



Escola de Tecnologias e Arquitectura
Departamento de Arquitectura e Urbanismo

Discursos arquitectónicos, em suporte fílmico

O *singular* caso de Manuel Graça Dias e o seu programa de televisão
(RTP, 1992-96)

Alexandra Matos Monteiro Ferreira Areia

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de
Doutor em Arquitectura

Orientadora:

Doutora Ana Cristina Fernandes Vaz Milheiro,
Professora Auxiliar do Departamento de História e Teoria da Arquitectura,
Urbanismo e Design da Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa

Abril, 2019



Escola de Tecnologias e Arquitectura
Departamento de Arquitectura e Urbanismo

Discursos arquitectónicos, em suporte fílmico

O *singular* caso de Manuel Graça Dias e o seu programa de televisão
(RTP, 1992-96)

Alexandra Matos Monteiro Ferreira Areia

Tese especialmente elaborada para obtenção
do grau de Doutor em Arquitectura

Júri:

Doutor Paulo Tormenta Pinto, Professor Associado com Agregação do Departamento de
Arquitectura e Urbanismo do ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa

Doutor José António Oliveira Bandeirinha, Professor Catedrático do Departamento de
Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra

Doutor Luís Filipe Dordio Martinho de Almeida Urbano, Professor Auxiliar da Faculdade de
Arquitectura da Universidade do Porto

Doutor Manuel Joaquim Soeiro Moreno, Professor Auxiliar Convidado do Departamento de
Arquitectura e Urbanismo do ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa

Doutora Ana Cristina Fernandes Vaz Milheiro, Professora Auxiliar da Faculdade de
Arquitectura de Lisboa (Orientadora)

Abril, 2019

This work was supported by the individual doctoral grant provided by the Portuguese Foundation for Science and Technology (SFRH/ BD/ 86244/ 2012) as part of the POCH – Human Capital Operational Programme in conjunction with the European Social Fund and National Funds of the Ministry of Education and Science.



RESUMO

No início da década de 1990, um programa de televisão num canal estatal permitiu a um arquitecto português ensaiar, debater e partilhar, a cores e em estéreo, os fundamentos do conhecimento arquitectónico com uma audiência alargada. Na qualidade de autor e de apresentador da secção de arquitectura do magazine cultural *Ver Artes*, Manuel Graça Dias transformou uma transmissão televisiva de divulgação da arquitectura portuguesa contemporânea num exercício panorâmico de confrontação e questionamento sobre ela mesma. Ao longo dos seus 83 episódios, Manuel Graça Dias entrevistou protagonistas, antagonistas e figuras marginais; deambulou por grandes equipamentos públicos, discretas moradas e pequeníssimas intervenções; deu a conhecer a história do urbanismo de Lisboa, de pedaços de cidade planeados de raiz e de aglomerados clandestinos; teve ainda espaço para desenvolver temas que, não sendo do campo estrito da arquitectura, estimulavam a sua interpretação.

A hipótese que a presente dissertação pretende colocar é a de que este programa de televisão funcionou como um campo de ensaio, em tempo real e colectivamente partilhado, de uma espécie de *refundação* do debate arquitectónico em Portugal, em tempos desafiantes e algo paradoxais, em que a arquitectura portuguesa tanto começava a suscitar grande interesse popular, quanto padecia ainda de uma generalizada incompreensão e desconhecimento. O lugar produtivo que um programa de televisão — ou, para esse efeito, qualquer outro suporte fílmico — ocupa no campo da cultura arquitectónica portuguesa, e qual a especificidade da sua contribuição, é a questão a que por fim a presente investigação se propõe perseguir.

Palavras-chave: cultura arquitectónica, suportes fílmicos, arquitectura portuguesa, produção audiovisual, *media*, *Ver Artes*, RTP, Manuel Graça Dias.

ABSTRACT

In the beginning of the 1990s, a television broadcast in a public channel enabled a portuguese architect to rehearse, discuss and share, in color and in stereo, the fundamentals of the architectonic knowledge with a broader audience. In the capacity of author and host in the architecture's section of the cultural magazine *Ver Artes*, Manuel Graça Dias transformed a televised transmission about contemporary Portuguese architecture into a panoramic exercise of confrontation and questioning about itself. Throughout the 83 episodes, Manuel Graça Dias interviewed protagonists, antagonists and marginal figures; wandered through big public buildings, discreet houses and subtle interventions; talked about Lisbon's urban history, parts of cities planned from scratch and clandestine neighbourhoods; there was even space to dwell on subjects which, despite not being directly related with architecture, stimulated its interpretation.

The hypothesis launched by the present dissertation is that this television broadcast provided a field test, in real time and collectively shared, for a kind of *refoundation* of the architectonic debate in Portugal, in challenging and somewhat paradoxical times, when architecture was both raising popular interest, as was also largely misunderstood and unacknowledged. The productive place that a television broadcast — or, for that matter, any other kind of filmic media — occupies in the realm of the Portuguese architectonic culture, and what is the specificity of its contribution, is the question that this research ultimately intends to pursue.

Keywords: architectonic culture, filmic media, portuguese architecture, audiovisual production, *Ver Artes*, RTP, Manuel Graça Dias.

Agradecimentos

Manuel Graça Dias deixou-nos no dia 24 de Março de 2019. Esta tese foi defendida publicamente apenas quinze dias depois. Manuel Graça Dias esteve sempre disponível desde o arranque desta investigação: na abertura total do seu arquivo pessoal, em múltiplas conversas e esclarecimento de dúvidas a qualquer momento. Sem o seu apoio e generosidade não teria sido possível concretizar este trabalho, o meu mais profundo agradecimento é a ele dirigido. Agradeço também à Ana Vaz Milheiro, minha orientadora e também conselheira, mentora, instigadora, sempre a abrir caminhos e a desafiar-me para novos projectos; ao Paulo Tormenta Pinto, director do programa de doutoramento em *Arquitectura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos* do ISCTE, pela oportunidade de colaborar no projecto editorial *Passagens*, publicação associada a este programa; ao Dinâmia-CET, centro de estudos que me acolheu; à Fundação para a Ciência e a Tecnologia, pela bolsa concedida [SFRH/BD/86244/2012].

Quando se trata de estudar material fílmico, o papel dos arquivos é de suma importância. Agradeço ao ANIM (Sara Moreira e Luís Gameiro) pela possibilidade de aceder a todo o material *original* relativo ao programa *Ver Artes/ Arquitectura*, assim como a outros artefactos fílmicos relevantes para esta investigação. Ao Arquivo da RTP (Rosário Tavares) que me permitiu não só aceder como também descobrir programas de televisão relativos ao tema da arquitectura, que de outra forma permaneceriam desconhecidos para mim. Agradeço também aos arquivos das faculdades de Arquitectura da Universidade de Lisboa (Miguel Rafael do Centro Multimédia) e do Porto (Nuno Guerreiro da Biblioteca), e ainda à Biblioteca da Ordem dos Arquitectos (Fátima Coelho), por colocarem à minha disposição todo o material fílmico ali depositado, tratado e conservado.

Uma investigação de doutoramento materializa-se também noutros formatos além da dissertação final. Gostava assim de agradecer às duas últimas equipas editoriais do *Jornal Arquitectos* (J–A), que possibilitaram a comunicação do meu trabalho fora do âmbito estritamente académico. Ao André Tavares e ao Diogo Seixas Lopes, entretanto desaparecido, pelo convite para escrever os meus primeiros artigos sobre filmes de arquitectura. À Paula Melâneo e à Inês Moreira pelo convite para integrar a equipa de redacção do J–A relativa ao triénio 2016-18, que constituiu uma oportunidade única, não só para escrever sobre o tema da minha investigação, como também de realizar pequenos ensaios e reportagens audiovisuais. À Sofia Mourato pelo convite para colaborar com o *Arquitecturas Film Festival Lisboa*, experiência fundamental para abordar uma série de temas que me interessavam perseguir ao longo desta investigação. À Inês Sapeta Dias e à *Videoteca – Arquivo Municipal de Lisboa*, pelo desafio de explorar as relações entre arquitectura e cinema português na programação de três ciclos anuais de visionamentos comentados.

E porque é preciso uma aldeia para levar um doutoramento a bom porto, não poderia deixar de agradecer todo o apoio, paciência e algum sacrifício da minha família e amigos, sempre presentes. Agradeço também a todos os que de alguma forma contribuíram para esta investigação: Filipe Mónica, Leonor Matos Silva, Ana Bigotte Vieira, Inês Sapeta Dias, Frederico Moncada, Cilisia Ornelas, *Friendly Fire*, Pedro Baía, Joaquim Moreno, Jorge Figueira, Graça Castanheira, Edgar Pêra, José Mateus, Nuno Portas, Luís Urbano (*Ruptura Silenciosa*), João Rosmaninho, Carlos Machado e Moura e Inês de Castro Monteiro; e ao Pedro Cerejo (Vladimir Lagaffe), pela revisão de textos.

INDÍCE

INTRODUÇÃO	11
PARTE I: Discursos arquitectónicos	29
1. O que é a Arquitectura?	
1.1. Arquitectura televisionada	31
1.2. Serviço público	39
1.3. Talking-head	47
2. Glória do Vulgar	
2.1. Arq.Pop.Há?	54
2.2. Casas de emigrantes	61
2.3. O acaso e a vontade	67
3. Desejo ardente de comunicação	
3.1. Depois do moderno	72
3.2. Vanguarda popular	77
3.3. Manipuladores de imagens	81
4. Tempo de balanços	
4.1. Perestroika da arquitectura	86
4.2. Uma década de transição	92
4.3. A refundação da arquitectura portuguesa	98
PARTE II: Em suporte filmico	103
5. O Ver Artes de Manuel Graça Dias (RTP, 1992-96)	
5.1. Arquitectura portuguesa em 83 episódios	105
5.1.1. Os bastidores do Ver Artes	107
5.1.2. Conversas de bastidores	110
6. Actores	
6.1 Os episódios biográficos (1ª e 2ª temporada: 1992/93-1993/94)	114
6.1.1 Representações e representatividade	117
6.1.2 Entre eternos e consumíveis	121
6.2. Gonçalo Byrne	126
6.3. Manuel Vicente	131
6.4. Cabral de Mello/Godinho de Almeida	135
6.5. Pancho Guedes	138
6.6. Vítor Figueiredo	142
6.7. Sérgio Fernandez	146
6.8. Tomás Taveira	151
6.9. Alexandre Alves Costa	154
6.10. Álvaro Siza Vieira	158
6.11. Raúl Hestnes Ferreira	163

7. Obras	
7.1. A série Arquitectura (3ª e 4ª temporada: 1994/95-1995/96)	168
7.1.1. A tese de Paulo Varela Gomes	169
7.1.2. A especificidade da arquitectura portuguesa	172
7.1.3. Contradições	176
7.2. Balanço, com Nuno Portas	181
7.3. O Centro Cultural de Belém	186
7.4. A Escola Superior de Comunicação Social	190
7.5. O campus de Aveiro	194
7.6. Quatro edifícios escolares	199
7.7. Cinco casas	202
8. Territórios	
8.1. A série Desenho Urbano (3ª e 4ª temporada: 1994/95-1995/96)	208
8.1.1. Lisboa, enquanto é tempo	210
8.1.2. Chiado Renascido	213
8.1.3. Hipermercado Cultural	216
8.2. A Lisboa dos arquitectos	219
8.3. Outras Lisboas	224
8.4. Lisboa no tempo	228
8.5. Modos de habitar	232
8.6. Clandestinos	235
CONCLUSÃO	241
BIBLIOGRAFIA	253
FILMOGRAFIA	263
ANEXOS	275

INTRODUÇÃO

“*The history of the architectural media is much more than a footnote to the history of architecture.*”
(Beatriz Colomina, 1988¹)

“Reclamo para a arquitectura o espaço de liberdade que a sua própria definição contém.”
(Manuel Graça Dias, 1989²)

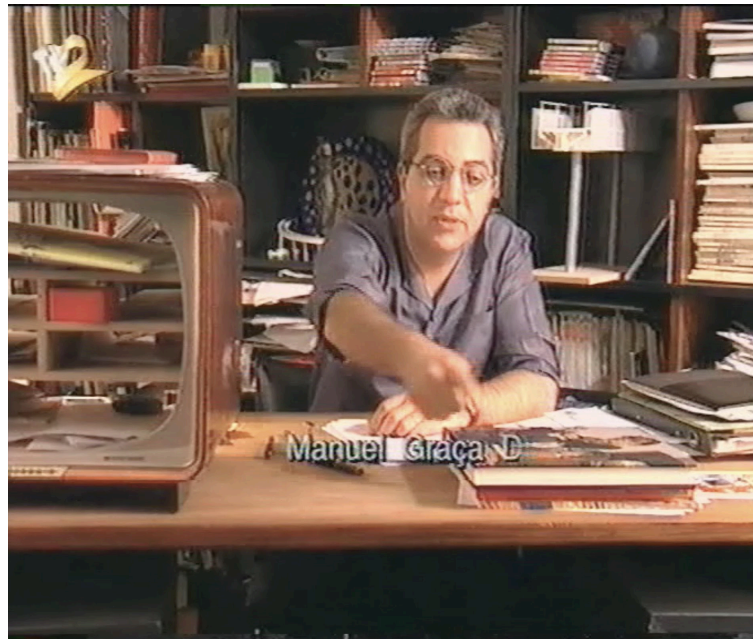
O exercício de comunicar a arquitectura portuguesa a uma audiência mais alargada é o foco da presente dissertação, assumindo como caso de estudo, por excelência, o programa de televisão da autoria de Manuel Graça Dias (MGD), emitido regularmente na RTP entre 1992 e 1996.

Este programa de televisão — o magazine cultural *Ver Artes* — é um caso verdadeiramente *singular* no universo nacional da cultura arquitectónica e até da própria cultura televisiva: trata-se de 83 episódios totalmente dedicados ao tema da arquitectura, com uma duração de cerca de 20 minutos, emitidos durante quatro temporadas, sem interrupções e com regularidade quinzenal, num canal público da televisão portuguesa. Estes episódios televisivos têm ainda a singular característica — muito pouco comum no panorama português³ — de terem um arquitecto simultaneamente a desempenhar o papel de autor e de apresentador do programa. Deve-se ainda destacar o regime de clara liberdade e autonomia criativa com que foram concebidos, não só ao nível dos conteúdos e da forma como foram abordados mas também da própria linguagem fílmica do programa — para o qual foi fundamental a contribuição da produtora Isabel Colaço, das produções *Zebra Filmes*, assim como o exímio trabalho de realização de Edgar Feldman.

¹ COLOMINA, Beatriz. On Architecture, Production and Reproduction. In: *Architectureproduction. Vol. 2 Revisions: Papers in Architectural Theory and Criticism*. Princeton, EUA: Princeton Architectural Press, 1988, pp. 23.

² DIAS, Manuel Graça. O Acaso e a Vontade (Vocábulos Clandestinos). *Trabalho Síntese das Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica*, FA/UTL 1989, p. 107.

³ A par de Manuel Graça Dias, identificou-se apenas os casos de Nuno Portas, com o seu programa de televisão *À Volta da Cidade* (RTP, 1978-1979), e José Mateus com *O Tempo e o Traço* (Sic Notícias, 2002/2005), enquanto arquitectos que desempenhavam simultaneamente a função de autor e *pivot* de um programa de televisão dedicado ao tema da arquitectura e urbanismo.



Letras na Cidade e Mistérios na Cidade. TV 2, Produções Zebra, 1 e 15 de Junho 1995. **Fig. 1**
[Fonte: *Stills* de cópia em cassete VHS, arquivo pessoal MGD]

No que respeita à transmissão e partilha do conhecimento arquitectónico com uma audiência mais vasta, é também *singular* o caso do próprio Manuel Graça Dias, que sempre foi permeando as fronteiras do estrito círculo disciplinar com um estilo de comunicação simples e acessível, dirigida ao público em geral, sem por isso ter de abdicar do complexo e do contraditório nos seus discursos. No âmbito desta dissertação é da maior relevância o facto de, até à data de estreia do seu programa de televisão, em 1992, MGD ter já explorado os mais diversos tipos de *media*: nas crónicas que escreveu em jornais generalistas, essencialmente para o *Jornal de Letras* (1982-87) e *O Independente* (1988/89); aos artigos que assinou em revistas da especialidade, tendo sido inclusive chefe de redacção das revistas *Arquitectura* (1984) e *Arquitectura Portuguesa* (1985-87); às diversas exposições e encontros de arquitectura em que participou. A acrescentar a esta frenética actividade cultural na década de 1980, que desenvolveu sempre a par da sua prática enquanto projectista, MGD esteve ainda envolvido no desenho de cenários para teatro e para cinema, destacando-se, por exemplo, o trabalho de *décors* e figurinos para o filme *O Lugar do Morto* (António Pedro Vasconcelos, 1984).

No seu ensaio seminal *Architectureproduction*⁴, de 1988, Beatriz Colomina observava como, nessa época, a arquitectura tinha recentemente entrado no espaço do museu, tradicionalmente apenas reservado à instituição da arte. Estes *novos* espaços, juntamente com o já tradicional lugar das publicações impressas na difusão da arquitectura, tinham criado tanto um *fenómeno cultural* como um *produto artístico*:

“They invent *movements*, create *tendencies*, and launch international figures, promoting architects from the limbo of the unknow, of building, to the ranking of historical events, to the canon of history. And later they may kill off these same figures.”⁵

Para explicar o conceito de *reprodução* da arquitectura, Colomina começava por evocar o episódio em que Ariadne ofereceu a Teseu um novelo de fio, para que ele

⁴ COLOMINA, Beatriz. On Architecture, Production and Reproduction. In: *Architectureproduction. Vol. 2 Revisions: Papers in Architectural Theory and Criticism*. Princeton, EUA: Princeton Architectural Press, 1988, pp. 6-23.

⁵ *Idem*, p. 23.

