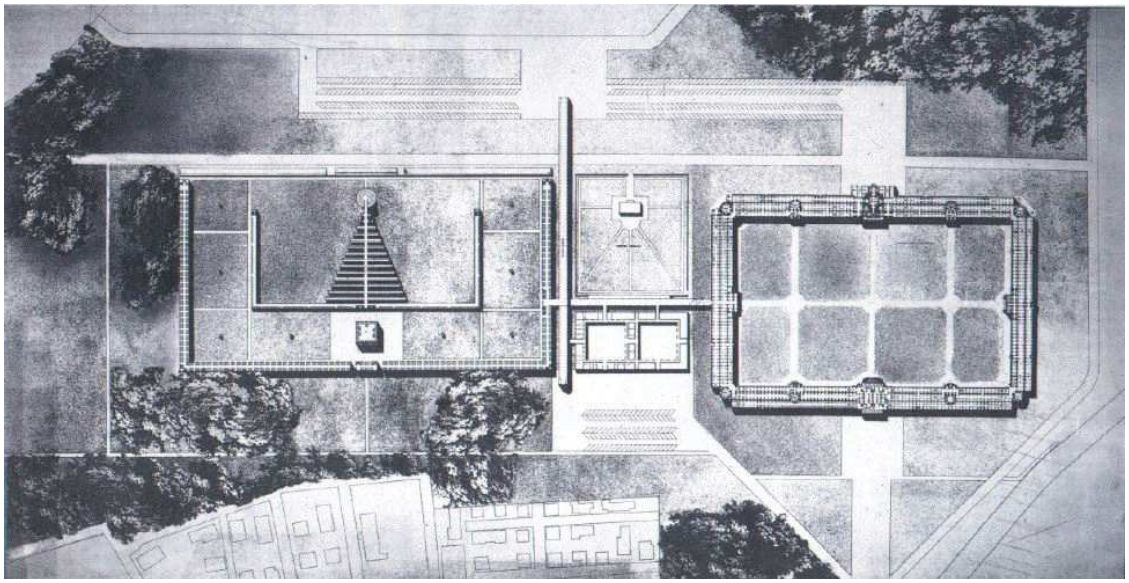


Figura 12 - Planta do novo cemitério (esquerda) implantado ao lado do antigo (direito).

O grave acidente de automóvel que Rossi sofre em 1971 está implicitamente na origem deste projeto. A questão da morte e da morfologia do esqueleto associadas a este episódio, conduziram Rossi a uma pesquisa relacionada com a forma osteológica dos fragmentos que acabou por estar subjacente à base estrutural do próprio cemitério (Rossi, 2013, p. 35; 37) (Figura 12).

A colunata que desenha o grande pátio retangular que delimita o cemitério tem a sua origem na do cemitério neoclássico preexistente, do século XIX (Almeida, 2009, p. 186). Por sua vez, pode igualmente identificar-se uma referência aos pórticos existentes na Unidade Residencial Gallaratese, projetada poucos anos antes (Figura 13-15).

Figura 13 - Parte do Cemitério de San Cataldo correspondente ao século XIX.

Figura 14 - Colunata do Cemitério de Módena.

Figura 15 - Colunata da Unidade residencial, Quarteirão Gallaratese.

As rigorosas faixas de luz que entram no cubo do Cemitério de Módena estabelecem um paralelismo com a luz que "entra" no hospício da pintura Il natale dei rimasti, do pintor Angelo Morbelli (Rossi, 2013, p. 40) e parecem evocar a "arquitetura das sombras" de Étienne-Louis Boullée (Figura 16-17).

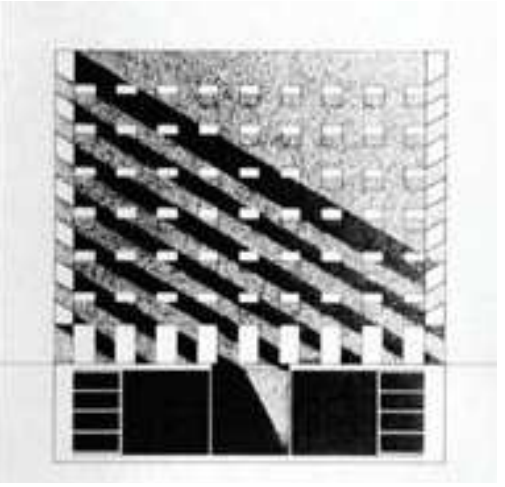


Figura 16 - Secção do cubo do Cemitério de San Cataldo.

Figura 17 - Il natale dei rimasti, Angelo Morbelli.

Os desenhos do Cemitério de Módena incluem referências a outros projetos de Rossi e a determinados "símbolos" ou monumentos. Desta forma, o Cemitério de San Cataldo é desenhado lado a lado com o edifício do Teatro do Mundo ou com o Quarteirão Gallaratese, mas também com a estátua de San Carlone, em Arona (Figura 18-19).

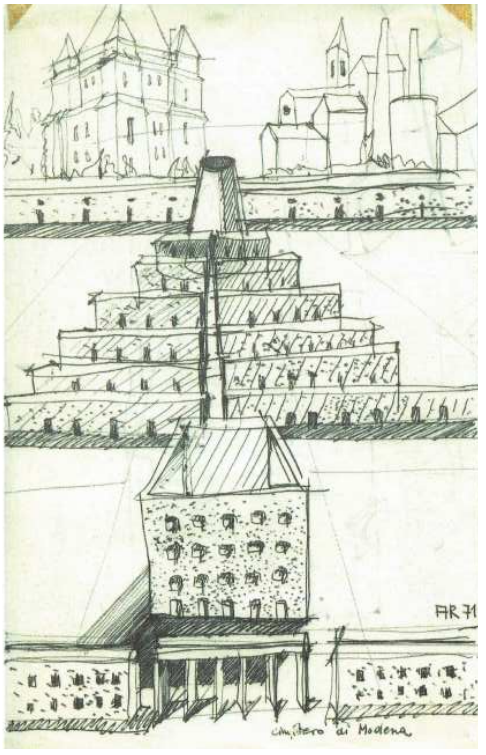


Figura 18 - Desenho do Cemitério de Módena, Aldo Rossi, 1971.

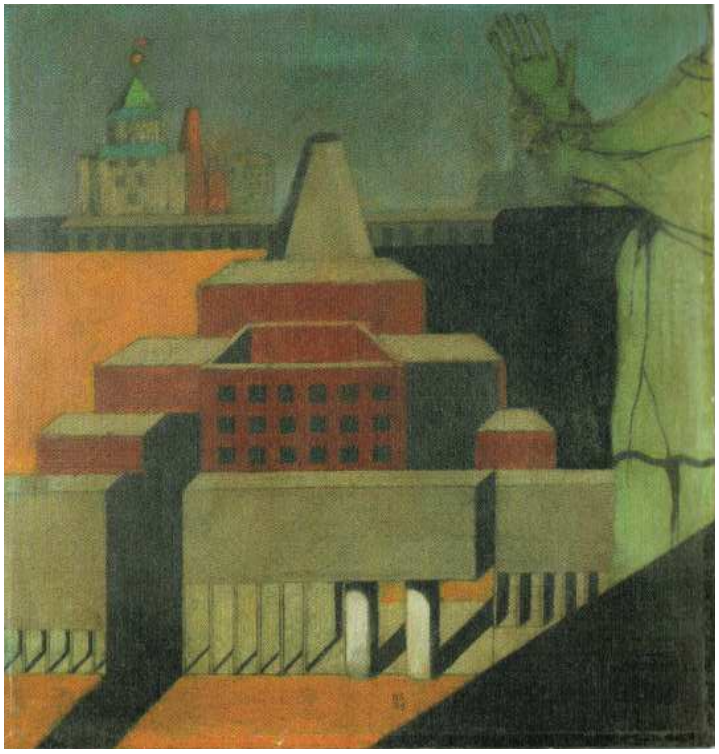


Figura 19 - Desenho do Cemitério de Módena, Aldo Rossi, 1971.

Teatro do Mundo Veneza, 1979-1980

O projeto para o Teatro do Mundo resultou de uma encomenda para a Bienal de Veneza de 1980. Este projeto efêmero consistiu num corpo flutuante que navegava ao longo do canal veneziano, podendo ancorar livremente em diferentes locais. O Teatro conservava a memória e a iconografia da cidade veneziana, construindo uma síntese em que a 'forma' do teatro procurava dialogar com a própria cidade, ao mesmo tempo que convocava os antigos teatros flutuantes do século XVI e XVII (Figura 20).

> *"(…) mas não há ninguém que se compare a Rossi quanto ao tipo de afeição pura que parece ser capaz de incorporar nas suas formas. O Teatro do Mundo é até hoje o melhor exemplo disso […]. No Teatro o processo começa, mais uma vez, com a memória"* (V. Scully in Rossi, 2013, p. 138).

Figura 20 - Teatro do Mundo.

O fascínio de Rossi pela arquitetura e pelo ambiente dos mercados estabelece, neste projeto, um paralelismo com a questão do teatro - o corpo flutuante que corresponde ao Teatro do Mundo evoca, analogicamente, o mercado de Rialto, em Veneza. Por sua vez, o a torre do Teatro torna-se também numa espécie de "casa da luz", num farol, "lugar para se ser observado mas também de onde observar" (Rossi, 2013, p. 106) (Figura 21-23).

Figura 21 - Silhueta de Veneza.

Figura 22 - Mercado de Rialto, Veneza.

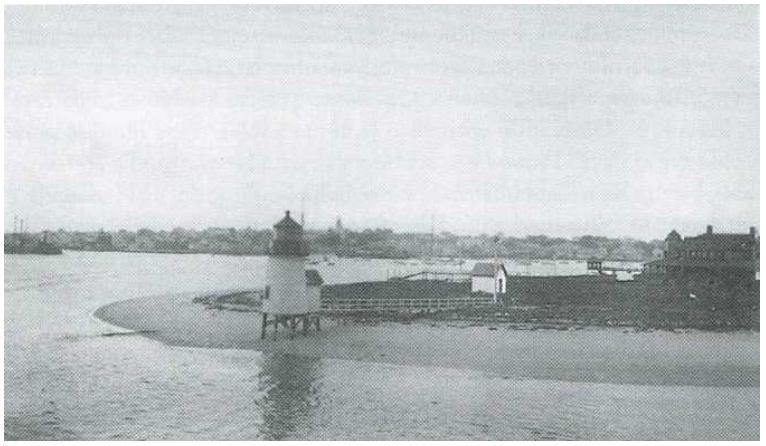


Figura 23 - Farol de Brant Point, Nantucket.

O espaço interior do Teatro do Mundo faz simultaneamente referência à estrutura simples do Globo de Shakespeare (teatro isabelino) e ao ambiente do Teatro anatómico de Pádua (Rossi, 2013, p. 56) (Figura 24-26).

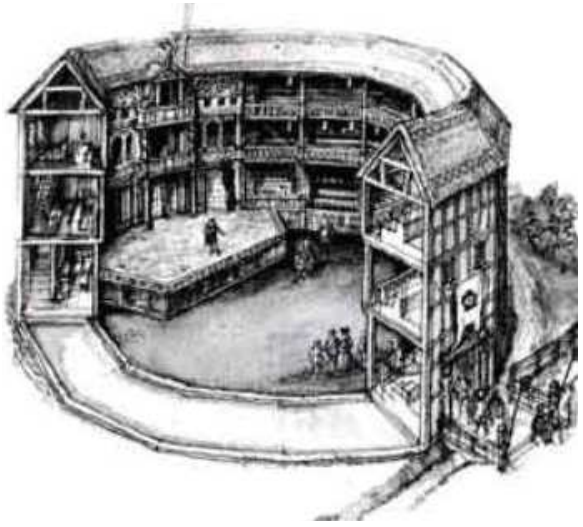


Figura 24 - Globo de Shakespeare.

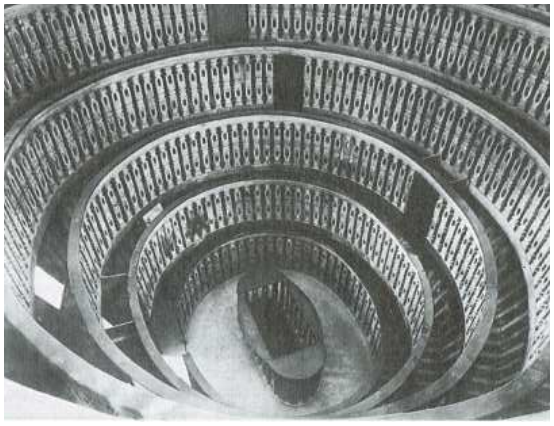


Figura 25 - Teatro anatómico, Pádua, 1594.

Figura 26 - Interior do Teatro do Mundo.

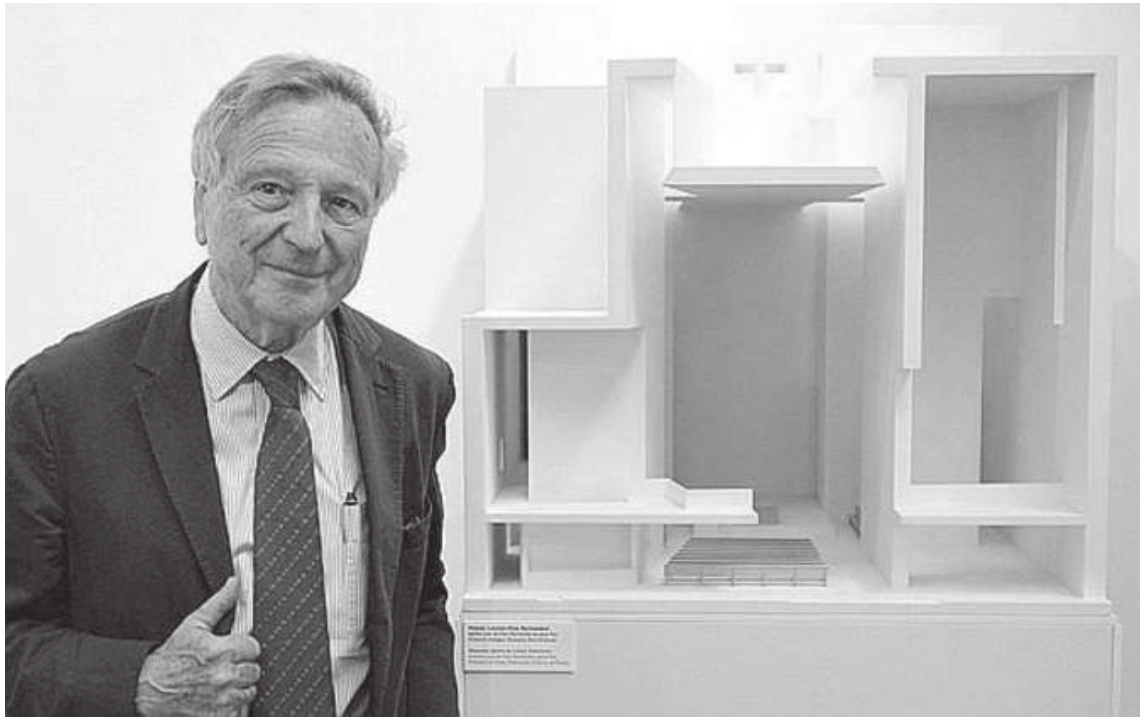


Figura 27 - Rafael Moneo.

2.2.2 TIPOLOGIA - RAFAEL MONEO

> *"Type (…) is a device that links the past with the future. (…) Type, as a theory of architecture, demands a continual dialogue with the past. The singularity of new designs comes from the memory of past experience. Without memory there can be no relationship to history, which is a presumption of any theory of typology"* (Ornelas, 1990, p. 18).

O tema da tipologia e do tipo na teoria da arquitetura começa por ganhar relevância no século XVIII, quando Quatremère de Quincy formula, pela primeira vez, a ideia de "tipo". Com a criação do conceito de protótipo no século XX, associado ao Movimento Moderno, memória e história foram dispensadas da arquitetura, fazendo com que o significado do conceito se perdesse.

No artigo *On Typology* (1978), Rafael Moneo aprofunda este assunto. Procura demonstrar que o tipo encerra uma densidade simbólica, como que uma memória de uma outra coisa, que pode ser manipulada por um processo fenomenológico, isto é, corresponde a um elemento que pode ser invocativo, mas que não implica a reprodução ou a repetição de formas existentes. O reconhecimento do 'tipo' dá-se por via de características implícitas na arquitetura, que são reconhecíveis não somente pela forma física, mas pela atmosfera, pela proporção, pela dimensão.

Porque se coloca a questão da tipologia e do tipo

Moneo (1978, p. 23) considera que "colocar a questão da tipologia é levantar a questão da natureza do trabalho arquitetónico" (Moneo, 1978, p. 23), ou seja, o que é arquitetura? A resposta, implica o retorno ao conceito de "tipo": se, por um lado, um trabalho de arquitetura pode ser considerado enquanto uma entidade singular e irrepetível, por outro, pode pertencer a uma classe de objetos repetidos, caracterizados por certos atributos gerais - a arquitetura primitiva, era concebida como objeto útil e pressupunha a sua repetição (Figura 28).

A própria linguagem reconhece, implicitamente, o conceito de "tipo", através da nomeação de elementos arquitetónicos - como a coluna - ou de edifícios - como um mercado - identificando uma classe de objetos semelhantes com características comuns (Moneo, 1978, p. 23).

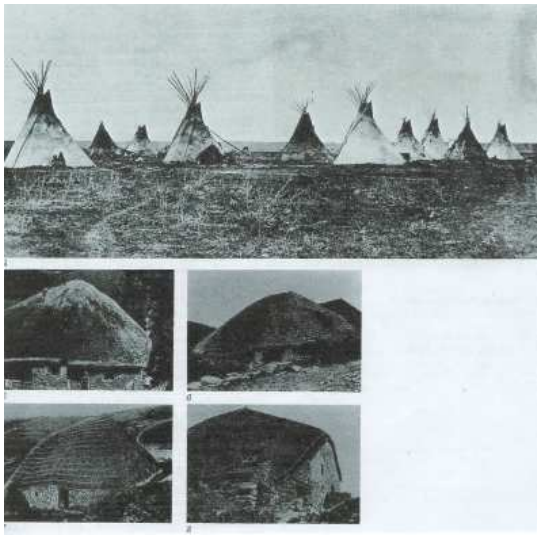


Figura 28 - Aldeia Cheyenne, Planícies do Oeste, E.U.A. | Casas em Cebrero, Lugo, Spain

[1] *Gestalt* / Psicologia da forma - doutrina da Psicologia baseada na ideia de compreensão do todo para se chegar à compreensão das partes.

O tipo é definido por Moneo (1978, p. 23) como um "conceito que descreve um grupo de objetos caracterizados pela mesma estrutura formal", isto é, pressupõe a existência de determinadas semelhanças estruturais subjacentes a diferentes objetos; à medida que a especificidade de um grupo aumenta, são introduzidos outros níveis de agrupamento, ou seja, novas categorias de "tipo". Portanto, a ideia de tipo exclui propositadamente a individualidade da arquitetura. A ideia de que "a arquitetura não só é definida por tipos, como também é produzida através deles" (Moneo, 1978, p. 23), permite entender a relação do trabalho de um arquiteto com um determinado tipo – como opera sobre este, destruindo-o, transformando-o ou respeitando-o.

> *"The design process is a way of bringing the elements of a typology – the idea of a formal structure – into the precise state that characterizes the single work"* (Moneo, 1978, p. 23).

Por sua vez, uma estrutura formal pode ser definida de dois modos. O primeiro, de certa maneira redutor, enfatiza os aspetos da *Gestalt* [1] limitando o conceito a uma simples geometria abstrata, como a centralidade ou a linearidade, um agrupamento ou uma grelha - os espaços centralizados cobertos enquanto "tipo"; o segundo, considera um edifício como tendo um posicionamento preciso na história, isto é, um grupo que define um tipo

está, simultaneamente, incorporado numa geometria abstrata e intimamente relacionado com realidade - cúpulas de vários "tipos": do século XIX, do Renascimento, do Gótico, etc (Moneo, 1978, p. 23).

Por conseguinte, o conceito de série tipológica resulta da relação entre os elementos que definem o todo (a estrutura formal); os elementos que formam uma série tipológica, podem, também eles, ser considerados enquanto tipos únicos (Moneo, 1978, p. 24). Assim o demonstra a introdução da clarabóia na cúpula de Florença (Figura 29), por parte de Brunelleschi – relação entre a cúpula clássica e a clarabóia pós-gótica.

> *"Types are transformed, that is, one type becomes another, when substantial elements in the formal structure are changed"* (Moneo, 1978, p. 24).

Figura 29 - Santa María del Fiore, Filippo Brunelleschi.

Em suma, o tipo diz respeito a um grupo de objetos caracterizados pela mesma estrutura formal. Uma série tipológica é gerada pela relação entre elementos que definem um todo (estrutura formal), podendo estes mesmo ser considerados tipos únicos.

Moneo propõe, portanto, um conceito de tipo que pressupõe a ideia de alteração ou de transformação, contrariando a ideia de que a tipologia é um "mecanismo congelado", adverso a modificações e baseado na repetição automática. O próprio conceito de tipo é suscetível a alterações, uma vez que implica a consciência de factos atuais. Os objetos arquitetónicos enquanto grupos (ou tipos), podem distinguir-se pelos seus aspetos secundários: "o tipo pode (…) ser considerado como uma estrutura formal onde se dão alterações, necessárias ao diálogo contínuo exigido pela história" (Moneo, 1978, p. 27). Desta forma, o tipo permite trabalhar sobre a matéria do passado, ao mesmo tempo que configura uma determinada vocação para o futuro. Quando um tipo fica consolidado, as formas arquitetónicas resultantes preservam certas características formais que permitem que os trabalhos de arquitetura sejam produzidos através de um processo repetitivo (Moneo, 1978, p. 27).

> *"In this continuous process of transformation, the architect can extrapolate from the type, changing its use; he can distort the type by means of a transformation of scale; he can overlap different types to produce new ones. He can use formal quotations of a known type in a different context, as well as create new types by radical change in the techniques already employed" (Moneo, 1978, p. 27).*

O aparecimento de novos tipos corresponde, para Moneo (1978, p. 28), aos momentos mais intensos no desenvolvimento da Arquitetura, ou seja, quando se ousa abandonar os instrumentos conhecidos. Daí a importância da contribuição do arquiteto, que atinge assim o "nível de generalidade e anonimato que caracterizam a arquitetura enquanto disciplina" (Moneo, 1978, p. 28).

Sobre a tipologia e o tipo

A ideia de tipo foi pela primeira vez formulada na teoria da arquitetura por Quatremère de Quincy, no século XVIII, no seu *Dictionnaire Historique de l'Architecture* (Paris, 1832), coincidindo com o momento em que a disciplina "tradicional" estava a ser posta em causa pela ocorrência de revoluções técnicas e sociais (Moneo, 1978, p.

28). De acordo com Quatremère, o tipo estava intimamente relacionado com a natureza e com as necessidades do ser humano, estabelecendo um vínculo com o passado, uma vez que encerrava uma "espécie de ligação metafórica com o momento em que o homem se deparou, pela primeira vez, com o problema da arquitetura e o associou a uma forma" (Moneo, 1978, p. 28). O "tipo-forma" identificava-se, portanto, com a lógica da forma ligada à razão e ao seu uso, baseando-se em formas elementares e primitivas.

> *"(…) throughout history, whenever an architectural object was related to some form, a kind of logic was implied, creating a deep bond with the past"* (Moneo, 1978, p. 28).

Todavia, no século XIX, a ideia de tipo-forma foi desvirtuada. A arquitetura começou a ser produzida através de **modelos**, difundidos em livros e manuais, e os programas associados aos edifícios foram ganhando progressivamente um novo protagonismo. A nova ideia da arquitetura passava por solucionar a ligação entre forma e função, através dos programas propostos pela nova sociedade; o foco da teoria da disciplina passou para um novo campo: a composição.

Assim, a antiga definição de tipo, enquanto motivo original da forma arquitetónica, foi transformado por Jean-

-Nicolas Durand num método, cujos critérios principais eram a economia (simetria, simplicidade e regularidade) e a conveniência (solidez, conforto e salubridade). Evitando a ideia de tipo, os diversos edifícios eram distinguidos através do seu "género", categorizando-se de acordo com o seu programa (palácios, bibliotecas, teatros, etc). Por considerar as ordens clássicas "mera decoração", Durand propôs também que os elementos arquitetónicos (colunas, pilares, abóbadas, entre outros) fossem combinados, de modo a gerar entidades mais complexas, cujas partes podiam ser conjugadas num edifício, através do método da composição (Figura 30). Desta forma, foi criado um reportório de modelos, que serviram de base de trabalho, baseando-se essencialmente, ou numa grelha contínua e indiferenciada, ou num eixo que suportava a reversão das partes de um edifício. Este novo método de composição alterou por completo a antiga definição de tipo e pôs fim à ideia de arquitetura desenvolvida desde o Renascimento até ao final do século XVIII: a ligação entre tipo e forma desapareceu (Moneo, 1978, p. 29).

A abordagem teórica da arquitetura no século XIX viria a ser antecipada por estas mesmas ideias: um conhecimento consolidado pela história, suportado por uma ideia de composição inspirada nos princípios de Durand e, posteriormente, definido no ensino das Belas Artes do final do século. Esta nova abordagem, diretamente relacionada com o aparecimento das escolas e subsequente necessidade de uma doutrina, fez com que o objeto arquitetónico se assumisse como instrumento teórico com um papel institucional, que se tinha de fazer compreender como produto; o método de composição em voga, era sustentada por uma ampla gama de exemplos de elementos arqui-

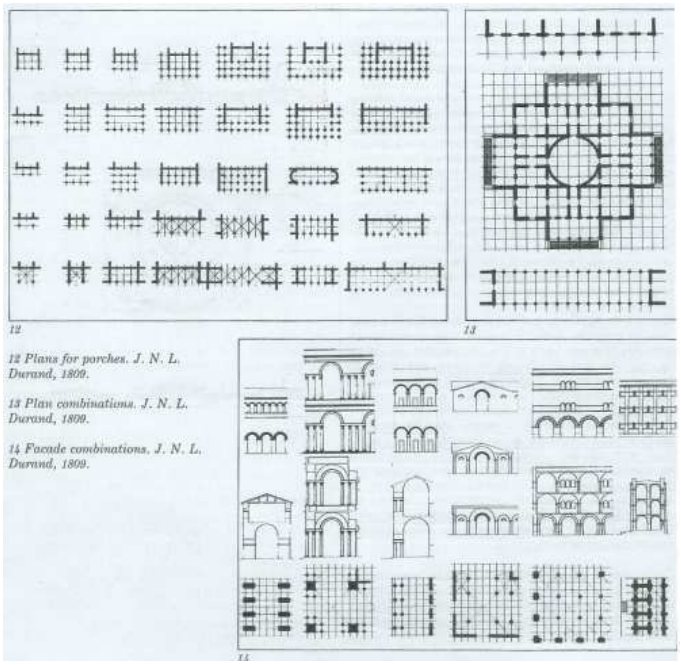


Figura 30 - Combinações de fachadas, J.N.L. Durand.

[2] Tradução livre do inglês: *"(…) the architect's task is to capture the idealized space through the definition of its abstract components."* (Moneo, 1978, p. 32).

tetónicos e edifícios, presentes em manuais e livros, que classificam os edifícios de acordo com a sua função (de um modo que se poderia designar "tipológico"). Todavia, este método redundou num mero dispositivo esquemático e de composição (Moneo, 1978, p. 31).

No início do século XX, intimamente relacionado com o paradigma da época, vai procurar-se a renovação da arquitetura e, consequentemente, a teoria académica estabelecida no século precedente é fortemente atacada. Desta forma, o Movimento Moderno rejeita o conceito pré-existente de tipo vinculado à história e promove a total liberdade de ação sobre o objeto arquitetónico. Os arquitetos, seguindo o exemplo dos cientistas, vão procurar fundar uma nova arquitetura, uma nova linguagem, que reflita o mundo industrializado da nova sociedade emergente. O conceito de tipo torna-se, desta forma, insignificante. Assim, as pretensões do Movimento Moderno prendem-se com a introdução de um sistema de produção em massa, que possibilita a repetição infinita (e exclui, por isso, a singularidade do objeto arquitetónico), aplicado, maioritariamente, ao campo da habitação. O conceito de "tipo", no sentido de reprodução exata de um modelo, passa de abstração a realidade por via da indústria: **o tipo torna-se protótipo** (Moneo, 1978, p. 32).

"A new architecture must offer a new language (…)" (Moneo, 1978, p. 32).

Estas novas intenções estão presentes no trabalho de Mies Van der Rohe, que procura persistentemente caracterizar um espaço genérico – "o espaço" – do qual a arquitetura é simplesmente a sua materialização: "(…) a tarefa do arquiteto é capturar o espaço ideal através da definição dos seus componentes abstratos"[2] (Moneo, 1978, p. 32). Um edifício passa, assim, a ser caracterizado não pelo seu uso, mas por ser um espaço que é disponibilizado para diversas atividades.

Le Corbusier, por sua vez, vai aplicar alguns dos princípios decorrentes da industrialização nos projetos da Unidade de Habitação, em Marselha, Nantes e Berlim, concretizando a possibilidade de um elemento resultante de um processo de produção em fábrica – uma unidade – ser transportado para qualquer parte do mundo. Assim, é proposta uma analogia entre a indústria da construção e a indústria automóvel: por via do processo industrial, a nova arquitetura deve recuperar o seu antigo estatuto de instrumento típico, à semelhança da arquitetura primitiva (Figura 31) (Moneo, 1978, p. 33).

Um outro conceito que emerge neste período, o funcionalismo – relação causa/efeito entre os requisitos e a forma – vai providenciar a arquitetura de uma resposta única, de acordo com as especificidades de cada contexto, rejeitando deliberadamente a ideia de tipologia. Desta forma, fornecerá as bases para um novo entendimento do conceito de tipo.

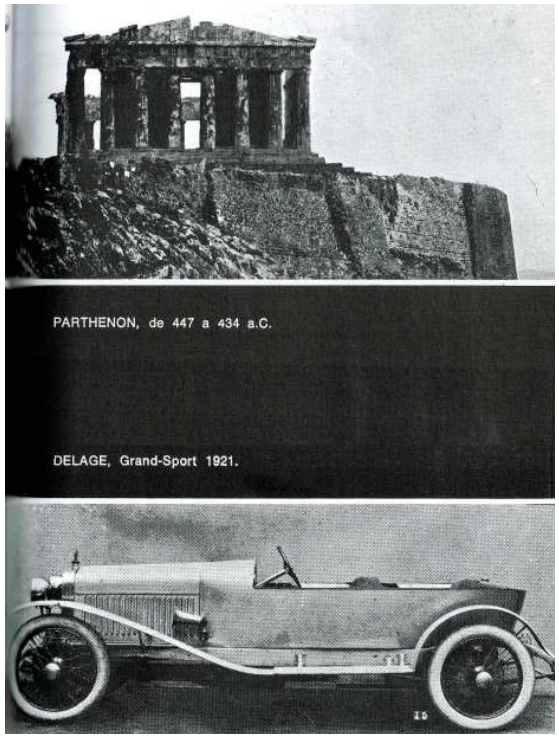


Figura 31 - Parthenon, de 447 a 434 a.C. | Delage, Grande-Sport, 1921.