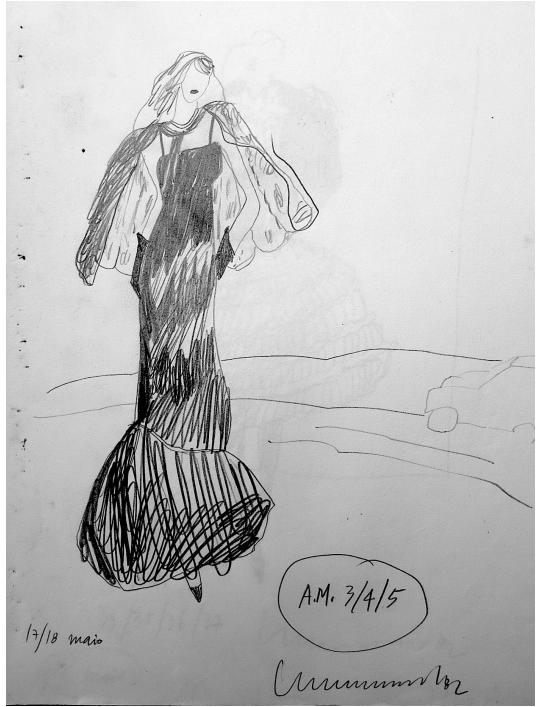
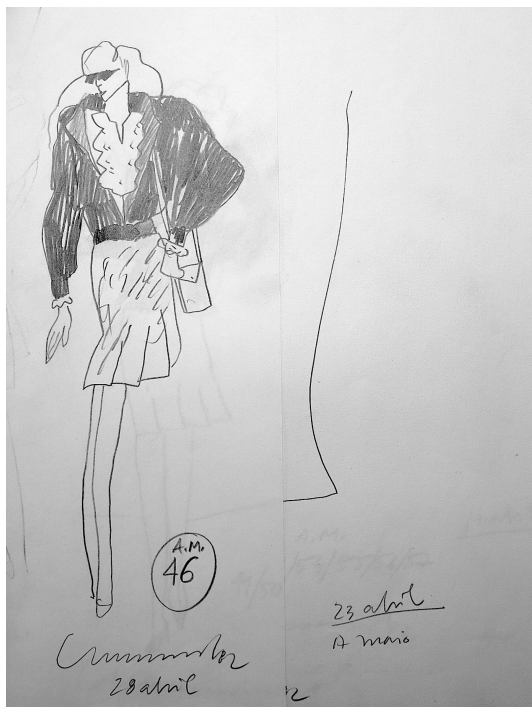
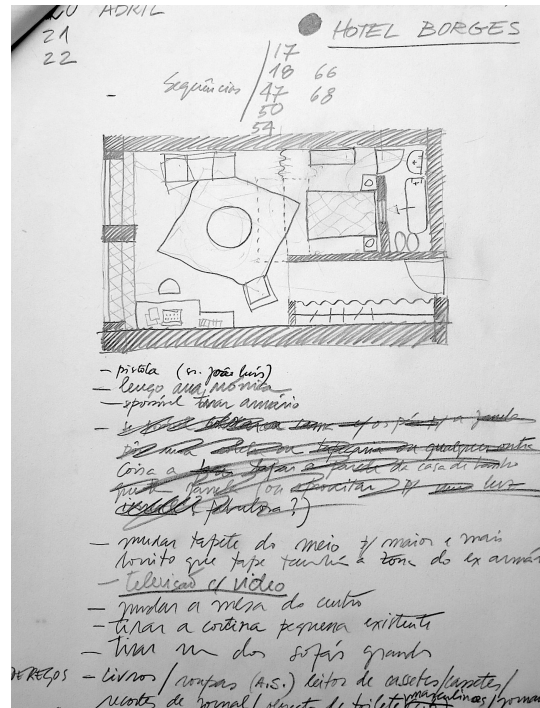
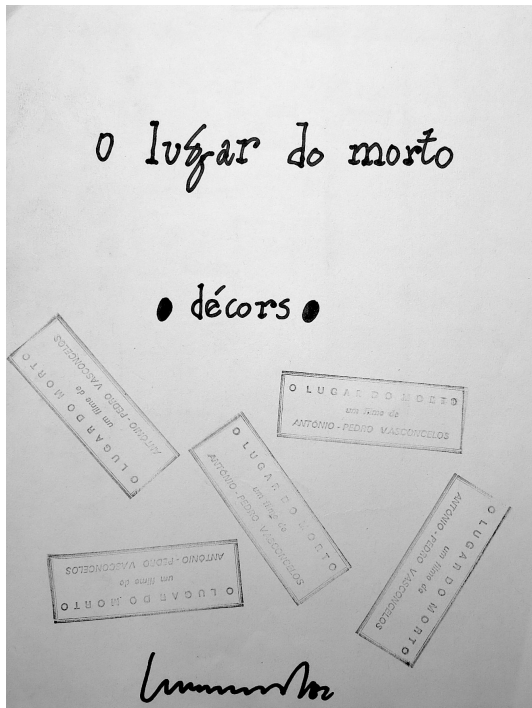
conseguisse escapar do labirinto de Dédalo depois de matar o Minotauro. Mesmo não tendo sido Ariadne quem construiu o labirinto, foi ela quem o conseguiu definitivamente *interpretar* — e isso, diz-nos Colomina, é “arquitectura no sentido *moderno*”. O acto de oferta deste dispositivo, que ficou intemporalmente conhecido como o *fio de Ariadne*, permitiu assim descodificar o labirinto e veio a constituir a primeira *re-produção* da arquitectura, no sentido em que foi a *primeira* transmissão da arquitectura por meios que não ela própria. O *fio de Ariadne* não é então apenas uma *representação* do labirinto: é um projecto, uma “verdadeira produção”.

Para Colomina, a *arquitectura* distinguia-se da *construção* precisamente por ser um *acto interpretativo e crítico*. À arquitectura está associada uma *condição linguística* que difere da condição prática do acto de construir. Um edifício é interpretado quando o seu mecanismo retórico e os seus princípios são revelados, e esta análise poderá ser feita de acordo com as formas de diferentes tipos de discurso (teoria, crítica, história ou manifesto) e apresentada em diferentes modos de representação (desenho, escrita, maquetes, etc...). A *interpretação* surge então como algo integral ao próprio acto de projectar.⁶

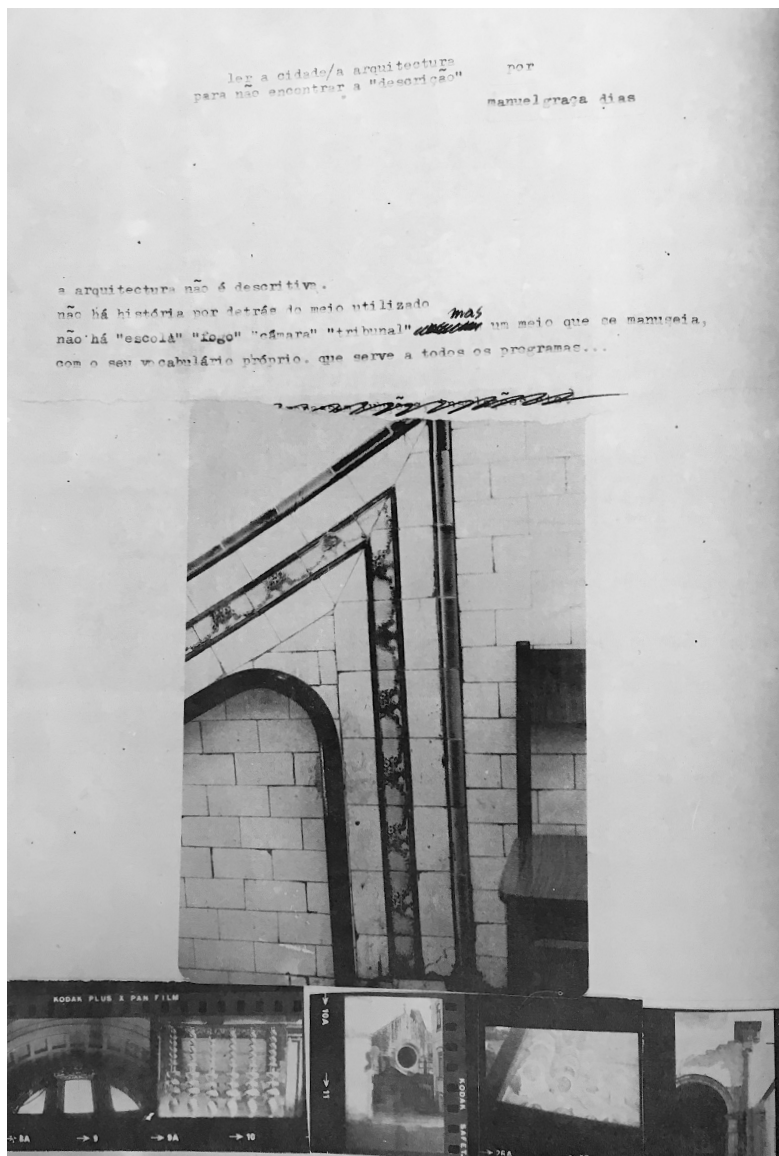
O programa de televisão de Manuel Graça Dias é entendido nesta dissertação como o *fio de Ariadne* de Beatriz Colomina: um dispositivo a que MGD recorre para *reproduzir* a sua própria *interpretação* do mundo e da arquitectura. Já Manuel Vicente escrevia, à época da transmissão do programa, que a *produção de sentidos* era “o grande motor do viver de Manuel Graça Dias”⁷. Segundo Vicente, MGD movia-se num contínuo fluxo de “olhar e conjecturar, olhar e efabular, olhar e deixar correr o sem fim dos nexos, possíveis, plausíveis, prováveis do observado”. O seu exercício definia-se então num permanente processo cíclico: ao mesmo tempo que MGD observava o mundo que o rodeava, também o transformava sob o seu olhar crítico, convertendo a sua interpretação num qualquer tipo de produção passível de ser transmitida e publicamente partilhada. Esta forma de actuação é estruturante em toda a prática de MGD, estando na raiz tanto das actividades culturais que desenvolvia, como dos edifícios que projectava.

⁶ *Idem*, p. 7.

⁷ VICENTE; Manuel. Um prefácio para um livro, ambos feitos por arquitectos. In: *Vida Moderna*. Mirandela: João Azevedo Editor, 1992, p. 15.



Lugar do Morto (1984), Décors, Manuel Graça Dias Fig. 2 [Fonte: Fotografia a partir de original, arquivo pessoal MGD]



“a arquitectura não é descritiva. não há história por detrás do meio utilizado. não há *escola fogo câmara tribunal* mas um meio que se manuseia, com o seu vocabulário próprio. que serve todos os programas... a arquitectura é um meio de expressão que põe ao nosso dispor os seus vocábulos esperando vê-los construídos. um mesmo programa/organigrama executado por autores diferentes fará peças forçosamente diferentes. como a mesma história emprestada a dois filmes. ou a música/ a ópera. nada do que é contado nos interessa porque é pretexto para a relação entre os sons. nunca (antes do funcionalismo) as funções ditaram fachadas ou geometrias de plantas. é ao desejo delas (fachadas/plantas) que se acomodam os programas mais diversos. ler na cidade o desejo visual/ festivo para lhe saber dar arquitectura”

Ler a cidade/a arquitectura para não encontrar a “descrição”, Manuel Graça Dias. Fig. 3
Ensaio visual com colagem. [Fonte: SEMA, Publicação Trimestral. 1979, 2]

Quando Manuel Graça Dias se estreia na televisão, a 15 de Dezembro de 1992, decide intitular o primeiro episódio com uma pergunta elementar: *O que é a Arquitectura?* Título quiçá representativo de uma certa aspiração de renovação, MGD começa logo por patentear o seu programa de televisão com o esclarecimento de uma questão fundamental: a diferença entre *arquitectura e construção*. Por *construção*, MGD definia “*a capacidade do homem em rodear as suas actividades de um abrigo que impeça a adversidade da natureza*”, enquanto a *arquitectura* seria, por fim, a actividade que iria “*dar sentido a esses abrigos*”.

Para Pedro Gadanho, que investigou os processos de mediatização generalista da arquitectura portuguesa⁸, a própria pergunta — *O que é a Arquitectura?* — representava desde logo uma intenção que “raramente est[aria] ausente de qualquer *refundação* teórica da disciplina”⁹:

“Como qualquer proposta de definição, também esta questão elementar esconde, quase sempre, um programa ideológico que apenas pretende posicionar a arquitectura num *campo delimitado*, quer esteja determinado por propósitos profissionais e legalistas, quer se traduza numa forma de *afirmação — e exclusão — cultural*. Assim, esta pergunta traduz, quase sempre e em primeiro lugar, uma forma de protecção do campo de actuação do arquitecto *legítimo*.”¹⁰

A distinção entre *arquitectura e construção* estaria assim, para Pedro Gadanho, associada à ideia de *prática cultural da arquitectura*:

“A ideia de *prática cultural* da arquitectura nasce, então, inquinada pela definição de uma fronteira fundamental: a distinção entre *arquitectura e construção*. Se há território de que o exercício legítimo da profissão e da prática cultural da arquitectura devem ser distanciados, esse é exactamente o que lhes está mais *próximo*: o território do ambiente construído de que, tantas vezes, os arquitectos são afastados. É aqui aliás que, através da sua mais-valia de significação simbólica, a prática da arquitectura se começa a definir como cultural.”¹¹

⁸ GADANHO, Pedro. *Arquitectura e Mediatização Generalista, 1990-2005. Uma crítica cultural do campo arquitectónico*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2007. Tese de Dissertação de Doutoramento em Arquitectura.

⁹ *Idem*, p.35.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

Acontece que, no caso de Manuel Graça Dias, o seu exercício individual da arquitectura cruza-se inevitavelmente com um outro tema, não isento de alguma polémica: o debate em torno da *pós-modernidade* e dos seus efeitos na cultura arquitectónica portuguesa. Por exemplo, quando Manuel Vicente referia que o que estava em causa em MGD era a *produção de sentido* e “nunca, jamais” a *busca de sentido*, Jorge Figueira encontrava nesta observação, inadvertidamente, uma “extraordinária definição de *pós-modernismo*, em oposição à moral do moderno.”¹²

“A pós-modernidade na arquitectura portuguesa não foi só o excesso da imagem mas também o excesso da *contra-imagem*. O que a pós-modernidade nos mostra é que qualquer solução arquitectónica é *artificial, cultural, historicista, mediatizável*. Não há buracos negros na Terra.”¹³

Jorge Figueira, que estudou de forma aprofundada o conceito de *pós-modernismo* enquanto chave de leitura da arquitectura portuguesa, vê em MGD um *protagonista maior* que hoje reflecte sobre esse período particular “com uma alegria muito própria, e uma certa perturbação agora no re-arrumar, no enrolar da corda esticada”.¹⁴ Com origem na sua intensa produção cultural desse período, Pedro Gadanho elege também MGD como *o precursor influente* da divulgação da arquitectura para uma audiência, que, “se não era alargada, pelo menos ultrapassava os limites da disciplina”.¹⁵ Em Manuel Graça Dias estas duas linhas de investigação — *pós-modernidade* e *mediatização* da arquitectura portuguesa — confluem espetacularmente, e é isso que torna também o seu caso tão *singular*.

A própria investigação que Beatriz Colomina conduziu em torno do conceito de *reprodução* reflecte um confronto, nem sempre pacífico, entre perspectivas historiográficas absolutamente distintas, o que, à época da publicação do seu ensaio, em 1988, terá suscitado fortes reacções. No seu ensaio, Colomina partia do entendimento do termo *reprodução*

¹² FIGUEIRA, Jorge. *Periferia Perfeita. Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa Anos 1960-1980*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, p. 172.

¹³ *Idem*, p.456

¹⁴ *Idem*, p.8

¹⁵ GADANHO, Pedro; *Arquitectura e Mediatização Generalista, 1990-2005. Uma crítica cultural do campo arquitectónico*. Tese de Dissertação de Doutoramento em Arquitectura. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2007; p.281

inicialmente definido por Walter Benjamin nos anos 1930 — de que, com a introdução de processos de reprodução mecânica, a obra de arte *reproduzida* passava a tornar-se a obra de arte *projectada para ser reproduzida*¹⁶ — para introduzir uma noção de *crítica* enquanto *instituição*: ou seja, *crítica* enquanto formação intelectual e cultural, ela própria dotada da sua própria história e conjunto de valores ideológicos.

“The fundamental question posed by Walter Benjamin in *The Author as Producer* [1934] becomes relevant: what is the position of the work within the relations of production of his time? This question applies not only to the relations of production involved in the construction of the material object, the building, but also to those of its distribution and consumption through the channels of the culture industry: newspapers, periodical publications, professional magazines, exhibitions and their accompanying catalogues, radio and television, advertising. In other words the way in which architecture is produced, marketed, distributed and consumed is part of the *institution architecture*¹⁷ — that is, of the way in which architecture’s role in society is perceived and defined in the age of mass (re)production and the cultural industry.”¹⁸

Para Colomina, esta concepção implicava também questionar os métodos sobre os quais a *crítica* de arquitectura era praticada nas escolas e nas publicações académicas¹⁹. Defendia, muito particularmente, uma profunda revisão das “assunções ideológicas” subjacentes à forma como o *modernismo* vinha sendo enquadrado por uma certa historiografia arquitectónica, que Colomina considerava centrarem-se demasiado em protagonistas individuais e obras singulares, e não tanto, como defendia, em termos de *relações de produção*, que tanto envolviam “a construção do objecto material, o edifício”, como também aquelas da “distribuição e do consumo através dos canais da indústria

¹⁶ Beatriz Colomina faz referência a dois ensaios de Walter Benjamin: *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1936); *The Author as Producer* (1934). COLOMINA, Beatriz; *On Architecture, Production and Reproduction*. in *Architectureproduction. Vol. 2 Revisions: Papers in Architectural Theory and Criticism*. Princeton, EUA: Princeton Architectural Press, 1988; p.10.

¹⁷ *Ibidem*. Beatriz Colomina recupera a noção de “arquitectura como instituição” no entendimento de Manfredo Tafuri, assim concebida: “*What architecture has meant up to now, first in the anticipation of ideologies, then as a process directly involved in modern production processes and the development of the capitalista society*”.

¹⁸ *Ibidem*, p. 17.

¹⁹ COLOMINA, Beatriz. More about reproduction: In response to Oackman and Mcleod. In: B. COLOMINA, e J. OACKMAN, eds. *Architectureproduction. Vol. 2 Revisions: Papers in Architectural Theory and Criticism*. Princeton,: Princeton Architectural Press, 1988, p. 234.

cultural”²⁰. O estudo que desenvolveu em torno das relações que o arquitecto Le Corbusier estabelecia com a imprensa e a publicidade é muito representativo da sua abordagem:

“Le Corbusier, conventionally read as the epitome of modernism, was perhaps the first architect fully to grasp the nature of the media. He understood the press, the printed media, not only as a medium for cultural diffusion of something previously existing but, like some of his contemporaries in the visual arts, a new context of production, existing in parallel with the construction site.”²¹

Segundo Colomina, a imprensa tinha constituído para Le Corbusier tanto um momento de viragem como a construção do seu *eu* arquitetónico. Esta percepção terá contudo encontrado resistência por parte de alguns académicos²², que viam na sua “radical abordagem revisionista” uma ruptura com o *humanismo clássico* “fortemente cartesiano e dedutivo” — associando-a antes a linhas de pensamento contemporâneo *pós-estruturalista* de críticos como Jean Baudrillard — e uma tentativa de instituir figuras históricas como Le Corbusier como *percursores* da “cultura contemporânea”, ou seja, da cultura *pós-moderna*. Beatriz Colomina rejeitou liminarmente esta tipo de reação por considerar que esta implicava uma visão tanto *disruptiva* do pós-modernismo quanto *monolítica* do modernismo, e da sua “ossificação como dogma”, do que discordava. Pelo contrário, Colomina dizia encarar o *pós-modernismo* não como uma “quebra radical”, mas antes como uma “continuação de vários projectos do moderno” e apontava uma direcção para abordagens futuras:

*“What I feel is a necessary task goes in the opposite direction: rather than filiations I am interested in differences, in exploring the limits of the critical categories in use, by conducting a thorough research on the great variety of projects that lie under the label ‘modernism’.”*²³

A presente dissertação revê-se fortemente na linha de investigação de Beatriz Colomina. Apesar de ter culminado em torno de uma figura central da arquitectura

²⁰ COLOMINA, Beatriz. On Architecture, Production and Reproduction. In: *ibidem*, p. 17.

²¹ *Ibidem*, pp. 15-16.

²² MCLEOD, Mary, e OCKMAN, Joan. Some Comments on Reproduction with reference to Colomina and Hays. In: *ibidem*, p. 224.

²³ COLOMINA, Beatriz. More about reproduction: In response to Oackman and Mcleod. In: B. COLOMINA, e J. OACKMAN, eds. *Architectureproduction. Vol. 2 Revisions: Papers in Architectural Theory and Criticism*. Princeton,: Princeton Architectural Press, 1988, p. 234.

portuguesa — o arquitecto Manuel Graça Dias —, o foco primário deste estudo foi sempre a análise de *suportes fílmicos* e da forma como estes foram sendo apropriados pelos arquitectos portugueses ao longo do tempo, num esforço de mediação entre a arquitectura e a sociedade em geral. Por *suportes fílmicos* entende-se, aqui, todo e qualquer formato de registo e produção audiovisual: desde a película ao vídeo e ao digital; da televisão ao cinema e à instalação. Mesmo que de forma pouco sistemática, e até a título de alguma excepção, realizaram-se em Portugal variados programas de televisão, documentários cinematográficos, curtas e longas-metragens de ficção, filmes-instalação para configurar em representações nacionais, etc. — todos eles tendo a arquitectura e o pensamento arquitectónico como grande protagonista da sua acção. Estas imagens *em movimento* têm, por isso, o potencial de, autonomamente, fornecer uma *outra* lente através da qual se poderá observar a arquitectura portuguesa, possibilitando novas leituras e interpretações sobre determinados discursos e posicionamentos. No limite, a pergunta que esta investigação procurou sempre responder foi: qual a especificidade dos *suportes fílmicos* no universo da arquitectura portuguesa e a sua contribuição para a construção de discursos arquitectónicos?

Na sua extensão e abrangência, no considerável número de episódios, no grande número de arquitectos entrevistados e de obras analisadas, nas condições de preservação e de acesso ao arquivo, tornou-se também bastante evidente, desde cedo nesta investigação, que o programa de televisão *Ver Artes* de Manuel Graça Dias se destacava, sem qualquer paralelo, das outras produções audiovisuais analisadas. Por essa razão optou-se por desenvolver toda a dissertação em torno deste, bastante paradigmático, caso de estudo.

O *Ver Artes* constitui um objecto absolutamente privilegiado de observação do universo da arquitectura portuguesa no final do século XX. No rescaldo dos explosivos anos 1980, foco de acesos debates internos e de polarizações acentuadas, o *Ver Artes* proporcionou um espaço de reflexão e de confronto de ideias num momento de viragem e de profunda reconfiguração da arquitectura portuguesa — a braços com os artificios importados de um passado recente, do qual se pretendia libertar, e a reafirmação e consolidação da sua identidade intemporal, sobre a qual ambicionava projectar o seu progresso futuro, num país

entretanto globalizado e europeísta. Além disso, o *Ver Artes* há-de sempre funcionar como um registo vivo do período preciso em que foi realizado e emitido (1992-96), do qual resultaram inúmeras entrevistas aos principais protagonistas da arquitectura portuguesa e se acompanharam, por vezes ainda em fase de construção, algumas das obras marcantes dessa época: a Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, o Centro Cultural de Belém, a Escola Superior de Comunicação Social, o recinto da Expo'98, entre muitas outras.

Para efeitos desta investigação, encaramos o *Ver Artes* como uma espécie de objecto-lâmina, a partir do qual é possível enquadrar tanto as produções filmicas realizadas anteriormente como as que viriam a ser produzidas posteriormente ao programa e até à actualidade. No período anterior ao *Ver Artes*, balizado grosso modo entre o início da década de 1970 e a de 1990, as produções audiovisuais resumiam-se essencialmente a produções para televisão, *medium* que gozava ainda de grande hegemonia. No início da década de 1970, a radiotelevisão portuguesa, ainda muito condicionada pelo governo e funcionando essencialmente como aparelho de propaganda, começa a não conseguir corresponder aos requisitos de uma audiência mais exigente. Salienta-se aí o esforço de alguns intelectuais, produtores e realizadores para fazerem bons produtos televisivos, tendo em vista a promoção cultural dos telespectadores²⁴ — o programa de Vitorino Nemésio, *Se bem me lembro*, é disso exemplo.

Com o 25 de Abril de 1974, a função instrumental da televisão pública na mediação com a sociedade civil é colocada ao serviço do processo revolucionário, comprovada aliás pelo próprio acto simbólico de ocupação dos estúdios da RTP pelo Movimento das Forças Armadas (MFA) — uma “televisão a viver o fulgor da libertação”²⁵. A série de reportagens televisivas que se realizariam de imediato tinham como objectivo prioritário a “transmissão

²⁴ REIS, Madalena Soares dos. A hipótese de uma televisão revolucionária. *Estudos do Séc. XX*. 2009, 9, 328. “Mas, apesar deste esforço de alguns intelectuais, prenúncio de que algo de novo estava já a acontecer, a programação televisiva no início dos anos 70 (concretamente os programas produzidos pela RTP) não correspondia aos interesses de um novo público televisivo, mais exigente quanto à qualidade dos programas e também quanto à verdade da informação. A sociedade civil não se via representada nem era objecto de programas na RTP. A imagem televisiva estava em descompasso em relação à sociedade portuguesa.”

²⁵ *Ibidem*, p. 329.

de imagens do país real”²⁶, revelando as dramáticas condições de vida, com particular incidência na questão da habitação e dos bairros de lata. O ensino da arquitectura foi também foco deste tipo de reportagem, em que as câmaras de televisão acompanharam de perto a Escola Superior de Belas Artes (ESBAL) durante o período de grandes convulsões que atravessava e que levou inclusivamente ao seu encerramento durante o ano lectivo 1974/75 (*Ver e Pensar*: RTP, 1975). Ainda nesta fase de *diagnóstico* do real estado do país, destacam-se também os dois episódios totalmente dedicados às operações SAAL (Serviço de Apoio Ambulatório Local) no Porto, por altura da explosão de bomba que ocorreu na sua sede, e que contou com testemunhos dos arquitectos Alexandre Alves Costa e Margarida Coelho (*Mais Mulher*: RTP, 1976). No campo da arquitectura, esta perspectiva *instrumental* do serviço de televisão pública culminaria com o programa de televisão de Nuno Portas, (*À Volta da Cidade*: RTP, 1978/79), do qual resultaram 11 episódios dedicados às questões do urbanismo e da construção das cidades.

Após a *explosão de comunicabilidade* (Jorge Figueira) e do início do processo de *mediatização* da arquitectura portuguesa (Pedro Gadanho) que haviam marcado os anos 1980, a televisão pública conquista uma vertente mais *cultural*²⁷, no qual se viria a incluir o programa de Manuel Graça Dias (*Ver Artes*: RTP, 1992-96)²⁸ e, mais recentemente, o programa produzido pela Ordem dos Arquitectos, com ideia original de Ana Tostões e coordenação científica de Nuno Grande e Ricardo Carvalho (*A Casa e a Cidade*: RTP, 2010).

Com o novo milénio, a rápida evolução das tecnologias de comunicação (nomeadamente com o aparecimento da internet), geraria também repercussões imediatas ao

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ O programa *Ver Artes* de Manuel Graça Dias (arquitectura) e Alexandre Melo (artes plásticas) é referido como um “exemplo de vulto” da *revolução cultural* que a TV2 estaria a sofrer, como surge noticiado num artigo de 10 de Setembro de 1993 do jornal *A Capital*, intitulado *Não são duas televisões mas sim o verso e o reverso*. Entre 1992 e 1996 (os anos de emissão do *Ver Artes*), o segundo canal da RTP designava-se TV2 e tinha como slogan *A Outra TV*. Reflexo do aparecimento dos canais privados, a TV2 passava a dedicar-se mais à cultura, à ciência, ao público infantil e ao desporto, com excepção do futebol, aproximando-se mais do conceito de *serviço público*.

²⁸ No âmbito da presente investigação produziu-se um pequeno ensaio audiovisual sobre o *Ver Artes* de Manuel Graça Dias: AREIA, Alexandra. *Just another film about... (Arquitectura)*. In: *À Pala de Walsh, Segunda Temporada dos Filmes Fetiche*. (<http://www.apaladewalsh.com/2016/10/video-ensaio8-just-another-film-about-arquitectura/>), baseado numa comunicação *Arquitectura Talking Head*, apresentada no seminário *Na Superfície – Imagens de Arquitectura e Espaço Público em Debate*, na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, em 2012.

nível da diversidade e da quantidade de produções filmicas. Na televisão, com o surgimento dos canais privados e do cabo, a programação ganha também uma vertente mais *comercial*. Dirigindo-se “a uma audiência de potenciais clientes” e também ao “público crescente dos profissionais e estudantes de arquitectura”²⁹, José Mateus e Pedro Gadanho produzem um programa de televisão empenhado em despertar o desejo pelo consumo da arquitectura, inserindo-a numa lógica de mercado inovadora e competitiva (*Tempo e Traço*: SIC Notícias, 2002/03 e 2005).

Começam também a surgir produções a título próprio organizadas por arquitectos ou gabinetes de arquitectura, como forma de divulgar um projecto (*A Elipse*: Contemporânea, MGD+EJV, 1999)³⁰ ou como criação cultural (*Geografias Vivas*: Gonçalo Byrne, 2006).

Produzem-se filmes para acompanhar representações nacionais³¹ (*Paisagens Invertidas*, 2002; *Arquitectura de Peso*, 2004). Em 2010, sob o comissariado-geral de Delfim Sardo, o formato filmico assume um papel preponderante na representação portuguesa na 12ª Bienal de Veneza (*No place like - 4 houses, 4 films*). Mais recentemente, a jornalista Cândida Pinto realiza quatro filmes para acompanhar *Neighbourhood — Where Alvaro Meets Aldo* na 15ª Bienal de Veneza, comissariada por Nuno Grande e Roberto Cremascoli, série que passou também na televisão em horário nobre (*Vizinhos*: SIC, 2016)³².

Verifica-se também um interesse crescente pela arquitectura da parte de realizadores e de agentes cinematográficos: sobre a obra de Cassiano Branco (Edgar Pêra: *A Cidade de Cassiano*, 1991); de Siza Vieira (Catarina Alves Costa: *O Arquitecto e a Cidade Velha*, 2003); de Nuno Teotónio Pereira (Joana Cunha Ferreira, 2009); de Manuel Vicente (Rosa Coutinho Cabral: *A Macau de Manuel Vicente*, 2013; *Arriverdeci Macau*, 2013); de Manuel Tainha (Luciana Fina: *In Media Res*, 2013); de Eduardo Souto de Moura (Thom Andersen:

²⁹ GADANHO, Pedro. *Arquitectura em Público*. Porto, Portugal: Dafne Editora, 2010, p. 26.

³⁰ O filme *A Elipse* foi abordado em: AREIA, Alexandra. Quando o futuro passou por Cacilhas. *Revista Passagens*. 2015, 2, pp. 174-179.

³¹ Sobre os filmes produzidos para acompanhar representações escreveu-se a seguinte reflexão: AREIA, Alexandra. Os filmes: reverberações das representações nacionais. *Jornal Arquitectos (J-A)*. 2016, 253, pp. 48-50.

³² Sobre a série *Vizinhos*, de Cândida Pinto, escreveu-se: AREIA, Alexandra. Os Vizinhos. *Jornal Arquitectos (J-A)*. 2016, 253, p. 51.

Reconversão, 2012)³³; ou de Fernando Távora (Catarina Alves Costa: *Fernando Távora, Modernidade Permanente*, 2014; e Rodrigo Areias: *1960*, 2014; *Ornamento e Crime*, 2016).

No âmbito académico destacam-se as pontuais, mas absolutamente inovadoras, experiências audiovisuais realizadas na ESBAL, mais tarde FAUTL, desde a criação do seu Centro Multimédia em 1982.³⁴ Mais recentemente, o projecto de investigação *Ruptura Silenciosa* da FAUP foi responsável pela realização de dez curtas-metragens em torno de obras de arquitectura moderna portuguesa³⁵.

O processo de recolha e compilação deste material revelou-se, desde cedo, difícil.

Este material encontrava-se disperso por diversos arquivos, a maioria deles pessoais, e havia muito poucas referências adicionais à sua existência em outras fontes de informação. A multiplicidade de formatos fílmicos e a célere evolução da tecnologia audiovisual, ao longo dos últimos quarenta anos, geraram uma tamanha heterogeneidade de produções que dificulta qualquer processo de classificação e sistematização deste tipo de material.

Nesse aspecto, o *Ver Artes* era também o objecto de estudo que reunia melhores condições de arquivo para se proceder à sua análise. Estando integralmente depositado no Arquivo Nacional de Imagens em Movimento (ANIM) — devido à cedência de todo o arquivo da produtora *Zebra Filmes*, após o seu encerramento —, foi possível ter acesso a todas as cassetes originais do programa, inclusive todas as cassetes de gravação em bruto, material que permitiu analisar também o processo de rodagem e posterior montagem do programa. Neste ponto, é também fundamental referir a enorme generosidade e disponibilidade com que Manuel Graça Dias sempre colocou o seu arquivo pessoal à

³³ Sobre *Reconversão*, de Thom Andersen, escreveu-se: AREIA, Alexandra. Souto de Moura no Cinema, O filme 'Reconversão' de Thom Andersen. *Jornal Arquitectos (J-A)*. 2013, 246, pp. 62-65; e AREIA, Alexandra. *Filming Stone, The Cinematography of Eduardo Souto de Moura's Architecture*; Seminário *Intersections – Conference on Architecture, City and Cinema*; FAUP, Porto, 2013.

³⁴ A Secção de vídeo da FAUTL foi desenvolvida na seguinte comunicação: AREIA, Alexandra, e SILVA, Leonor Matos. *Arquitectura e filme: trinta anos de ensaio. O arquivo da Faculdade de Arquitectura de Lisboa*. VI Edição do Encontro Nacional da Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento (AIM); Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2016.

³⁵ Sobre os filmes produzidos neste âmbito, *A Encomenda* (Manuel Graça Dias, 2013) e *29-A* (Circo de Ideias, 2013), escreveu-se: AREIA, Alexandra. Filme como arquitectura, arquitectura como autobiografia. *Artcapital, Arquitectura e Design*. Disponível em: http://www.artcapital.net/arg_des-108-alexandra-areia-filme-como-arquitectura-arquitectura-como-autobiografia.

disposição desta investigação, nomeadamente as cassetes VHS com as gravações caseiras de alguns episódios, cópias dos seus artigos publicados, entre outro material original.

Além da presente dissertação, esta investigação materializou-se também em diversos artigos publicados em revistas académicas e da especialidade, e numa série de actividades de programação que, desde a organização de debates a sessões públicas de exibição de filmes, reflectem o estudo empreendido em torno de alguns dos objectos fílmicos acima enumerados, e que não foi possível incluir na dissertação. Dessas actividades destacam-se a colaboração regular com o *Jornal Arquitectos*, como redactora; o envolvimento no *Arquiteturas Film Festival*, na qualidade essencialmente de programadora, mas também como membro do júri e do comité de selecção; a colaboração com a *Videoteca - Arquivo Municipal de Lisboa* na organização de três edições anuais de um ciclo de visionamento comentado intitulado *Topografias Imaginárias*, das quais resultará a publicação de um livro em 2019.

A par deste trabalho de análise, acrescenta-se ainda a produção própria de pequenos ensaios e reportagens audiovisuais publicados no *website* do *Jornal Arquitectos* e no *website* dedicado ao cinema *À Pála de Walsh*. Por fim, acrescenta-se a participação nos projectos de investigação *LLM | Habitações para o maior número: Lisboa, Luanda, Macau*. [PTDC/ATP-AQI/3707/2012] e *Coast to Coast – Desenvolvimento infra-estrutural tardio na antiga África continental portuguesa (Angola e Moçambique)* [PTDC/ATPAQI/0742/2014], ambos coordenados por Ana Vaz Milheiro, e que abriram as portas para um potencial campo de investigação futura em torno das imagens fílmicas de propaganda produzidas durante o Estado Novo.

Esta dissertação organiza-se em duas partes.

A primeira parte, *Discursos Arquitectónicos*, consiste na construção de um entendimento teórico sobre a produção discursiva de MGD — materializada nos mais diversos formatos de comunicação —, em cruzamento com o contexto cultural em que se inseria. Organizada em quatro capítulos, esta parte assume uma estrutura cronológica linear onde se vai acompanhando o percurso profissional de MGD desde o final da década de 1970 até ao momento em que se estreou na televisão, no início dos anos 1990.

O episódio de estreia do seu programa — intitulado *O que é a Arquitectura?* — lança o mote desta primeira parte, onde se procurou também refletir sobre a forma como o tema da arquitectura havia sido previamente abordado na televisão portuguesa.

A segunda parte, *Em suporte fílmico*, consiste numa análise aprofundada do programa de televisão da autoria de MGD, na qual, através da selecção de alguns dos seus momentos, se procurou construir uma perspectiva sobre as principais ideias em debate naquele momento específico da arquitectura portuguesa. Esta segunda parte desenvolve-se em quatro capítulos, inspirados pela própria estrutura do programa de televisão:

— *Ver Artes*, no qual é feita uma aproximação geral ao programa.