Alexander Klein, na sua obra *Das Einfamilienhaus* (1934), vai sistematizar os elementos da habitação - identificando-os de acordo com o seu uso - e submetê-los à racionalidade da tipologia. Os tipos de habitação tornam-se, assim, flexíveis – adaptáveis às exigências do lugar e do programa. Por consequência, o tipo, em vez de uma imposição da história, torna-se num instrumento de ação, sobre o lugar onde os pressupostos do Movimento Moderno falharam: a cidade tradicional (Moneo, 1978, p. 35).

Nos anos sessenta do século XX começam a surgir alguns escritos que propõem uma teoria que procura compreender a cidade tradicional através do seu desenvolvimento contínuo ao longo da história, a partir de um método de análise morfológica; o trabalho *Studi per una operante Storia Urbana di Venezia* de Saverio Muratori vai demonstrar estas ideias. Este método servirá de base para o desenvolvimento de vários estudos tipológicos, de entre os quais se destaca o trabalho de Aldo Rossi, que serão acompanhados pelo reemergir do interesse pelo conceito original de tipo, despoletado pelo artigo *Typologia* (1965), de Giulio Carlo Argan (Moneo, 1978, p. 36).

Assim, o conceito original de "tipo" enunciado por Quatremère, vai ser recuperado e interpretado por Argan, passando a corresponder a uma abstração do uso e da forma de uma série de edifícios, ou seja, é deduzida da realidade numa operação *à posteriori* - por oposição à definição original, em que era *à priori*; o tipo emerge da comparação

e sobreposição de determinadas lógicas formais. Argan defende que se pode trabalhar livremente sobre os tipos, pois existe o "momento da tipologia" - de ligação com o passado e com a sociedade - e o "momento da definição formal" - ao qual dava primazia, não considerando, por isso, a tipologia como sendo a característica primária da arquitetura, ainda que reconhecesse a sua inevitabilidade (Moneo, 1978, p. 36).

Ernesto Rogers vai, por sua vez, afirmar que o conhecimento arquitetónico deve implicar a aceitação de "tipos", pois estes fazem parte de uma estrutura definida pela realidade que caracteriza e classifica todos os "eventos únicos", de acordo com um determinado contexto (Moneo, 1978, p. 36).

Em finais da década de sessenta, Aldo Rossi vai também debruçar-se sobre estas questões, mas de modo mais complexo e sistemático, introduzindo um novo conceito de tipo a partir da abordagem morfológica de Muratori e das abordagens tradicionais de Argan e Rogers. Segundo ele, o tipo baseia-se na justaposição da memória e da razão, daí resultando a lógica das formas arquitetónicas, ou seja, o tipo retém a razão das formas, a sua lógica interna. Rossi defende que é fundamental recuperar a memória dos tipos primários e permanentes (como o caso do corredor, que é indiferente a qualquer programa), e neste sentido, cria a sua cidade ideal, que é povoada por estes tipos – A Cidade Análoga. Assim, a cidade preserva os princípios da arquitetura, uma vez que os tipos permanecem ao longo da história e a história da arquitetura é a história dos tipos: "(…) na cidade idealizada por Rossi, sua testemunha

[3] Tradução livre do inglês: *"(...) the city Rossi, the silent witness, pictures is one in wich time seems to be frozen."* (Moneo, 1978, p. 37).

silenciosa, o tempo parece estar congelado"[3] (Moneo, 1978, p. 37). Os "tipos de Rossi" comunicam entre si e com o seu contexto ideal, tornando-se símbolos e sinais do passado - no projeto para a Casa Baj (Figura 32), os tipos são provocatoriamente combinados e desarranjados - pilotis que suportam paredes, por sua vez cobertas por abóbadas - adquirindo um poder inesperado.

Também o trabalho de Robert Venturi, vai evocar esta oposição à realidade, descontínua e fragmentada (Moneo, 1978, p. 39).

Alan Colquhoun, por sua vez, afirma que o tipo pode possibilitar a comunicação entre a arquitetura e a sociedade. Uma vez que o vínculo entre a arquitetura e os tipos (as formas inteligíveis do passado) é inegável, a tipologia permite

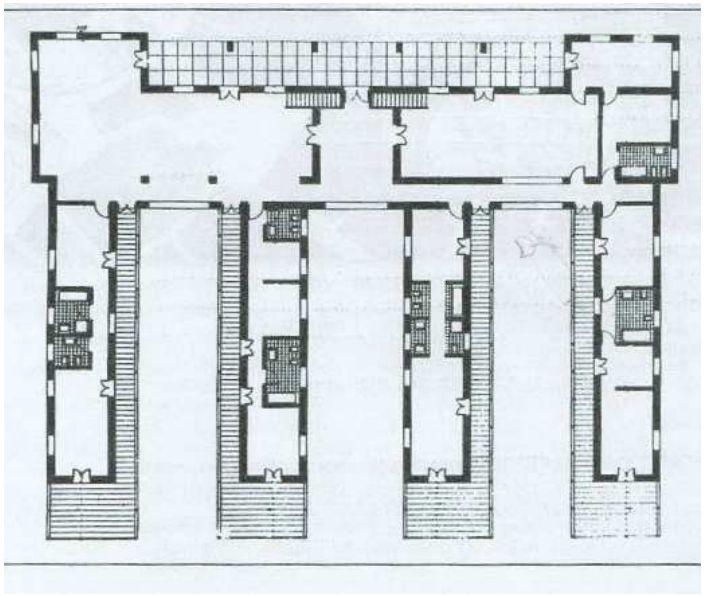


Figura 32 - Projeto "Casa Baj", Aldo Rossi, 1970.

que a primeira seja explicada a partir de um ponto de vista ideológico, isto é, os tipos podem adquirir significados dentro do quadro estrutural em que a arquitetura é produzida (Moneo, 1978, p. 37).

Estas ideias relativamente ao tema da tipologia propõem, assim, novos significados para o papel dos objetos arquitetónicos na história, que os relaciona com a sua importância no campo público, mas também com a sua posição na sociedade, não enquanto objetos autónomos, mas como elementos reabilitados pelo próprio processo da história (Moneo, 1978, p. 37).

No paradigma contemporâneo, o conceito de tipo não é tão facilmente assumido enquanto facto, ainda que se tenha reacendido o interesse neste assunto, tal como anteriormente se referiu; atualmente, somos confrontados com ideias e imagens de "tipos" em completa dissonância com a sua própria concretização.

Alguns projetos ligados ao Movimento Neo-racionalista, que denotam uma abordagem estruturalista ao conceito de tipo, apresentam uma atitude tipológica oposta ao contexto em que operam, denotando a ambiguidade do conceito. Neste sentido, os irmãos Krier propõem uma nova visão da cidade (que incorpora a componente estruturalista na abordagem tipológica), em que esta é entendida como um espaço complexo onde se destaca a relação e a continuidade entre as várias escalas. Esta visão foi considerada uma mera perspetiva tipológica, que não correspondia à sua construção através do conceito de tipo. Desta forma, é quebrada a relação entre cidade, lugar

[4] Tradução livre do inglês: *"For Venturi, (…) the image is the type (…)."* (Moneo, 1978, p. 39).

[5] Tradução livre do inglês: *"Architecture, which in the past has been an imitative art, a description of nature, now seems to be so again, (...) but now imitative of itself, reflecting a fragmented and discontinuous reality."* (Moneo, 1978, p. 39).

e tempo, que anteriormente seria resolvida pelo recurso a tipos e a reprodução da cidade antiga torna-se a única alternativa. Os tipos tornam-se num mero mecanismo de composição, servindo para estruturar as novas formas. Desta forma, a pesquisa relacionada com os tipos corresponde, atualmente, a uma mera reprodução de imagens ou à reconstituição de tipologias tradicionais, que se refugiam na nostalgia a eles associada para adquirir substância (Moneo, 1978, p. 38).

O regresso do tipo no seu sentido tradicional resultou do renovado interesse na comunicação, isto é, no significado e na significância em arquitetura. Para Robert Venturi "(…) a imagem é o tipo"[4] (Moneo, 1978, p. 39) e é através dela que se comunica: a "imagem-tipo" prioriza o reconhecimento ao invés da estrutura formal, sendo os elementos arquitetónicos considerados fragmentos independentes. Neste sentido, o projeto de Venturi para as casas de Nantucket (Figura 33) preserva a imagem exterior da casa vernacular americana; contudo, no seu interior, não apresenta qualquer semelhança ou memória da mesma, uma vez que os elementos (lareira, escada, janelas, etc) são manipulados sem estabelecer qualquer relação com a estrutura formal. Venturi acaba intencionalmente com a ideia de unidade tipológica que durante séculos prevaleceu na arquitetura: "(…) [esta] que no passado era uma arte imitativa, uma descrição da natureza, parece agora sê-lo novamente, (…) mas agora imitando-se a si mesma, refletindo uma realidade fragmentada e descontínua"[5] (Moneo, 1978, p. 39).

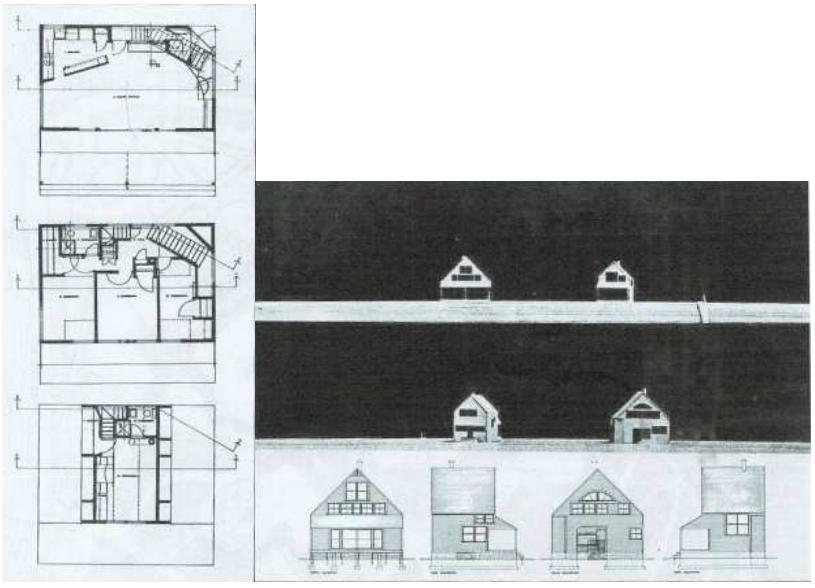


Figura 33 - Casa Trubeck, Nantucket, Massachusetts.

Na opinião de Moneo, o trabalho de Rossi e Venturi pode ter levantado a desconfiança inquietante de que a clarificação do conceito de tipo possa indiciar o seu próprio desaparecimento. Ao referir-se aos fragmentos em arquitetura, Rossi afirma: "(…) talvez, apenas as destruições exprimam completamente um fato" (Rossi, 2013, p. 33).

Quiçá a dificuldade de aplicar o conceito de tipo resulte daqui, apesar de reconhecido o seu valor na explicação da tradição ao longo da história; o uso consistente dos tipos no passado (as estruturas, formas e atividades contínuas) foi profundamente quebrado com as transformações das técnicas construtivas e da sociedade, não parecendo ser possível a sua recuperação no paradigma atual (Moneo, 1978, p. 40). O material da arquitetura está, portanto, presente na história nos tipos fragmentados: "Fragmentation seems to be in these days concomitante of type" (Moneo, 1978, p. 41). São precisamente estes tipos, "fragmentados" e em decadência, que vão "povoar" o trabalho de Rossi. O objeto fragmentado e quebrado (a cidade ou o edifício), mantém os seus laços com a disciplina tradicional apenas através de imagens de uma memória cada vez mais distante. O culminar deste processo de "forma-tipo" é a sua total destruição, uma vez que a abordagem tipológica tradicional, que tentou recuperar a antiga ideia de arquitetura, falhou redondamente (Moneo, 1978, p. 41).

> *"If architectural objects allow us to speak about both their singleness and their shared features, then the concept of type is of value, although the old definitions must be modified to accommodate an idea of type that can incorporate even the present state, where, in fact, subtle mechanisms of relationship are observable and suggest typological explanations"* (Moneo, 1978, p. 44).

Assim se conclui da importância e do valor do conceito de tipo, ainda que as antigas definições não sejam facilmente aplicáveis aos novos contextos. A compreensão da questão da tipologia e do tipo implica a compreensão da natureza do objeto arquitetónico, que não pode ser analisado sem considerar aquilo que o rodeia, ou seja, a sua conjuntura.

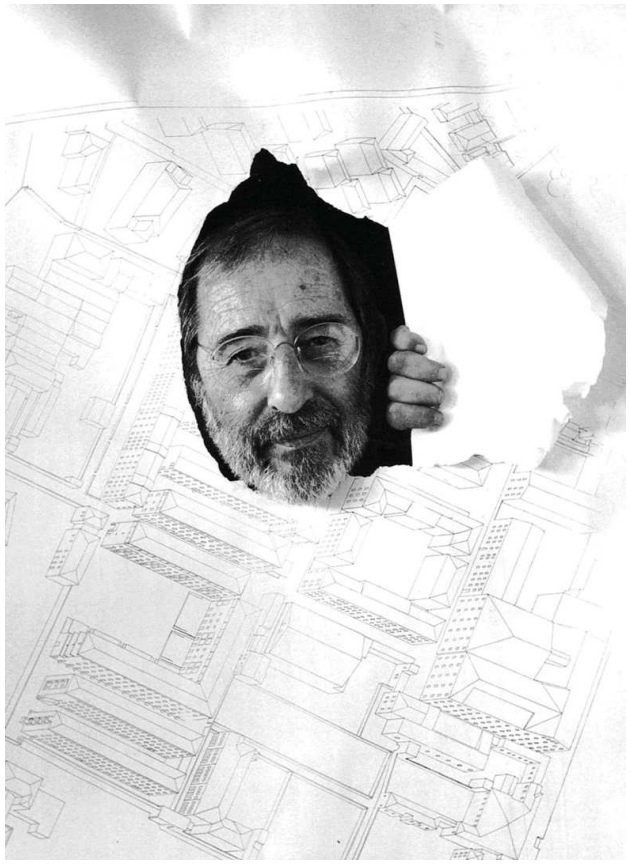


Figura 34 - Álvaro Siza

2.2.3 POESIA - ÁLVARO SIZA

> *"Dizem-me de obras minhas, recentes e antigas: baseiam-se na arquitetura tradicional da região. (…) A tradição é um desafio à inovação. É feita de excertos sucessivos. Sou conservador e tradicionalista, isto é: movo-me entre conflitos, compromissos, mestiçagem, transformação" (Siza in Frampton, 1988, pp. 7–8).*

Nos anos 1990, os temas explorados por Rossi vão ser debatidos na arquitetura portuguesa, desenvolvendo-se um novo olhar sobre a importância da memória e a nostalgia do passado. Neste contexto, o trabalho desenvolvido por Álvaro Siza a partir da década de 1950, dominado pelas suas memórias, pela fusão de vários arquitetos racionalistas da Europa dos anos 1920 e pela influência do período modernista precedente, vai revelar-se altamente invocador, crítico e ideológico.

Na obra *Profissão Poética* (1988) de Kenneth Frampton, as várias fases do trabalho de Siza são analisadas - desde as primeiras obras em Matosinhos até aos projetos internacionais - revelando gradualmente a sua particular sensibilidade para captar o espírito dos lugares que evolui, progressivamente, no sentido do rigor e da austeridade formal.

Para compreender a abordagem de Siza é necessário situarmo-nos num tempo e espaço precisos, recuando ao período da revolução de Abril de 1974 em Portugal - altura do dilema da arquitetura modernista - que correspon-

de ao contexto em que o seu trabalho começou a ser desenvolvido. Neste âmbito foi realizada uma investigação complementar para fundamentar esta questão, abordando o contexto da arquitetura portuguesa desde o período moderno até aos anos 1980 e que figura em anexo (anexo A).

O caso de Álvaro Siza

Álvaro Siza destaca-se, em finais dos anos 50, de entre os arquitetos da sua geração, pela sua prática projetual e capacidade de reflexão crítica, baseadas, simultaneamente, na tradição racionalista e num conjunto de modelos de referência, provenientes sobretudo da literatura italiana (as revistas *Casabella* ou *Metron*), que cuidadosamente conjuga, sem cair na armadilha do mimetismo (Vittorio Gregotti in Place, 2006, p. 42). O seu trabalho pauta-se pela constante referência aos "mestres": Le Corbusier e à sua *promenade architecturale*, a um seu entendimento particular da Arquitetura Orgânica de Frank Lloyd Wright, ou, à sensibilidade interpretativa especial que revela relativamente ao trabalho de Alvar Aalto, e que se traduz no favorecimento de "relações urbanas entre a nova intervenção e as pré-existências […] [e na atribuição de] um valor de fundamento expressivo ao espaço interno, como significante complexo" (Nuno Portas in Frampton, 1988, p. 41).

Começando por trabalhar no Porto ainda antes de terminar em 1955 o curso na Escola de Belas Artes, em pro-

gramas de menor dimensão que lhe permitem a familiarização e o aprofundamento de conhecimentos e técnicas locais, é no atelier de Fernando Távora, onde colabora entre 1955-58, que consegue as primeiras oportunidades oficiais de trabalho (para equipamentos de lazer ou de serviços municipais) até à encomenda do projeto de habitação social da Bouça (1973), altura em que já se encontra amplamente publicado em Portugal (na única revista da especialidade à época) e reconhecido no estrangeiro (Frampton, 1988, p. 42).

Representando as próprias contradições da atividade profissional no contexto económico cultural da época, Siza vai encetar uma pesquisa rigorosa ao nível da linguagem, na qual enraíza o seu discurso poético "pleno de significados e significantes" (Nuno Portas in Frampton, 1988, p. 42-43), alicerçado nas contingências e possibilidades dos vários programas e territórios com que trabalha. A possibilidade de operar num campo diversificado e, em certos casos, privilegiado (e por conseguinte, contraditório), assume um papel fundamental no seu percurso, que, abarcando edifícios de carácter coletivo (cooperativas, piscinas e restaurantes) e moradias individuais, conduziu progressivamente à eleição de um conjunto restrito de signos, bem como de materiais e de técnicas construtivas (Nuno Portas in Frampton, 1988, p. 43). Estes signos consistem, entre outros, no tema do muro que desenha progressivamente o percurso de chegada, revelando distintas aberturas que permitem a comunicação interior-exterior; no recurso a jogos altimétricos que anunciam uma luz especial, conferindo um "valor privilegiado ao espaço interno" (Nuno Portas in Frampton, 1988, p. 43); nas relações edifício-envolvente, em que promove, por um lado, relações de

continuidade na configuração dos espaços exteriores, e por outro, propõe oposições de formas e de "revestimentos" naquilo que projeta (Nuno Portas in Frampton, 1988, p. 43).

Nuno Portas propõe-se assinalar dois grandes ciclos na obra de Siza, com um período de charneira na década de 1970 (sem implicar a influência direta do conturbado período político-social do país). O primeiro consiste num conjunto de obras variadas, que têm em comum "a morfologia dos lugares em que se implantam" (Nuno Portas in Frampton, 1988, p. 44), bem como referências locais (uma espécie de "regionalismo", mas que não chega a imitar as formas reconhecíveis como regionais (Nuno Portas in Frampton, 1988, p. 46)), e cuja vertente poética está patente no trajeto e no modo como se prendem aos traços morfológicos dos sítios, ora relevando-os, como na Casa de Chá (1968-65) ou nas piscinas da Quinta da Conceição (1958-65) (Figura 35) e de Leça da Palmeira (abordada em particular mais adiante), ora fechando-se ao exterior, como na casa de Moledo, ora "criando" o próprio sítio, casa de Beires (Nuno Portas in Frampton, 1988, pp. 44–46).

O segundo período, que segundo Portas (in Frampton, 1988, pp. 45–46) não é tão facilmente identificável, encerra ideias e referências que demonstram uma tentativa de "conciliação entre o universo poético e o discurso polémico" de Siza. Neste, conjugam-se projetos de maior dimensão e implicação urbanística, como o complexo de Caxinas e a Bouça (1973-77, 2001-2006) (contemporâneos de últimas obras que inclui no primeiro período)

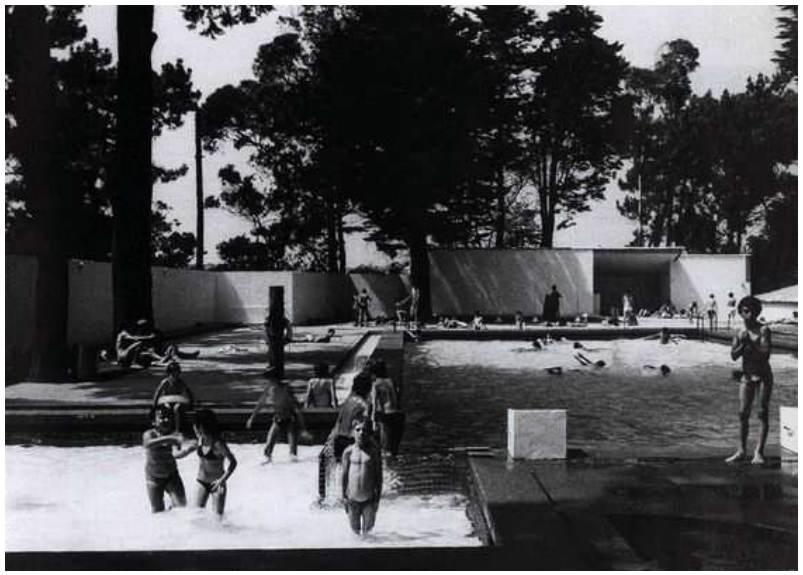


Figura 35 - Piscinas da Quinta da Conceição, 1965.

e as operações SAAL de S. Victor e Évora, com uma série de trabalhos no estrangeiro, nomeadamente em Berlim, Holanda, Itália ou Macau. Denota-se neste período a citação frequente a arquitetos como Adolf Loos, Bruno Taut ou Le Corbusier, numa espécie de operação que recorre à memória para tentar salvar a arquitetura do momento de deriva em que se encontra (Nuno Portas in Frampton, 1988, pp. 45–46).

Respeitante a este último período, considera-se pertinente fazer referência ao projeto do plano da Quinta da Malagueira em Évora (1977) - no âmbito do processo SAAL - e a subsequente experiência em Berlim, onde Siza colabora na reabilitação do bairro Kreuzberg.

Ao Plano da Quinta da Malagueira (1977) são traçados ascendentes na urbanística clássica, que relacionam a sua estruturação em dois eixos principais este-oeste e norte-sul, à dos assentamentos romanos, sendo também possível fazer-lhe leituras regionalistas ou comparações a exemplos contemporâneos do norte da Europa (Pierluigi Nicolin in Frampton, 1988, p. 94). A complexidade de sentidos que lhe é atribuída prendeu-se com dois aspetos: o primeiro respeitante ao faseamento do processo de construção em duas partes – uma, correspondeu ao levantamento das paredes estruturantes do plano, simbólica e fisicamente, às quais depois se encostaram as unidades habitacionais, e a outra, à premeditação do bairro como um conjunto de várias unidades habitacionais, "ilhas" distintas, cuja implantação derivaria diretamente da topografia (Figura 36); o segundo aspeto, relacionado com a capacidade de Siza atuar

Figura 36 - Bairro da Malagueira.

em nome próprio, conjugando progressivamente a aprendizagem decorrente de todo este processo, que se traduziu no facto da tipologia base invocar, em simultâneo, as casas clandestinas de Évora e as residências rurais ou citadinas dos operários, revelando "uma vontade de descobrir no quotidiano o insuspeitado e o inefável" (Pierluigi Nicolin in Frampton, 1988, p. 95). Deste modo, a propósito do bairro, Siza afirma (in Frampton, 1988, p. 95): "O problema essencial é poder ligar coisas diferentes porque a cidade é hoje um conjunto de fragmentos muito diversos".

Na década seguinte, Siza foi convidado várias vezes para colaborar na reabilitação do bairro Kreuzberg (Figura 37), no âmbito do IBA (International Building Exhibition Berlin, 1979-87), sendo possível traçar uma ligação entre estas propostas e as suas intervenções SAAL no Porto, na segunda metade da década de 1970. Neste cenário de confronto com os restos de uma cidade em ruínas, destaca-se a sensibilidade dos seus vários projetos que revelam uma "dialética entre a racionalidade e contexto" (Pierluigi Nicolin in Frampton, 1988, p. 148), confrontando cuidadosamente a topografia, no que respeita aos "elementos prioritários (…) da construção urbana, como a subdivisão cadastral (…), a heterogeneidade das utilizações, a coabitação das coisas diversas, [e] a estratificação de um historial de ocupação" (Pierluigi Nicolin in Frampton, 1988, p. 148). Siza consegue, portanto, construir uma síntese, um estrato que, naquela parte da cidade, lhe é acrescentada em continuidade: "um equilíbrio entre o evidencial e o essencial" (Frampton, 1988, pp. 146–148).

Figura 37 - Wohnhaus Schlesisches Tor Bonjour Tristesse.

A Piscina das Marés, Leça da Palmeira

> *"Apesar desta sua condição, arredada do monumento destacado ou da presença marcante na extensa paisagem, tem sido celebrada como obra de Arquitectura maior no percurso do seu arquitecto: Álvaro Siza"* (Michel Toussaint in Vieira, 2016, p. 15).

Um dos projetos mais significativos e marcantes na trajetória de Álvaro Siza, e que se considera importante abordar em particular é, precisamente, um dos primeiros: a Piscina de Leça (1961-66) (Figura 38). Este processo, antecedido por realizações relevantes, e bastante próximas no tempo à conclusão do curso de Arquitectura na Escola de Belas Artes do Porto em 1955, como a Casa de Chá da Boa Nova (1958-63) ou a piscina da Quinta da Conceição (1958-65), consolidará e complementará, quer o seu percurso ainda curto, quer a sua intervenção na "construção" da sua terra natal. Estes antecedentes combinam e revelam, simultaneamente, a influência do seu mestre Fernando Távora, que "procurou articular as lições da arquitetura popular vernácula com a modernidade" (Michel Toussaint in Vieira, 2016, p. 16), e de Francisco Keil do Amaral, mas também do processo de revisão crítica do Movimento Moderno após a 2ª Guerra Mundial, sobretudo em Itália e nos Países Nórdicos (Michel Toussaint in Vieira, 2016, p. 16-17).

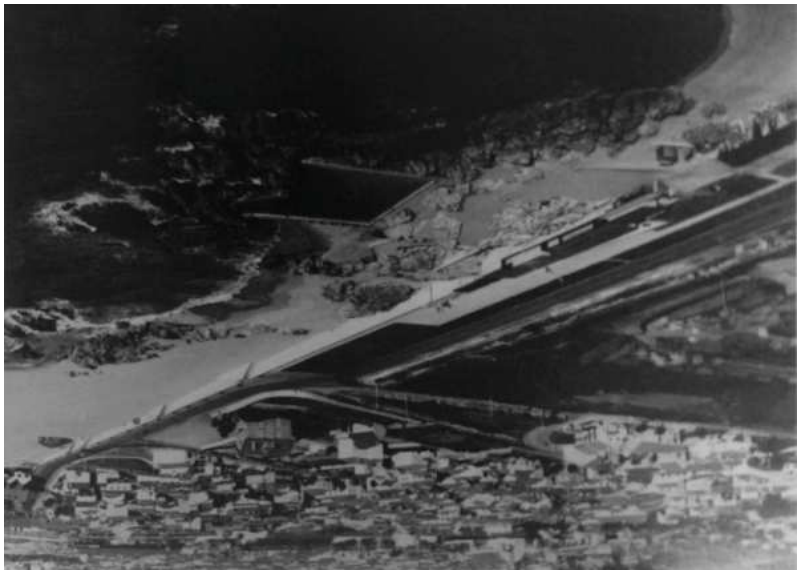


Figura 38 - Piscina de Leça, 1966.

Neste projeto são evidentes três evocações: a F. L. Wright, no que concerne à atenção dedicada aos lugares "dos quais retira indicações para a suas intervenções, quer de modo objectivo e racional, quer em termos de uma sensibilidade traduzida pelos seus inúmeros desenhos de paisagem ou de pormenor (…)" (Michel Toussaint in Vieira, 2016, p. 30); a Alvar Aalto, na "complexidade e à necessidade de tempo no projeto" que vemos acontecer ao longo das várias fases desta obra (Michel Toussaint in Vieira, 2016, p. 30); a Le Corbusier, na referência particular à *promenade architecturale* (expressa na villa Savoye) evocada logo à entrada, "a partir da marginal, descendo uma rampa escavada que se vai alargando para definir um desafogo espacial do qual se entra para os vestiários sob um corte na esquina do seu volume" (Michel Toussaint in Vieira, 2016, p. 31).

Uma das particularidades desta obra prende-se com os seus materiais e sistema construtivo. Siza explica que a "depuração dos materiais de construção implica a solução construtiva geral em articulação com as condições do programa e do sítio (…)" (Vieira, 2016, p. 28) e passa a descrevê-los: "Os edifícios construídos com paredes em betão descofrado e cobertura em madeira, revestida com chapa de cobre, sobre telas asfálticas" (Vieira, 2016, p. 26), acrescentando ainda a premissa que levou à escolha dos pavimentos - serem laváveis (Vieira, 2016, pp. 26–27).

A piscina de Leça constitui, portanto, uma resposta complexa e intensa, a um lugar desafiante, a um programa simples, num contexto político-cultural em transformação, que vem confirmar que Siza é um "construtor de Paisagem, enquanto prolongamento da sua própria ideia de Arquitectura" (João Gomes da Silva in Vieira, 2016, p. 74), e revela, já tão precocemente, a afirmação da sua identidade singular e poética.

"Um sítio vale pelo que é, e pelo que pode ou deseja ser - coisas talvez opostas, mas nunca sem relação. Muito do que antes desenhei (muito do que outros desenharam) flutua no interior do primeiro esquisso. Sem ordem. Tanto que pouco aparece do sítio que tudo invoca" (Siza in Frampton, 1988, p. 8).

2.3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como desfecho deste processo de análise a três obras do universo arquitetónico resultam as seguintes conclusões:

- O reforço da importância das questões da analogia, da tipologia e da poesia enquanto instrumentos para o pensamento e a prática arquitetónicas, constituindo-se enquanto processos metodológicos de operação nos distintos casos: Aldo Rossi serve-se da ferramenta analógica e convoca memórias pessoais e coletivas para operar no cenário pós-destruição em Itália, no qual é imperativo recuperar determinados princípios subjacentes à cultura arquitetónica; Rafael Moneo alude à essencialidade do conceito tipológico identificando um recorrente regresso interpretativo ao mesmo, consubstanciado nas várias alterações que este sofreu ao longo de distintos períodos da história da arquitetura; Álvaro Siza revela uma abordagem poética única no contexto político e social do período da ditadura em Portugal, com base numa sensibilidade interpretativa e operativa resultante da conjugação de princípios tradicionais vernaculares e de referências contemporâneas internacionais.

- A consciência de que aos princípios da analogia, da tipologia e da poesia, destacados ao longo deste trabalho, subjaz uma ação recorrente num processo contínuo ao longo da história da arquitetura que lhes confere um papel fundamental, que emerge particularmente em períodos culturais e sociais adversos, tal como aqueles enfrentados por Aldo Rossi e Álvaro Siza.

- A origem sul europeia, comum aos três autores - Aldo Rossi, Rafael Moneo e Álvaro Siza -, constitui-se enquanto ligação implícita entre eles e vincula-os ao berço da cultura arquitetónica, a cultura clássica, que se manifesta nos seus trabalhos através do cuidado especial que atribuem a determinadas questões, como a analogia, a memória e a tipologia.

- A consciência de que a operação no paradigma atual, intimamente relacionada com a ideia de transformação inerente ao campo arquitetónico tem, portanto, um alicerce culturalista, ideia essa que estes três autores procuram sublinhar.

- A especificidade da cultura arquitetónica portuguesa, compreendendo a sua diversidade e continuidade ao longo do tempo permite, não obstante, a sua inscrição num contexto que extravasa as suas próprias fronteiras. Reconhecem-se-lhe preocupações e caraterísticas próprias presentes igualmente noutras arquiteturas, como aquela preconizada no trabalho de Aldo Rossi.

Importa referir que os princípios que resultaram da análise destes três textos serviram, por sua vez, enquanto base metodológica, à investigação e operação levada a cabo na vertente prática: o projeto do Teatro Damião de Góis.

Conclui-se fazendo referência à representação catalã na Bienal de Veneza de 2012, denominada "remadores" ou *vogadors*, comissariada por Félix Arranz e Jordi Badia, cujo mote se alicerçou numa frase de Jorge Oteiza: "aquele que forja a frente criando algo novo faz isso como um remador, a avançar, mas rema de costas, olhando para trás, para o passado, para o que existe, de modo a ser capaz de reinventar suas bases" (Figura 39).

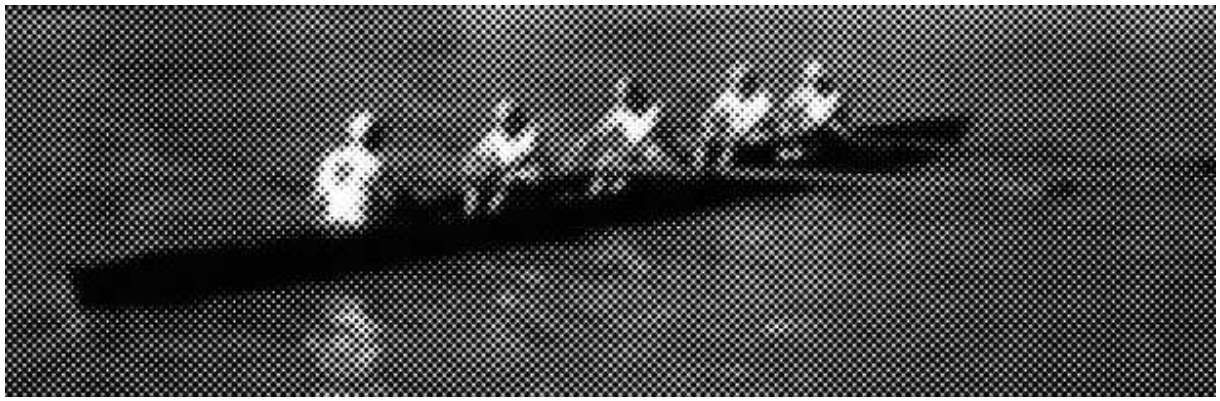


Figura 39 - "Remadores" ou vogadors - representação catalá na Bienal de Veneza de 2012, comissariada por Félix Arranz e Jordi Badia.

3. A VILA DE ALENQUER E O TEATRO DAMIÃO DE GÓIS

VERTENTE PRÁTICA

3.1 INTRODUÇÃO À VERTENTE PRÁTICA

A vertente prática do Projeto Final de Arquitetura consistiu na elaboração de um projeto de arquitetura num local previamente definido, no concelho de Alenquer, tendo contado com a colaboração da respetiva Câmara Municipal.

O desenvolvimento deste exercício teve como ponto de partida um conjunto de análises ao território cuja leitura foi feita, num primeiro momento, ao nível do concelho de Alenquer e posteriormente da sua vila.

Alenquer foi, na antiguidade, um local importante e estratégico na defesa do território nacional, usufruindo do seu posicionamento entre Lisboa e Santarém, bem como da sua proximidade com o rio Tejo. No século XX, a sua vila destacou-se como centro industrial a nível nacional tirando partido da exploração do seu rio, o que impulsionou uma série de transformações económicas e sociais com repercussões na sua própria paisagem.

Atualmente permanece somente a memória deste período, em vestígios de alguns dos edifícios desse tempo. A decadência do rio de Alenquer e o desenvolvimento de determinadas zonas periféricas, como a zona de Paredes e do Carregado, provocaram a saída da população da vila vetando a vila ao abandono.

Para a leitura e compreensão deste território foi fundamental o aprofundamento de determinadas questões proeminentes: os caminhos ancestrais (itinerários romanos e via fluvial) e ligações atuais (estrada nacional e autoestrada)

à vila de Alenquer, a relação da vila com o seu rio e, por fim, o período industrial que marcou profundamente a vila.

Daqui resultou a pertinência de operar num equipamento público que impulsionasse a vida da vila, desígnio que não se vê atualmente cumprido pela sala de espetáculos existente, o auditório Damião de Góis. Como tal, a vertente prática consistiu no desenvolvimento do novo Teatro Damião de Góis.

3.1.1 TERRITÓRIO ESTUDADO: ALENQUER

Contextualização geográfica e histórica

> *"Alemquer parece ter sido destinada pela natureza para occupar um logar distincto em todas as épocas"* (Henriques, 1873, p. 141).

Pertencente ao distrito de Lisboa, o concelho de Alenquer faz parte da região da Estremadura, tendo um posicionamento estratégico no território nacional: situa-se a meio do eixo fluvial Lisboa-Santarém, a cerca de 40Km da capital, comunicando com o rio Tejo a nascente (Paviani, 1968, pp. 32–34).

Esta região é de modo geral acidentada, destacando-se a Serra de Montejunto, a sua maior elevação com 666m de altitude e a zona aluvial do rio Tejo a sudeste, com cotas compreendidas entre os 2m junto do rio e os 40m na proximidade da vila de Alenquer. Diversos cursos de água com origem na Serra desaguam no Tejo, entre eles o rio de Alenquer que atravessa a respetiva vila, marcando profundamente esta paisagem e contribuindo para a fertilidade deste território, que se caracteriza sobretudo pela cultura da vinha, do olival e da policultura cerealífera (Costa, 2010, pp. 14–16) (Figura 40).

Figura 40 - Localização de Alenquer relativamente ao rio Tejo, a Lisboa e a Santarém.

[6] Hipólito Cabaço (1885-1970) foi um importante arqueólogo português. Natural em Alenquer, realizou diversos achados arqueológicos neste concelho, bem como em Salvaterra de Magos, Azambuja, Caldas da Rainha, Santarém, Abrantes, Elvas e outros. (fonte: http://www.cm-alenquer.pt/CustomPages/ShowPage.aspx?pageid=d9e84a6b-0e-11-4157-8603-19dc0c4cdbd1#arqueologo).

De acordo com o arqueólogo Hipólito Cabaço[6], a ocupação humana desta região remonta ao período Pré-Histórico, concentrando-se sobretudo junto aos três principais rios: o rio Grande da Pipa, o rio de Alenquer e o rio da Ota (Costa, 2010, p. 18).

Diversos achados comprovam a presença romana no concelho de Alenquer, considerando-se a hipótese de corresponder à *Ierabriga*, um importante assentamento romano na antiga ligação entre Lisboa-Santarém, como assinalado no itinerário de Antonino (Costa, 2010, pp. 21–22; Soutinho, P., 2002) (ver "caminhos ancestrais e ligações atuais").

Posteriormente, durante a presença árabe e berbere na região, foi erguida uma fortaleza na vila de Alenquer, aproveitando tanto o seu posicionamento estratégico relativamente ao rio Tejo, como o respetivo rio enquanto agente defensivo e fonte de alimento da vila (Costa, 2010, p. 23).

Após a conquista de Alenquer aos mouros em 1148, a Igreja de Santo Estevão terá sido erguida sobre uma antiga mesquita (Henriques, 1902, p. 87). Anos mais tarde, o Rei D. Sancho I doou este território à sua filha Dona Sancha, que concedeu a primeira carta foral a Alenquer em 1212, e mandou construir o Convento de São Francisco (Costa, 2010, p. 23). A partir destes dois núcleos geradores, a vila de Alenquer foi-se estendendo encosta abaixo na direção do respetivo rio, até mais tarde o transpor, dando origem ao Bairro de Triana (Figura 41).

Legenda: 1. Torre de Menagem; 2. Porta da Vila ou de Santo António; 3. Porta do Carvalho (mais tarde da Conceição); 4. Postigo na muralha que dava para a encosta; 5. Convento de S. Francisco; 6. Igreja de Santiago junto da qual se situava a Porta da Traição; 7. Igreja de Santo Estêvão (Aula Conde de Ferreira no séc. XIX); 8. Igreja de S. Pedro; 9. Ermida de S. Sebastião; 10. Torre da Couraça; 12. Triana; 13 . Passadeira da Rainha; 14. Moinho de Papel de Manuel Teixeira.

Figura 41 - Alenquer Quinhentista numa reconstituição (a partir de documentos) de Mestre João Mário, século XVI.

Destaca-se, posteriormente, a crise dinástica de 1383-85, de que resultou a destruição de parte das muralhas do castelo de Alenquer pelo Mestre de Avis (futuro rei D. João I), como forma de retaliação face ao fato do alcaide de Alenquer ter tomado o partido de Leonor de Teles contra ele (Costa, 2010, p. 25). Relativamente às muralhas, o seu estado agravou-se consideravelmente aquando do terramoto de 1755, permanecendo somente alguns troços e duas portas; tendo sido alvo de obras de reconstrução após as invasões francesas no século XIX (que não foram concluídas), uma parte das muralhas foi ainda destruída, para a abertura da estrada que ligaria a Praça do Município à Porta da Conceição (Costa, 2010, p. 25). Na década de 1940, a Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais mandou demolir os "edifícios assentes sobre a muralha existente no topo da porta da Conceição" (Beatriz, 2014, p. 13-14) e procedeu a diversas intervenções para preservar o restante troço (Figura 42/43).

Destaca-se o grande desenvolvimento da vila de Alenquer a partir de finais do século XIX e até meados do século XX, quando esta se tornou num importante centro industrial a nível nacional, graças ao caudal do seu rio e à proximidade com o Tejo (ver adiante "A indústria fabril") (Figura 44). A crescente importância que Alenquer assumiu nesta época, enquanto centro administrativo, conduziu à construção do edifício dos Paços do Concelho (atual Câmara Municipal), entre 1887 e 1890 (Paviani, 1968, p. 62) (Figura 45).

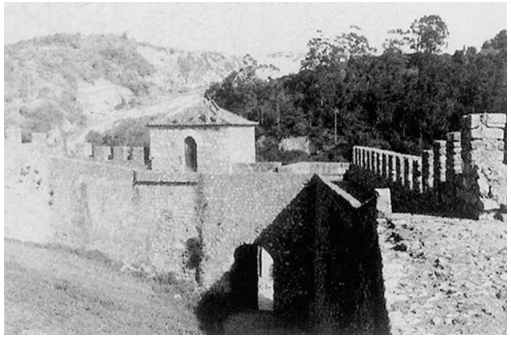


Figura 42 - Porta da Conceição.

Figura 43 - Trabalhos de demolição das casas anexas à Porta da Conceição, 1939.

Figura 44 - Panorâmica de Alenquer, Fábrica da Moagem e do Papel em primeiro plano.

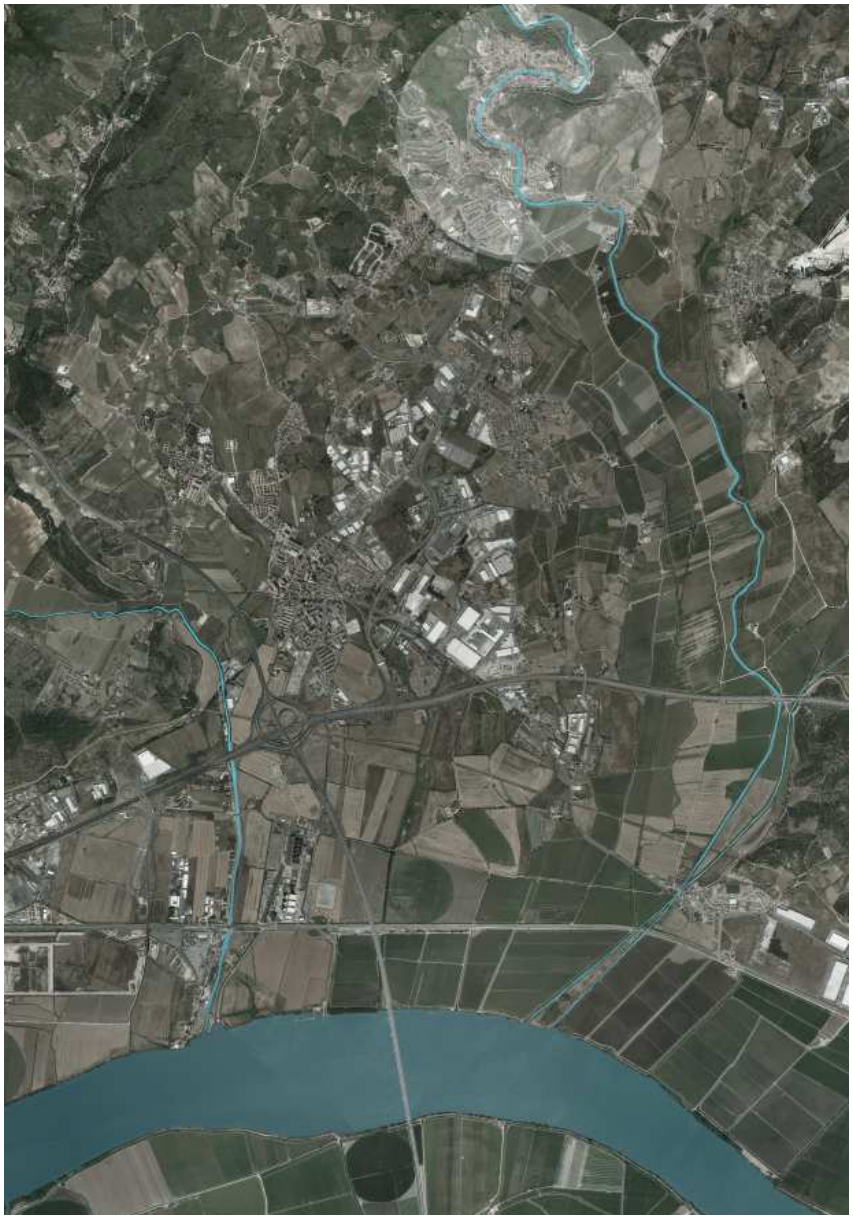
Figura 45 - Edifício da Câmara Municipal de Alenquer.

Após este período áureo, verifica-se a decadência do rio de Alenquer e o fim das indústrias fabris que aí se tinham instalado.

A forte relação que Alenquer teve no passado com o ecossistema e os recursos existentes – o aproveitamento da terra para a agricultura, a pesca e a navegação pela água e o transporte através do território físico - diluiu-se. Aquela relação deu, por sua vez, lugar a um conjunto de infraestruturas - a rede de alta tensão e a autoestrada – foram implantadas indiferentemente à geomorfologia.

A atual vila de Alenquer traduz, portanto, a perda progressiva da relação do homem com o território (Figura 46).

Figura 46 - Relação da vila de Alenquer com o rio Tejo - da esq. para a direita: o rio Grande da Pipa, o rio de Alenquer e o rio da Ota; em baixo, o rio Tejo, 2018. Imagem da autora.



Sobre a vila de Alenquer

A vila de Alenquer apresenta uma orografia acidentada, com duas encostas a ladear o rio de Alenquer, cuja configuração proporcionou em tempos "uma linha de defesa natural que circundava quase na totalidade a vila" (Beatriz, 2014, p. 17). Esta condição implicou uma expansão condicionada da 'vila entre muros' que, posteriormente, alcançou as margens do rio de Alenquer (Figura 47).

Inicialmente a vila correspondeu a um primitivo núcleo amuralhado e a três arrabaldes, possivelmente de finais do século XII, que deram origem às freguesias de São Pedro, Santa Maria da Várzea e Nossa Senhora da Assunção, atual freguesia de Triana. O núcleo amuralhado estabeleceu-se no topo da colina poente, na área designada por Santo Estevão e lugar da primitiva igreja (Igreja de S. Estevão) e foi, gradualmente, expandindo-se para nascente, em direção ao rio de Alenquer, "aproveitando a maior suavidade da colina" (Ferro, 1996, p. 20). A expansão não ocorreu para norte devido aos ventos fortes daí oriundos.

As restantes concentrações populacionais, nomeadamente a principal na zona alta, São Pedro, e mais abaixo, de menor importância, Santa Maria da Várzea e Nossa Senhora da Assunção (atual freguesia de Triana) foram-se desenvolvendo em torno das respetivas igrejas - Igreja Stª Maria da Várzea, de meados do século XIII; Igreja da Triana, de finais século XIII. A norte do núcleo amuralhado, numa zona baixa, desenvolveu-se o núcleo de San-

Figura 47 - Planta Medieval da Vila de Alenquer (adaptado Ferro, 1996).

Legenda: 1. Paços do Concelho; 2. Igreja de Sto. Estêvão (Museu Hipólito Cabaço); 3. Judiaria (Rua da Judiaria); 4. "Rua Direita" (Rua Maria Milne do Carmo, antiga Rua da Cadeia e Rua da Judiaria); 5. Escadinhas do Município; 6. Paços do Concelho (Câmara Municipal); 7. Castelo; 8. Alcáçova; 9. Torre de Menagem; 10. Igreja de Santiago; 11. Torre da Couraça; 12. Ponte da Couraça ou das Águas; 13. Ponte de Pancas ou Barnabé; 14. Igreja da Várzea; 15. Igreja de S. Pedro; 16. Igreja do Espírito Santo; 17. Paços Reais (Albergaria do Espírito Santo); 18. Convento de S. Francisco; 19. Cerca do Convento de S. Francisco; 20. Capela de Sto. António; 21. Rossio; 22. Igreja de Triana; 23. Ponte de Triana; 24. Rua de Triana; a. Porta da Vila ou de Santo António; b. Porta do Carvalho ou da Conceição; c. Porta de Santiago; d. Porta da Traição; e. Porta do Castelo f. Porta ou Postigo.

tiago, da mesma forma. Paralelamente, no século XIV, implantaram-se nesta mesma encosta e afastados do núcleo amuralhado, o Convento de São Francisco (o primeiro convento franciscano do país) e a capela do Espírito Santo (posteriormente transformada em igreja) (Ferro, 1996). Estas eram as cinco freguesias que compunham a vila de Alenquer em 1758 (Soares, 1941).

Esta ocupação, que se foi expandindo na direção do rio de Alenquer e dando forma à vila baixa, levou posteriormente à sua transposição para o lado nascente, para a freguesia de Triana (Paviani, 1968, p. 64) (Figura 48). Aos poucos, esta foi ganhando importância relativamente ao núcleo primitivo, tornando-se na parte mais movimentada da vila e servindo, entre outras coisas, para a realização do antigo "mercado mensal" que atraía "de modo espasmódico vendedores e compradores" (Paviani, 1968, p. 66) (Figura 49).

Atualmente, a vila de Alenquer corresponde a uma área total de aproximadamente 50 Km2 e é constituída por duas freguesias: Santo Estêvão (núcleo histórico) e Triana (núcleo que concentra comércio, serviços e transportes) (Gomes, 2017, p. 60).

Destaca-se o abandono populacional que a vila tem sofrido, resultante em grande parte da transferência da população para as suas periferias, sobretudo para as zonas de Paredes e Carregado. Tanto na vila alta como na vila baixa são inúmeros os edifícios que se encontram abandonados ou em mau estado de conservação, permanecendo

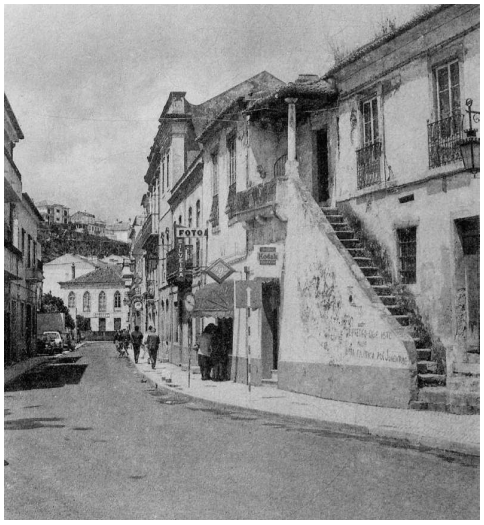


Figura 48 - Rua de Triana, 1941.

Figura 49 - Barracas do mercado mensal ocupando as margens da ribeira, 1941.

também alguns vestígios de edifícios ligados ao período industrial que marcou profundamente este lugar. Na vila baixa, a rua de Triana corresponde à principal artéria de funcionamento da vila, concentrando o comércio, os serviços e os transportes, à semelhança da antiga "rua direita" (Paviani, 1968, p. 64). A separação entre a vila alta, de difícil acesso, e a vila baixa, com problemas de circulação, está bem patente na atualidade, o que se deve em parte ao facto do rio de Alenquer se apresentar como um obstáculo, ao invés do que aconteceu no passado (ver adiante "O rio de Alenquer") (Figura 50).

Figura 50 - Ortofotomapa, 2018 - Vila de Alenquer (à esquerda) Paredes (em baixo). Imagem da autora.

Caminhos ancestrais e ligações atuais

Alenquer destacou-se desde a antiguidade pela sua localização estratégica entre Lisboa e Santarém (Beatriz, 2014, p. 20).

Como já anteriormente referido, considera-se que Alenquer poderá corresponder ao local de implantação da *Ierabriga*, um importante assentamento romano na antiga ligação entre Lisboa-Santarém. Durante o período romano estabeleceu-se nesta área uma importante rede viária que incluía o itinerário Lisboa-Braga (via XVI, *Olisipo--Bracara*) e dois itinerários entre Lisboa-Mérida (vias XIV e XV, *Olisipo-Emerita*), e ainda uma outra ligação entre Torres Vedras e Alenquer (*Chretina* e *Ierabriga,* respetivamente) (Soutinho, P., 2002; Beatriz, 2014, p. 20) (Figura 51). Sobre esta rede viária foram, posteriormente, construídas as "estradas reais" e, por sua vez, o traçado das estradas nacionais, já vocacionadas para o automóvel, baseou-se em grande medida nestas últimas (Soutinho, P., 2002).

Na época medieval a vila de Alenquer foi local de paragem na rota entre Lisboa e Santarém. A estrada que ligava Sacavém, Alverca, Castanheira, Carregado e Alenquer, estabeleceu-se sobre o itinerário romano *Olisipo-Bracara*, à semelhança das ligações entre os principais centros urbanos, que se basearam na rede de "estradas e caminhos legados pelos romanos e muçulmanos" (Ferro, 1996, p. 192; Lourenço, 2009, p. 112). Estas ligações foram progressivamente evoluindo e ramificando-se, em face das atividades económicas e do fluxo de pessoas a que davam suporte (Figura 52).

Figura 51 - Itinerários de passagem das vias romanas na Península Ibérica.

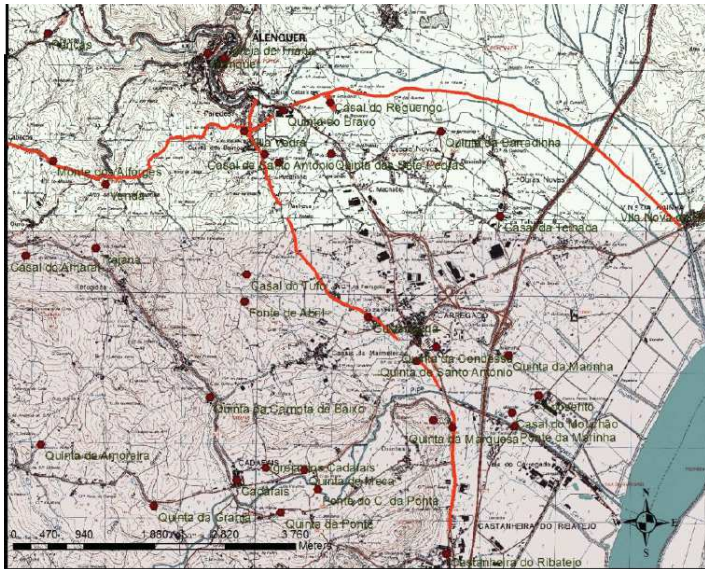


Figura 52 - Itinerários romanos - cruzamento em Paredes (sul da vila de Alenquer).

No caso particular da vila de Alenquer, o inicial núcleo amuralhado, que posteriormente se expandiu na direção do rio de Alenquer e depois alcançou e ocupou a outra margem, desenvolveu-se a partir de um eixo principal, a Rua Direita (atualmente composta pela rua Maria Milne Carmo e pela rua da Judiaria), que ligava as duas "portas de entrada" da vila: a Porta Principal da muralha à Porta da Conceição (que subsiste na atualidade). Na sua perpendicular, foram traçados outros eixos secundários, como calçadas e travessas, que corresponderiam a aberturas na muralha (Calçada Duarte de Almeida, Cc. do Conde Ferreira, Travessa do Cotovelo e Cc. Moisés Carmo). Os acessos à vila alta eram feitos, a Sul pela Calçada do Espírito Santo, a Nascente pela ponte de Pancas, e a Norte pela Ponte da Couraça e rua Serpa Pinto (antiga rua do Areal); a existência desta última rua e da Calçada Damião de Góis remonta à Idade Média (Ferro, 1996, p. 44) (Figura 47).

A margem do rio ocupada mais tardiamente transforma-se, no século XX, na zona mais movimentado da vila, concentrando comércio, serviços e transportes e a rua de Triana passa, por sua vez, a fazer as vezes da antiga "rua direita".

Em finais do século XIX, com a macadamização da estrada Lisboa-Porto, teve início o serviço das carreiras da mala-posta entre estas duas cidades, que se articulavam com as carreiras fluviais no porto da Vala do Carregado, e posteriormente, com o respetivo comboio, a partir de 1856. A construção da ponte da Couraça (por volta de 1850)

sobre o rio Grande da Pipa, à entrada do Carregado, veio facilitar a ligação da vila de Alenquer com este porto fluvial e com a estrada para Lisboa (Lourenço, 2009, p. 115-116).

Por sua vez, no século XX, a vila de Alenquer era já local de passagem da estrada nacional 1 (a ligação rodoviária Lisboa-Porto), que se consolidou enquanto principal via de comunicação entre 1945 e 1985. Diversos problemas de congestionamento de trânsito dentro da vila levaram, contudo, ao acrescento de pequenos troços à estrada - itinerários complementares, como o IC2 - que alteraram a dinâmica da vila, deixando esta de ser ponto de passagem obrigatória ao longo deste itinerário (Gomes, 2017, p. 84). Para além disto, com a implantação da autoestrada 1 (cujo primeiro troço remonta a 1961), uma ligação alternativa mais pragmática e rápida, a vila de Alenquer foi definitivamente secundarizada, ficando aquém da sua rota de passagem (Figura 53).

Importa ainda referir que o rio de Alenquer foi também uma via de comunicação fundamental, uma vez que ligava a vila ao rio Tejo e, por sua vez, à capital. Esta ligação remonta à antiguidade, com o rio a servir enquanto importante "via de penetração da costa para o interior, permitindo a fixação de colónias ao longo das suas margens" (Lourenço, 2009, p. 119). Na Idade Média o assoreamento do rio de Alenquer era já significativo, o que impossibilitava a sua navegação, pelo que a comunicação com o Tejo era feita num porto "algures no termo da vila" (Lourenço, 2009, pp. 120). Este corresponderia, ou ao porto de Vila Nova da Rainha, o mais importante para a vila de Alenquer até ao aparecimento do comboio no Carregado (em 1856), ou ao porto da Vala do Carregado, preponderante no século XIX e inícios do século XX graças à estrada que ligava a vila ao porto, "estrada da vala", e pela proximidade à estação de caminho-de-ferro que apareceu, entretanto, em meados do século (Lourenço, 2009, pp. 120–122) .

Figura 53 - A perda da relação da vila de Alenquer com o rio Tejo - de baixo para cima: o rio Tejo e o rio de Alenquer; a linha férrea, a autoestrada 1 e a estrada nacional 1; o IC2 (a amarelo). Imagem da autora.

O Rio de Alenquer

O rio de Alenquer é uma personagem fundamental para compreender a evolução deste território, uma vez que foi o seu principal fator de atração e de desenvolvimento.

Nascendo na Serra de Montejunto, somam-se-lhe diversas nascentes de água à entrada da vila, pelo que o seu caudal foi, em tempos, bastante abundante (Paviani, 1968, p. 36). Embora nos últimos séculos o rio de Alenquer não fosse navegável no interior da vila devido aos açudes dos moinhos aí instalados, a sua importância levou à realização de planos para que tal fosse possível, objetivo que nunca se concretizou (Paviani, 1968, p. 37).

Como já referido, a relação entre a vila e o rio remonta à Idade Média, em que esta linha de água desempenhou um papel fundamental na economia da vila e da sua envolvente, não só como meio de transporte, mas também como fonte de alimento e recurso para irrigação dos solos (Ferro, 1996).