— *Actores*, no qual são abordados os episódios *biográficos* (1ª e 2ª temporada: 1992/93-1993/94). Ainda muito colado aos eventos da década anterior e ao debate em torno do *pós-moderno*, as primeiras duas temporadas deste programa dedicaram-se essencialmente a acompanhar os principais protagonistas dessa época, numa selecção de convidados que procurou ser sempre bastante inclusiva.

— *Obras*, no qual é abordada a série *Arquitectura* (3ª e 4ª temporada: 1994/95-1995/96). Neste capítulo analisam-se aqueles episódios dedicados aos projectos mais recentes que na altura se iam construindo por todo o país. O início da década de 1990 foi uma época em que se construiu bastante, colocando-se em questão uma certa identidade da arquitectura portuguesa, preocupação que surge reflectida nos episódios seleccionados.

— e por fim, *Territórios*, capítulo dedicado à série *Desenho Urbano* (3ª e 4ª temporada: 1994/95-1995/96). Nesta série de episódios em que são abordados temas ligados à vida das cidades, ao urbanismo e ocupação do território, é onde se torna também mais visível o próprio *mundo interior* de MGD, com as suas incursões por *auto-estradas*, *pátios e vilas*, *bairros clandestinos*, etc.

PARTE I: *Discursos arquitectónicos*

1. *O que é a Arquitectura?*

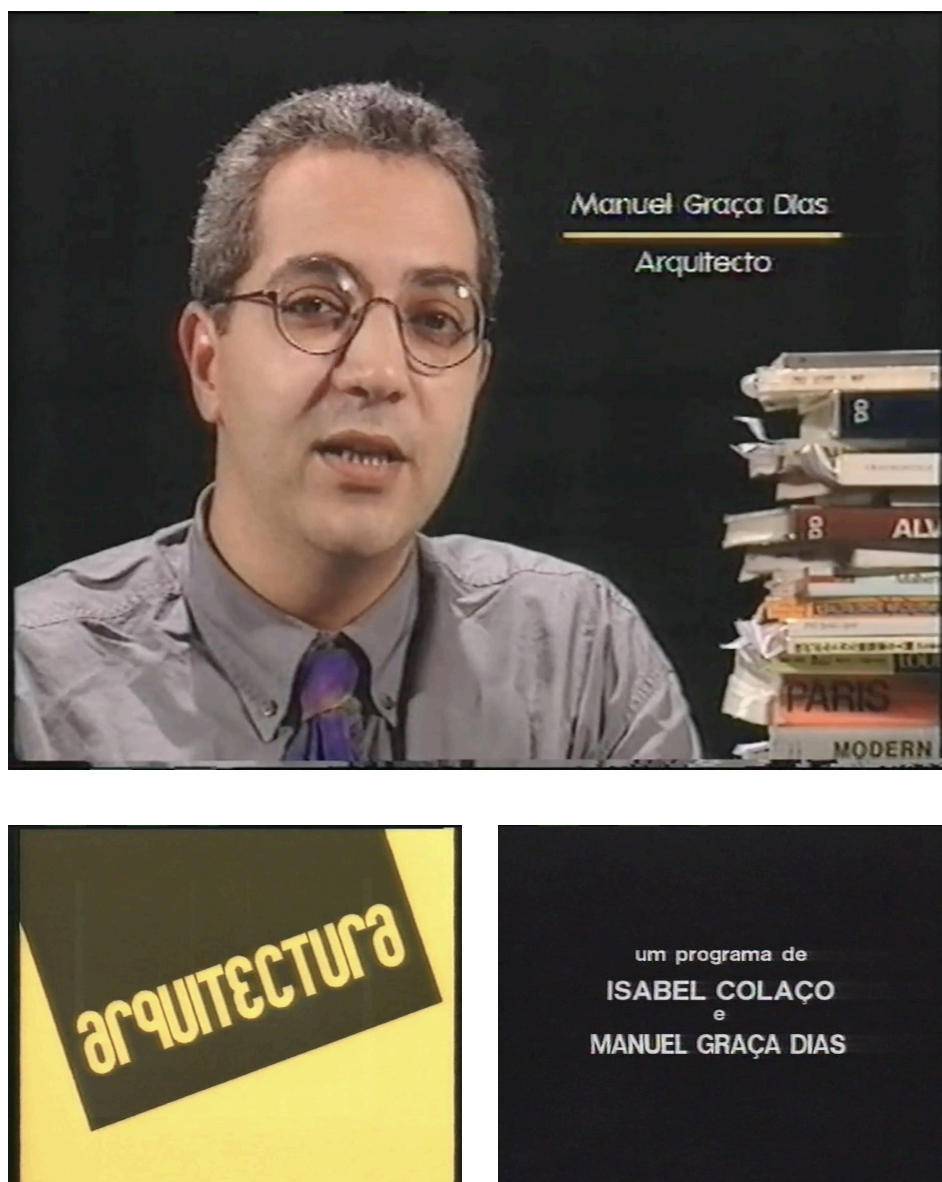
“Atribuir sentido às actividades do homem, promovendo e sugerindo outras actividades não previstas, através da conformação do espaço que as rodeia e protege, é uma possível definição de arquitectura”.
(Manuel Graça Dias, 1992¹)

1.1. **Arquitectura televisionada**

O que é Arquitectura? é o título do primeiro episódio de um programa de televisão sobre arquitectura da autoria de Manuel Graça Dias [MGD], emitido a 15 de Dezembro de 1992, no segundo canal da RTP (à época, Rádio Televisão Portuguesa).² Este programa de televisão intitulava-se inicialmente *Magazine de Arquitectura e Decoração*, mudando depois a sua designação definitiva para *Ver Artes*. Além da arquitectura, o *Ver Artes* ia alternando, a cada duas semanas, com uma secção de episódios dedicados às artes plásticas, que contavam com a autoria e apresentação de Alexandre Melo. Da participação de MGD no *Ver Artes* resultariam 83 episódios, com pouco mais de 20 minutos de duração, emitidos com uma regularidade quinzenal e sem interrupção ao longo de quatro anos. O *Ver Artes* terminaria por fim, algo abruptamente, em 1996, por falta de interesse da RTP em renovar o contrato para mais um ano de produção do programa, deixando assim na televisão pública um grande vazio em termos de programas de actualidades culturais. *Um dia na feira* seria o título dado ao último episódio da autoria de MGD, episódio que foi emitido às 18h45 do dia 18 de Julho de 1996.

¹ DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDAMAN, José Edgar (realização). *O que é a arquitectura? Magazine de arquitectura e decoração*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 15 de Dezembro 1992.

² A estreia do programa foi noticiada na rubrica *Telegramas* do jornal *Expresso* de 28 de Novembro de 1992: “Manuel Graça Dias passa a ser o responsável técnico do *Magazine Arquitectura* que a TV2 emite às quartas-feiras”.



O que é a arquitectura? Magazine de arquitectura e decoração. Fig. 4
Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 15 de Dezembro 1992.
[Fonte: *Stills* de cópia em cassete VHS, arquivo pessoal MGD]



O que é a arquitectura? Magazine de arquitectura e decoração. Fig. 5
Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 15 de Dezembro 1992.
[Fonte: *Stills* de cópia em cassete VHS, arquivo pessoal MGD]

O facto deste programa de televisão se estrear com a pergunta *O que é a Arquitectura?*, é já bastante representativo da sua ambição: “*Num programa que se propõe falar sobre arquitectura, havia que tentar começar por distinguir entre arquitectura e construção.*”³ Neste enunciado com que MGD abre o episódio, falando directamente para a câmara, estava lançada a obstinação que acompanharia todas as futuras emissões: havia que “explicar” a arquitectura. “*Se toda a arquitectura é construção, nem toda a construção, como é evidente, será arquitectura*”⁴, continuava MGD nessa sua nota introdutória.

Todo o episódio assumia um aspecto visual algo arcaico, mesmo para a tecnologia disponível à época. Para complementar o discurso falado de MGD, iam sendo exibidas uma série de imagens fotográficas fixas, de construções diversas, em que casas rurais e moradias clandestinas surgiam, com o mesmo grau de importância, entre reconhecidos edifícios históricos e obras arquitectónicas de autor. Estas imagens fotográficas, sempre estáticas, eram exibidas sem qualquer referenciação e numa ordem relativamente casuística à medida que iam acompanhando a narração de MGD. As imagens não tinham necessariamente correspondência directa com o que se ia ouvindo em voz-off: o discurso falado e o discurso visual eram de certa forma independentes e a maneira como, combinados, poderiam ser interpretados ficaria por fim a cargo de cada espectador.

O formato geral do episódio assemelhava-se assim mais a uma aula, como as que, à época, MGD dava a alunos do 5º ano do curso de Arquitectura.⁵ Como professor, MGD era já conhecido por, em vez de mostrar *slides* de obras dos grandes arquitectos, mostrar *slides* de casas de emigrantes e bairros populares. Numa entrevista ao jornal *Académico*⁶, perguntam-lhe: “O que é que isso tem a ver com a ideia de despertar a paixão dos alunos?”, ao qual MGD responde:

³ DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDAMAN, José Edgar (realização). *O que é a arquitectura? Magazine de arquitectura e decoração*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 15 de Dezembro 1992.

⁴ *Idem*.

⁵ Manuel Graça Dias foi Professor Assistente da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa entre 1990 e 1996. Em 1997 é Professor Auxiliar Convidado da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, onde passou a ser regente da cadeira de 1º ano *Teoria Geral da Organização do Espaço*, desde 2003 até à actualidade.

⁶ SILVA, Diogo Marques da. À Margem, Professor Manuel Graça Dias. *Académico*. 1993. 2, pp. 26-29.

“Esses *slides* mostram exemplos de arquitecturas populares contemporâneas, já não no sentido antropológico de arquitectura do Algarve, com terraços, e do Minho, com colmo e pedra. Este folclore já não corresponde à realidade dos dias de hoje. Hoje temos, no Norte, a *casa do emigrante*, um fenómeno a que não se pode voltar as costas: é a casa popular dos tempos de hoje. E nas grandes cidades temos os *clandestinos*, que representam a arquitectura popular urbana actual. Apresento-lhes isto como *provocação* mas também para lhes mostrar gostos diferentes dos deles ou do meu.”⁷

Na mesma entrevista, MGD explica o seu estilo de comunicação com os alunos, que marcaria também a sua forma de comunicar em geral: “A maneira de transmitir as coisas pode passar por *uma certa leveza* e por não sufocar as pessoas. As coisas não têm de ser aborrecidas, apesar da profundidade da mesma, ou redobrada.” MGD queira “contrariar essa ideia de que o saber é inacessível” e defendia que o ensino — que era o o tema da entrevista — tinha de ser “desmistificado”. MGD elegia Vitorino Nemésio e o seu programa de televisão *Se bem me lembro* — que passou semanalmente na RTP entre 1969 e 1975 — como uma grande referência em termos de acessibilidade de discurso:

“Ele [Vitorino Nemésio] era um homem que dialogava com as pessoas de uma maneira corriqueira e, no entanto, falava de coisas muito profundas. Tinha uma capacidade mediática muito grande, com certeza, mas falava de coisas sem o peso de uma pretensa erudição, de uma pretensa dificuldade.”⁸

Se bem me lembro viria a tornar Nemésio muito popular junto do grande público, pela naturalidade com que se dirigia às pessoas, e que resultava também do facto de ser, ele próprio, um estreado em frente das câmaras. Em cerca de meia hora — a mesma duração do *Ver Artes* — e em horário nobre, “os portugueses, encantados, deixavam o Prof. Vitorino Nemésio abrir-lhes as fronteiras da cultura e do conhecimento”.⁹ Um episódio desse programa que se relacionava mais directamente com o tema da arquitectura intitulava-se *Os Dramas do Urbanismo*¹⁰, e foi transmitido em 1972. Nele, Nemésio surge a discorrer sobre “a aparição súbita do monstro urbano” e as grandes transformações que o território português atravessava no início da década de 1970, ao nível do “*aspecto exterior das casas*”.

⁷ *Ibidem*, p. 26.

⁸ *Ibidem*, p. 28.

⁹ In website RTP Online, disponível em: <https://www.rtp.pt/programa/tv/p16728>.

¹⁰ NEMÉSIO, Vitorino. Drama do Urbanismo. In: *Se bem me Lembro*; RTP, 24 de Junho de 1972.

Surgia assim a comentar que quem era, como ele próprio, *“um homem de 70 anos acostumado há 40 a só ver formas maneirinhas e regulares e geométricas de casario, bem alinhadas ao longo das artérias”*, se encontrava de repente a ver *“derrubar muitos desses edifícios”* e a ver surgirem outros *“assimétricos, uns muito altos, quase arranha-céus”*. Alguns desses altos edifícios eram *excepcionais*, como o Hotel Aviz em Lisboa, outros eram *“de proporções mais modestas”*, mas eram todos, dizia Nemésio, *súbitos, de impacto*, e mais ou menos *monolíticos*.

Este episódio em concreto, *Os Dramas do Urbanismo*, é bastante revelador do choque cultural que a sociedade portuguesa estaria a atravessar naquele momento, no início dos anos 1970, ainda antes do 25 de Abril, ao assistir a todo o território português a transformar-se profunda e aceleradamente, resultado de novas dinâmicas sociais, do exponencial crescimento das áreas urbanas, da infra-estruturação e industrialização do território, da introdução de novos métodos construtivos, etc. Ora, como dizia também Nemésio neste episódio, a *“sensibilidade”* dos portugueses não estava ainda acostumada *“a receber essas novas formas e a compreendê-las”*, e por isso não se adaptava facilmente. Concluía contudo que *“para se ter uma opinião clara e bem fundamentada sobre estética urbana”* é preciso fazer um *“pequeno esforço de compreensão do conjunto do problema, que é feito de muitas coisas”*. No mesmo episódio, e a título de exemplo, Nemésio referia que Portugal era um dos países onde se compravam os carros mais caros do mundo, o que só podia ser entendido como um *“acto gratuito de ostentação”*: *“Um acto tolo, mas de uma toleima que não recai sobre quem a pratica, mas que recai reflexamente sobre a estrutura geral, o modo de ser, de pensar, o comportamento geral de um povo.”*¹¹

A questão dos automóveis não deixava de ser apenas um pormenor mas representava para Nemésio um *“índice das capacidades profundas de um povo, do estado em que elas estão e do que o povo pode esperar de si mesmo”* e era também reveladora de como se tornava urgente a reforma da educação nacional, não apenas enquanto *“aparato escolar”* mas antes *“na formação do homem inteiro”*, advertindo que era ainda preciso *“atingir as zonas*

¹¹ *Ibidem*.

mais profundas da vontade e da determinação". Por isso, quando surgia uma questão pequena e circunstancial, como a de debater se *"as casas novas são feias ou bonitas"*, Nemésio era desde logo peremptório: *"Para se ter uma opinião clara sobre isso é preciso afectar todo um sistema de comportamentos e todo um modo de formação."* Não recusava a hipótese de reflectir sobre questões superficiais como a beleza ou a fealdade das novas construções, na condição de que estas constituíssem acima de tudo uma oportunidade para *"conduzir os pequenos problemas ao fundo dos grandes"*.

Este desfasamento cultural — que Nemésio já identificava em 1972 — entre um certo ideal estético da paisagem portuguesa, muito apoiado num imaginário rural e pitoresco que o regime de Salazar sempre acalentou, e a imagem concreta e presente do nosso território construído, é algo que nunca foi totalmente resolvido e apaziguado na mentalidade da maioria dos portugueses, mesmo nos dias de hoje. Ora, foi precisamente neste complexo campo de contradições que MGD sempre operou e procurou reflectir, e até mesmo denunciar. A esse propósito, reflectiu por exemplo sobre a questão do *bom gosto*, um dos lugares-comuns que mais se empenhava em desconstruir, como demonstram duas crónicas escritas respectivamente para *Jornal de Letras* em 1985 e *O Independente* em 1989 — *História do Bom Gosto e Bom Gosto, Anos 80*:

"O racismo e a intolerância penetram muitas vezes os territórios da estética como se esta não fosse um caminho de dúvida paralelo às interrogações da vida, mas qualquer produto da matéria, regrável e quantificável."¹²

"Acho a solidão de certos pensadores de *bom gosto*, *terrorista*. Eles destruíram tudo, todo o construído, todo o património, se pudessem, mandassem, tivessem poder. São os verdadeiros predadores. Não compreendem as cidades, o seu crescimento."¹³

¹² DIAS, Manuel Graça. História do Bom Gosto. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 1985, 170; 8 de Outubro.

¹³ DIAS, Manuel Graça. Bom Gosto, Adeus 80. *O Independente*. 1989, 29 de Dezembro.

Não era portanto surpreendente que, quando surge a estrear o seu programa televisivo, MGD quisesse desde logo marcar a sua presença na televisão, e no contacto com uma audiência ainda mais alargada, não com certezas, mas com uma interrogação fundamental: o que era afinal a Arquitectura?

*"É o caso do comerciante de bairro
que decora a sua montra com todo o amor e com todo o carinho.
É a senhora em casa que corta bocados de papel de seda
para forrar as prateleiras da despensa.
É o engenheiro que fecha a marquise da sua varanda.
É o emigrante que volta e que constrói a sua vivenda
ainda mais espampanante que a do vizinho, se for preciso.
É o motorista de táxi que decora profusamente o seu velho carro
no sentido de o tornar mais confortável, mais agradável, mais atractivo.*

*Tudo isto são actos de cultura, tudo isto são sobretudo actos de arquitectura."*¹⁴

¹⁴ DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel. *O que é a arquitectura? Magazine de arquitectura e decoração*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 15 de Dezembro 1992. [realização José Edgar Feldman].

1.2. Serviço público

Em 1973, um programa de televisão abordava a questão da *Divulgação da Arquitectura*¹⁵, como o próprio título do episódio indicava, e no qual o narrador começava desde logo por reconhecer:

*“A arquitectura permanece obscura para a maioria do público, o que em grande parte se deve à ausência de uma prática diária, semanal ou mensal, ausência de encontros entre as duas entidades — a arquitectura e o povo.”*¹⁶

Ao longo do episódio iam sendo recolhidos depoimentos variados, nomeadamente de diversas personalidades ligadas ao teatro, pintura e escultura, (não identificadas), que procuravam perceber como essas áreas eram acolhidas nos meios de comunicação em geral, que, apesar das inúmeras queixas, se percebia existirem alguns nichos especializados de divulgação — ao contrário da arquitectura, de que *“nunca se ouviu falar na rádio”*. Iam sendo também recolhidos depoimentos de profissionais ligados à construção, como mestres-de-obras e “industriais da construção”, que encaravam o papel do arquitecto essencialmente como uma inevitabilidade, *“obrigatória por lei”* — um meio a que era necessário recorrer para o fim que desejavam: a máxima rentabilização do seu investimento financeiro na construção de um qualquer edifício. O desinteresse geral perante os temas da arquitectura ficava também bastante patente quando o jornalista foi questionar uma série de colegas seus de trabalho¹⁷ sobre: *“O que é para si a arquitectura?”* — questão que ia obtendo sempre o mesmo tipo de reacção perplexa, num misto de indiferença e desconhecimento.