No século XVIII, o caudal abundante do rio propiciou a fixação de indústrias "primeiramente na forma de moinhos e lagares e mais recentemente […] indústrias do papel e dos tecidos", que aproveitaram as suas águas para diversos fins, como "força motriz, lavagem dos tecidos, preparação da pasta de papel, etc.". Na vila foram então instaladas, uma fábrica de papel (1805) e três fábricas de tecidos (1838, 1872 e 1889, respetivamente) (Paviani,

1968, p.36; p. 56-57) (ver adiante "A indústria fabril").

Contudo, este cenário alterou-se por completo no século XX. Primeiramente, a Companhia das Águas de Lisboa mandou instalar bombas nas nascentes do rio, em 1933 e 1949, para desviar água para a capital de modo a fazer face ao seu problema de abastecimento de água potável. Como consequência, o caudal do rio diminuiu significativamente e surgiram diversos problemas de ordem sanitária, especialmente agravados durante os sucessivos períodos de verão (Paviani, 1968, p. 40) (Figura 54). Posteriormente, em virtude de em época de cheias serem frequentes as inundações na zona baixa da vila, com prejuízos enormes para a população local, foi em 1946 executado o "plano de retificação do leito do rio e arranjo das suas margens" (Figura 55). Este pressupôs "obras de rectificação, canalização e limpeza do curso do rio para atenuar as cheias periódicas que ocorrem na vila", sendo simultaneamente levado a cabo um "plano de urbanização na zona da baixa ribeirinha" - que se via sem espaço para crescer e assolada por problemas de trânsito – que determinou a construção de duas avenidas marginais e novos quarteirões na margem nascente (Paviani, 1968, p. 34). Concluído em 1955, este plano implicou bastantes expropriações e demolições. Ainda assim, a vila de Alenquer foi severamente afetada durante o episódio das grandes cheias de 1967, com "a cheia do rio a ultrapassar todas as outras cheias conhecidas" (Santos, 1995, p.?). A zona da baixa ficou totalmente inundada, incluindo habitações, edifícios comerciais e indústrias fabris.

Figura 54 - Limpeza do rio junto da Ponte do Espírito Santo, 1935.

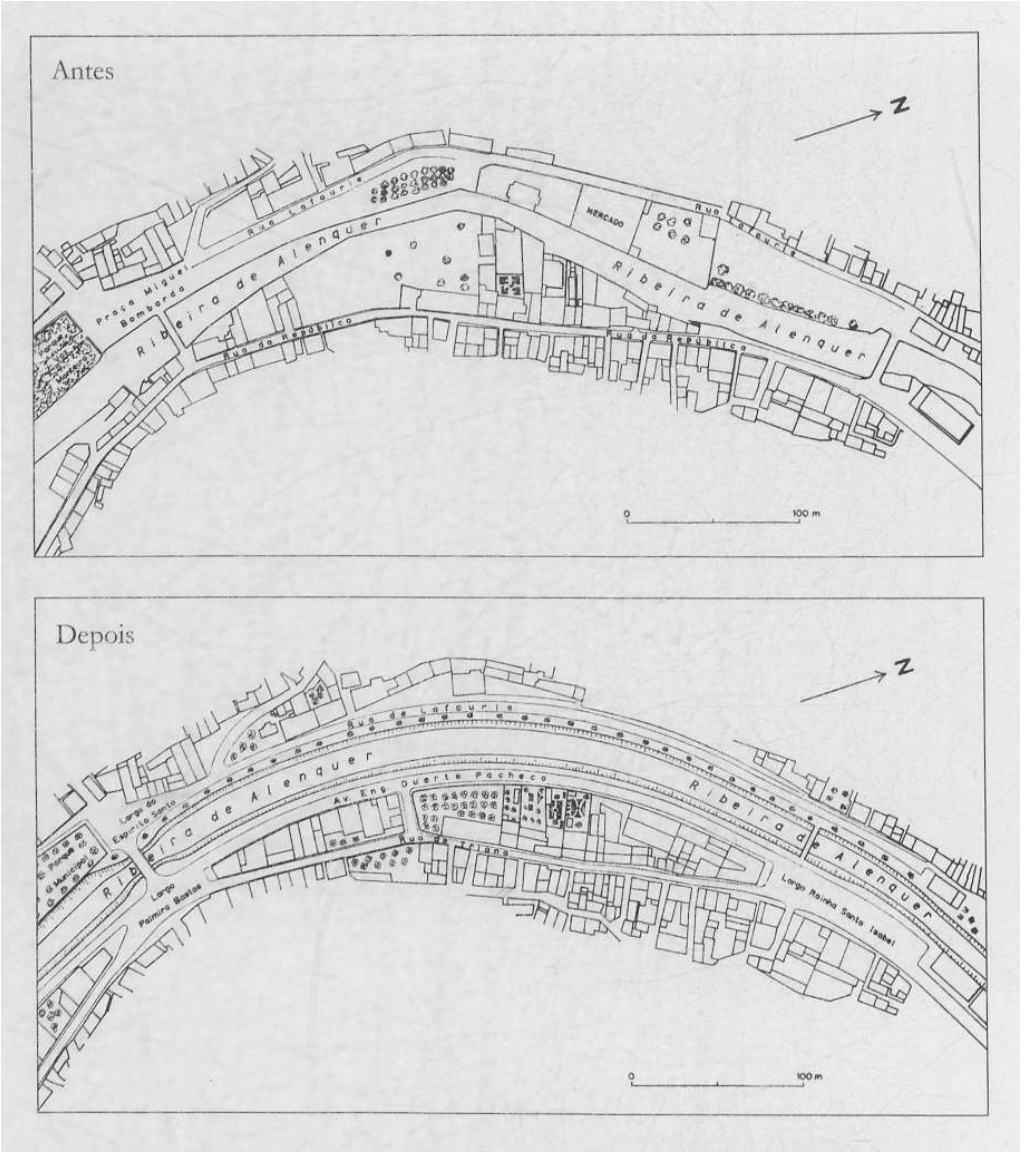


Figura 55 - Plano de rectificação do curso do rio e da Baixa de Alenquer, 1946.

Desta forma, a relação inicial que a vila desenvolveu com o seu rio foi, progressivamente, modificada e amputada. Se, por um lado, a operação infraestrutural que alterou a configuração do leito do rio e das suas margens, com o pressuposto de solucionar um problema, construiu uma nova imagem deste centro – criou-se uma nova relação com o rio, ao redesenhar a zona marginal e ao apagar certos objetos, agora obsoletos -, por outro lado, esta operação pôs fim à utilidade que o rio tinha no quotidiano deste lugar, apagando parte essencial da sua identidade (Gomes, 2017).

A relação intrínseca primordial com o ecossistema e os recursos existentes, bem como os desenvolvimentos decorrentes do período industrial que implicaram a instalação de diversas fábricas e armazéns no centro da vila, foram obliterados por uma nova camada de tempo em que já não se priorizavam questões relacionadas com a natureza e a indústria mas, ao invés, procurava-se uma resposta eficaz face às intempéries naturais, apostando, por conseguinte, na criação de espaço público junto das margens do rio e na facilitação do transporte automóvel.

Assim cessou a relação visceral que ao longo do tempo a vila havia estabelecido com o seu rio.

A Indústria fabril

Em finais do século XVIII, aquando do advento da industrialização na Europa, a vila de Alenquer tornou-se num importante centro industrial. Tal ficou a dever-se à vantajosa localização da vila, nas proximidades do rio Tejo e de Lisboa e também às favoráveis condições fabris que aqui existiam (Lourenço, 2009, p. 2).

O rio de Alenquer, como anteriormente se referiu, foi navegável na antiguidade e constituiu "fonte de riqueza para a terra", propiciando a fixação de muitos moinhos e azenhas ao longo do seu curso, o que conduziu ao seu assoreamento e perda da navegabilidade. Todavia, o seu pujante caudal e as várias nascentes que existiam na proximidade da vila favoreceram a instalação de várias fábricas, algumas delas nas margens do rio, com o intuito de aproveitar a força motriz das suas águas (Lourenço, 2009, pp. 15–17).

Primeiramente, a fábrica das *Chitas*, que se instalou a montante do rio no último quartel do século XVIII e produzia "panos de algodão, pintados ou estampados" (Lourenço, 2009, p. 49), vindo a encerrar na primeira década do Século XIX.

A *Fábrica de Cartão* e *Papel da Ota* (Figura 56), que surge em 1802 e foi "tida como a mais importante e mais moderna do País", enfrentou dificuldades durante a disputa entre liberais e absolutistas, acabando por encerrar em 1889 (Lourenço, 2009, pp. 70–84).

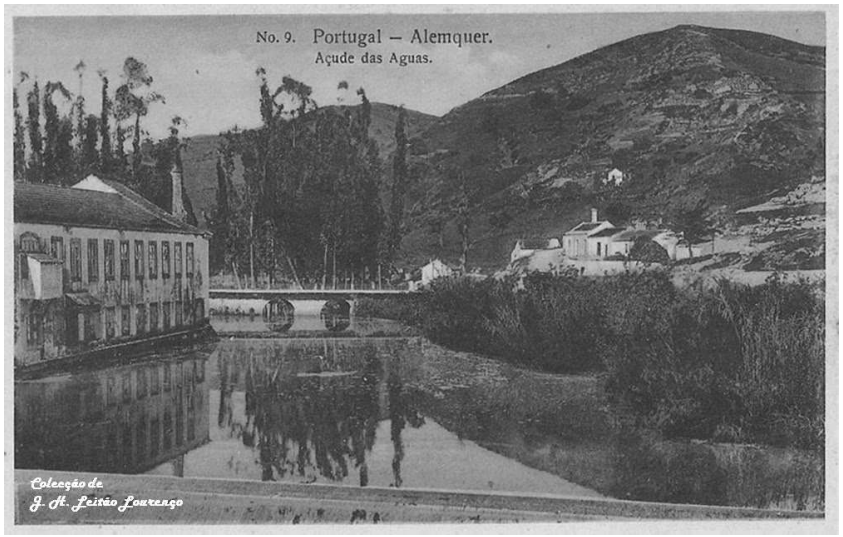


Figura 56 - Açude da Real Fabrica de Papel.

No centro da vila nasceram duas fábricas: a *Fábrica do Lafaurie* ou do *Meio* (Figura 57), que se instalou em 1838 no lugar de uma antiga azenha, dedicava-se "à lavagem de lãs e ao processo de tinturaria" até ter encerrado devido a dificuldades financeiras em 1919; os seus vestígios foram apagados pelas obras do plano de retificação das margens do rio (1946-55) (Lourenço, 2009, p. 85-94); e por sua vez, a Fábrica de lanifícios da *Chemina* (Figura 58), que funcionou com uma máquina a vapor a partir de 1890, viria a encerrar em 1994 passando para propriedade da Câmara. Em 2000 o edifício principal sofreu um grande incêndio; nos restantes edifícios que a compunham, funcionam atualmente "coletividades, um centro de dia e um ATL da Santa Casa da Misericórdia" (Lourenço, 2009, pp. 99–103).

Por fim, localizada a jusante, a Fábrica da *Romeira* (Figura 59) instalou-se em 1872 junto ao rio, sobre o lugar de uma antiga azenha, dedicando-se à produção de lãs até aos anos de 1960. De todos os referidos, é o único edifício fabril que se mantém em bom estado de conservação, uma vez que pertence à Câmara Municipal, que aí realiza "atividades culturais, recreativas e de apoio a feiras e exposições" (Lourenço, 2009, p. 94-99).

Figura 57 - Fábrica do Lafaurie ou do Meio, a partir da Rua de Triana, 1941.

Figura 58 - Fábrica da Chemina (A Fábrica da Romeira no canto superior esquerda).

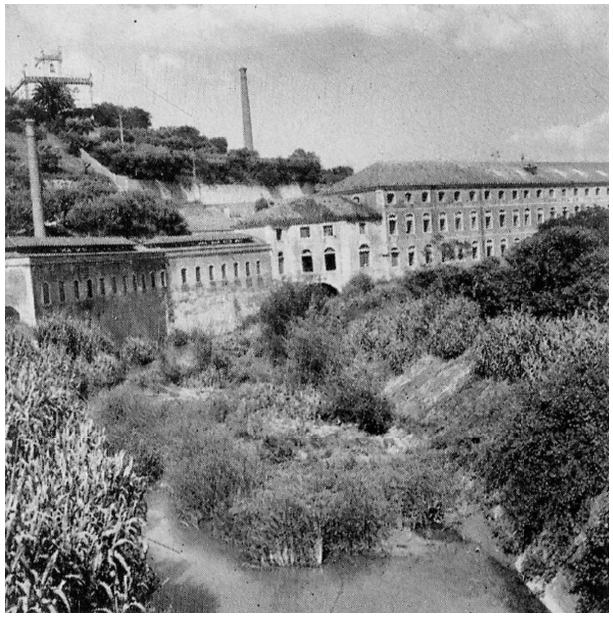


Figura 59 - Antiga Fábrica da Romeira. In: Rogeiro, 2002.

As mercadorias que se produziam na vila eram sobretudo transportadas por via fluvial, tanto para a capital, como para o outro lado do Atlântico e para as colónias africanas, em virtude da sua proximidade com o rio Tejo (Lourenço, 2009, p. 111). O aparecimento do barco movido a vapor no primeiro quartel do século XIX, contribuiu também neste sentido, articulando-se com as diligências que partiam do porto de Vila Nova da Rainha. Até ao aparecimento do caminho-de-ferro, em 1856, a via fluvial foi o meio de transporte privilegiado, tendo gradualmente desaparecido durante a primeira metade do século XX (Lourenço, 2009, p. 119).

Durante este período, a vila viu as suas fábricas "aperfeiçoarem os seus processos de fabrico até à excelência, viu trabalharem em simultâneo quatro grandes unidades com uma população operária que chegou a ultrapassar o milhar e meio de operários" (Lourenço, 2009, p. 9).

Considera-se importante referir a realização de uma experiência de ensino profissional na vila: a escola de desenho industrial Damião de Goes que, contudo, resultou "numa experiência mal sucedida" (Lourenço, 2009, p. 10).

A construção de vários açudes que alteraram progressivamente o leito do rio, contribuiu para que diversas cheias assolassem a vila, causando enorme prejuízo à população, ao comércio e às indústrias locais. Como anteriormente se referiu, quando na década de 1930 a "Companhia das Águas de Lisboa" decidiu desviar água para a capital para

resolver os seus problemas de abastecimento, o caudal do rio diminui significativamente, dando ainda origem a problemas de ordem sanitária e ao agravamento das cheias sazonais (Paviani, 1968, p. 40). O "plano de retificação do leito do rio e arranjo das suas margens" (1946) veio pôr termo à funcionalidade do rio e, consequentemente, à potencialidade oferecida pelo seu caudal, culminado, entre outras consequências, com o encerramento das fábricas que ainda laboravam (Paviani, 1968, p. 34).

As relevantes alterações e desenvolvimentos deste período marcaram profundamente a vila de Alenquer, transformando a sua vida administrativa, social e política. A construção do edifício dos Paços do Concelho (atual Câmara Municipal) entre 1887 e 1890, foi a prova da crescente importância do poder industrial e comercial da vila nesta época (Lourenço, 2009, p. 19) (Figura 60).

A vila de Alenquer foi no passado um ponto estratégico no território nacional, devido à sua proximidade com o rio Tejo e ao seu posicionamento a meio caminho na ligação entre a capital e o norte do país. E, se num primeiro momento, estes fatores foram preponderantes nas questões defensivas do território, mais tarde, estes foram fundamentais para que Alenquer se constituísse como um dos mais importantes polos industriais do país, durante o período da revolução industrial.

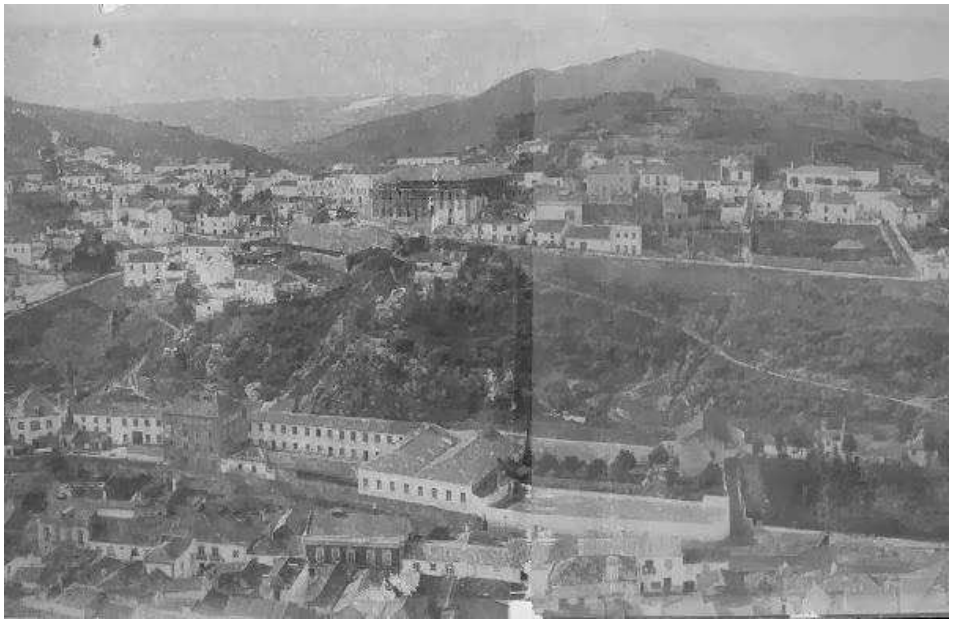


Figura 60 - Construção do Paços do Concelho na Vila Alta e a Fábrica de Lafaurie ou do Meio na Vila Baixa.

O rio de Alenquer foi o principal impulsionador desse período próspero, todavia, os problemas causados pelas cheias sazonais acabaram por determinar a alteração do seu curso e subsequente declínio desta condição. Em face desta alteração, que implicou a decadência do seu rio e uma série de consequências a ela associadas, a vila de Alenquer tem, nos últimos anos, visto a sua população transferir-se para a periferia, progressivamente ocupada por indústrias, sobretudo, a área do Carregado.

Tendo em conta todos estes fatores, o desafio que se apresenta na atualidade prende-se com o combate ao abandono progressivo de que a vila tem sido alvo.

3.1.2 AUDITÓRIO DAMIÃO DE GÓIS

O atual Auditório Damião de Góis começou por ser um cine-teatro, designado "Alenquer-Cine", construído nos anos 50 do século XX, no local onde anteriormente existiam uns barracões onde passava cinema (Figura 61). Nos anos 80, o cine-teatro foi posto à venda e a Câmara de Alenquer comprou-o, submetendo-o a obras.

A inauguração do Auditório Damião de Góis deu-se em 1990, de acordo com o projeto inicial (ver adiante Anexo A - Projecto de adaptação do edifício de cinema para actividades culturais, Abril de 1986). Este novo espaço, com capacidade para 260 pessoas (230 de pé + 30 no balcão) foi durante vários anos explorado como cinema, recebendo em paralelo outras atividades - espetáculos de teatro, música, conferências e sessões solenes -, mas com algumas restrições, devido à exígua dimensão do seu palco e às dificuldades na montagem da tela armada. Com o término do contrato com a empresa de cinema, a Câmara passou a utilizar o espaço para pequenas atividades de teatro, música e conferências. Atualmente, o espaço acolhe somente atividades cívicas da 3ª idade, permanecendo com as referidas limitações, às quais acrescem problemas relacionados com a materialidade da sala - as paredes encontram-se revestidas com um material inflamável - e constata-se a falta de espaço e salubridade dos camarins, posicionados por baixo do palco (Figura 62-65).

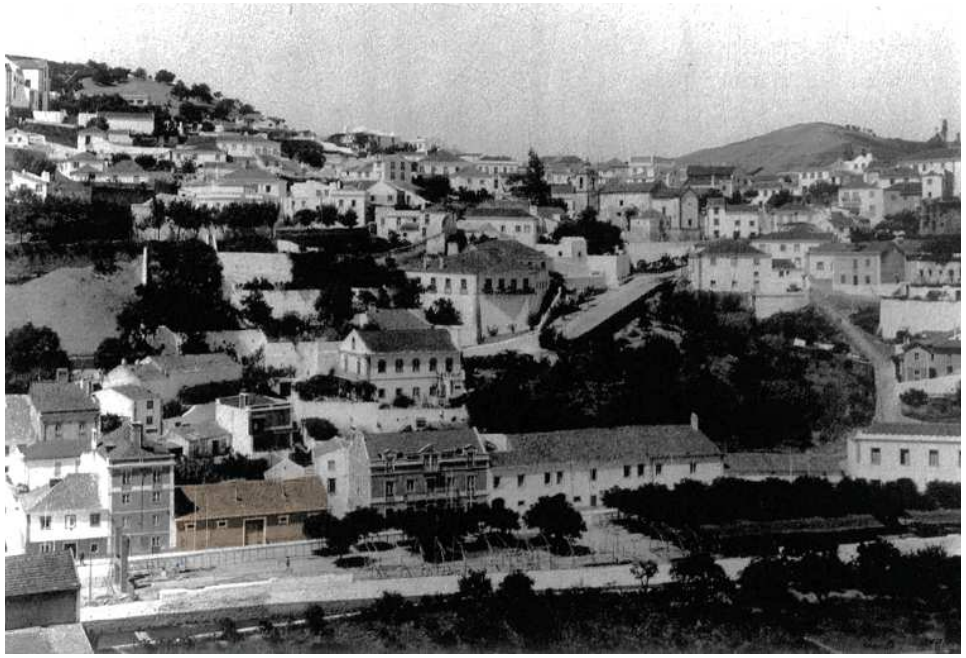


Figura 61 - Antigos barracões onde passava cinema (em destaque na imagem), anos 1940

Planta de implantação do Teatro Damião de Góis (redução da escala 1/1500)

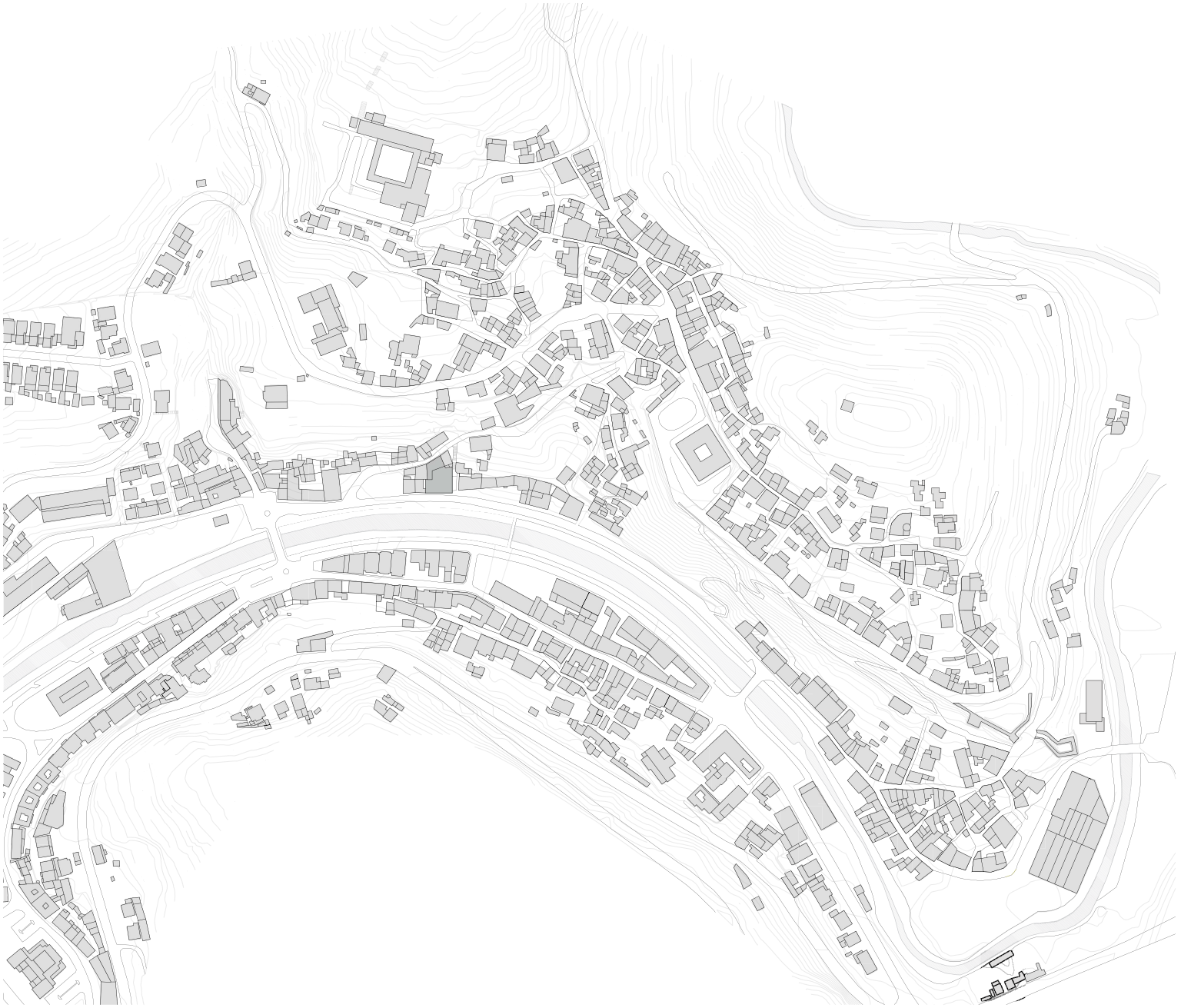


Figura 62 - Auditório Damião de Góis da Av. Bombeiros Voluntários, 2018. Fotografia da autora.

Figura 63 - Escadaria entre a Av. dos Bombeiros Voluntários e a Cc. Francisco Carmo, 2018. Fotografia da autora.

Figura 64 - Escadaria entre a Av. dos Bombeiros Voluntários e a Cc. Francisco Carmo, 2018. Fotografia da autora.

Figura 65 - Vista a partir da escadaria para a Av. dos Bombeiros Voluntários, com o Auditório Damião de Góis à direita, 2018. Fotografia da autora.

Figura 66 - Escadaria entre a Av. dos Bombeiros Voluntários e a Cc. Francisco Carmo, com o Auditório Damião de Góis ao fundo à direita, 2018. Fotografia da autora.

Figura 67 – Calçada Francisco Carmo Vista, com à esquerda, 2018. Fotografia da autora.

Tendo em conta a importância que este espaço encerra no que respeita ao desenvolvimento cultural e cívico da vila de Alenquer e reconhecendo o papel que desempenha no combate ao progressivo abandono do seu centro, a Câmara manifestou interesse na recuperação deste edifício, tendo sido realizado um projeto de remodelação em 2016 (ver adiante Anexo C: Projecto de remodelação do Auditório Damião de Góis, Abril de 2016), que não chegou a ser concretizado.

Desta forma, revelou-se pertinente intervir no mesmo sítio do atual auditório Damião de Góis e repensar de origem e integralmente o edifício, questionando o programa pré-existente, bem como a sua implantação.

Quer o lugar, quer o programa, são ambas premissas fundamentais para o desenvolvimento do novo equipamento - o novo Teatro Damião de Góis - que propõe reanimar o centro da vila de Alenquer, servindo enquanto espaço principal para a realização de atividades promovidas pela Câmara Municipal de Alenquer. Desta forma, procura-se estabelecer uma relação cuidadosa quer com a avenida principal que o serve, a Avenida dos Bombeiros Voluntários, e subsequentemente com o rio de Alenquer, quer com a antiga albergaria do Espírito Santo (fundada pela rainha Sta. Isabel, em 1320) (Figura 68) e respetivo largo adjacente, quer ainda com a artéria que o serve a uma cota mais alta, fazendo a ligação entre a avenida e a Câmara Municipal, a Calçada Francisco Carmo.

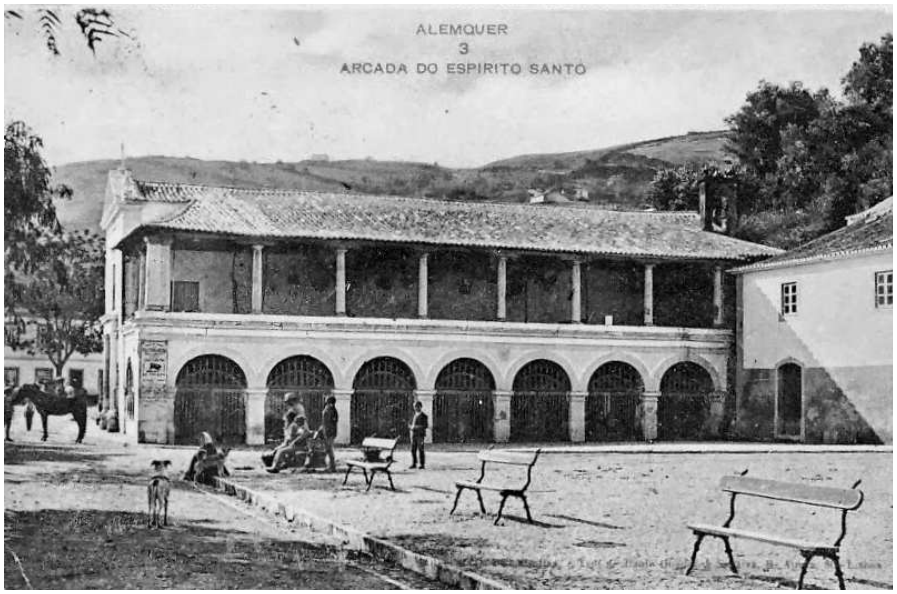


Figura 68 - Igreja e Arcadas do Espírito Santo, por volta de 1811.

3.2 TEATRO DAMIÃO DE GÓIS

> *"O teatro era também uma minha equívoca paixão onde a arquitectura era o cenário possível, o lugar, a construção mensurável e convertível em medidas e materiais concretos, de um sentimento frequentemente inalcançável"* (Rossi, 2013, p. 60).

O desenvolvimento do projeto do novo Teatro Damião de Góis implicou a exploração de diversas referências ligadas à arquitetura e ao teatro. Como tal, o texto *El lloc del teatre – Ciutat, arquitectura i espai escenic* (1997), que figura em anexo - Anexo D, serviu de base para o pensamento e a operação, em paralelo com determinadas referências que adiante se apresentam.

O Teatro estabelece-se enquanto percurso interior que é protagonizado por um rasgo de luz que comunica com as várias entradas do edifício e se prolonga ao longo da sua cobertura, interligando três cotas distintas: a Avenida dos Bombeiros Voluntários (cota 22.80m), a Calçada Francisco Carmo (cota 29.70m) e a escadaria que as interliga (cota 25.70).

A sua implantação, que procura rememorar a antiga configuração da rua principal (atual Avenida dos Bombeiros Voluntários), alterada aquando das obras de retificação do curso do rio em 1946, e ao longo da qual se realizava antigamente a feira da vila (Fig. 55), estende-se ao lugar de uma antiga habitação posta à venda nas traseiras do audi-

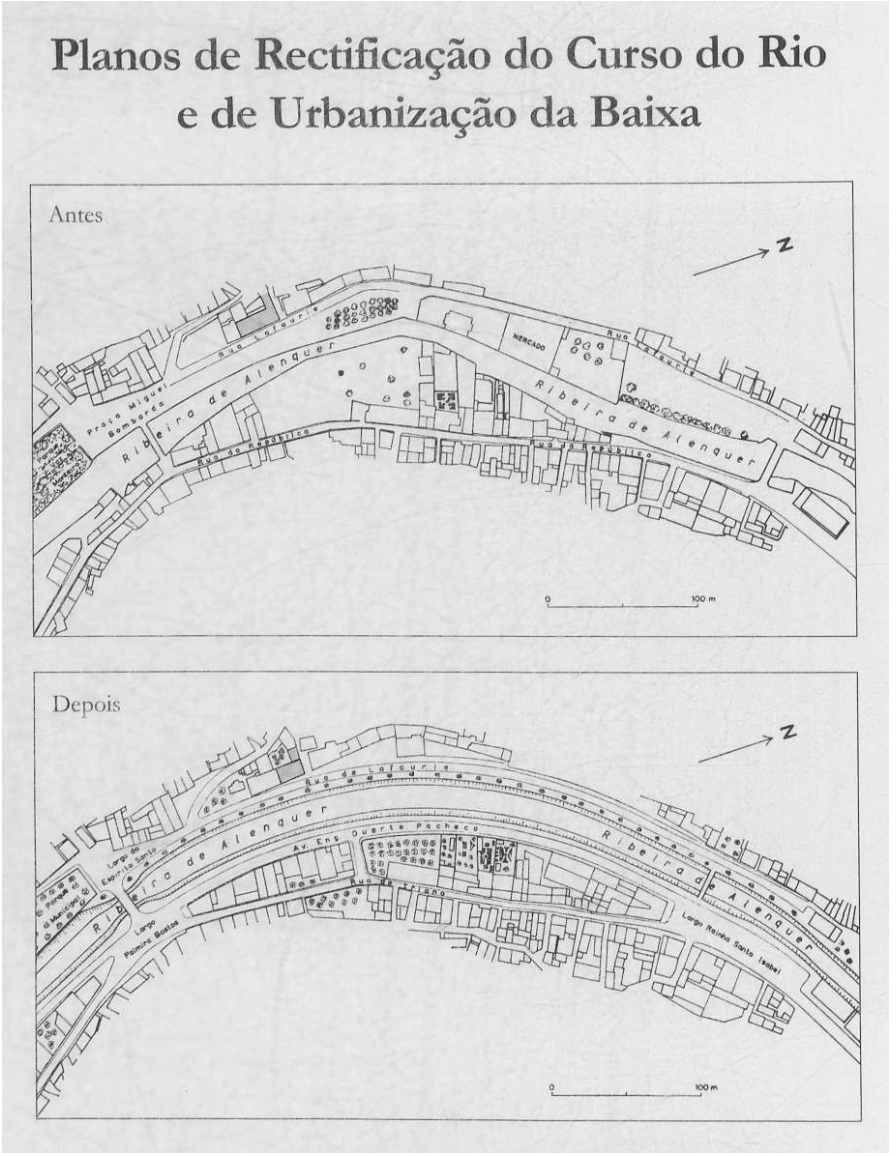


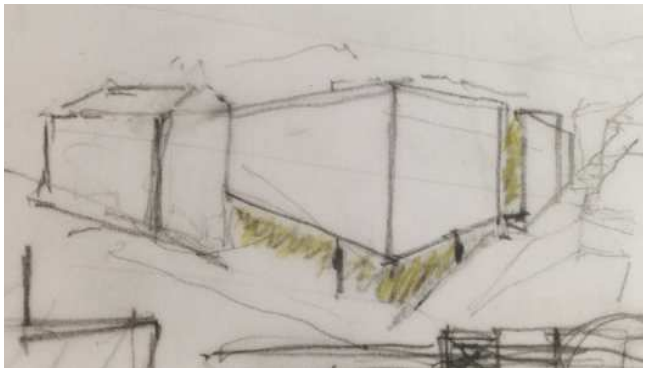
Figura 55 - Plano de rectificação do curso do rio e da Baixa de Alenquer - em destaque: Auditório Damião de Góis, 1946.

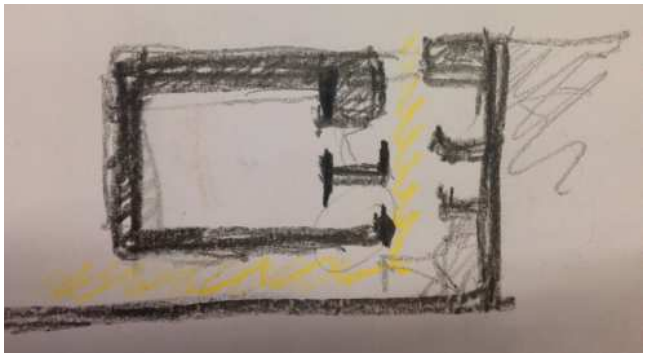
tório existente (virada para a Calçada Francisco Carmo).

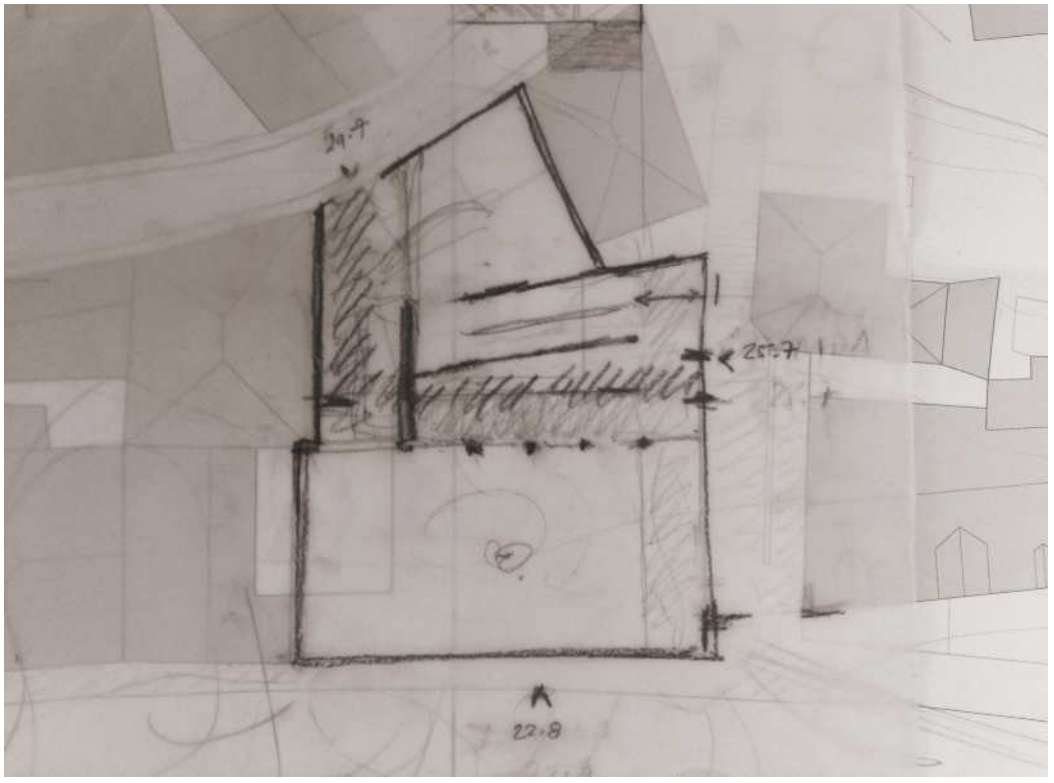
Desta forma, desenha-se à cota mais baixa um grande átrio virado para esta avenida e para o rio de Alenquer, espaço este que pode funcionar independente do resto do edifício. Sobre o átrio, no piso acima, uma nova sala de espetáculos polivalente é capaz de receber eventos de teatro, música, conferências, apresentações, comícios, exposições, entre outros. Na cota mais alta, o átrio secundário virado para a Calçada Francisco Carmo pode ser trasnformado num espaço polivalente, capaz de suportar ensaios, apresentações ou reuniões.

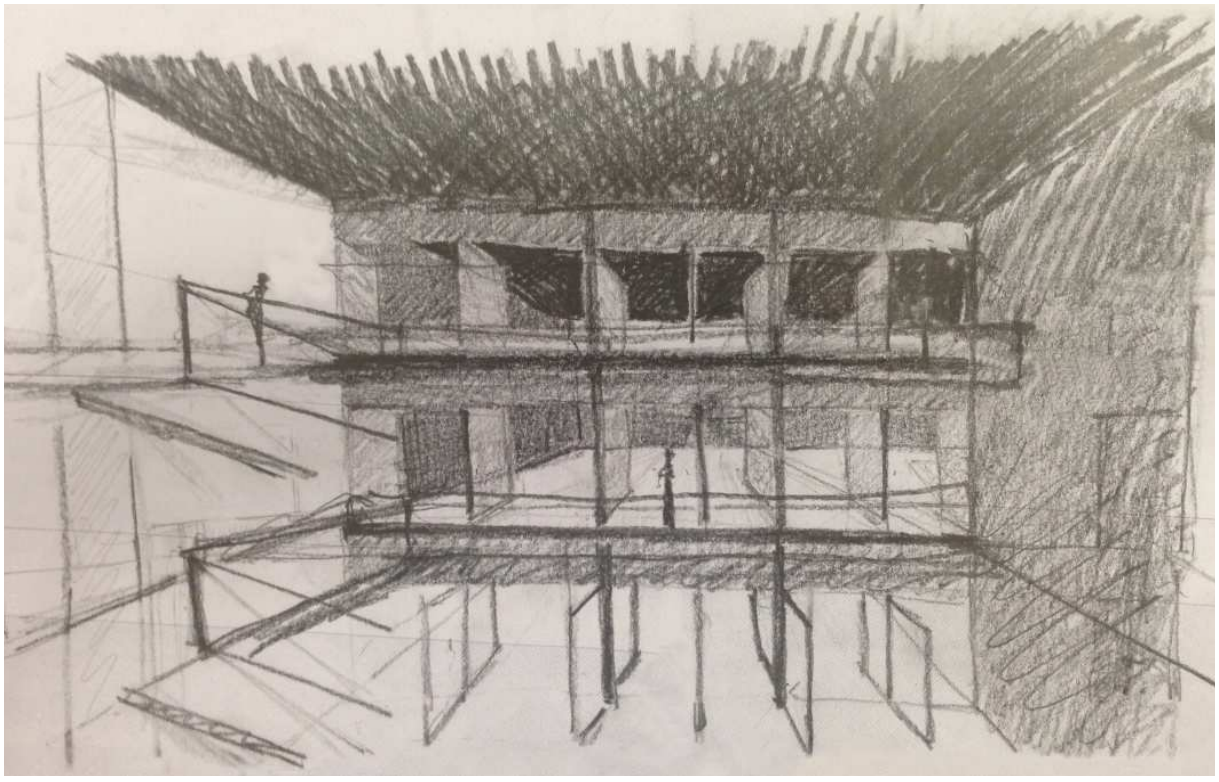
Num único núcleo são concentrados os espaços de apoio ao espetáculo (camarins e arrumos) e os respetivos acessos - uma escada que é privada para uso dos artistas e um elevador que é partilhado entre estes e o público.

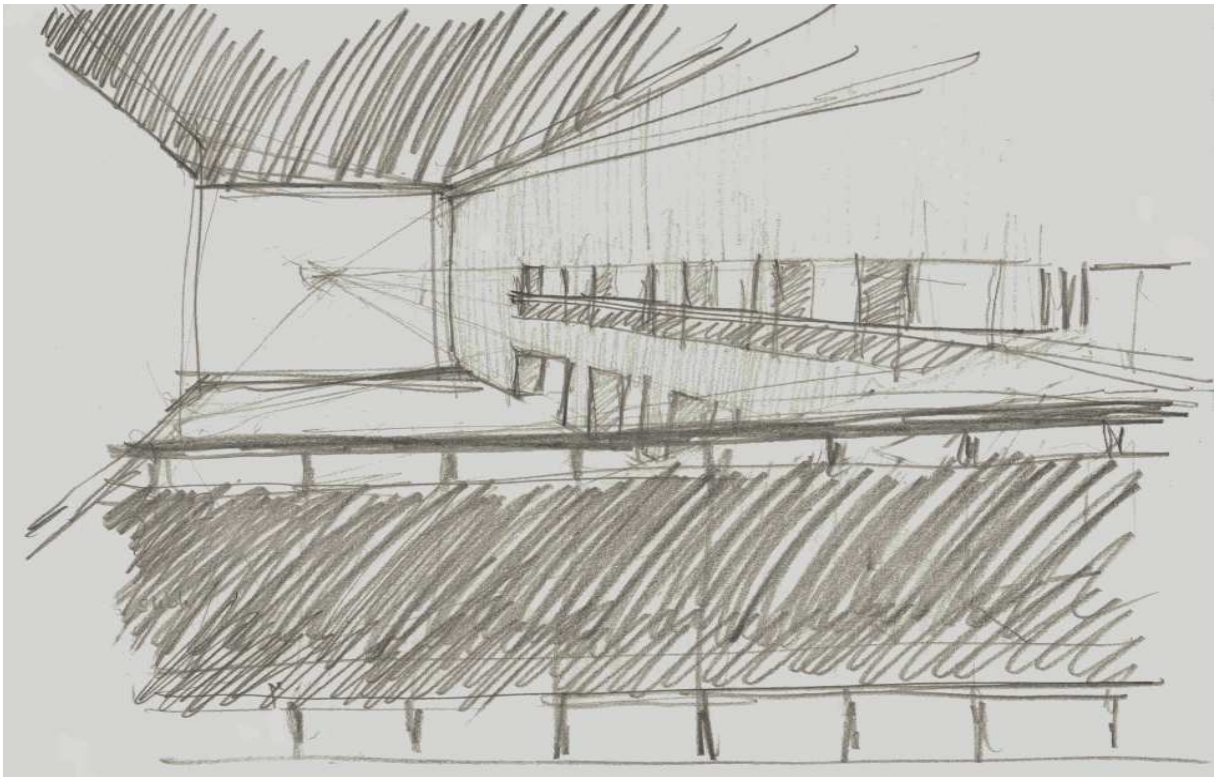
O edifício permite, assim, a realização de vários eventos em simultâneo - no átrio principal, na sala de espetáculos e na sala polivalente/átrio secundário.



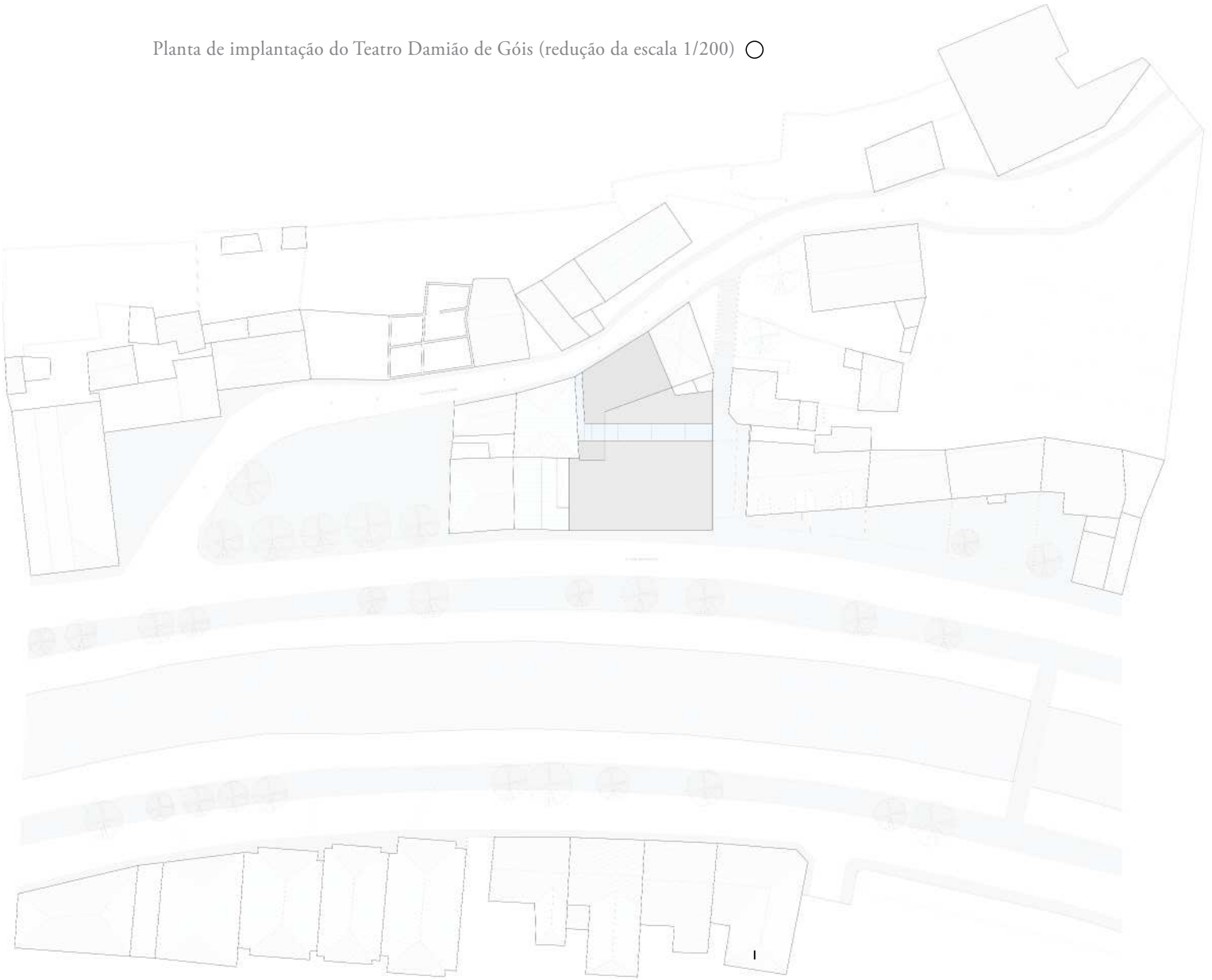



24.7
25.7
22.8

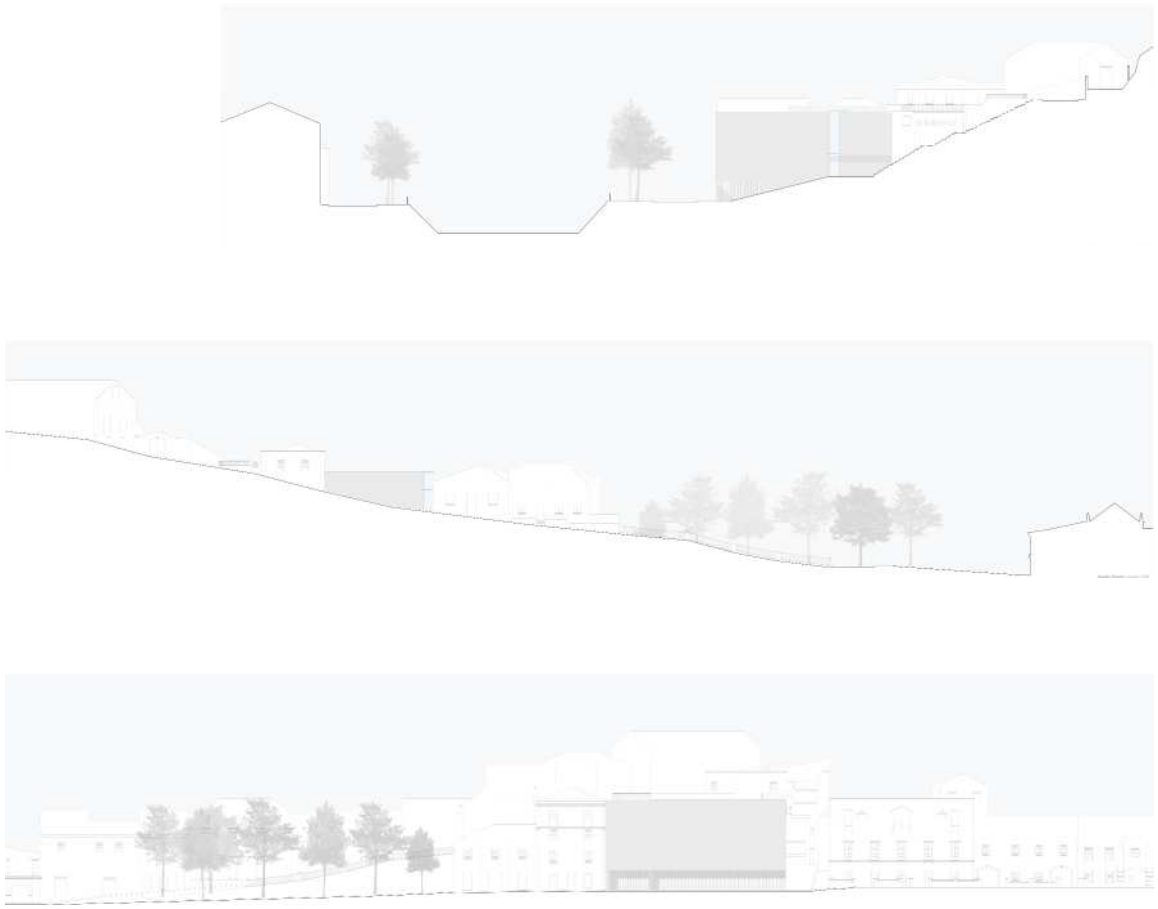


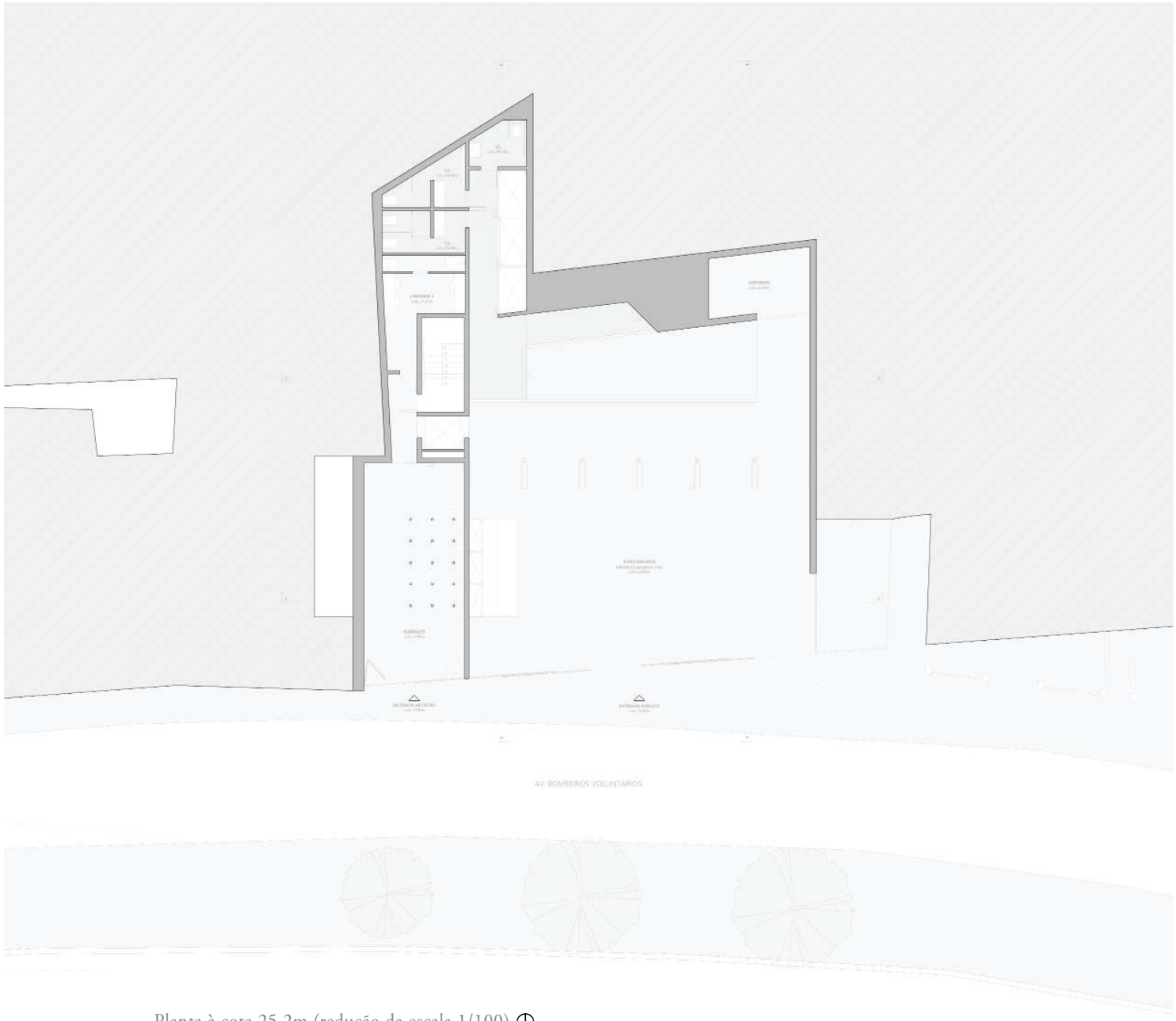


Planta de implantação do Teatro Damião de Góis (redução da escala 1/200) ○

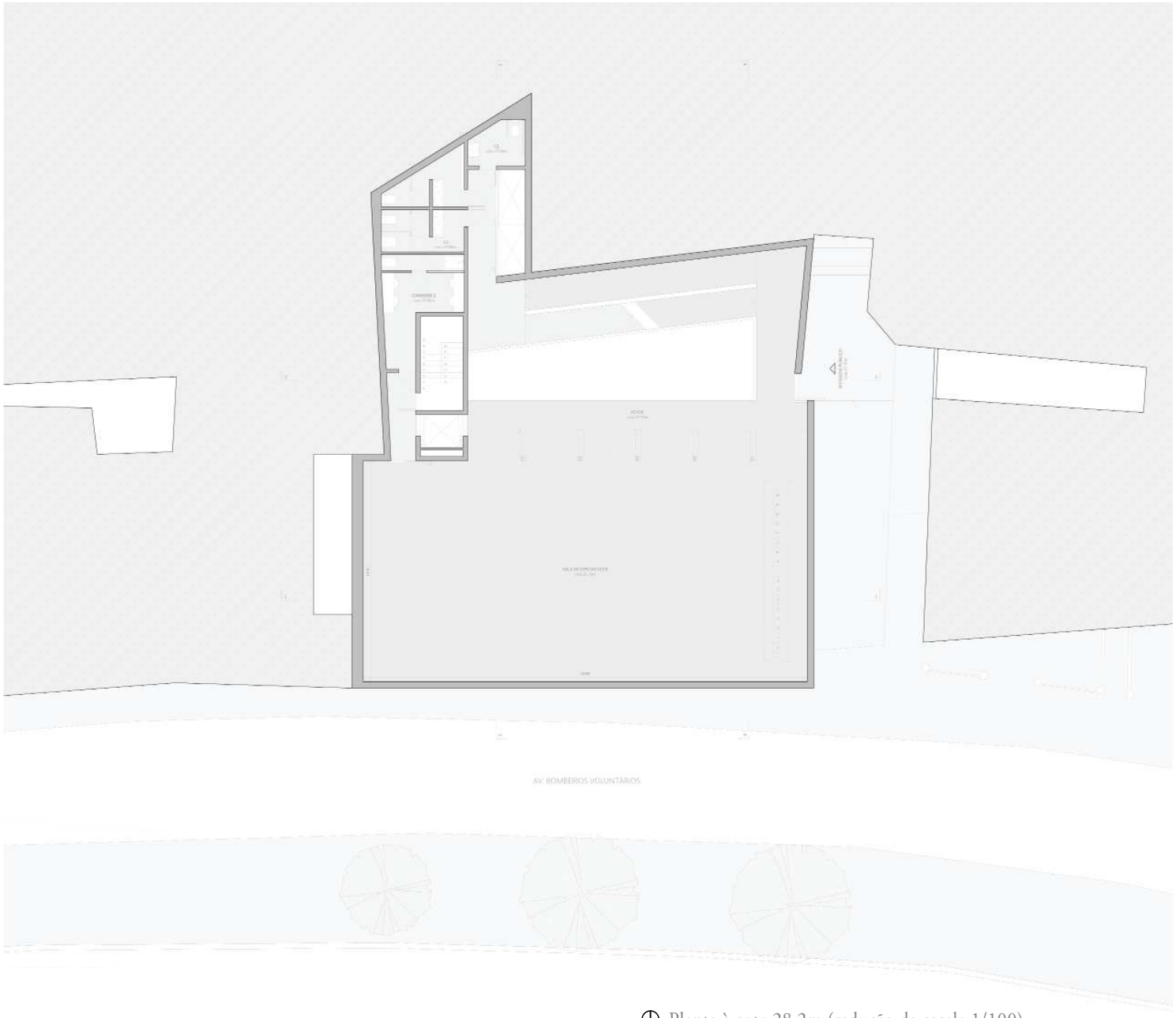


Alçado Norte | Alçado Poente | Alçado Nascente (redução da escala 1/200)