O programa ia contudo flutuando entre a linguagem bastante básica dos entrevistados, que muitas vezes respondiam às perguntas sem conseguirem articular mais do que uma ou duas palavras vagas, e o discurso bastante conceptual do apresentador, que fazia referência a termos como *“arquitectonicidade”* — algo que serviria para definir a *“construção”* que *“pesa sobre todo o universo figurativo”*, e que tanto estaria presente na *Guernica* (Picasso,

¹⁵ Divulgação da Arquitectura. In: *As Pedras e o Homem*. RTP, 20 de Outubro de 1973. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/divulgacao-da-arquitetura/>.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Percebe-se que serão colegas de trabalho pelo à-vontade com que se dirigem ao entrevistador, além de uma das pessoas entrevistadas estar a montar uma película.

1937) como numa pintura de Vasarely (1906-1997), ou nos filmes *Deserto Vermelho* (Antonioni, 1964) e *Último ano em Marienbad* (Resnais, 1961).

O episódio terminava, por fim, com o narrador a concluir que o “*alheamento a que o público vota esta arte*” seria atribuível à “*falta de críticos de arquitectura capazes de a interpretar*” e de “*a levarem ao grande público*”, além da excessiva ênfase que dizia ser dada às “*qualidades funcionalistas*” e ao “*primado à técnica*”. O narrador deixava contudo algumas pistas para reverter este cenário:

“Se quisermos de algum modo ensinar a saber ver a arquitectura, devemos acima de tudo pôr clareza no método, mostrar o que é a imagem e o conteúdo, referir a técnica e a sua inserção no movimento do progresso, tentar mostrar como se pensa, e quais os materiais dominantes que se utilizam na invenção.”¹⁸

Na ficha técnica de *Divulgação da Arquitectura*, apenas o produtor surge creditado, não sendo possível identificar outros intervenientes. O discurso que vai sendo narrado em *voz-off* ao longo de todo o episódio parece demasiado especializado para ter sido escrito pelos repórteres que se limitam a colocar questões muito básicas e genéricas aos entrevistados, sobre a vantagem de contratar um arquitecto ou se viam a arquitectura como uma prática artística. Contudo, este episódio inseria-se numa série mais vasta intitulada *As Pedras e o Homem*, que surge no arquivo da RTP como um “programa de arquitectura” do qual terão sido realizados 50 episódios, dedicados na sua maioria a visitar monumentos e lugares históricos, como o Palácio da Pena (Sintra), a Igreja de Santa Engrácia (Lisboa) ou a Sé de Lisboa. Outros episódios deste programa *As Pedras e o Homem*, que terá sido emitido entre 1973 e 1975, contavam com a presença regular de Augusto Pereira Brandão, o que nos poderá levar a crer, embora sem confirmação, que terá sido ele o autor do discurso narrado neste episódio dedicado à *Divulgação da Arquitectura*. Um dos episódios em que Brandão participa é dedicado a *Cassiano Branco* (1974), que, sendo um dos poucos da série cujo tema era a arquitectura de autor do séc. XX, é também aquele cuja linguagem era assumidamente mais especializada.

¹⁸ *Idem.*

Com o 25 de Abril, a televisão pública tornou-se um instrumento fundamental na construção democrática do país. A começar pelo próprio facto, particularmente simbólico, de às 00 horas e 30 minutos do dia 25 de Abril de 1974 os estúdios da RTP em Lisboa terem sido tomados de assalto pelos soldados da Escola Prática de Administração Militar.¹⁹ A ocupação da RTP foi um dos “objectivos estratégicos” definidos pelo Movimento das Forças Armadas, que considerava prioritário dominar a televisão pública “para a ter segura e evitar que o regime em agonia dela se pudesse servir”. E, logo que fosse considerado oportuno, “empregá-la-[iam] da forma considerada mais útil e eficaz”.²⁰

Se durante o regime ditatorial de Salazar e Marcelo Caetano a televisão pública havia sido canalizada para funcionar essencialmente como instrumento de propaganda do regime, a partir do 25 de Abril as câmaras vão para a rua e procuram tudo captar: “Mais do que um espelho das convulsões que atravessam o país nos anos de 1974-75, a televisão está presente e participa dos acontecimentos.”²¹ E, por isso, de um modelo dito *pedagógico* — “mas que na realidade se constituía em sistema subsidiário do monopartidarismo político e do seu aparelho persecutório” — a televisão portuguesa evoluía para um modelo *revolucionário*.²²

“O *povo* entra assim nos propósitos da programação como a entidade principal para a qual se dirige a nova programação. Como fazer uma televisão para o *povo* torna-se numa questão essencial para os programadores e produtores da televisão.”²³

Nas primeiras reportagens jornalísticas do pós-25 de Abril, a televisão parece tentar acompanhar toda a fugacidade daqueles momentos muito intensos. Sente-se a emergência de agir: as câmaras filmam os acontecimentos ainda a fervilhar, os entrevistados no terreno têm ânsia de falar e querem ser ouvidos, a maneira de filmar é de alguma forma atrapalhada, a câmara soluça, hesita, move-se rapidamente, provocando até alguma tontura no olhar do

¹⁹ In: *As Horas de Abril*; Disponível em: <http://media.rtp.pt/ashorasdecisivasdeabril/#>.

²⁰ REZOLA, Maria Inácia. A RTP no PREC (1974-1975) “Sem recuos nem tibiezas em ordem à limpeza radical. In: M. I. REZOLA, e P. M. GOMES, eds. *A Revolução nos Média*. Lisboa: Tinta-da-China, 2014, p. 17.

²¹ *Ibidem*.

²² *Idem*, p. 21.

²³ REIS, Madalena Soares dos, A hipótese de uma televisão revolucionária. *Estudos do Séc. XX*. 2009, 9, p. 331.

espectador, porque o que mais interessava era que a realidade entrasse dura e crua pelos ecrãs dos cidadãos portugueses.

Um dos grandes instrumentos de acção do processo revolucionário foi a questão da habitação e da luta por melhores condições de vida, assunto que jamais permeava a televisão pública durante os anos do regime salazarista, como observou o jornalista Luís Filipe Costa, num depoimento num programa de Luisa Schimdt, em 2004, passados já 30 anos da revolução:

“Várias vezes eu tentei meter bairros de lata antes do 25 de Abril, mas não foi possível. Aí já era realmente ser muito directo, estar muito sem capa, e a censura não permitia uma coisa dessas. Depois do 25 de Abril, apareciam 3, 4, 5 programas a seguir uns aos outros, em que o bairro de lata era o protagonista e percebe-se bem porquê.”²⁴

Os arquitectos, como protagonistas-chave da luta pelo direito à habitação, acabariam assim por também marcar presença na televisão pública. Alexandre Alves Costa surgiria, juntamente com Margarida Coelho, como porta-voz dos serviços SAAL Norte (Serviço Ambulatório de Apoio Local/Norte) numa reportagem composta de dois episódios:

“[O Estado] Cria portanto o SAAL e destina o projecto SAAL às populações que estão organizadas. Isso é que também nos faz pensar que este projecto tem também um objectivo político de integração das lutas, porque são exactamente as populações capazes de se organizar as mais perigosas, as que são capazes de desenvolver mais lutas e de uma maneira mais violenta, de uma maneira mais perigosa para o aparelho de estado.”²⁵

O programa em que se inseria esta reportagem intitulava-se *Nome Mulher*, era da autoria das jornalistas Maria Antónia Palla — mãe do actual primeiro-ministro, António Costa — e Antónia de Sousa, e dedicava-se a “inventariar e debater os problemas das mulheres e registar as acções mais representativas das suas lutas no período revolucionário”²⁶. A reportagem dedicada ao SAAL Norte abria logo com a notícia do ataque

²⁴ Luís Filipe Costa. In: SCHMIDT, Luísa. *Portugal, Retrato Social*, episódio 4. RTP, 2004.

²⁵ Testemunho de Alexandre Alves Costa no programa *Direito à Habitação, parte 1*, no programa *Mais Mulher*. RTP/Cinequipa, 1976.

²⁶ Testemunho de Maria Antónia Palla. In: *Mulheres de Abril*, 30 de Maio, 2017. Disponível em: [<https://www.esquerda.net/artigo/mulheres-de-abril-testemunho-de-maria-antonia-palla/48964>].

“Entre 1974 e 1976, eu e a Antónia de Sousa fizemos, para a RTP, um programa quinzenal, o *Nome Mulher*, com a equipa do Fernando Matos Silva e do João Matos Silva. (...) Falávamos sobre coisas que nunca se tinham discutido antes: divórcio, mães solteiras, união de facto, etc. Fizemos 46 reportagens, de 50 minutos.”

à bomba à sua sede, localizada na Rua Gonçalo Cristóvão, no Porto, que aconteceu às 2 horas e 50 minutos da madrugada do dia 14 de Janeiro de 1976. Lendo parte do comunicado redigido pelos trabalhadores do SAAL, relatava então o narrador durante a reportagem,:

“Só deflagrou uma das três cargas explosivas colocadas no lado exterior do 15º E SAAL Norte. Os factos dos explosivos terem sido postos num 15º andar de um prédio de habitação revela a natureza criminosa de quem os colocou. (...) Como todos os fascistas, a organização de terroristas que actuou nas nossas instalações não olha a meios para atingir os seus fins.”

Por sua vez, a 29 de Novembro de 1978,²⁷ estreava na RTP o programa de televisão *À Volta da Cidade* da autoria do arquitecto Nuno Portas, que se propunha a abordar problemas concretos que se iam fazendo sentir nas cidades portuguesas e do qual resultaram 11 episódios.²⁸ Para Nuno Portas, o seu programa de televisão constituía acima de tudo uma oportunidade “*não de uma conversa de um arquitecto para outros arquitectos*”, mas de uma conversa “*de um técnico com outros técnicos envolvidos na construção das cidades*”, que, para Portas, tanto poderiam ser responsáveis políticos como comissões de moradores, e “*todos aqueles que assumem responsabilidades técnicas ou culturais neste domínio*”.²⁹

À Volta da Cidade era assim criado com o objectivo claro — expresso, aliás, na explicação com que Nuno Portas abre o primeiro episódio — de chegar a uma audiência de técnicos das mais diversas áreas ligadas ao urbanismo. Pretendia colocar em diálogo todos os agentes envolvidos na construção do território português, antevendo talvez a enorme aceleração na construção e na densificação massiva do ambiente construído, que estava ainda por vir mas cujos sintomas se faziam já claramente sentir nos diversos depoimentos que são recolhidos no programa.

A audiência de *À Volta da Cidade* seria portanto, à partida, uma audiência *especializada*, e a televisão, enquanto meio de comunicação, seria encarada acima de tudo como um instrumento que permitiria colocar em contacto os diferentes agentes e ordens de

²⁷ Nessa época, o Director de Programas do segundo canal da RTP era o cineasta Fernando Lopes, que desempenhou essa função entre 1978-1982.

²⁸ Nos arquivos da RTP encontram-se 11 episódios referentes a este programa, embora numa entrevista que Nuno Portas deu à época fizesse referência a 12 episódios (Revista *Arquitectura* nº 135, 1979).

²⁹ PORTAS, Nuno; SÁ CAETANO, José de (realização). *À Volta da Cidade*. RTP/Cinegrupo 7, 1978/79.

saber envolvidos nas mais urgentes problemáticas que afectavam a vida das cidades. O episódio que mais poderia fugir a esta lógica, e dirigir-se ao público em geral, é precisamente o episódio dedicado ao Bairro da Bouça, emitido a 14 de Março de 1979³⁰.

“A maior parte das pessoas, da arquitectura só tem ideia de que existe o projecto. O projecto que é já uma colecção de desenhos acabados, que se apresentam ao cliente, e que este depois apresenta na câmara para ser aprovado, e que o construtor usa depois para construir a obra de acordo com a imagem que o projecta apresenta.

Compara-se muitas vezes a arquitectura com a música, e também podia usar aqui essa comparação para dizer que o projecto é como uma partitura de música, a partitura que tem um regente de uma orquestra, para dar entrada dos diferentes músicos, dos diferentes momentos. Ora se é fácil imaginar uma vez o projecto feito até à realização da obra, já é muito mais difícil para o comum das pessoas imaginar o que trabalho que leva a esta fase final do projecto.

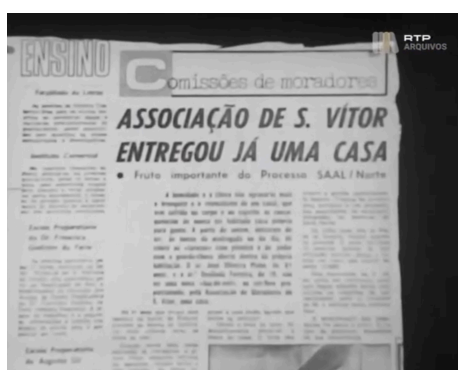
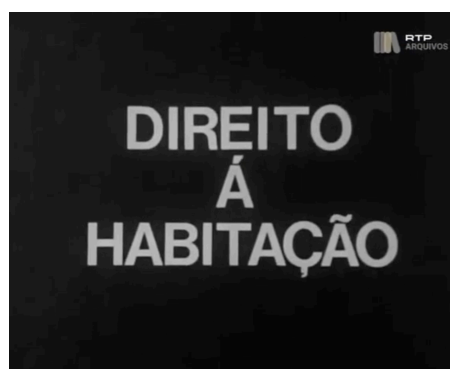
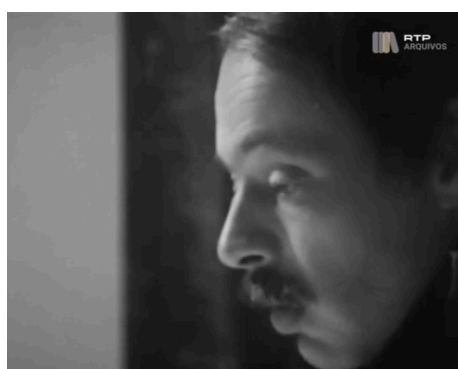
Para que cada vez mais as populações, os habitantes, possam interferir, possam participar no processo do próprio projecto, possam fazer que as suas ideias, os seus desejos, se traduzam nas obras, precisam de conhecer melhor o tipo de raciocínios, as fases, as etapas, as dificuldades com que um projecto nasce, se desenvolve, até chegar à fase final como esta.” [Neste momento a câmara desvia-se de Nuno Portas e foca sobre os desenhos que estão em cima do estirador, relativos ao projectos da Bouça].

Em entrevista à revista *Arquitectura*, também em 1979, no mesmo ano de emissão do programa, Nuno Portas reflectia já com um olhar distanciado sobre essa sua experiência na televisão:

*“Ainda que esses 12 programas tenham passado a horas de audiência muito restrita, julgo que o resultado foi considerado positivo pela Televisão e espero que programas sobre estes problemas continuem, comigo ou com outros animadores, em condições melhores. Continuo a pensar que a intervenção na TV, tal como a intervenção nas estruturas dos partidos políticos e nas suas publicações, assim como na grande imprensa, são fundamentais. E deixem-me dizer-lhes ainda que é um escândalo que, desde 1974 para cá, os arquitectos estejam a fazer intervenções muito mais débeis na vida cultural portuguesa do que antes do 25 de Abril.”*³¹

³⁰ PORTAS, Nuno. In: *Como nasce e quando a forma de um projecto para a construção de habitação (Bairro da Bouça de Siza Vieira); À Volta da Cidade*. RTP/Cinegrupo 7, 14 de Março de 1979.

³¹ PORTAS, Nuno. *Entrevista com Nuno Portas. Arquitectura*. 1979, 135.



Alexandre Alves Costa e Margarida Coelho em *Direito à Habitação* (parte 1 e 2). **Fig. 6**
Mais Mulher. Lisboa: RTP/ Cinequipa, 1976.
[Fonte: Stills de cópia digital, aquisição ao arquivo RTP]



Nuno Portas em *Bairro da Bouça de Siza Vieira*. **Fig. 7**
À Volta da Cidade. RTP/Cinegrupo 7, 14 de março de 1979.
[Fonte: Stills de cópia digital, aquisição ao arquivo RTP]

1.3. *Talking-head* ³²

Quando se estreou como apresentador de televisão, em 1992, MGD gozava já de algum protagonismo mediático, sendo essencialmente conhecido como o “arquitecto do pavilhão de Sevilha”, projecto que assinou com Egas José Vieira para representar Portugal na Expo’92.

Ao longo da década de 1980, MGD foi construindo o seu discurso arquitectónico através dos mais diversos tipos de *media*. Havia sido um dos principais protagonistas dessa década e “uma das figuras mais interessantes”³³ desse tempo, segundo Paulo Varela Gomes. Quando se estreou na televisão, aos 40 anos, MGD tinha já participado nas principais exposições e mostras de arquitectura portuguesa que até então tinham ocorrido: *Depois do Modernismo*,³⁴ 1983; *Tendências da Arquitectura Portuguesa*,³⁵ 1986; *Arquitectura Portuguesa Contemporânea, Anos Sessenta - Anos Oitenta*,³⁶ em Serralves, e *Points de Repère, Architectures du Portugal*,³⁷ para a *Europália*, em Bruxelas. Escrevia com regularidade para a revista *Arquitectura Portuguesa* e para o *Jornal Arquitectos*, assim como para a imprensa generalista, nos jornais *Expresso*, *Jornal de Letras*, *Artes e Ideias* e *Independente*. Em 1992 era também publicada *Vida Moderna*³⁸ — “Um livro que reúne alguns pensamentos sobre arquitectura contemporânea”³⁹, como escreve MGD no prefácio. —, que reunia um conjunto de “crónicas explosivas de humor e coragem intelectual”⁴⁰, escritas entre 1985 e 1989 para o *Jornal de Letras* e para o *Independente*:

³² Expressão anglo-saxónica utilizada em televisão para designar a imagem de uma pessoa filmada do peito para cima a falar directamente para a câmara.

³³ GOMES, Paulo Varela; DIAS, Manuel Graça, Uma Arquitectura Sem Fim. In: *Contraste, Última Exibição*. Lisboa: 1987, pp. 12-13.