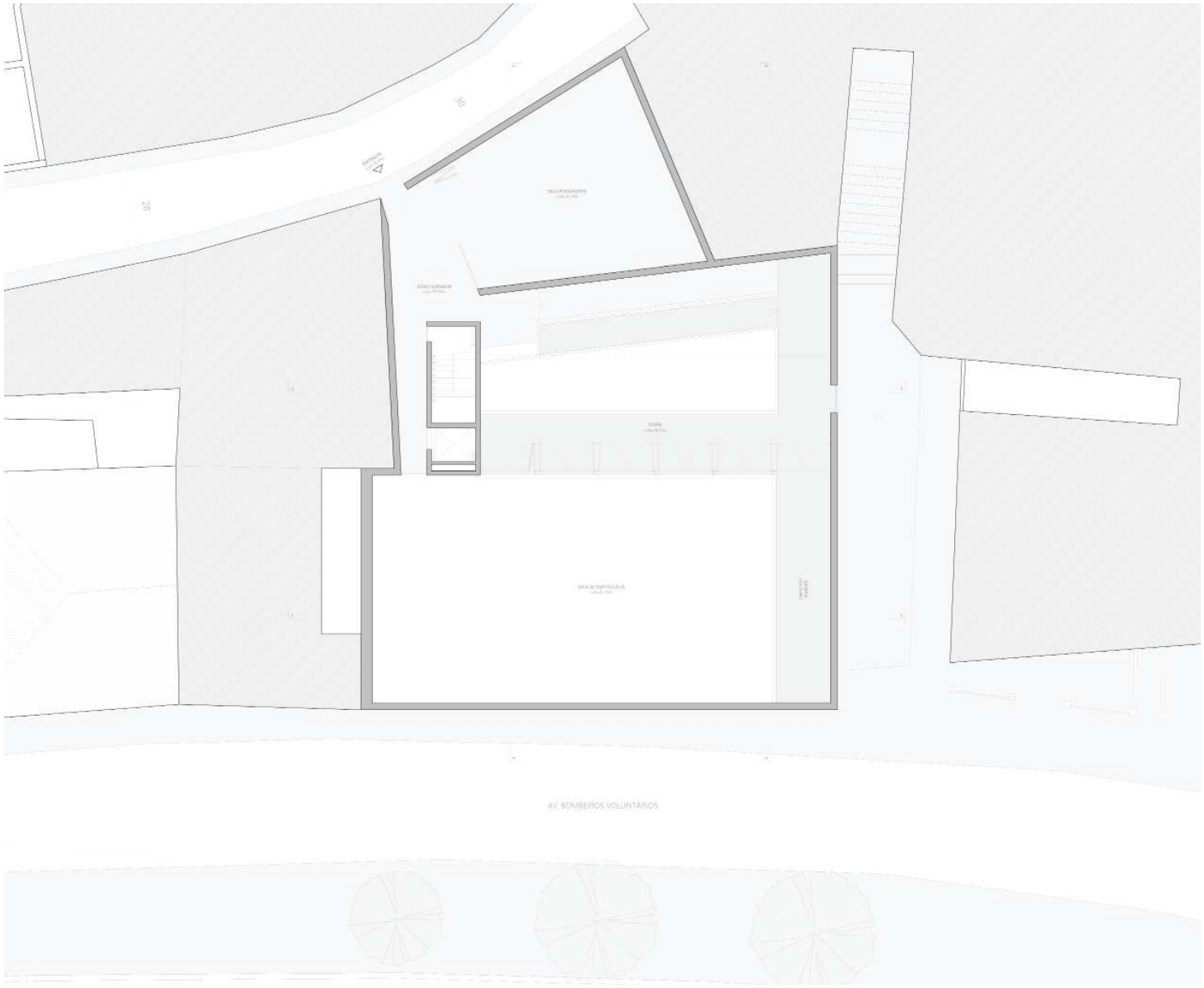




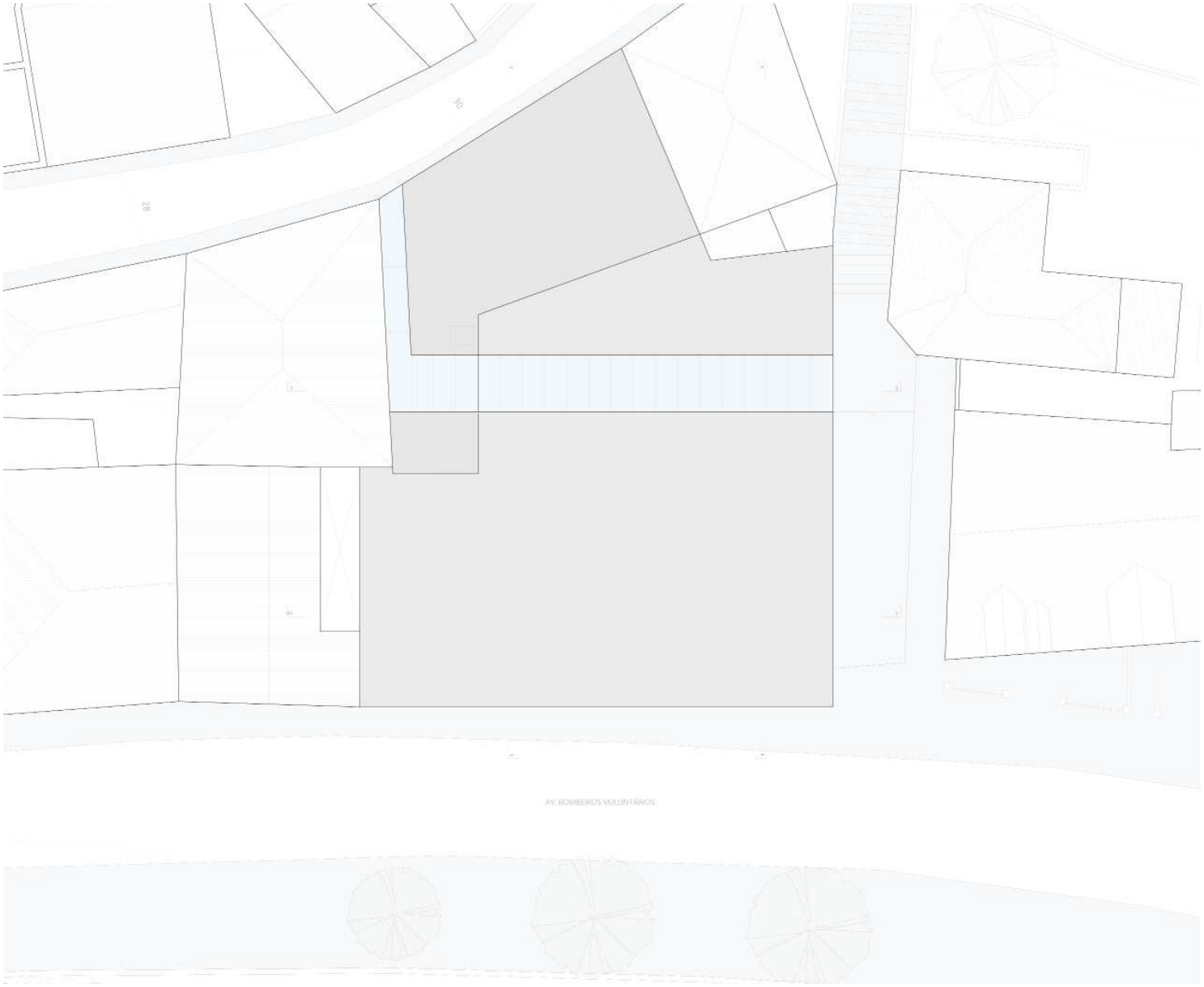
Planta à cota 25.2m (redução da escala 1/100)



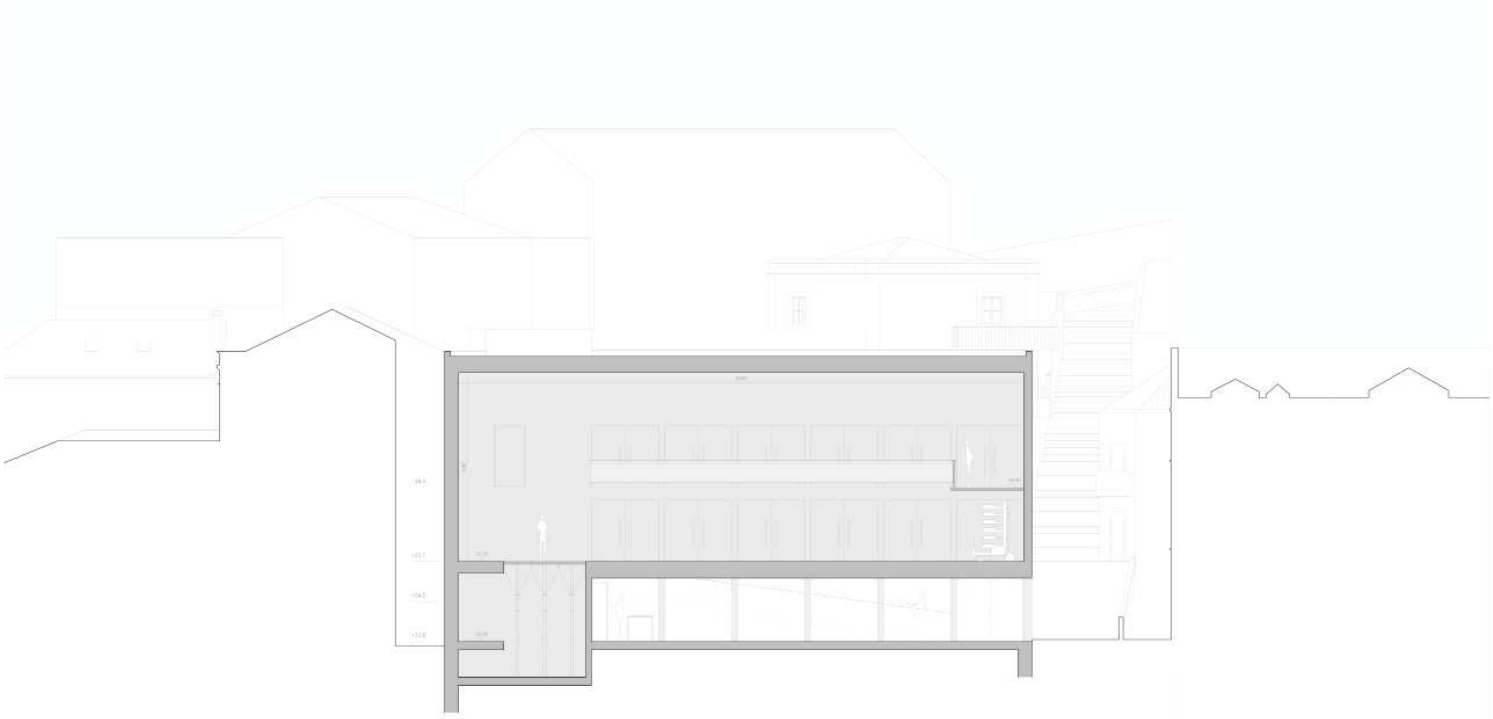
Planta à cota 28.2m (redução da escala 1/100)



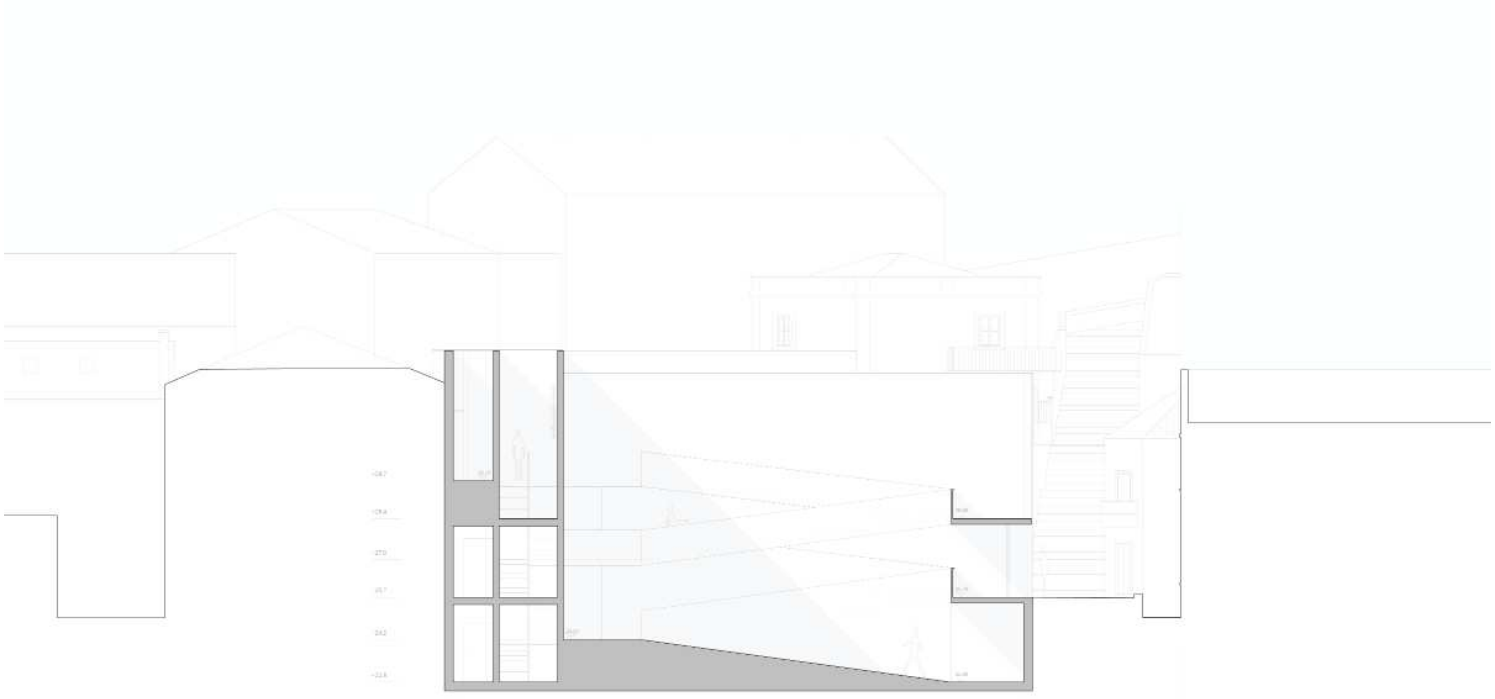
Planta à cota 30.9m (redução da escala 1/100)



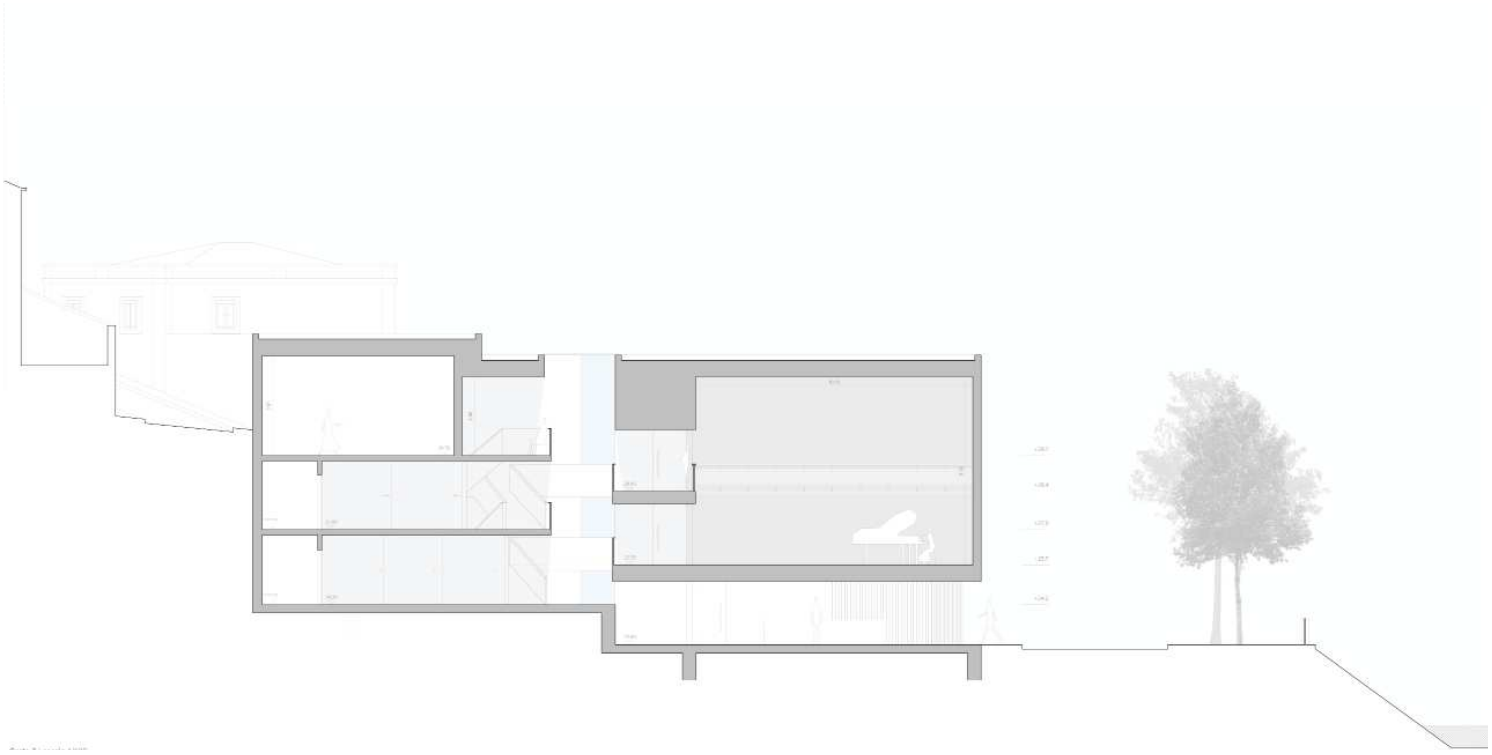
Planta de cobertura (redução da escala 1/100)



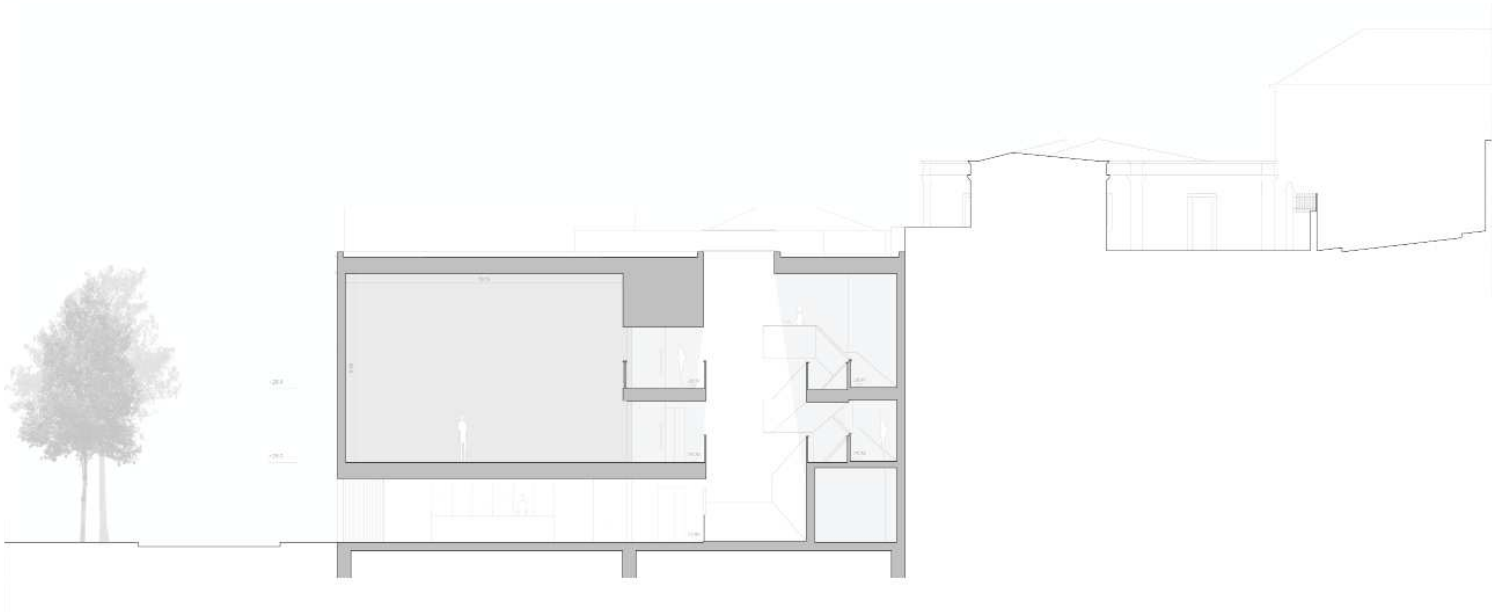
Corte 1 (redução da escala 1/100)



Corte 2 (redução da escala 1/100)



Corte 3 (redução da escala 1/100)



Corte 4 (redução da escala 1/100)

Referências

Figura 70 - Teatro Oficina, São Paulo, Lina Bo Bardi.

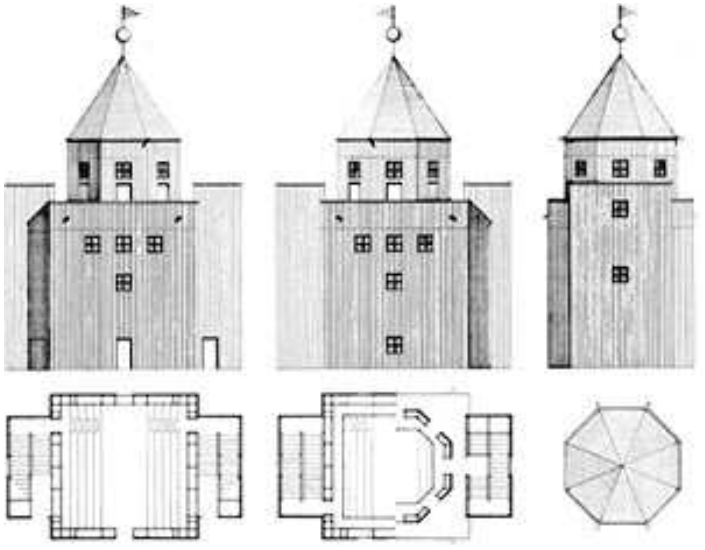


Figura 69 - Teatro do Mundo, Veneza, Aldo Rossi.

Figura 71- Teatro da Cornucópia, Lisboa.

Figura 72- Sala polivalente CAM Gulbenkian, Lisboa.

Figura 73- Teatro do Bairro, Lisboa, Alberto Souza Oliveira.

Figura 74- Grande auditório Centro Cultural de Belém, Lisboa, Vittorio Gregotti + Manuel Salgado

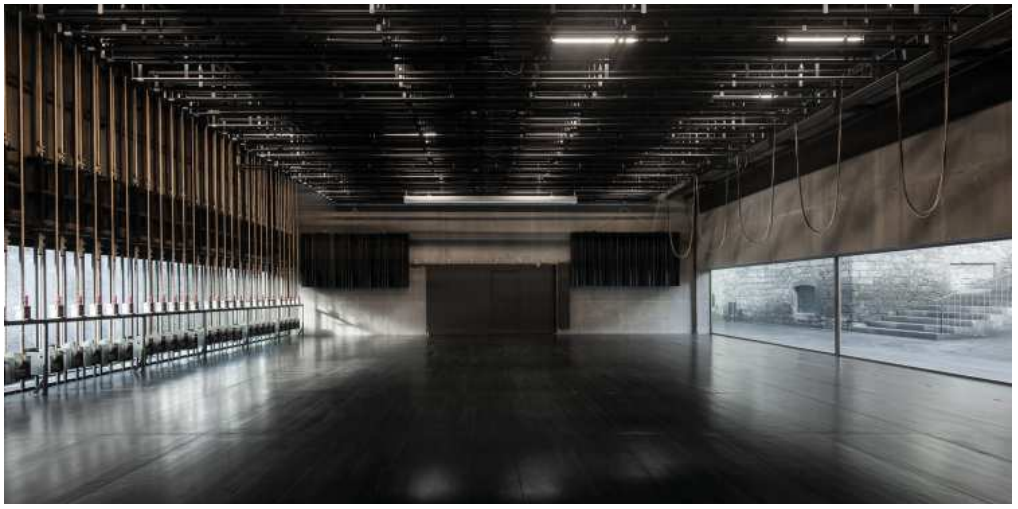


Figura 75- Centro de Artes Contemporâneas, João Mendes Ribeiro + Menos é Mais Arquitectos, Ribeira Grande.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia

Almeida, E. de (2009) O 'construir no construído' na produção contemporânea: relações entre teoria e prática. São Paulo. Available at: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-26042010-150955/pt-br.php.

Beatriz, M. A. V. (2014) O Castelo de Alenquer. O contributo da arqueologia da arquitectura. Universidade Nova de Lisboa.

Brito, S. (2016) 'Autobiografia Científica - Aldo Rossi', Revista Estudo Prévio, pp. 1–3.

Costa, M. C. E. (2010) Redes viárias de Alenquer e suas dinâmicas. Um estudo de arqueogeografia. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Duarte, C. S. (1987) Tendências da arquitectura portuguesa: [catálogo] Obras de Álvaro Siza, Hestnes Ferreira, Luiz Cunha, Manuel Vicente, Tomás Taveira. Lisboa: Trama Artes Gráficas.

Ferro, J. P. (1996) Alenquer Medieval : Séculos XII-XV : Subsídios para o seu estudo. Cascais: Patrimonia.

Frampton, K. (1988) Álvaro Siza: Profésion poética | Profissão poética. Barcelona: Gustavo Gili.

George Kubler (2005) A Arquitetura Portuguesa Chã - Entre as Especiarias e os Diamantes (1521-1706). 2a. Lisboa: Nova Vega.

Gomes, E. R. (2017) A Vila de Alenquer pelas Vidas do seu Rio. ISCTE-IUL.

Graells, A. R. (1997) El lloc del teatre. Ciutat, arquitectura i espai escènic. Barcelona: UPC.

Henriques, G. J. C. (1873) Alenquer e seu Concelho. Arruda dos Vinhos: Arruda Editora.

Henriques, G. J. C. (1902) A Vila de Alenquer. Arruda dos Vinhos: Arruda Editora.

Lopes, D. S. (2016) Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi. Lisboa: Orfeu Negro.

Lourenço, J. H. T. L. (2009) A indústria na vila de Alenquer: 1565-1931. Universidade de Lisboa. Available at: http://hdl.handle.net/10451/3559.

Moneo, R. (1978) 'On Typology', Oppositions, pp. 22–45.

Moneo, R. (2004) Inquietud Teórica y Estrategia Proyectual en la Obra de Ocho Arquitectos Contemporáneos. Edited by R. Moneo. Barcelona: Actar.

Nesbitt, K. (org. . (2013) Uma nova agenda para a arquitetura: antonlogia teórica (1965-1995). 2nd edn. São Paulo: Cosac Naify.

Ornelas, W. (1990) 'Type, Memory, and Meaningful Form', Oz, 12.

Paviani, A. (1968) 'Alenquer: Aspectos Geográficos de uma Vila Portuguesa', Finisterra.

Pinto, P. T. (2016) 'Dossier Construir no Sul – Laboratório para os Fundamentos da Arquitetura Portuguesa contemporânea', Revista Estudo Prévio, pp. 1–16.

Place, J. M. (2006) 'Histoire et tendances de l'architecture portugaise: la passion d'Alvaro Siza', L' architecture d'aujourd'hui 185, Mai-Jun 1976, p. 81.

Portas, N. and Mendes, M. (1992) Portugal Architecture 1965-1990. Paris: Du Moniteur.

Rossi, A. (2013) Autobiografia Científica. Lisboa: Edições 70.

Rossi, A. (2016) A Arquitectura da Cidade. Lisboa: Edições 70.

Soares, F. L. (1941) A Vila de Alenquer: Ensaio Historiográfico. Lisboa: Tip. Couto Martins.

Vieira, Á. S. (2016) Piscina na Praia de Leça. Lisboa: A+A Books.

Webgrafia

Arquivo Municipal de Alenquer/Museu Municipal Hipólito Cabaço., 2011. Alenquer História e Património - Espaço do Arquivo Histórico Municipal de Alenquer e do Museu Municipal Hipólito Cabaço: História Urbana de Alenquer. [online] [consult. 16 Março 2018]. Disponível em: http://arquivomuseualenquer.blogspot.com/

Gardinetti, M., 2017. Marcelo Gardinetti: El azul del cielo. [online] [consult. 14 Maio 2018]. Disponível em: https://marcelogardinetti.com/2017/10/06/el-azul-del-cielo/

Gardinetti, M., 2015. TECNNE: El relato análogo de Aldo Rossi. [online] [consult. 14 Maio 2018]. Disponível em: http://tecnne.com/arquitectura/el-relato-analogo-de-aldo-rossi/

Lourenço, J., 2008. AL AIN KEIR (Fonte Abençoada). [online] [consult. em 4 Março 2018]. Disponível em: http://couraca.blogspot.com/

McEwan, C., 2010, Architecture of Analogy. [online] [consult. 2 Março 2018] Disponível em: https://cameronmcewan.wordpress.com/

Santos, A., 2016. Sala da Inquietação: Alenquer, 25 de Novembro de 1967. [online] [consult. 13 Agos-

to 2018]. Disponível em: https://saladainquietacao.wordpress.com/2016/01/13/alenquer-25-de-novembro--de-1967/

Soutinho, P., 2002. Vias Romanas em Portugal. [online] [consult. 4 Março 2018]. Disponível em: http://www.viasromanas.pt/

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1 - Aldo Rossi. In: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-240164/feliz-cumpleanos-aldo-rossi

Figura 2 - Casas no Delta do Rio Pó. In: Rossi, 2013, p. 41.

Figura 3 - Dieses ist langer - Ora questo è perduto, Aldo Rossi, 1975. Fonte: Lopes, 2016, p. 6-7.

Figura 4 - La Città Analoga, 1976. Fonte: https://monoskop.org/Aldo_Rossi

Figura 5 - Capricci con palazzi palladiani, Canaletto, 1755. Fonte: Almeida, 2009, p. 172.

Figura 6 - Unidade residencial, Quarteirão Gallaratese Milão. Fonte: https://www.archdaily.com.br/br/868383/classicos-da-arquitetura-bairro-gallaratese-aldo-rossi-e-carlo-aymonino

Figura 7 - Convento de las Pelayas, Santiago de Compostela. Fonte: Rossi, 2013, p. 28.

Figura 8 - Unidade residencial, Quarteirão Gallaratese. Fonte: https://www.archdaily.com.br/br/868383/classicos-da-arquitetura-bairro-gallaratese-aldo-rossi-e-carlo-aymonino

Figura 9 - Desenho do complexo Gallaratese, Rossi, 1972. Fonte: Rossi, 2013, p. 142.

Figura 10 - Desenho do complexo Gallaratese, Rossi, 1970. Fonte: Rossi, 2013, p. 143.

Figura 11 - Cemitério de San Cataldo. Fotografia de Luigi Ghirri.

Figura 12 - Planta do novo cemitério (esquerda) implantado ao lado do antigo (direito). Fonte: Almeida, 2009, p. 187.

Figura 13 - Parte do Cemitério de San Cataldo correspondente ao século XIX. Fonte:http://www.laguidadimodena.it/en/guide/modena-churches/san-cataldo-cemetery

Figura 14 - Colunata do Cemitério de Módena. Fonte: http://archeyes.com/san-cataldo-cemetery-aldo-rossi/

Figura 15 - Colunata da Unidade residencial, Quarteirão Gallaratese Fonte: https://divisare.com/projects/340795-aldo-rossi-burcin-yildirim-gallaratese-housing-d-block

Figura 16 - Secção do cubo do Cemitério de San Cataldo. Fonte: https://veredes.es/blog/en/influencias-en-el-dibujo-de-aldo-rossi-matando-al-padre-borja-lopez-cotelo/

Figura 17 - Il natale dei rimasti, Angelo Morbelli. Fonte: https://www.pinterest.pt/pin/143552306850896861/29

Figura 18 - Desenho do Cemitério de Módena, Rossi, 1971. Fonte: Rossi, 2013, p. 158.

Figura 19 - Desenho do Cemitério de Módena, Rossi, 1971. Fonte: Rossi, 2013, p. 159.

Figura 20 - Teatro do Mundo. Fonte: http://www.nowhereoffice.it/a-rossi-il-teatro-del-mondo/

Figura 21 - Silhueta de Veneza. Fonte: https://benhuser.com/2011/06/04/il-teatro-del-mondo-venezia/

Figura 22 - Mercado de Rialto, Veneza. Fonte: https://pinterest.com/

Figura 23 - Farol de Brant Point, Nantucket. Fonte: Rossi, 2013, p. 104.

Figura 24 - Globo de Shakespeare. Fonte: https://pinterest.com/

Figura 25 - Teatro anatómico, Pádua, 1594. Fonte: Rossi, 2013, p. 59.

Figura 26 - Interior do Teatro do Mundo. Fonte: Almeida, 2009, p. 200.

Figura 27 - Rafael Moneo. Fonte: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02

Figura 28 - Aldeia Cheyenne, Planícies do Oeste, E.U.A. | Casas em Cebrero, Lugo, Spain. Fonte: Moneo, 1978, p. 25

Figura 29 - Santa María del Fiore, Filippo Brunelleschi. Fonte: https://www.google.pt/

Figura 30 - Combinações de fachadas, J.N.L. Durand. Fonte: Moneo, 1978, p. 30

Figura 31 - Parthenon, de 447 a 434 a.C. | Delage, Grande-Sport, 1921 Fonte: Corbusier,

2000, p. 91.

Figura 32 - Projeto "Casa Baj", Aldo Rossi, 1970. Fonte: Moneo, 1978, p. 42.

Figura 33 - Casa Trubeck, Nantucket, Massachusetts. Fonte: Moneo, 1978, p.42.

Figura 34 - Álvaro Siza. Fonte: http://www.fontecedro.it/blog/bounjour-tristesse

Figura 35 - Piscinas da Quinta da Conceição, 1965. Fonte: http://cartografico.tumblr.com/post/117435217942/%C3%A1lvaro-siza-piscinas-de-quinta-da-conceic-a-o

Figura 36 - Bairro da Malagueira. Fonte: https://www.archdaily.com.br/br/01-49523/classicos-da-arquitetura-quinta-da-malagueira-alvaro-siza

Figura 37 - Wohnhaus Schlesisches Tor Bonjour Tristesse. Fonte: https://www.archdaily.com.br/br/788901/classicos-da-arquitetura-wohnhaus-schlesisches-tor-bonjour-tristesse-alvaro-siza-vieira-plus-peter-brinkert

Figura 38 - Piscina de Leça, 1966. Fonte: Vieira, 2016, p. 68.

Figura 39 - "Remadores" ou vogadors - representação catalã na Bienal de Veneza de 2012, comissariada por Félix Arranz e Jordi Badia. Fonte: http://hicarquitectura.com/2012/06/vogadors-architectural-rowers/

Figura 40 - Localização de Alenquer relativamente ao rio Tejo, a Lisboa e a Santarém. Imagem da autora.

Figura 41 - Alenquer Quinhentista numa reconstituição (a partir de documentos) de Mestre João Mário, século XVI. Fonte: http://couraca.blogspot.com/2012_10_01_archive.html

Figura 42 - Porta da Conceição. Fonte: Rogeiro, 2002.

Figura 43 - Trabalhos de demolição das casas anexas à Porta da Conceição, 1939. Fonte:

Rogeiro, 2002.

Figura 44 - Panorâmica de Alenquer, Fábrica da Moagem e do Papel em primeiro plano. Fonte: Rogeiro, 2002.

Figura 45 - Edifício da Câmara Municipal de Alenquer. Fonte: Rogeiro, 2002.

Figura 46 - Relação da vila de Alenquer com o rio Tejo - da esq. para a direita: o rio Grande da Pipa, o rio de Alenquer e o rio da Ota; em baixo, o rio Tejo, 2018. Imagem da autora.

Figura 47 - Planta Medieval da Vila de Alenquer. Imagem adaptada de Ferro, 1996.

Figura 48 - Rua de Triana, 1941. Fonte: Rogeiro, 2002.

Figura 49 - Barracas do mercado mensal ocupando as margens da ribeira, 1941. Fonte: Rogeiro, 2002.

Figura 50 - Ortofotomapa, 2018 - Vila de Alenquer (à esquerda) Paredes (em baixo). Imagem da autora.

Figura 51 - Itinerários de passagem das vias romanas na Península Ibérica. Fonte: http://www.viasromanas.pt/

Figura 52 - Itinerários romanos - cruzamento em Paredes (sul da vila de Alenquer). Fonte: Costa, 2010, p. 171.

Figura 53 – A perda da relação da vila de Alenquer com o rio Tejo - de baixo para cima: o rio Tejo e o rio de Alenquer; a linha férrea, a autoestrada 1 e a estrada nacional 1; o IC2 (a amarelo). Imagem da autora.

Figura 54 - Limpeza do rio junto da Ponte do Espírito Santo, 1935. Fonte: Rogeiro, 2002. 65

Figura 55 - Plano de rectificação do curso do rio e da Baixa de Alenquer, 1946. Fonte: Paviani, 1967, p.38-39.

Figura 56 - Açude da Real Fabrica de Papel. Fonte: coleção de João H. L. Lourenço.

Figura 57 - Fábrica do Lafaurie ou do Meio, a partir da Rua de Triana, 1941. Fonte: Rogeiro, 2002.

Figura 58 - Fábrica da Chemina (A Fábrica da Romeira no canto superior esquerda). Fonte: colecção Graciano Troni.

Figura 59 - Antiga Fábrica da Romeira. Fonte: Rogeiro, 2002.

Figura 60 - Construção dos Paços do Concelho na Vila Alta e a Fábrica de Lafaurie ou do Meio na Vila Baixa. Fonte: Rogeiro, 2002.

Figura 61 - Antigos barracões onde passava cinema (em destaque na imagem), anos 1940. Fonte: Rogeiro, 2002

Figura 62 - Auditório Damião de Góis da Av. Bombeiros Voluntários, 2018. Fotografia da autora. 70

Figura 63 - Escadaria entre a Av. dos Bombeiros Voluntários e a Cc. Francisco Carmo, 2018. Fotografia da autora.

Figura 64 - Escadaria entre a Av. dos Bombeiros Voluntários e a Cc. Francisco Carmo, 2018. Fotografia da autora.

Figura 65 - Vista a partir da escadaria para a Av. dos Bombeiros Voluntários, com o Auditório Damião de Góis à direita, 2018. Fotografia da autora.

Figura 66 - Escadaria entre a Av. dos Bombeiros Voluntários e a Cc. Francisco Carmo, com o Auditório Damião de Góis ao fundo à direita, 2018. Fotografia da autora.

Figura 67 – Calçada Francisco Carmo Vista, com à esquerda, 2018. Fotografia da autora.

Figura 68 - Igreja e Arcadas do Espírito Santo, por volta de 1811. Fonte: http://couraca.blogspot.com/2013/10/invasoes-francesas.html

Anexos

Anexo A: Contexto da arquitetura portuguesa desde o período Moderno até à década de 1980.

A arquitetura Moderna em Portugal desenvolveu-se por via de um estilo, cuja designação se consolidou, ao longo da História, como Modernismo. O Modernismo configurou-se em duas vertentes: uma essencialmente decorativa, ao estilo das "Artes Decorativas" provenientes de Paris, e outra, baseada em formas geométricas puras, designada "cubista". Ganhando forma em equipamentos coletivos (edifício públicos e escolas) e, sobretudo, em edifícios de habitação, o Modernismo não alterou a estrutura morfológica das cidades, que continuaram a desenvolver-se com base no quarteirão fechado e na rua contínua e destacou-se pelo seu carácter inovador, ao introduzir e difundir novos materiais, como o betão, o aço e o vidro. O desinteresse dos arquitetos portugueses da época por referências como a *Bauhaus*, Walter Gropius e Le Corbusier era paralelo à generalizada falta de postura crítica das suas obras, ambos intimamente relacionados com o contexto político que se vivia: o regime ditatorial do Estado Novo vigente desde 1926 (Duarte, 1987, p. 11).

Deste período merecem referência vários arquitetos. Cristino da Silva, autor de um dos primeiros edifícios relevantes desta época, o "Capitólio", inaugurado em 1931 (Figura 1), com uma esplanada terraço encerrada com painéis de vidro e cuja volumetria simples era decorada com elementos "Art Déco", foi professor de Arquitetura na Escola de Belas-Artes de Lisboa a partir de 1933, onde procurou estabelecer um compromisso entre "a linguagem racionalista que se vulgariza[va] progressivamente nas revistas de arquitetura e os conceitos monumentalistas aprendidos na École de Beaux-Arts de Paris, onde estudara" (Duarte, 1987, p. 11). Por sua vez, o arquiteto Pardal Monteiro, encarregue pelo Ministro Duarte Pacheco de projetar, em 1927, a nova escola de engenharia da capital,

Figura 1 - Cine-Teatro-Esplanada Capitólio, 1931.

Fonte: http://restosdecoleccao.blogspot.com/2011/06/cine-teatro-capitolio.html

o Instituto Superior Técnico (Figura 2, procurou "harmonizar as suas convicções modernistas com as monumentalidades" (Duarte, 1987, p. 12) pretendidas pelo regime e foi também autor da polémica igreja Nossa Senhora de Fátima, em 1933, alvo de violentas críticas por parte dos meios mais conservadores da época. Estes trabalhos, inovadores à época, não tiveram correspondência na atividade crítica e teórica, praticamente inexistente na altura. Carlos Ramos, que projetou o Pavilhão de Rádio do Instituto do Cancro, em 1927 (Figura 3), o primeiro edifício inequivocamente moderno, sem qualquer tipo de decoração e cujo exterior traduzia as funções e a estrutura interna do edifício, distinguiu-se sobretudo como professor e Diretor da Escola de Arquitetura do Porto, a partir de 1940, onde defendeu veemente os princípios modernos, fazendo face às preferências do regime, as fontes tradicionais da arquitetura portuguesa. Cassiano Branco, que se notabilizou pela sua originalidade e pela defesa dos ideais modernos, assumiu também a sua oposição ao regime, tendo sido autor do cine-teatro "Eden" em Lisboa, projetado em 1931 (Figura 4) mas apenas inaugurado em 1937 após diversas alterações, do Coliseu do Porto em 1941 e ainda de diversos edifícios de habitação para o setor privado. Por fim, é de referir o arquiteto Conttinelli Telmo, que foi o autor do Plano da Exposição do Mundo Português em 1940, evento comemorativo do oitavo centenário da nacionalidade (Duarte, 1987, p. 11-12).

Em finais da década 1930, a arquitetura modernista, consentida pelo Estado Novo, começou a ser alvo de ataque por parte de alguns arquitetos e ministros, oportunidade essa que foi aproveitada pelo setor tradicionalista para recuperar preponderância. Por sua vez, o Ministro das Obras Públicas, Duarte Pacheco, decidiu rever as "orien-

Figura 2 - Instituto Superior Técnico, 1934.
Fonte: http://restosdecoleccao.blogspot.com/2012/06/instituto-superior-tecnico.html

Figura 3 - Pavilhão do Radio Instituto Português de Oncologia, 1927.
Fonte: http://restosdecoleccao.blogspot.com/2015/02/instituto-portugues-de-oncologia.html

Figura 4 - Cine-Teatro Éden, 1931. Fonte: Duarte, 1987, p. 10

tações seguidas e resolve acompanhar os modelos [fascistas] italianos" (Duarte, 1987, p. 13), procurando dotar o regime de uma arquitetura que o represente, com o apoio dos arquitetos Cristino da Silva e Pardal Monteiro. Este último definiu, então, o novo modelo do regime, materializado no seu projeto do conjunto da Praça do Areeiro (1943), que se constituiu como estilo oficial da década de 1940, aplicado tanto às encomendas oficiais como às privadas. A divergência entre "tradicionalistas" e "modernistas" apenas cessou com a Exposição do Mundo Português, em 1940, com a vitória definitiva dos primeiros, apoiados por Duarte Pacheco, a ditar o fim da corrente modernista que dominara os primeiros anos do regime. Assim, as pretensões originais e criativas dos arquitetos, ficaram a partir de então "submetidas às razões ideológicas e políticas do Estado" (Duarte, 1987, p. 13).

O Racionalismo, o Movimento Orgânico e arquitetura de mercado

O fim da 2ª Guerra Mundial e a vitória dos países democráticos, marcou o surgimento de uma nova geração de arquitetos em Portugal, seriamente empenhada na luta contra o regime ditatorial e a sua arquitetura.

Foi neste conturbado momento político que se reuniu o primeiro Congresso de Arquitetura, em 1948. Aí, foram expostas as convicções políticas e culturais dessa mesma geração, encabeçada por Keil do Amaral, que defendia "uma nova estrutura profissional assente no reforço dos poderes do Sindicato dos Arquitetos" (Duarte, 1987, p. 15) e recusava o "estilo nacionalista" imposto pelo regime. Em seu lugar, promovia uma ideologia arquitetónica no sentido do racionalismo europeu dos anos 1920-30, cujas referências principais eram Walter Gropius, Le Corbusier, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Neste sentido, a revista "Arquitectura" servia de veículo às ideias racionalistas, contando já com ampla divulgação e tendo publicado a "Carta de Atenas", que influenciou preponderantemente esta geração. O Congresso de 1948 determinou a vitória destes novos ideais sobre os da geração precedente, definindo novos objetivos no campo arquitetónico: a "defesa do planeamento urbanístico, da prioridade dos programas de habitação social e da sua tradução em soluções de habitação colectiva" (Duarte, 1987, p. 15). Afirmou também a "luta contra a especulação fundiária e a defesa da apropriação coletiva do solo" (Duarte, 1987, p. 15) e defendeu a reforma do ensino da Arquitetura e o "reforço da organização da classe dos arquitetos face aos abusos de poder" (Duarte, 1987, p. 15). Algumas das obras de influência racionalista mais importantes deste período, o Bairro das Estacas, de

Formosinho Sanchez e Ruy Athouguia, construído em 1952 (Figura 5), ou o conjunto habitacional da Av. Infante Santo, de Alberto Pessoa, João Abel Manta e Hernâni Gandra (1952-55) (Figura 6), assinalaram uma nova forma de fazer arquitetura, marcada pelo estudo das tipologias habitacionais, a adoção de novos esquemas urbanísticos e a atenção particular aos problemas de racionalização e economia da construção. No Porto, antes destas realizações, tinham já surgido alguns projetos que anteciparam esta evolução, consomada na década seguinte, nomeadamente as primeiras habitações modernas projetas por Viana de Lima (Duarte, 1987, pp. 15–16).

A década de 1950 foi marcada pela realização do Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa (1955) e pela influência da Escola de Arquitetura do Porto, que sob a direção de Carlos Ramos, fundou o grupo português dos CIAM, em 1951. Nesta década, destacam-se algumas realizações que se apresentam como alternativa ao Estilo Internacional aí veiculado: os trabalhos de Fernando Távora, de que é exemplo o mercado de Vila da Feira (1953-59) (Figura 7), mantém um pragmatismo próprio, recusando os princípios esquemáticos e organizativos do funcionalismo, e os primeiros projetos de Álvaro Siza, que começa a demonstrar uma rara sensibilidade pela morfologia dos lugares, bem como uma plasticidade e controlo lumínico bastantes particulares, encarnados na Casa de Chá (1958-63) (Figura 8), e nas piscinas de Leça da Palmeira (1961-66). Enquanto isto, a Escola de Arquitetura de Lisboa mantinha-se submissa às diretrizes oficiais, o que por sua vez desencadeou nos ateliers da capital um "espírito de pesquisa e abertura às novas tendências" (Duarte, 1987, p. 17), como sucedeu no atelier de Nuno Teotónio Pereira,

Figura 5 - Bairro das Estacas, 1958.
Fonte: http://lisboadeantigamente.blogspot.com/2016/02/bairro-das-estacas-alvalade.html

Figura 6 - Conjunto habitacional na Av. Infante Santo 1955. Fonte: http://lisboadeantigamente.blogspot.com/2015/11/avenida-infante-santo.html

Figura 7 - Mercado de Vila de Feira, 1959.
Fonte: https://www.flickr.com/photos/jonbuono/29736796546/

Figura 8 - Casa de Chá, 1963.
Fonte: Place, 2006, p. 42.

que levaria a um movimento de revisão dos preceitos racionalistas instalados. Neste período marcado pela polémica, alterou-se o foco do estudo da arquitetura para os trabalhos de F.L. Wright e de A. Aalto e para os escritos de Bruno Zevi, iniciando-se uma intensa atividade crítica, com a geração mais jovem a assumir a direção da revista "*Arquitectura*": Carlos Duarte, Gomes da Silva, Nuno Portas, Pedro Vieira de Almeida tornaram a revista portuguesa no "órgão da tendência orgânica" (Duarte, 1987, p. 18). Alguns dos arquitetos desta geração ingressaram em órgãos públicos, atuando no planeamento urbano e em programas de habitação social, procurando dessa forma alterar as atuações do Estado (Duarte, 1987, p. 18).

A década de 1960 pautou-se pela realização de projetos de urbanismo e de habitação social. Com o falhanço dos modelos ideológicos da Alemanha e Itália, o Estado Novo decidiu pôr termo às suas pretensões de uma "arquitetura nacionalista", aceitando o funcionalismo do estilo internacional dominante na época, que passou, deste modo, a tomar forma em grandes obras imobiliárias, projetos para bancos e edifícios comerciais e sobretudo, em investimentos turísticos. Também os graves problemas na área da habitação, em particular na capital, levaram a uma grande operação de habitação social financiada pelo regime. Destaca-se, entre outros, o Plano Geral para os Olivais-Sul (1960) dos arquitetos Carlos Duarte e Rafael Botelho (Figura 9), "assente numa estrutura celular básica, (…) [que] era no entanto, de um ponto de vista formal, suficientemente aberto para admitir grande liberdade às intervenções individuais" (Duarte, 1987, p. 19). Esta oportunidade, que se revelou sobretudo um "vasto laboratório

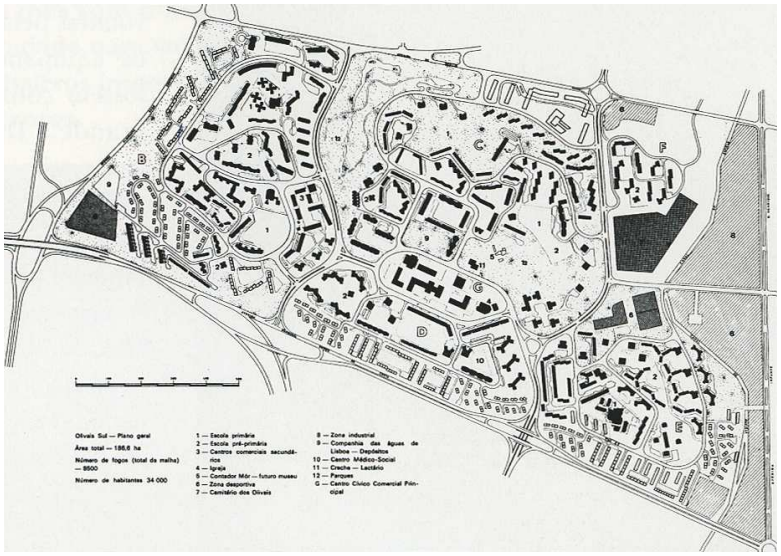


Figura 9 - Plano Olivais Sul, 1960.

Fonte: Place, 2006, p. 23.

Figura 10 - Conjunto habitacional em Olivais Sul, 1962.
Fonte: Duarte, 1987, p. 18

experimental nos domínios do urbanismo, da tecnologia da construção, da metodologia de projeto [e] da conceção habitacional" (Duarte, 1987, p. 19), propiciou a colaboração entre "arquitetos de gerações diferentes e tendências contraditórias", de que resultou, entre outros, o conjunto habitacional de Olivais-Sul (1962) projetado por Bartolomeu Costa Cabral e Nuno Portas (Figura 10).

A guerra de África, a partir de 1960, acabou também por afetar o campo da arquitetura, levando ao abandono e ao atraso de muitos projetos, o que por sua vez fez com que os ateliers procurassem outro tipo de trabalhos, nomeadamente empreendimentos turísticos, que começavam a aparecer em grande número. Neste sentido, destaca-se o Hotel do Mar, em Sesimbra, projeto iniciado em 1956,

(Figura 11), um dos vários projetos que notabilizaria o atelier do arquiteto Conceição Silva. Neste período, são também relevantes as encomendas de edifícios comerciais e de escritórios, merecendo referência os projetos de princípio dos anos 1970, do edifício Castil (1970-72), deste mesmo *atelier* e o "Franjinhas" (1966-71), do arquiteto Nuno Teotónio Pereira, que propunha "uma relação de continuidade entre o edifício e a rua por meio de um jogo de escadas e galerias que aderem à fachada, sobre o exterior" (Figura 12) (Duarte, 1987, p. 21). Nuno Teotónio, em conjunto com Nuno Portas, foi também autor de outro importante projeto, a igreja do Sagrado Coração de Jesus, construída entre 1961-70, revelando um cuidado especial com a inserção do edifício no tecido urbano, ao mesmo tempo que propunha um grande espaço amplo, de grande austeridade e rigor no interior. Outra importante referência, diz respeito ao projeto da sede e museu da Fundação Calouste Gulbenkian, da autoria de Rui Athouguia, Pedro Cid e Alberto Pessoa, concluído em 1969, dentro da linha racionalista dominante nos anos 1950 (Duarte, 1987, pp. 20–21).

Em finais desta década, verificava-se a atribuição dos trabalhos de maior relevância a um conjunto de "ateliers-empresa" na capital que, de certo modo, dominavam o mercado de trabalho, o que não impediu que outros ateliers, de menor preponderância, se constituíssem enquanto "locais de aprendizagem para os mais jovens" (Duarte, 1987, p. 21).

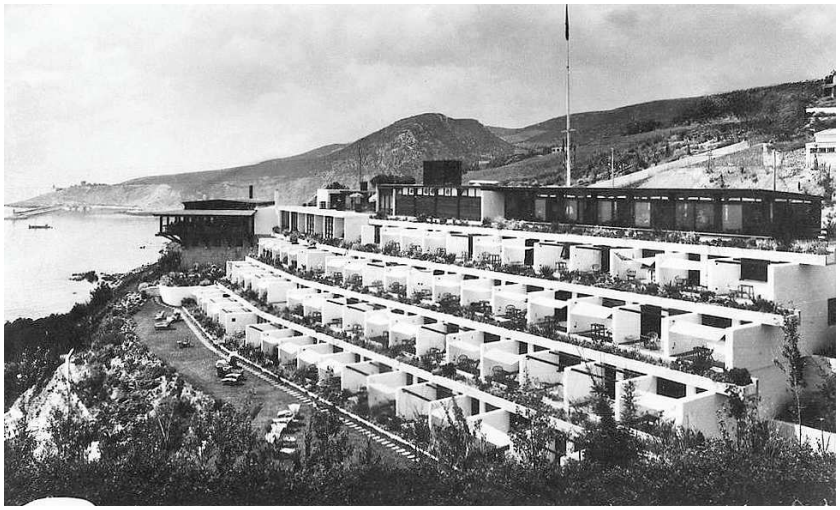


Figura 11 - Hotel do Mar, 1963.

Fonte: http://restosdecoleccao.blogspot.com/2013/07/hotel-do-mar.html

Figura 12 - Franjinhas, 1971.

Fonte: Duarte, 1987, p. 14.

Da Revolução de Abril aos últimos anos de 1980

Nos últimos anos da ditadura agravaram-se as condições habitacionais de grande parte da população. A revolução de 25 de Abril de 1974 e subsequente reposição da democracia em Portugal, implicou a herança de muitas carências e incapacidades, paralelas a uma situação social e económica progressivamente mais precária. Desta forma, começaram a surgir movimentos espontâneos de reivindicações populares relacionados, no campo da habitação, com os problemas dos inúmeros bairros de lata criados na periferia das cidades, como era o caso de Lisboa. Consequentemente, os governos decidiram promover uma ação multidisciplinar que pressupunha uma nova metodologia de "planeamento, projeto e construção" para ver concretizada uma efetiva melhoria das condições de vida das populações, o SAAL (Serviço de Apoio Ambulatório Local), criando para tal novas leis que "enquadravam as ações a tomar, da criação de um serviço de apoio do Estado a financiamentos, aquisição de terrenos, projetos, infraestruturas, etc" (Duarte, 1987, p. 23). Ao todo, foram criadas 170 equipas SAAL, que incluíam centenas de arquitetos, engenheiros e técnicos de outras áreas, incumbidas de dialogar e compreender os desejos e carências das populações, naquilo que se revelou um processo de entendimento difícil e no qual "não raro os arquitetos assumiram um papel pedagógico" (Duarte, 1987, p. 23). Não obstante, esta experiência permitiu uma revisão profunda dos métodos de projetar e comunicar. Surgiram, contudo, muitas críticas e oposições a este processo, que conduziriam ao seu fim, relacionadas com a evolução da situação política, e em particular, com questões bastantes precisas, como o

fato da localização dos novos conjuntos habitacionais propostos ser a mesma dos bairros de lata originais. Desta experiência resultaram, entre outros, o "Bairro do Bacalhau" (1976), de Manuel Vicente e o Bairro da Quinta das Fonsecas (1975-83), de Hestnes Ferreira, em Lisboa, ou o Bairro da Bouça (1973) (Figura 13) e de São Victor (1974-77), de Álvaro Siza, no Porto. Merecem também referência outras realizações: antecedentes à revolução, os conjuntos do Restelo (1971-85), de Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas e João Paciência (Figura 14) e o conjunto de Chelas (conhecido por "pantera cor-de-rosa") (1971-75), de Gonçalo Byrne e Reis Cabrita (Portas and Mendes, 1992, pp. 45–48); no pós-revolução, o Plano Integrado de Setúbal, de José Charters Monteiro (1975-81), que contou com a colaboração de Aldo Rossi, que viria a projetar um edifício que não chegou a ser construído (o "Bacalhau") e um núcleo habitacional em Setúbal, de Gonçalo Byrne (Duarte, 1987, p. 23).

Figura 13 - Bairro da Bouça, 1973.
Fonte: https://www.archdaily.com.br/br/tag/bairro-da-bouca

Figura 14 - Conjunto habitacional do Restelo, 1971.
Fonte: Portas and Mendes, 1992, p. 46.

O período pós-revolução foi bastante plural. Por um lado, sucederam-se diversos concursos públicos, de que se destacou o polémico concurso para a renovação urbana do Martim Moniz (1982) - à data, o último espaço livre no centro da cidade de Lisboa - que foi ganho por Carlos Duarte e José Lamas. Por outro, verificou-se neste período uma crescente preocupação com as questões do património arquitetónico, que se traduziu na realização de diversos projetos de reabilitação de zonas históricas. Para além disto, o fim das grandes operações imobiliárias, que tinham pautado os últimos anos do regime, levou a que muitos arquitetos partissem à procura de trabalho no estrangeiro, como foi o caso de Conceição Silva ou de Manuel Vicente, que passou a trabalhar em Macau (Duarte, 1987, p. 24).

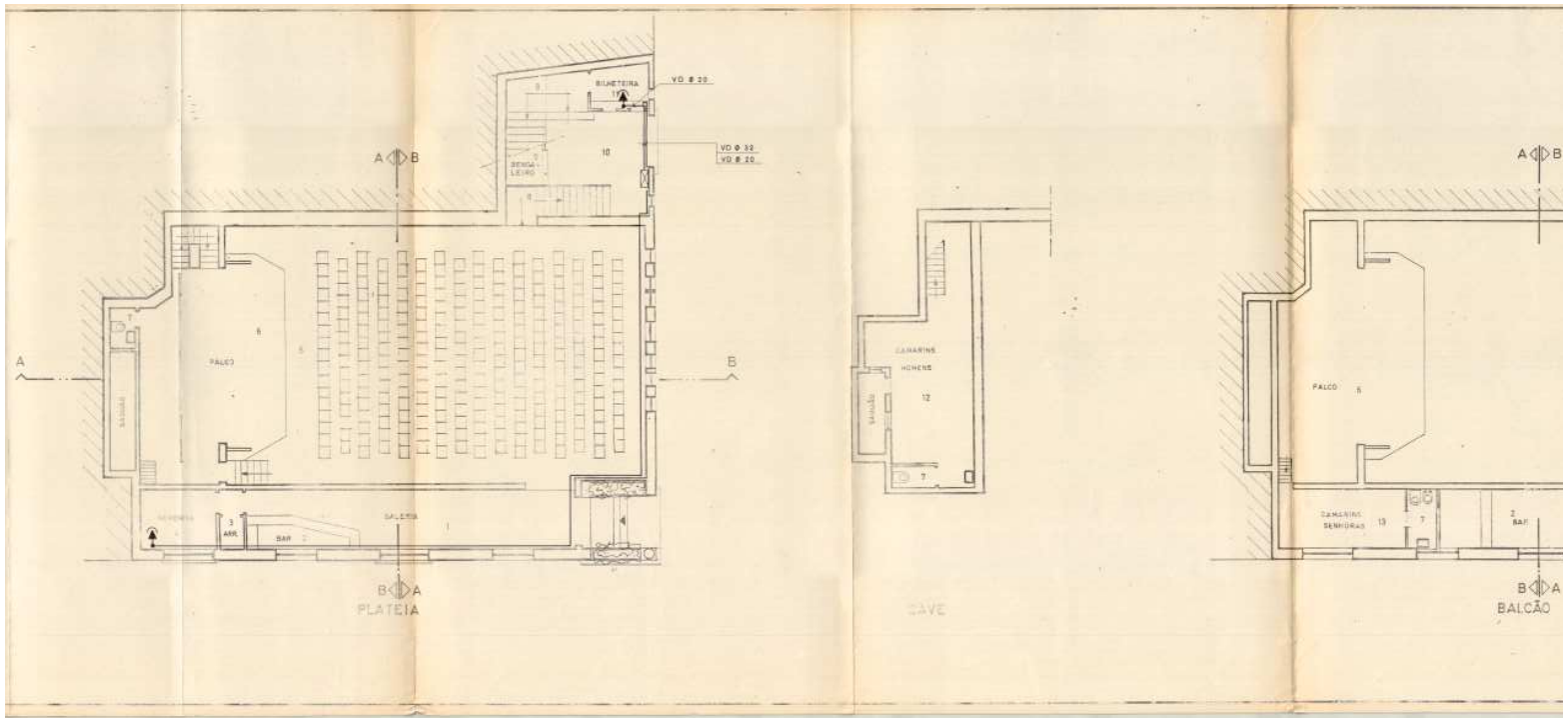
Com a progressiva recuperação económica nos anos posteriores, foi retomada a atividade imobiliária. Deste panorama resultou, por exemplo, o complexo de escritórios das Amoreiras (1981), do arquiteto Tomás Taveira, uma obra de "grande dimensão com uma presença "incómoda" na cidade" que traduzia o espírito POP do pós-modernismo (Duarte, 1987, p. 24).