³⁴ *Depois do Modernismo*. Sociedade Nacional de Belas Artes, patente de 7 a 20 de Janeiro de 1983. Coordenação geral de Luís Serpa.

³⁵ *Tendências da Arquitectura Portuguesa*. Exposição itinerante: Barcelona (1986); Rio de Janeiro, São Paulo e Buenos Aires (1987); Lisboa (1989); Estrasburgo, Macau e Bombaim (1990); Nova Deli e Pequim (1991); Tóquio (1992). Comissário-geral: Carlos S. Duarte. Comissário adjunto: Manuel Graça Dias.

³⁶ *Arquitectura Portuguesa Contemporânea, Anos Sessenta - Anos Oitenta*. Serralves, patente entre 23 de Maio e 7 de Julho de 1991. Comissários: Nuno Portas e Manuel Mendes.

³⁷ *Points de Repère, Architectures du Portugal*, Europalia’91. Bruxelas, patente entre 21 de Setembro e 24 de Novembro de 1991. Comissário: Paulo Varela Gomes.

³⁸ DIAS, Manuel Graça Dias. *Vida Moderna*. Mirandela: João Azevedo Editor, 1992.

³⁹ *Ibidem*, p. 9.

⁴⁰ BRANDÃO, Pedro. O ar da cidade II. *Público*. 24 de Agosto de 1992.

“São textos curtos, sobre diversos temas de arquitectura, numa tentativa de aproximação desta arte com o público dos jornais, retirando-lhe os álibis ditos técnicos e jogando num vocabulário corrente, embora tomando as ideias *contra a corrente*.”⁴¹

Pretendia-se que *Vida Moderna* fosse um livro de fácil leitura — “i.e., não *especializado*” — que viesse somar-se à “fraca produção nacional”⁴². Entre as aulas, os debates teóricos e a prática da profissão, estes textos resultavam numa reflexão mais pausada, que o próprio acto de escrever proporcionava. Os assuntos abordados iam sendo passados de um “modo aparentemente superficial”, pelo menos para aqueles que, dizia MGD, imaginam “inexpugnáveis os territórios das diversas disciplinas”⁴³. Paulo Varela Gomes considerava estes textos como uma “plataforma mínima de entendimento” entre os arquitectos e as pessoas que, em geral, se interessam por arquitectura — numa situação de “*post-modernismo*”, acrescentava —, embora “com uma cautela *pedagógica* talvez excessiva”⁴⁴. Em “plena performance pós-modernista”,⁴⁵ estas pequenas crónicas moviam-se em torno de temas corriqueiros, procurando acima de tudo apelar ao sentido crítico do leitor e promover um entendimento mais abrangente e subjectivo da arquitectura:

“São impressões, textos curtos e despreziosos que qualquer pessoa, mesmo sem apetência pelo tema, consegue digerir com prazer. Enganosamente inócuo, sob uma aparência simplista, o discurso de Manuel Graça Dias contém cargas de dinamite distribuídas em pontos estratégicos.”⁴⁶

⁴¹ DIAS, Manuel Graça Dias. *Vida Moderna*. Mirandela: João Azevedo Editor, 1992, p. 9.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ GOMES, Paulo Varela. O fim da arquitectura ou a arquitectura finalmente. *Diário de Lisboa*. 20 de Maio de 1985.

⁴⁵ FIGUEIRA, Jorge. *Periferia Perfeita. Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa Anos 1960-1980*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, p. 203.

⁴⁶ FÉRIA, Lourdes. Entrevista a Manuel Graça Dias. *Revista Artes Plásticas*. Novembro 1992, pp. 92-96: “(...) as crónicas propõem-se desmontar uma serie de *clichés* criados à volta da intocabilidade do património, lugares-comuns radicados em discutíveis conceitos de legitimar o bom gosto que só serve para legitimar o gosto de um território de poder. Malditas casas de emigrantes que estragam a harmonia da paisagem, betão e alumínio fora da circulação já, pintar a pátria de branco e creme e, como manda a estética genuinamente portuguesa, abusar dos beirais — eis algumas das sentenças rebatidas com contundência no livro. Ironia das ironias, este terrorismo verbal do português suave. Contra o afã de *conversar, proibir*, se insurge Manuel Graça Dias.”

Os temas de algumas dessas crónicas culminaram inclusive em episódios do *Ver Artes* dedicados a questões que, aparentemente, se situariam fora da esfera arquitectónica — os episódios *Auto-estradas*, *Roullotes*, e *Guindastes e Navios* são alguns desses casos.

O discurso sempre muito directo e provocador de MGD parecia também fazer as delícias da comunicação social nesse início dos anos 1990, tornando-o num convidado irresistível para animar as rubricas de revistas femininas, onde falava, por exemplo, do desenho da sua cama⁴⁷ ou para responder a inquéritos⁴⁸ de Verão nos suplementos dos jornais — “Os leitores pelam-se pelas pequenas indiscrições dos políticos e artistas”. As respostas de MGD a um desses inquéritos foram de tal forma surpreendentes para a equipa editorial, vistas como uma “pequena obra-prima”, que consideraram “impossível deixar de abrir este suplemento férias com esta resposta — resposta? — às [suas] questões”. E, assim, MGD acabaria por fornecer a capa de um suplemento de Verão do *Público* em 1992: um mosaico de pequenos quadrados com esboços rápidos, cada um deles com um pequeno título referente aos diversos aspectos do Verão: “os escaldões”, “os gelados Olá”, “os emigrantes”, “dois casais num T0”, “os sobrinhos”, “os foguetes”... e por aí fora.

MGD aparecia também com regularidade na imprensa generalista enquanto “especialista”, sempre convocado para prestar algum depoimento sobre questões arquitectónicas, principalmente em torno da sua cidade de Lisboa, embora detestasse esse termo:

“Irritei-me por me considerarem um especialista nestas coisas da cidade: não sou especialista; odeio especialistas, sou arquitecto e nós não somos especialistas de nada, porque não há nada em que nos especializemos.”⁴⁹

⁴⁷ Para a revista *Marie Claire*, na rubrica *Se a minha cama falasse*, MGD mostra a sua própria cama, especialmente por ele ter sido desenhada para caber num lugar pequeno, referindo-se a esta como “um *plateau* onde dormimos”. *Marie Claire*. Abril 1992, p. 85.

⁴⁸ *Público, Suplemento Férias*. 1 de Julho de 1992. Faz os desenhos do suplemento de férias, “dignos de um ‘poster’” para o inquérito de Verão, como relatam os editores: “As respostas que obtivemos são decepcionantes. Para além de serem em número insuficiente. (...) Por isso pensámos adiar o arranque desta secção — chegámos a pensar desistir — até que nos chegou esta pequena obra-prima de Manuel Graça Dias. Era impossível deixar de abrir este suplemento Férias com esta resposta — resposta? — às nossas questões.”

⁴⁹ DIAS, Manuel Graça. Lisboa em Mudança — O ‘Turandot’ de José Jorge. *Público*. 27 de Maio de 1990, p. 44.

Para um arquitecto com um percurso já altamente pontuado pela presença na imprensa generalista, um programa de televisão surgiria assim como uma continuidade algo natural. Isabel Colaço, das produções Zebra Filmes e também co-autora do *Ver Artes* até ao seu súbito falecimento em 1995, insistiu bastante para que MGD apresentasse o programa. Ao “final de hora e meia ao telefone⁵⁰”, lá acabou por conseguir que o arquitecto aceitasse o convite. Sobre essa conversa telefónica, recordava MGD:

“Havia vários programas especializados na televisão, principalmente de música e artes visuais, que não eram necessariamente apresentados por pessoas ligadas às áreas respectivas. No entanto, em relação à arquitectura, havia muita dificuldade em encontrar alguém fora da área que se sujeitasse a esse papel.”⁵¹

Antes de MGD se juntar ao programa, Isabel Colaço tinha já realizado três episódios do *Magazine de Arquitectura e Decoração*. O primeiro desses três episódios era dedicado à *Reconstrução do Chiado*⁵², com data de 23 de Setembro de 1992, cuja autoria surge creditada a Isabel Colaço e a José Perdigão, com realização de Rui Simões. Quase todo o episódio consistia da apresentação pelo arquitecto Álvaro Siza Vieira do projecto a partir de maquetes e desenhos, intercalada por filmagens aéreas das ruínas. O segundo episódio dedicava-se à *Habitação Social de Lisboa*⁵³, acompanhando a exposição *Habitar Lisboa* e incidindo sobre dois projectos realizados por técnicos da CML. E, por fim, o terceiro episódio, intitulado *Propostas Avulsas*⁵⁴, mostrava a arquitectura do Instituto Franco-Português, em Lisboa, fazia uma brevíssima referência ao Prémio Secil que nesse ano havia sido atribuído a Eduardo Souto de Moura e à Casa das Artes do Porto e terminava com metade do episódio dedicado à arquitectura de interiores e à decoração de Maria José Salavisa.

Pela ausência de uniformização de formato e pela dispersão de assuntos consegue-se pressentir uma certa desorientação na forma como estes três primeiros episódios abordavam o tema da arquitectura. Tinha contudo uma intenção bastante clara: reagir à profusão e confusão

⁵⁰ Manuel Graça Dias em conversa informal sobre o *Ver Artes*, 2012.

⁵¹ *Idem*.

⁵² *Reconstrução do Chiado, Magazine de Arq. e Decoração*. RTP/Zebra Filmes. 23 de Setembro de 1992.

⁵³ *Habitação Social de Lisboa, Magazine de Arq. e Decoração*. RTP/Zebra Filmes. 7 de Outubro de 1992.

⁵⁴ *Propostas Avulsas, Magazine de Arq. e Decoração*. RTP/Zebra Filmes. 21 de Outubro de 1992.

de construções que estaria a surgir em Lisboa — transformação de edifícios antigos, excesso de elementos urbanos e decorativos, etc. Como se refere a dada altura no programa, num texto que não tem autoria atribuída, o que acontecia com frequência em produções televisivas:

“Suportes de publicidade relembrando o império, paragens de autocarro e abrigos de peões em ferro e acrílico, construções abandonadas, bancos em ferro fundido e madeira, quiosques de jornais com bancas em caixotes de fruta, cestos de papéis em plástico, cabines telefónicas. Estes são alguns dos elementos de mobiliário urbano inventariados no mesmo local. Eram supostos cumprir uma função, era desejável que co-habitassem de forma harmónica, que intervissem no espaço urbano senão pela qualidade do desenho ao menos pela sobriedade e pelo cuidado posto na sua manutenção.

Lisboa merecia mais e nós também.”⁵⁵

A questão é que, colocando tudo no mesmo saco, sem grande critério, o programa parecia contribuir para criar mais equívocos do que propriamente desfazer ideias pré-concebidas. Percebia-se que havia uma intenção clara de abordar estas questões que começavam a afectar drasticamente a cidade de Lisboa, contudo não era muito clara a forma de os abordar. Quando MGD se junta à produção do programa, o *Magazine de Arquitectura e Decoração* ganha finalmente um rosto, e com ele um claro posicionamento autoral. A questão da autoria passa a marcar profundamente todo o programa, tanto na secção de artes plásticas como na de arquitectura. Como escreveria mais tarde João Pinharanda, numa das diversas recensões escritas sobre o *Ver Artes*:

*“Ninguém há-de achar possível que não leve uma marca de autor — e toda a gente sabe os gostos e territórios de intervenção de Alexandre Melo e Manuel Graça Dias. Esta é outra vantagem sobre *documentários* mais ou menos anónimos, sem responsabilização de autoria, que se apresentam como objectivos e são só ignorantes.”⁵⁶*

O facto de o autor dos programas ser imediatamente reconhecível era fundamental para se perceber a origem de determinadas opções, além de ser possível atribuir responsabilidades em relação às ideias que eram apresentadas. Pinharanda considerava que essa presença autoral muito forte, tanto de MGD como de Melo, em ambos as secções do magazine *Ver*

⁵⁵ *Habitação Social de Lisboa, Magazine de Arq. e Decoração*. RTP/Zebra Filmes. 7 de Outubro de 1992.

⁵⁶ PINHARANDA, João. *Dar a experimentar o que é diferente*. Público. 20 de Agosto de 1994.

Artes. O assumir da autoria não implicava contudo uma visão sectária ou tendenciosa e, para Pinharanda, o *Ver Artes* representava o que se poderia entender como um “serviço público”, quando aplicado ao conceito de serviços prestados por uma cadeia oficial:

“É assim: fornecer dados sobre uma realidade cultural específica filtrada por instrumentos críticos específicos das disciplinas em causa. Sem referências a favores pessoais, sem os critérios de acaso ou sensacionalismo que rodeiam as escassas, dispersas e aleatórias peças *sobre arte* que se penduram nos rabos dos telejornais ou em programas *talk show de matinée*.”⁵⁷

⁵⁷ *Ibidem*.

2. *Glória do Vulgar*

2.1. *Arq.Pop.Há?*

Manuel Graça Dias pertenceu, entre os anos 1970 e 1977, a uma geração de estudantes de arquitectura na ESBAL que “foram mergulhados desde o início num ambiente de cansaço e exaustão da Arquitectura Moderna que não precisava das revistas para se fazer sentir também em Portugal.”¹ *Descontentes* que estavam com uma disciplina que lhes parecia “reduzir-se a organogramas de funções práticas e respostas formais ultra-simplificadas”², a possibilidade de existir uma “outra” arquitectura, diferente daquela que lhes a escola oferecia, viria pela mão do professor Manuel Vicente, que em 1977 teria 43 anos. Com um estilo arquitectónico muito pessoal, em que o “rompimento com o Moderno não passou pelos clássicos eclécticos”, muitos poucos na ESBAL haveriam de entender Manuel Vicente — mas “eram os bastante”³, como relatava Paulo Varela Gomes. Ao fim de um ano, este grupo de estudantes já diziam que depois deles a Escola “não voltaria a ser a mesma” e que “se o pós-modernismo não tivesse aparecido, eles teriam de o ter inventado”⁴. Ficaram conhecidos como *Os da Travessa da Queimada* — rua do Bairro Alto onde, no número 33, estava uma pequena loja de antiguidades de Manuel Reis, o empresário que mais tarde, em 1982, abriria o bar Frágil. Além de MGD, integravam também este grupo de estudantes António Belém-Lima, Júlio Teles Grilo, João Luís Carrilho da Graça, José Manuel Fernandes e Michel Toussaint Alves Pereira.⁵

¹ GOMES, Paulo Varela. 77-87, Viva a Pós Década para a História do Pós-Moderno em Portugal. In *Contraste, Última Exibição*; Lisboa: 1987, p. 18.

² *Ididem.*

³ *Ididem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ GOMES, Paulo Varela. Arquitectura, os últimos vinte e cinco anos. In: *História da Arte Portuguesa Vol. 3*. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores, 1996, p. 566. “O gosto pela afirmação individual, pela forma e pelo prazer que caracterizou vários destes autores na sua prática profissional posterior não pode ser compreendido sem este ambiente de partida.”

“Para mim, e para o nosso grupo, as aulas de Manuel Vicente correspondiam ao que não sabíamos nomear, àquela insatisfação toda que tínhamos, a que, então, não sabíamos dar nome.”⁶

A “escola era chata, burocrática” — conta MGD, reflectindo retrospectivamente⁷. Passavam-se meses sem que nas suas aulas fosse projectada uma só imagem ou se fizesse um desenho: era só conversa — “um dia trazia um calhamaço de Jorge Luis Borges, abria e lia...” Esse tipo de aproximação era tal forma contrastante com o que tinham vivido antes na escola que foi um “enorme salto *epistemológico*”. Depois do período de encerramento da Escola e da breve passagem de MGD pelo curso de cinema, em 1976, e além das aulas de Manuel Vicente, este grupo haveria também de se inscrever na disciplina de *Comunicação* — “um tema que a mim me agradava imenso”,⁸ recorda MGD. Algumas das aulas e apresentações de trabalho decorreram precisamente na famosa casa de São Bento, que MGD partilhava com Júlio Teles Grilo e João Vieira Caldas:

“Levávamos os nossos colegas todos para lá, fazíamos exercícios de *semiótica* sobre bolos de pastelaria, por exemplo, como o pastel de nata, a bola de Berlim, o bolo de arroz ou o queque, gravando as discussões à volta da mesa. Era tudo a uma velocidade incrível; era tudo muito forte.”⁹

Em 1977, no ano em que estava a acabar o curso, MGD foi colocado a dar aulas em Alcanena. Tinha muito tempo livre e nesse tempo fazia muitos desenhos: “Desenhava coisas dos anos 1940 e 1950, marquises de ferro, platibandas, varandas, guardas e fazia composições a partir daquilo. Ia reinventando.”¹⁰ Resolve, por fim, canalizar esses desenhos para o trabalho final de curso que, além de um projecto, tinha de incluir uma reflexão teórica. Muito influenciado pelo *Learning from Las Vegas*, que Manuel Vicente lhe dera a conhecer, *Arq. Pop. Há?* consistia num pequeno livrinho, um objecto autónomo com textos e cheio de desenhos, no qual misturava referências várias, desde o cinema a Andy Warhol, à arte *pop*, e a uma “tentativa de encontrar linguagem popular para a arquitectura”, incluindo casas de

⁶ *Ibidem*, p. 60.

⁷ FIGUEIRA, Jorge. *Reescrever o Pós-moderno*. Porto: Dafne Editora, 2011, p. 59.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, p. 62.

¹⁰ *Ibidem*, p. 68.

emigrantes, arquitecturas espontâneas e *patos-bravos*.¹¹ Segundo Paulo Varela Gomes, *Arq.Pop.Há?* era um “exercício tipicamente pós-moderno”.¹² MGD mostrou-o a Manuel Vicente, assim como o projecto da casa G, do qual ele era complemento, e seria aí que, olhando para aqueles desenhos todos, Manuel Vicente começaria “*a magicar...*”¹³. Em 1978, MGD junta-se a Manuel Vicente em Macau, naquela que seria a sua formação pós-escolar:

“Continuámos a dar-nos muito. Desafiou-me a ir para Macau, onde aprofundámos uma série de temas, mas nunca se falava de *pós-moderno*. No entanto, o discurso era sobre a pós-modernidade, mas o Manuel Vicente também não teria essa consciência. Parti daqui sem nenhuma base arquitectónica, voltei com imensa... Sabia o que é que queria, mas ainda não tinha nome para as coisas.”¹⁴

Helena Rezende, mulher de Manuel Vicente na altura, havia ganho uma bolsa de investigação da Gulbenkian e, por sugestão de Vicente, MGD acompanhá-la-ia nesse trabalho. Assim nasceu *Macau Glória: A Glória do Vulgar*,¹⁵ um livro de 359 páginas que, apesar de ter sido produzido durante o primeiro semestre de 1978, só seria efectivamente publicado em 1991. MGD começou a fazer em Macau o mesmo que já fazia em Alcanena: sair para a rua e desenhar. À tarde montava as composições gráficas com aqueles materiais e no fim sentavam-se todos à volta daquela produção, tiravam fotocópias, recortavam textos e casavam-nos com os desenhos — “Era uma leitura muito sensorial, muito intuitiva, nada sistematizada, que nasceu desta maneira”, recorda MGD.