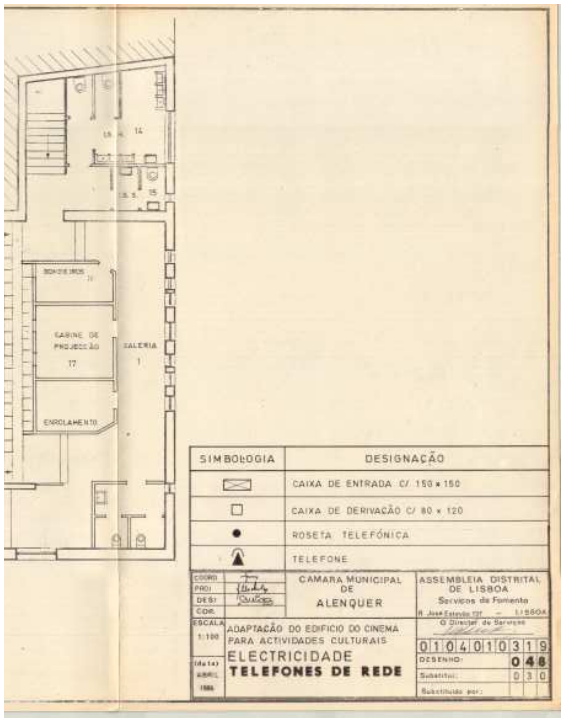
Em 1979, a revista "*Arquitectura*" que tinha interrompido a sua publicação após a revolução, voltou ao ativo sob a direção de José Lamas, voltando a sofrer nova interrupção em 1984. Ressurgiu depois, sob novo nome, "Arquitectura Portuguesa" e com um renovado espaço para a "ação crítica de alguns novos arquitetos, como Manuel Graça Dias e José Manuel Fernandes, refletindo a crescente influência das novas gerações e das tendências por elas corporizadas" (Duarte, 1987, p. 25). Estas tendências foram apresentadas em 1983, numa exposição realizada em Lisboa denominada "Depois do Modernismo", onde foi possível ter um primeiro contato com alguns trabalhos da

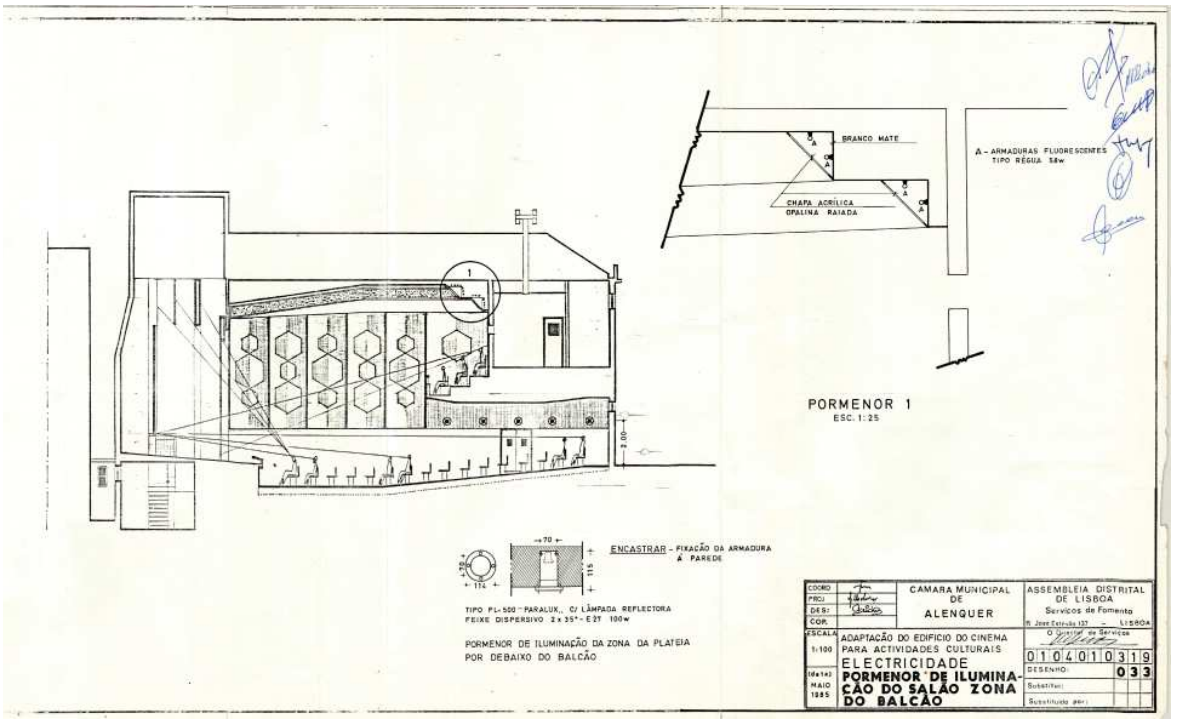
geração mais nova, que revelavam uma rutura com a geração precedente, "manifestamente indiferente aos valores éticos e estéticos das gerações anteriores e maioritariamente influenciada pelas diversas correntes que constituem o pós-modernismo, nas suas vertentes POP, "High tech" ou Histórica. Aqui estavam expostos, entre outros, João Luís Carrilho da Graça e António Belém Lima. Desta mostra resultou clara a separação, subentendida a partir do passado das suas Escolas, entre a arquitetura de Lisboa e Porto, uma vez que os arquitetos do Norte se recusaram a participar nesta, fazendo em paralelo a sua própria exposição (Duarte, 1987, p. 25).

Álvaro Siza vai encabeçar esta nova geração de "jovens arquitetos portugueses [que] se abriam ao Mundo" (Michel Toussaint Vieira, 2016, p. 17) e aos quais Nuno Portas implica a "Revisão Crítica do Movimento Moderno e o seu assentamento num realismo em oposição ao idealismo progressista das [suas] vanguardas" (Michel Toussaint in Vieira, 2016, p. 19) que, por um lado, começa a refletir através das suas obras a influência das novas correntes, e por outro, persiste na defesa dos valores da arquitetura moderna, evocando os seus grandes mestres. Esta tendência vai refletir-se sobretudo nas realizações do Porto, onde a influência de Siza foi preponderante, através de Eduardo Souto de Moura e Adalberto Dias (Duarte, 1987, p. 25).

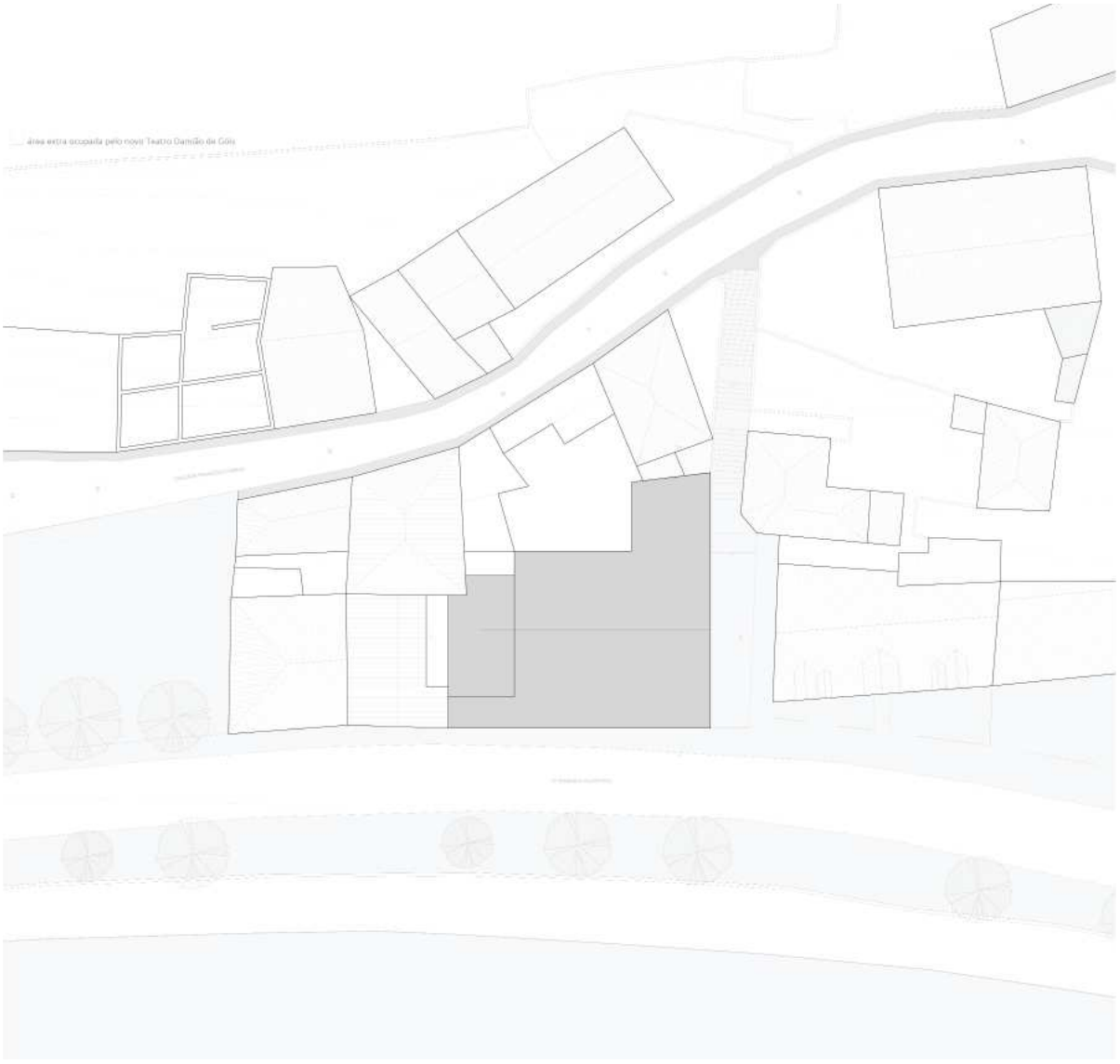
Anexo B: Projecto de adaptação do edifício de cinema para actividades culturais, Abril de 1986.



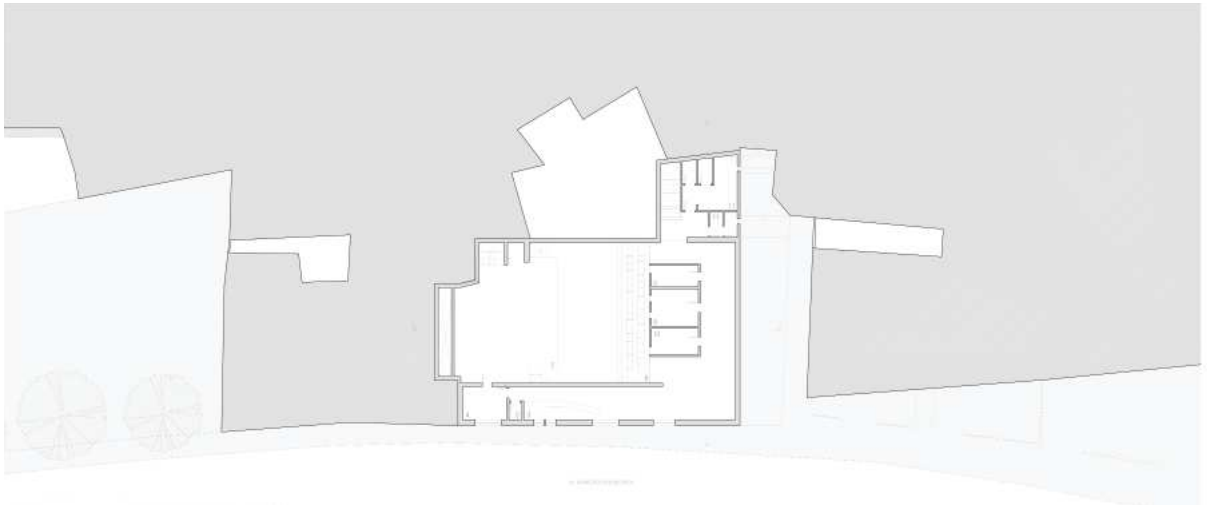

SIMBOLOGIA
DESIGNAÇÃO
CAIXA DE ENTRADA C/ 150 x 150
CAIXA DE DERIVAÇÃO C/ 80 x 120
ROSETA TELEFÓNICA
TELEFONE
CABINE DE PROJECÇÃO
17
GALERIA
1
ENROLAMENTO
CÂMARA MUNICIPAL DE ALENQUER
ASSEMBLEIA DISTRITAL DE LISBOA
Serviços de Fomento
ADAPTAÇÃO DO EDIFÍCIO DO CINEMA PARA ACTIVIDADES CULTURAIS
ELECTRICIDADE
TELEFONES DE REDE
ESCALA 1:100
ABRIL 1986
0104010319
DESENHO: 048
Substitui: 030


BRANCO MATE
CHAPA ACRÍLICA OPALINA RAIADA
A - ARMADURAS FLUORESCENTES TIPO RÉGUA 58w
PORMENOR 1
ESC. 1:25
ENCASTRAR - FIXAÇÃO DA ARMADURA À PAREDE
TIPO PL-500 "PARALUX", C/ LÂMPADA REFLECTORA FEIXE DISPERSIVO 2 x 35° - E 27 100w
PORMENOR DE ILUMINAÇÃO DA ZONA DA PLATEIA POR DEBAIXO DO BALCÃO
CÂMARA MUNICIPAL DE ALENQUER
ASSEMBLEIA DISTRITAL DE LISBOA
Serviços de Fomento
ADAPTAÇÃO DO EDIFÍCIO DO CINEMA PARA ACTIVIDADES CULTURAIS
ELECTRICIDADE
PORMENOR DE ILUMINAÇÃO DO SALÃO ZONA DO BALCÃO
ESCALA 1:100
MAIO 1985
0104010319
DESENHO: 033

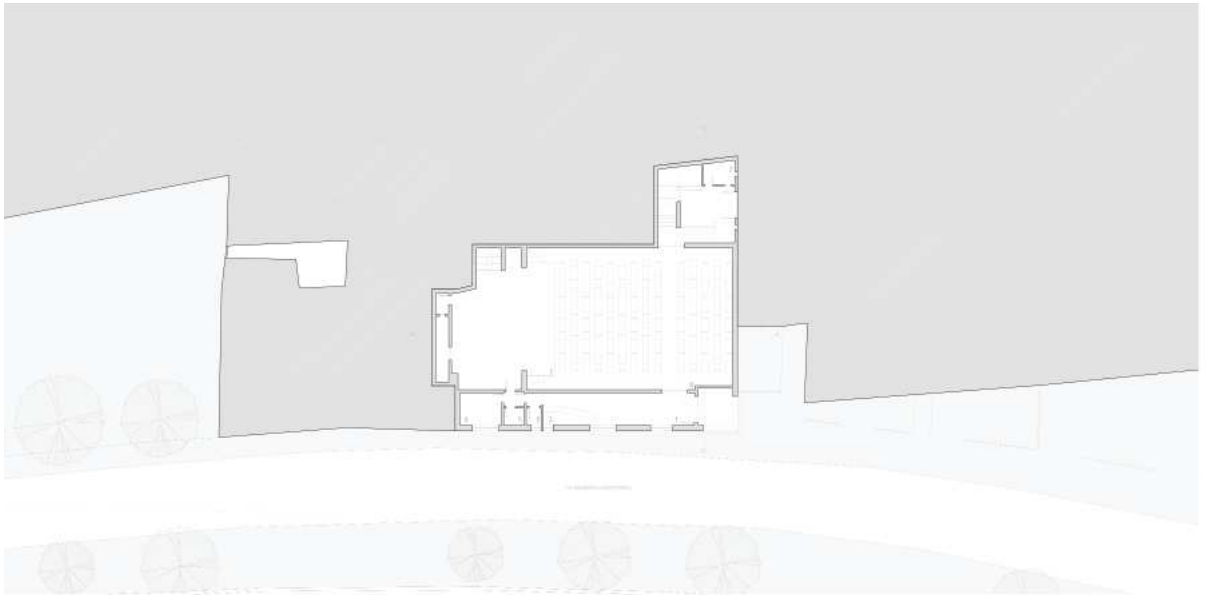
Anexo C: Projecto de remodelação do Auditório Damião de Góis, Abril de 2016.



Planta de implantação do Auditório Damião de Góis (redução da escala 1/200)



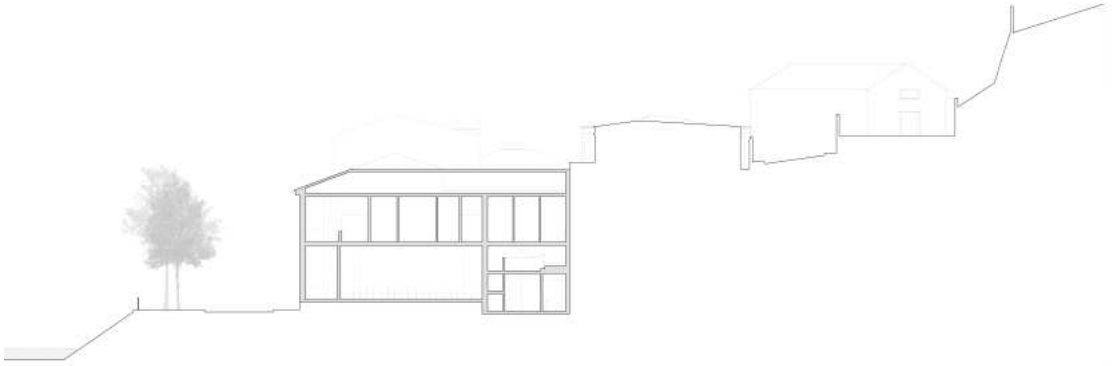
Planta piso 1 (redução da escala 1/200)



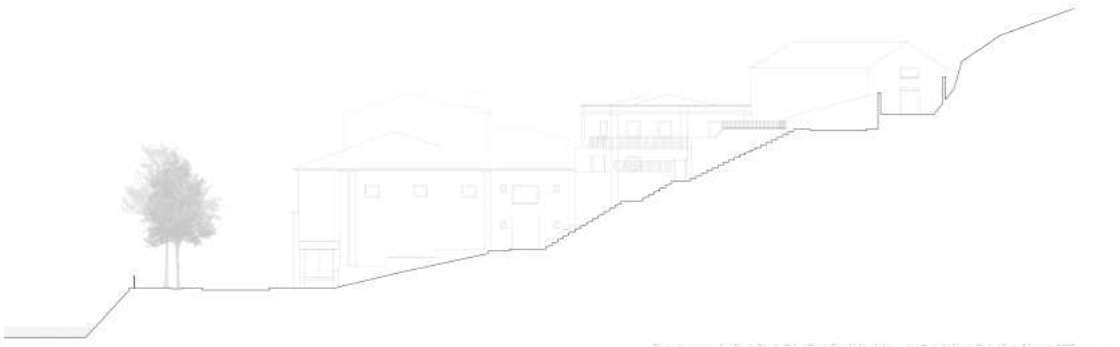
Planta rés do chão (redução da escala 1/200)

Corte 1 (redução da escala 1/200)

Alçado Nascente (redução da escala 1/200)



Corte 2 (redução da escala 1/200)



Alçado Norte (redução da escala 1/200)

Anexo D: Investigação sobre o teatro.

O desenvolvimento do projeto do novo teatro Damião de Góis implicou uma investigação relacionada com o tema do teatro.

Para aprofundar o conhecimento acerca da relação entre a cidade e o edifício do teatro, bem como a transformação deste tipo de espaço ao longo da história da arquitetura, serviu de base a esta investigação o texto El lloc del teatre – Ciutat, arquitectura i espai escenic (1997), um livro que resultou da realização de um curso de teatro lecionado durante três anos na Escola Técnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB).

> *"El lloc del teatre pot ser el marc físic on un espectacle esdevé real; però el text, el treball de l'actriu o de l'actor també generen un espai en la ment de l'espectador"*(Graells, 1997, p. 13).

Este livro propõe-se estudar a ligação entre o teatro e a cidade, abordando a relação do edifício teatral com a estrutura urbana, bem como a relação da atividade teatral com as populações.

A edificação de um teatro, embora corresponda a uma ínfima parte daquilo que é construído numa cidade, permite explicar episódios importantes da história e da estrutura urbana. De um modo geral, estes situam-se em áreas correspondentes a espaços públicos de "carácter social", como praças, avenidas ou ruas que, pelas suas características

formais ou pela sua tradição, são, por excelência, lugares de convívio.

A construção de salas de espetáculo associada à renovação e ao crescimento das cidades ocorreu no período Iluminista, sobretudo a partir de meados do século XVIII. Até então, os teatros localizavam-se, ora em palácios, no caso do teatro da corte (cortesão), ora ocupavam edifícios originalmente destinados a outros fins, no caso do teatro popular, ora instalavam-se em lotes pequenos e irregulares, sem interferir com a estrutura urbana. A pretensão de reconhecer, nesta época, o teatro enquanto escola de virtudes cívicas implicou que lhe fosse destinado um edifício próprio, pensado propositadamente para a realização de espetáculos e, consequentemente, localizado num lugar proeminente da cidade - uma praça ou avenida. A mentalidade capitalista desta época traduziu-se, por conseguinte, na formulação de propostas de operações urbanísticas de que resultaram as grandes salas de ópera das capitais do século XIX, de que são exemplo a Ópera de Paris (1862-75) de Charles Garnier (Figura 1) e os planos de reforma do barão Haussmann para essa mesma cidade.

Os princípios e a prática urbanística de inícios do século XX vieram consolidar o vínculo entre a construção dos teatros e a reforma urbana (Graells, 1997, pp. 13–14).

Contudo, de acordo com Graells (1997, p. 14), o teatro tem deixado de ser uma atividade nuclear na vida dos cidadãos e a sua preponderância na estrutura urbana diminuiu. Importa por isso referir que, nalguns casos, "por condições ideológicas, políticas e económicas, a construção de um teatro […] assume o papel de emblema ou agente

Figura 1 - Ópera de Paris, Charles Garnier.

Fonte: https://www.archdaily.com/105785/ad-classics-paris-opera-charles-garnier

[1] Tradução livre do catalão: *"(…) per condicions ideològiques, polítiques i econòmiques, es vol que a construcció d'un teatre o d'un "complex teatral" assumeixi un rol actiu, d'emblema i/o d'agent de renovació urbana"* (Graells, 1997, p. 14).

de renovação urbana"[1] (Graells, 1997, p. 14), tal como sucedeu com o Lincoln Center de Nova York ou a Ópera da Bastilha de Paris. Há também que reconhecer que os espaços de maior vitalidade teatral podem, por vezes, localizar-se em edifícios aparentemente anónimos.

Mas a ligação entre o teatro e a cidade ultrapassa as questões urbanísticas ou da construção de um edifício, mais ou menos significativo ou monumental. Esta prende-se, sobretudo, com o sentido que o primeiro pode conferir a determinados espaços urbanos, estando nalguns casos, inclusivamente, na origem do seu próprio sentido. Assim sucedeu nas Ramblas, em Barcelona, onde a abertura do Teatro de la Santa Creu e de outras salas de espetáculos permitiram a revitalização desta avenida, convertendo-a num lugar bastante movimentado e num dos principais espaços unificadores da cidade do final do século, que se encontrava muito desarticulada (Graells, 1997, p. 14).

Sobre o contexto histórico do espaço do teatro

A influência do teatro na vida da cidade remonta à antiguidade clássica. Características significativas da vida e da estrutura urbana desta época podem ser entendidas pela localização dos teatros no centro ou fora da urbe ou pela sua definição num recinto. Em Atenas, a vida da *pólis* grega girava em torno do evento teatral, à semelhança do que sucedia em Roma, ainda que os espetáculos representados fossem bem diferentes (Graells, 1997, p. 16).

Na Idade Média, não possuindo um espaço próprio na cidade, o teatro instalou-se em pré-existências, igrejas ou determinados locais do quotidiano - praças ou ruas - imprimindo-lhes um novo valor e lugar na hierarquia do tecido urbano. Assim sucedeu em Londres com o "Teatro isabelino" (Figura 2), no período Isabelino e nos currais de comédia que marcaram o "Século de Ouro Espanhol".

Durante o Renascimento e o período Barroco o "teatro à italiana", cujos princípios se basearam no Teatro de Farnese (Figura 3) e nos exemplos anteriormente referidos, confinou o espetáculo a um espaço cenográfico interior alterando desta forma a relação teatro-cidade (Graells, 1997, p. 16).

No período procedente, do Iluminismo até ao século XIX, o teatro adquiriu um papel central na vida urbana, tal como referido anteriormente. Os teatros tornaram-se "emblemas da cidade", como sucedeu em finais do século em Paris, com a Ópera de Charles Garnier (Graells, 1997, p. 16).

Por sua vez, as vanguardas da época, inspiradas na vivência da metrópole, tentaram quebrar os códigos espaciais

Figura 2 - Shakespeare's Globe, Londres.

Fonte: https://www.google.com/

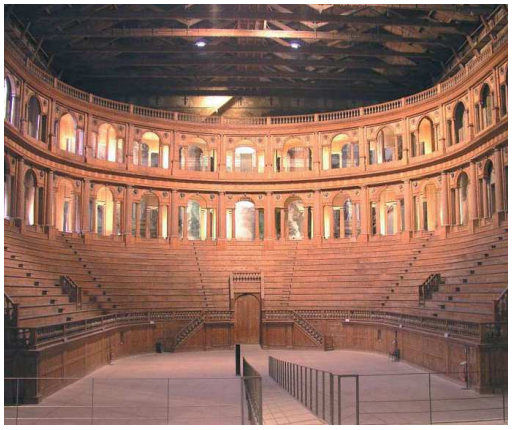


Figura 3 - Teatro Farnese, Parma.

Fonte: https://www.theatre-architecture.eu/res/archive/210/023958.jpg?seek=1382618941

[2] Tradução livre do catalão: *"(…) un ideal romàntic al teatre li és reservat el rol utòpic […] en les actuals metròpolis, de construir una comunitat".* (Graells, 1997, p. 16)

do "teatro à italiana" e "abandonar" os edifícios que lhe eram especialmente destinados (Graells, 1997, p. 16).

Contudo, a cidade moderna que se lhe seguiu evidenciava o receio de exibição da cultura, o que por sua vez levou a que o espaço urbano fosse projetado de modo a evitar a "ameaça" do contacto social, influenciando a condição do teatro (Graells, 1997, p. 16).

Assim sendo, concluiu-se que resta ao teatro "um ideal romântico que lhe reserve um papel utópico, nas metrópoles atuais, de construir uma comunidade" [2] (Graells, 1997, p. 16).

O estudo da relação da arquitetura com o teatro moderno permite diferentes interpretações. Se, em certos momentos, a arquitetura se revelou indispensável ao teatro, noutros ela foi rejeitada por este. Assim sucedeu quando as vanguardas artísticas tentaram destruir o teatro enquanto instituição física, correspondente a um edifício e confinada a um recinto especializado. Neste sentido, Tadeusz Kantor desvalorizou a arquitetura em favorecimento da "atmosfera, do ambiente, do trabalho do ator, acima do lugar onde se celebra a obra":

"Busco lugares que no se hayan destinado al teatro. El teatro es el último sitio donde se puede realizar un espectáculo!. Deberíamos encontrar un lugar que esté ligado a la vida, as funciones de la vida (…) La disposición ideal es la ausência de separación entre sala y escena. Si las condiciones arquitectónicas

[3] Tradução livre do francês: *"Le théâtre est lié à la tradition, il joue avec l'Histoire, la transforme en instants présents"* (Langhoff, 1987, p. 21 citado por Graells, 1997, p. 17).

[4] Tradução livre do catalão: *"(…) l'espai com a realitat sensible, que es defineix mitjançant el plan, el volum, el material, la llum, el moviment"* (Graells, 1997, p. 17).

permiten esta relación, tanto mejor. Pero es ante todo la atmosfera de la escena aquello que une actores y espectadores" (T. Kantor in Breton, 1990, p.14, apud Graells, 1997, p. 17).

A postura adversa das pessoas ligadas ao teatro para com a arquitetura moderna e os respetivos teatros concebidos neste período, prendia-se com o fato de considerarem estes espaços impeditivos da plena manifestação da sua arte, mas também com ânsia de inovação dos arquitetos modernos, uma vez que "o teatro está enraizado na história, joga com a história, transforma-a em momentos presentes" [3] (Graells, 1997, p. 17).

Este paradigma vai, contudo, corresponder a uma "profunda preocupação com o espaço enquanto realidade sensível, que se define mediante o plano, o volume, o material, a luz, o movimento"[4] . Assim sendo, ao questionar a disposição do teatro à italiana, as vanguardas históricas estavam a atender questões espaciais (o tradicional recinto delimitado, a caixa cénica, a relação espectador-espetáculo) diretamente relacionadas com as alterações preceptivas ocorridas na época, ou seja, o espaço moderno, móvel, mutável e com pontos de vista múltiplos, por contraste à posição única e fixa do teatro tradicional. O teatro moderno tinha, portanto, que romper com a tradição e criar um novo espaço cénico, cuja definição implicava necessariamente a arquitetura da sala. Deste modo, alterou-se a consideração relativamente à arquitetura dos teatros.

Importa referir as posições distintas de Louis Jouvet (diretor de teatro e ator) e Le Corbusier (arquiteto) relati-

vamente a este assunto: o primeiro, argumentava que os grandes modelos do teatro (o greco-romano, o isabelino, à italiana) são a expressão dos ideiais de cada civilização, ou seja, defendia que a essência do teatro resida no edifício vazio, isto é, na arquitetura, expressão máxima desse sentido coletivo; o segundo, considerava a arquitetura insignificante para o ato teatral (Graells, 1997, pp. 18–19).

Estas ideias serviram de base para refletir e operar na vertente prática: o desenvolvimento do projeto para o Teatro Damião de Góis. Daqui se extraiu a pertinência e a valência que podem ser oferecidas por uma sala de espetáculos polivalente, que permita diferentes disposições cénicas (palco-plateia, palco central ou até a ausência de palco).