O livro partia de uma experiência-piloto subordinada ao tópico “levantamento do património cultural” de Macau e consistia, essencialmente, num ensaio visual montado a partir de uma série de imagens fotográficas de diversos detalhes de arquitectura corrente de Macau. Organizava-se em três secções: *Aproximação do Olhar* (Detalhe, Fluorescências, Grades, Revestimentos, Coroamentos, Varandas, Janelas, Portas, Escadas); *A Rua* (A Palavra,

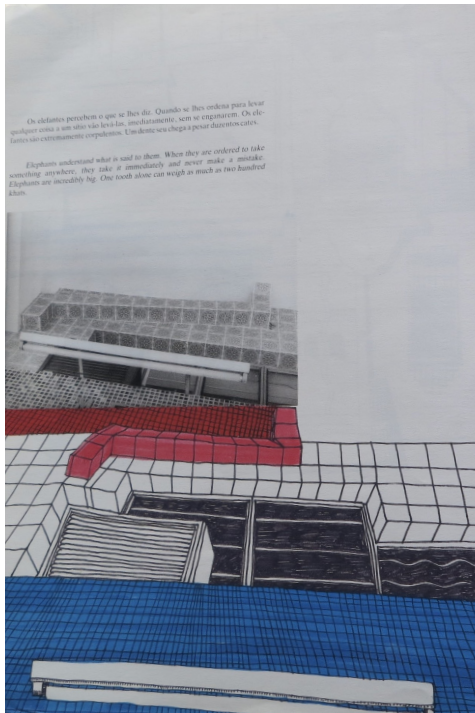
¹¹ *Ibidem*.

¹² GOMES, Paulo Varela; DIAS, Manuel Graça, Uma Arquitectura Sem Fim. In: *Contraste, Última Exibição*. Lisboa: 1987, pp. 12-13.

¹³ MGD in FIGUEIRA, Jorge. *Reescrever o Pós-moderno*. Porto: Dafne Editora, 2011, p. 69.

¹⁴ *Ibidem*, p. 67.

¹⁵ DIAS, Manuel Graça Dias; VICENTE, Manuel; REZENDE, Helena. *Macau Glória, A glória do vulgar*. Macau; Lisboa: Instituto Cultural de Macau; Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, pp.11



Macau Glória, *A glória do vulgar*. Fig. 9
 [Fonte: Fotografias de algumas páginas do livro, *Macau Glória, A glória do vulgar*. Macau; Lisboa: Instituto Cultural de Macau; Fundação Calouste Gulbenkian, 1991]

Lojas, Arcadas/Arcos/Colunatas, Ambientes) e *Colecções*. Sobre cada um destes detalhes arquitectónicos era sobreposta uma série de ilustrações, que como que saltavam das próprias fotografias, por vezes ampliando-as ou fazendo exagerar um ou outro pormenor. São desenhos que se autonomizam da imagem que lhes deu origem e que se misturam com outras imagens, tornando-se numa outra coisa, numa outra arquitectura, numa outra linguagem arquitectónica. *Macau Glória* tinha, assim, como pretensão “aproximar a arquitectura de Macau” e, para isso, propunha-se responder a três desafios, tal como vem descrito no manifesto/introdução do livro: 1) “mostrar com afecto uma cidade tal como os olhos de um observador que passeie por ela poderia apreender”; 2) “apresentar o trabalho como uma reflexão quanto ao modo de reproduzir a arquitectura que se entende comunicar para lá das fotografias”; 3) levar o próprio trabalho “a interrogar-se a si mesmo, enquanto documento eminentemente visual, na *libertinagem* que se constitui”. Em suma, era um trabalho que perguntava a si mesmo: “Como mostrar Macau, como mostrar a arquitectura, como se mostrar.”¹⁶

Em 1979, Manuel Graça Dias está em Portugal e participa no encontro de estudantes e arquitectos em Aveiro — *Arquitectura em debate* — que se propunha a repensar a prática arquitectónica do pós-25 de Abril. Através da leitura de depoimentos vários publicados na revista *Arquitectura* n.º 134,¹⁷ fica uma certa sensação de desilusão sobre o estado da arquitectura naquele momento: “Presente-se em cada respiro, em cada palavra, o eco da revolução de Abril. Mas não é ainda suficientemente segura, comprometida.”¹⁸ Ou ainda: “Fez-se um corte, por dentro, da disciplina, dos seus métodos, da sua investigação, dos caminhos que se trilharam”, mas do pós-25 de Abril “seria de esperar uma maior fundamentação e consciência crítica”¹⁹. Pelo menos, o encontro proporcionou um espaço onde “viu-se e ouviu-se falar de arquitectura”, o que “já é extremamente importante”, uma vez que tal não havia acontecido no encontro de 1969 visto que, “extremamente pressionados

¹⁶ *Ibidem*, p. 11.

¹⁷ Debate Aveiro – 1979. *Arquitectura*. Junho/Julho 1979, 134, pp. 51-55.

¹⁸ Depoimento de Domingos Tavares. Debate Aveiro – 1979. *Arquitectura*. Junho/Julho 1979, 134, p. 54.

¹⁹ Depoimento de Pedro Vieira de Almeida. Debate Aveiro – 1979. *Arquitectura*. Junho/Julho 1979, 134, p. 51.

pelas condições sociais e políticas, os arquitectos assumiam-se sobretudo como cidadãos empenhados”²⁰.

Os projectos apresentados durante o encontro manifestavam o usufruto de uma maior liberdade formal, entretanto conquistada, o que terá suscitado contudo alguma desconfiança e falta de entusiasmo em alguns pares. Domingos Tavares e Pedro Vieira de Almeida assim concluíam:

“O descalabro ideológico que faz moda por essa europa-américa, as crises de consciência que querem fazer de cada gesto de *autor* um monumento ao presente marcam de forma confusa e intensa algumas *apresentações*. Mas vim optimista, porque muitos questionam e outros hesitam. Abre-se um caminho novo nas preocupações de muitos arquitectos. Construiremos.”²¹

“O grande *à-vontade*” com que alguns projectos, com que aqueles trabalhos, foram apresentados e despreocupadamente justificados fazem temer que, pior do que uma total ausência crítica, se possa estar a teorizar, pela primeira vez entre nós, ao sabor dos nossos próprios interesses, o que se traduziria num oportunismo teórico que seria de denunciar de imediato.”²²

Como escreveria mais tarde Jorge Figueira, este *à-vontade* eram já “os anos 80 a acontecer”.²³ O depoimento sobre o encontro que MGD enviou para a revista *Arquitectura* n.º 134, destacava-se totalmente dos restantes publicados nesse número. Tratava-se de uma colagem que, de tão assumida, tornava perfeitamente visível a fita adesiva que juntava os três elementos que a constituía — um desenho técnico, o desenho livre de um alçado ficcionado, um postal de Aveiro. A acompanhar as três imagens, três legendas:

“falou-se muito de” (fogos, coretes, habitação...); “não se falou (ou pouco de)” (coluna, azulejo, praça, grinalda...) e “melhor foi” (quando “fomos ver Aveiro de azulejos à noite, e entrámos nas ruas, nas pontes”).²⁴

²⁰ Depoimento de João Luís Carrilho da Graça. Debate Aveiro – 1979. *Arquitectura*. Junho/Julho 1979, 134, p. 52.

²¹ Depoimento de Domingos Tavares. Debate Aveiro – 1979. *Arquitectura*. Junho/Julho 1979, 134, p. 54.

²² Depoimento de Pedro Vieira de Almeida in *Debate Aveiro – 1979*; in *Arquitectura* n.º 134, Junho/Julho 1979; p.51

²³ FIGUEIRA, Jorge. *Periferia Perfeita. Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa Anos 1960-1980*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, p.188.

²⁴ Depoimento de Manuel Graça Dias in *Debate Aveiro – 1979*; in *Arquitectura* n.º 134, Junho/Julho 1979.



Debate Aveiro – 1979, Depoimento de Manuel Graça Dias. Fig. 10
[Fonte: Revista *Arquitectura*. Junho/Julho 1979, 134]

2.2. Casas de emigrantes

Em 1982, MGD assinava um outro ensaio visual, desta vez para acompanhar um texto de José Manuel Fernandes, para o último número da revista *SEMA*, publicação efémera da qual resultaram apenas 4 números no total. Todo o artigo consistia numa reflexão sobre o fenómeno das “casas de emigrantes” e intitulava-se assim: *Notas sobre a c.e. por José Manuel Fernandes. Seguidas e acompanhadas de um ensaio decorativista pele de girafa por Manuel Graça Dias*²⁵. Montado como uma colagem, em que pedaços de texto e imagens fotográficas das diversas casas são dispostas livremente (desalinhasdas, inclinadas e em diferentes tamanhos), onde se sobrepunha uma série de grafismos e ilustrações de MGD, e acompanhado também por alguns desenhos esquemáticos que parecem remeter para um qualquer processo de estudo e levantamento técnico concreto sobre algumas destas construções. No artigo, Fernandes começava por citar uma comunicação de Clara Vieira e Raul S. Veríssimo, no congresso da Associação dos Arquitectos Portugueses de 1981:

“Qualquer proposta autoritária, que não deixe espaço para realizações individuais, só pode acelerar o processo de destruição das culturas tradicionais, a massificação das técnicas de aparência dos emigrantes, que perdem assim a sua originalidade. (...) Como arquitectos travamos o nosso próprio combate para fazer aceitar a nossa individualidade e enriquecer o quadro de vida, que deve exprimir-se numa prática, se queremos que seja entendido. (...) A única resposta eficaz a uma expressão arquitectural é uma outra expressão arquitectural.”²⁶

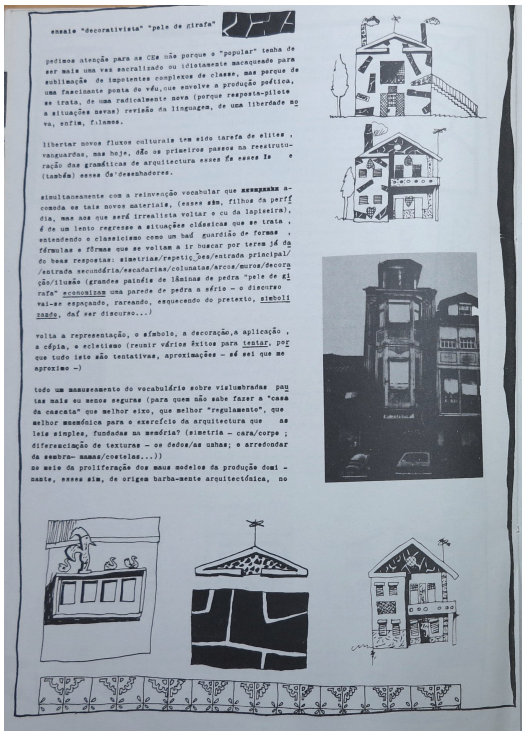
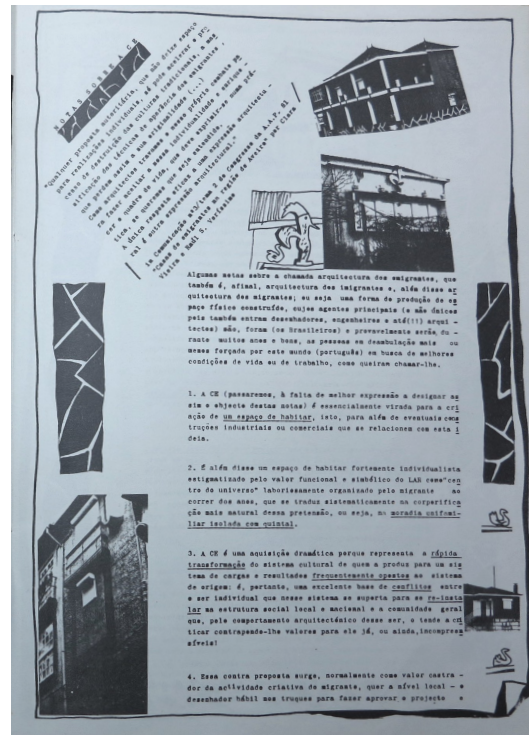
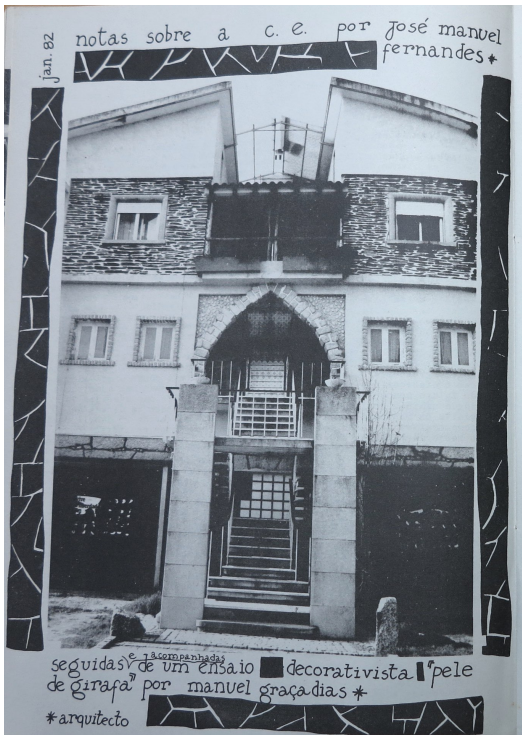
Nesta aparente sugestão de combate a um fogo com outro fogo parece residir a própria intenção do artigo que, no *maneirismo* com que surge paginado e no excesso decorativista das ilustrações de MGD, transporta já parte da sua mensagem:

“No meio da proliferação dos maus modelos da produção dominante, esses sim de origem *barba-mente* arquitectónica, no meio de escolas que ensinam a arquitectura como o caminho mais higiénico entre duas funções; no meio de artigos, revistas e jornais *especializados* ecológicos, científicos e cinicamente idealistas, como foi possível encontrar uma semântica reproduzível? (...) No meio de tudo isto, que saudável não é sabermos que há quem habite de trás para a frente, durma com os pés para o sul, com os porcos na banheira, os seixos rolados a pontuarem a chaminé ou as carpetes *persas* a decorarem as paredes?”²⁷

²⁵ FERNANDES, José Manuel; DIAS, Manuel Graça. Notas sobre a c.e. *SEMA*. Junho 1982, 4.

²⁶ Congresso AAP 1981. Comunicação nº 3, tema 2.

²⁷ FERNANDES, José Manuel. *Notas sobre a c.e. SEMA*. Junho 1982, 4.



Notas sobre a c. e. José Manuel Fernandes e Manuel Graça Dias (ilustração) Fig. 11 [Fonte: SEMA, Publicação Trimestral. Junho 1982, 4]

O efeito *pele de girafa* que surge a “embelezar” as páginas terá partido da observação de uma situação real neste tipo de construções, como indica a legenda de uma das ilustrações de MGD — “lâminas de pedra decorativa *girafa* (juntas: negro)” — e como é depois explicado no texto de Fernandes:

“É de um lento regresso a situações clássicas que se trata, entendendo o classicismo como um baú guardião de fórmulas e formas que se voltam a ir buscar por terem já dado boas respostas: simetrias/ repetições/ entrada principal/ entrada secundária/ escadarias/ colunatas/ arcos/ muros/ decoração/ ilusão (grandes painéis *pele de girafa* economizam uma parede de pedra a sério —, o discurso vai-se espaçando, rareando, esquecendo do pretexto, simbolizando, daí ser *discurso...*.”

A *mensagem* do artigo — expressa não só no seu conteúdo (o texto de Fernandes) como na exploração absolutamente livre do *medium* (as ilustrações e montagem de MGD) — não podia ser mais clara: exigia-se para os arquitectos a mesma liberdade formal de que estes novos actores, não-qualificados, usufruíam nas suas construções e que, esses sim, eram os grandes agentes de transformação do território português:

“Não queremos que se aprenda com os emigrantes, com as casas dos emigrantes, queremos que se re-aprenda, re-tome e re-lance a arquitectura (melhor, pois para isso temos a obrigação e o título profissional) como os emigrantes, clandestinos e outros têm ensaiado na edificação dos seus símbolos sociais.”²⁸

No final de 1978, Nuno Portas tinha já aberto o seu programa de televisão “À Volta da Cidade” com o tema “influência da emigração na arquitectura”, apostando essencialmente em fornecer um contexto histórico desde os Descobrimentos.

“No norte ou nas beiras, toda a gente nota como é chocante este tipo de arquitectura, de construção, junto de aldeias que tinham uma grande unidade cultural, um ambiente bem caracterizado na sua arquitectura do xisto ou do granito, ou da parede caiada como no sul, e em que estas novas construções foram introduzir elementos eventualmente chocantes.”²⁹

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ PORTAS, Nuno. *Influência da emigração na arquitectura; À Volta da Cidade*. RTP/Cinegrupo 7, 29 de Novembro de 1979.

Este primeiro episódio acabaria por fim a “*observar alguns desses casos e a discutir os problemas que eles levantam*”.³⁰ Um mês mais tarde, dedicaria também um episódio à “aquisição pelos emigrantes de terrenos para habitação”, em que novamente manifestava uma profunda preocupação perante a falta de qualidade arquitectónica associada a este tipo de construções:

“De onde vêm estes modelos de casas, que os emigrantes constroem? Vêm em primeiro lugar do que eles vêem por lá e das revistas de decoração em geral mostram, apresentam como os modelos ideais. E vêm do que eles vêem por cá. E o que eles vêem por cá resulta dos projectos que fazem aqueles pessoas jeitosas que lhes aparecem como podendo resolver o problema, e por seu turno esses inspiram-se com certeza nos modelos que os arquitectos fazem nos arredores das cidades e que aparecem ainda mais chocantemente quando se trata de terras do interior, de pequenas aldeias ou de pequenas vilas.”³¹

Também no encontro de Aveiro, em 1979, ouviam-se já os primeiros ecos de um tema que ainda daria muito que falar, contudo num sentido diferente da abordagem de Nuno Portas — em vez de preocupação e recusa, havia curiosidade e até uma certa admiração. “Precisamos rapidamente de comunicar”, reclamavam dois estudantes de arquitectura presentes no encontro, em protesto contra o “assustador isolamento” da escola de Lisboa, onde “o nosso quotidiano é feio e abafado”, mas onde também algo vivia e estava a crescer “dentro desses muros, apesar deles”. Sentiam a necessidade de procurar “a nossa” identidade cultural e a *casa do emigrante*, sobre a qual “muitos lançam a sua condenação e se calam”, era uma das questões que diziam estar a precisar de ser rapidamente acompanhadas de novas “formulações, hipóteses, interrogações; (...) ou seja, de teoria”.³²

João Paciência referia o projecto da *casa do emigrante* como um dos aspectos abordados no encontro que conviria que fossem “mais profundamente meditados”, que poderiam “trazer dados novos para uma metodologia de projecto” que tivesse em devida conta “a coexistência de uma cultura erudita, própria do arquitecto, com uma cultura verdadeiramente popular”. Alertava também para a questão da *industrialização da*

³⁰ *Ibidem*.

³¹ PORTAS, Nuno. *Aquisição pelos emigrantes de terrenos para habitação; À Volta da Cidade*. RTP/ Cinegrupo 7, 27 de Dezembro 1978.

³² Depoimento de Madalena Cunha Matos e Luis Costa, estudantes de arquitectura. Debate Aveiro — 1979. *Arquitectura*. Junho/Julho 1979, 134, p. 52.

construção — do qual a *casa dos emigrantes* não deixava de ser uma consequência directa — e da “quase recusa, por parte de muitos, em discutir os aspectos inerentes à utilização de sistemas industrializados”, incluindo a *pré-fabricação*, que, quer se queira quer não, “fazem parte da nossa realidade, sobre a qual temos de intervir”.³³

Em 1983, José Manuel Fernandes sublinhava a *crise* que a arquitectura estava a atravessar e reclamava a importância de se reflectir sobre os *emigrantes*, sobre os materiais “anárquicos da nossa construção civil” e de como havia que *refazer* muita da linguagem arquitectónica a partir desses dados. Para Fernandes, a questão dos emigrantes teria servido para introduzir “uma ideia de *anarquia*” sobre as várias possibilidades de fazer arquitectura, incluindo “no mesmo pote” *racionalistas*, *anti-racionalistas* e *neo-racionalistas*.³⁴ Ao mesmo tempo, o fenómeno da *casa dos emigrantes* representava também uma realidade que era já impossível de ser ignorada:

“Uma das atitudes (e eu vejo o *Pós-Modernismo* como um somatório de atitudes) da actual situação é a de que há *um real* que se não controla, e que portanto os vectores culturais, sociais, políticos não o controlam, porque ele *os transcende*; (...)”³⁵

Havia, portanto, que desistir definitivamente da “função militante” da profissão e de qualquer ambição “de tentar *alterar o mundo*” a partir de um qualquer modelo pré-formatado. Esta era uma noção que implicava aceitar a tradição com uma certa “abertura de espírito”, para abraçar o *facto* — o feio, o emigrante — como dado a incluir em conjunto com essa tradição. Só então, a partir “desse imenso relatório de realidades”, é que, para Fernandes, seria possível tornar a fazer “as sínteses de que o arquitecto é capaz”.

Em 1986, Alexandre Alves Costa escrevia também um artigo sobre o tema das *casas de emigrantes*, numa visão claramente menos fascinada do que a da *nova* geração parecia transparecer:

³³ Depoimento de João Paciência. Debate Aveiro – 1979. *Arquitectura*. Junho/Julho 1979, 134, p. 54.

³⁴ José Manuel Fernandes. Mesa redonda sobre a exposição Depois do Modernismo (Arquitectura). *Arquitectura*. 153, p. 18.

³⁵ *Idem*, p. 22.

“Os valores das suas figurativas arquitecturas destinam-se aos que por cá ficam que, invejosos e ciumentos, se vão mascarando com os mesmos disfarces ou linguagens. (...) Agora, a superfície aparentemente renovada das novas casas deixa entrever, através das fendas que a má construção oferece, os piores valores de tradição. (...) Felizes os visitantes desta nossa terra que, do folclore das suas festas e do seu vazio e sobretudo intenso dramas conseguem retirar razões positivas e raízes para si próprios e, netas *monotonia da variedade post-rural*, se comprazem.”³⁶

Seria também Alves Costa que, escrevendo sobre a produção arquitectónica que estava a surgir em contexto transmontano, faria uma espécie de revisão, “entre a nostalgia e a lucidez”, da pós-modernidade emergente no território português.³⁷ Começava por contar que se iniciou na Escola a ouvir falar de Trás-os-Montes, num tempo imediatamente a seguir ao *Inquérito*.³⁸ Contudo, desde então, e durante a sua “longa ausência” daquele território, haviam chegado os “subúrbios da Europa”, os novos investimentos e os “símbolos de novas esperanças de vida”³⁹. Por outras palavras, chegava também a *casa do emigrante*.

“O território entrou num processo de violenta transformação, em plena liberdade. A democracia tem um sabor estranho em terra de caciques, das famílias, das solidariedades pouco democráticas. O radicalismo continua regra, cada vez mais entrecortado por falsos sorrisos a aparentar moderação. Que fazer?”⁴⁰

Em forma de resposta, retomava neste texto algo que tinha escrito numa outra instância, em 1985, sobre a “nova arquitectura do Porto”, mas, dizia, poderia aplicar-se a qualquer outro ponto do país:

“Não podendo conquistar a dimensão transformadora, a obra de arquitectura está fatalmente condenada a ser ultrapassada pela lei do mais forte que constrói e controla a paisagem. Perdendo a dimensão do real, diluindo a sua mensagem ou tornando-a incomunicável, a arquitectura não cumprirá o seu papel. Esta é uma questão que a nova geração resolverá, para sobreviver.”⁴¹

³⁶ COSTA, Alexandre Alves. Casas de Emigrantes. *Jornal Arquitectos*. Novembro/Dezembro 1986, pp. 51-52, p. 8.

³⁷ FIGUEIRA, Jorge. *Periferia Perfeita. Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa Anos 1960-1980*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, p.194.

³⁸ Relativo ao *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal*.

³⁹ COSTA, Alexandre Alves. Notas imprecisas sobre arquitecturas alheias. In: *Catálogo da exposição Arquitectura Nova em Trás-os-Montes*. Sociedade Nacional de Belas Artes, Dezembro 1986.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

2.3. *O acaso e a vontade*

A *casa dos emigrantes* tornou-se assim numa espécie de “tema *fetiche*”⁴² desses anos, encontrando em MGD um dos seus maiores instigadores, e surgia como a manifestação mais evidente desse mundo volátil e em profunda transformação que caracterizava Portugal no pós-25 de Abril. “Depressa tudo deixou de ser como era ou pensávamos que pudesse ser”⁴³, escrevia MGD em *Arquitectura Popular*, artigo para o *Jornal de Letras* em 1985⁴⁴, que Paulo Varela Gomes considerava ser o primeiro texto “sensato e equilibrado”⁴⁵ sobre o assunto:

“Tudo deixou de ser oitocentista bucólico e as graciosas casas saloias com cozinha separada, bem como as austeras lojas de aves e estrume transmontanias, têm vindo a ser substituídas por blocos de geometria afiada, brilhantes ou texturados, percorridos por variados azulejos, incompreensíveis escadas, tortos telhados.”⁴⁶

A maior parte das chamadas *casas de emigrantes* era realmente “anódina, feia, grotesca”. Mas, escrevia MGD nesse artigo, representavam, nesse final do século XX, a “verdadeira” arquitectura popular portuguesa: entre a visão *salazarista* do “pote de ferro a fumar”, ou uma outra mais *neo-realista* “de panos brancos a rebrilhar ao Sol cobertos de terra lusa”, a realidade estava antes “cheia de moscas e tiras de plástico nas portas, as *boîtes* propagam-se nas aldeias, as árvores de natal piscam sobre a garagem no patamar de duas escada gémeas e inúteis”.

As *casas de emigrantes*, e as construções clandestinas em geral, constituíam de facto um fenómeno incontestável, de acelerada reprodução e observável em vários pontos de norte a sul do território português. Era algo que os arquitectos não podiam deixar de ignorar, pois

⁴² FIGUEIRA, Jorge. *Periferia Perfeita, Pós-modernidade na Arquitectura Portuguesa Anos 60 - Anos 80*. Coimbra: Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra, Departamento de Arquitectura, 2009, p. 270 (Dissertação de Doutoramento em Arquitectura). Na versão publicada, o termo *fetiche* foi alterado para *recorrente*: FIGUEIRA, Jorge. *Periferia Perfeita. Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa Anos 1960-1980*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, p. 189.

⁴³ DIAS, Manuel Graça. *Arquitecturas Populares*. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 21 de Maio de 1985, 150.

⁴⁴ A crónica *Arquitecturas Populares* foi também integralmente incluída no *Trabalho Síntese das Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica*, FA/UTL 1989; pp. 172-177.

⁴⁵ GOMES, Paulo Varela Gomes. Manuel Graça Dias, Uma Arquitectura Sem Fim. In: *Contraste, Última Exibição*. Lisboa, 1987, pp. 12.

⁴⁶ DIAS, Manuel Graça. *Arquitecturas Populares*. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 21 de Maio de 1985, 150.

interferia directamente com o seu raio de acção. Mas o que estava em causa para MGD era mais do que uma qualquer defesa corporativa da profissão, dos que “carpem nos ombros uns dos outros as sevícias que a profissão lhes reservou, a incompreensão de incultas populações que não lhes cumprem os projectos, que não lhos aceitam, que os perseguem”⁴⁷ — posição que, aliás, se preocupava em denunciar: “Onde falham estes *heróis*? Não será na recusa um pouco absurda em compreenderem de outra maneira, menos escolar, o meio onde aterraram?”⁴⁸

Numa entrevista de 1988 — para a revista *Unidade*, da Associação de Estudantes da Faculdade de Arquitectura do Porto —, os então estudantes de arquitectura Jorge Figueira e Nuno Lourenço encontravam uma semelhança entre as lições de Robert Venturi sobre Las Vegas e o que MGD queria aprender com as *casas de emigrantes*. Em resposta, MGD concordava com essa relação e referia que, de facto, Venturi era “importantíssimo” para ele, porque Venturi olhava a “cultura *real* da América”: tentava “coleccionar situações que se repetem e que são caras às pessoas” e tentava com elas “encontrar vocábulos para a sua própria arquitectura”. E o que mais encantava MGD nas *casas de emigrantes* era precisamente esse *descomprometimento*, esse *analfabetismo* em relação à cultura estabelecida que os fazia “terem descobertas geniais em determinados pontos.”⁴⁹

“Não há nenhuma *casa de emigrante* que eu diga que é lindíssima na sua totalidade, mas há sempre qualquer coisa que é surpreendente nessa *anormalidade*, na sua divergência face ao sistema formal que temos.”⁵⁰

Portanto, além das *casas de emigrantes* funcionarem como testemunhos concretos de uma realidade social em profunda transformação, com os quais os arquitectos portugueses teriam de aprender a lidar, representavam também para MGD um carácter de *desvio* em relação ao *status quo*, um espaço de liberdade à margem do *gosto dominante*: “Encanta-me por contraposição ao bom gosto, de pintar coisas de branco ou de creme e de usar meias a

⁴⁷ DIAS, Manuel Graça. O Acaso e a Vontade (Vocábulos Clandestinos). *Trabalho Síntese das Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica*, FA/UTL 1989, p. 169.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ FIGUEIRA, Jorge; LOURENÇO, Nuno. Manuel Graça Dias, o problema do alumínio. *Unidade*. Junho 1988, 1.

⁵⁰ *Ibidem*.

condizer com o *pullover*. Isso não me interessa, porque penso que nessa zona não se descobre nada, não há nenhum risco, não há nenhum *desejo de vertigem*.”⁵¹ Jorge Figueira escreveria mais tarde que as *casas de emigrantes* constituíam, para MGD, “áreas de *confronto*” em oposição às “áreas de *conforto* da Europa que se avizinhava”.⁵²

Questionar o que seria uma arquitectura popular *hoje*, foi algo que acompanhou o pensamento crítico de MGD ao longo de toda a década de 1980, tendo sido uma questão particularmente desenvolvida nas suas Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, defendidas na FA/UTL no dia 23 de Janeiro de 1990. *O acaso e a vontade (vocábulos clandestinos)* foi o título do trabalho de síntese que integraria o documento das Provas e vinha desde logo acompanhado de uma *Advertência*, onde eram apresentados os principais objectivos do trabalho:

“A construção deste *trabalho de síntese* tem por base a tentativa de ser ele próprio um texto mediador entre uma realidade desprezada (a arquitectura pobre, clandestina, desconhecadora dos códigos) e o discurso moderno e contemporâneo da nossa disciplina, que creio dever estar atento a tudo que existe.”⁵³

Em termos estritamente disciplinares, às *casas de emigrantes* estava também associado todo um posicionamento crítico de reacção, ou pelo menos de um certo questionamento, perante o legado do movimento moderno. O discurso desenvolvido ao longo do texto das Provas de Aptidão de MGD é, nesse sentido, bastante inequívoco. No capítulo 3 deste documento, intitulado *Arquitecturas Clandestinas dos Arredores de Lisboa* — tema que seria também desenvolvido no seu programa de televisão *Ver Artes*, em dois episódios emitidos em 1996⁵⁴ —, MGD lançava uma fundamental questão:

“Não olhámos extasiados o que de belo nos tinham para dar as arquitecturas populares e regionais que subsistiam eternas no adormecido Portugal dos anos 50? (...) Não se fez esse

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² FIGUEIRA, Jorge. *Periferia Perfeita. Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa Anos 1960-1980*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, p. 192.

⁵³ DIAS, Manuel Graça. *Advertência*. In: *O Acaso e a Vontade (Vocábulos Clandestinos)*. Trabalho Síntese das Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, FA/UTL, 1989, p.103.

⁵⁴ DIAS, Manuel Graça; FELDMAN, José Edgar (realização). *Arquitectura sem arquitectos, clandestinos urbanos (parte I e II)*. In: *Magazine de arquitectura e decoração*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 6 de Junho e 4 de Julho 1996.

livro que é a *Arquitectura Popular em Portugal* de onde alguns dos belos temas foram extraídos, depois, para, relidos, servirem de inspiração ao que se veio a considerar *modernismo regionalista* (Távora, Siza, Keil do Amaral?).”⁵⁵

Para ilustrar o seu raciocínio, recuperava do *Inquérito* uma definição sobre *arquitectura popular* que encaixava perfeitamente nos desígnios que MGD queria atribuir à arquitectura dos clandestinos:

“A arquitectura popular regional não é urbana de origem nem de tendências. Pode urbanizar-se, melhorar de cuidados construtivos e apuros formais, mas, se lhe cortam as raízes que a prendem à terra e aos seus problemas, desvirtua-se, perde a força e a sua autenticidade.”⁵⁶

E, nesse aspecto, MGD era peremptório: se fosse feito um “novo Inquérito à Arquitectura Popular dos anos 80”, os *clandestinos* e *emigrantes* “teriam aí a parte de leão”:

“Não há nenhum movimento de *retorno às origens* por mais noites que folheemos o *Inquérito à Arquitectura Popular*: as novas casas compreendem realmente as cozinhas reluzentes, urbanas e equipadas, *espaços de representação* veiculados pelos *media* e que funcionam com as escadas, os telhados desencontrados, as garagens, as varandas, as salas alcatifadas com lareira e as profusas casas de banho, como mais-valia acumulada, *reserva de sucesso*, da ascensão social durante 15 anos de França, Austrália ou Alemanha.”⁵⁷

Nesta *advertência* era também explicado como o trabalho de síntese das suas Provas de Aptidão se definia como um texto *descontínuo* que “*procura, nada provando*”, em que “situações subsidiárias de uma atitude crítica” eram chamadas à ilustração da “hipótese de um discurso anti-método”, e que visasse sobretudo “privilegiar a invenção”. A forma como MGD construiu este seu trabalho é também relevante para a mensagem que procurava transmitir. Excertos de textos diversos de outros autores vão sendo convocados, misturando-se com excertos de textos publicados anteriormente do próprio MGD, numa “colagem significativa”. Tal como as imagens, que eram um “complemento indispensável a qualquer

⁵⁵ DIAS, Manuel Graça. Advertência. In: *O Acaso e a Vontade (Vocábulos Clandestinos)*. Trabalho Síntese das Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, FA/UTL, 1989, p. 165.

⁵⁶ *Ibidem*. Transcrição original retirada de *Arquitectura Popular em Portugal*, 2ª ed. Lisboa: APP, 1980.

⁵⁷ *Ibidem*.

discorrer sobre arquitectura”, iam acompanhado e sugerindo muito do que ia sendo dito ao longo do texto — estas imagens provinham de parte da sua colecção pessoal e haviam sido projectadas ao longo desses quatro anos de aulas na FAUTL — e muitas delas passariam também em *O que é a Arquitectura?*, o primeiro episódio do *Ver Artes*⁵⁸. E se, por um lado, o *medium* com que apresentava o trabalho, em fotocópias, não permitia grande rigor na reprodução destas imagens fotográficas, também o “método não impositivo”, que MGD dizia ter escolhido para construir este documento, suportava perfeitamente a presença destas, *apenas*, “sugestões visuais”.

“Escrevi acerca daquilo que gosto em arquitectura: a *complexidade* e a *contradição* — como dizia Venturi — mas também a *promiscuidade* e a *mestiçagem*, os *códigos ao contrário* e as *descobertas do acaso*, a *vontade de expressar* e ser ouvido e a *frescura do olhar* e ver para lá da primeira e impenetrável barreira do *gosto*.”⁵⁹

⁵⁸ DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDMAN, José Edgar (realização). *O que é a arquitectura?* In: *Magazine de arquitectura e decoração*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 15 de Dezembro 1992.

⁵⁹ DIAS, Manuel Graça. Conclusão. In: *O Acaso e a Vontade (Vocábulos Clandestinos)*. Trabalho Síntese das Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, FA/UTL, 1989, p. 201.

3. *Desejo ardente de comunicação*

3.1. *Depois do moderno*

No final dos anos 1970 e ao longo de toda a década de 1980, e para uma nova geração de arquitectos formada logo a seguir ao 25 de Abril, na qual MGD se incluía, o fenómeno da *casa de emigrantes* representava mais a manifestação de um sintoma, e não tanto uma doença em si, de um Portugal em profunda transformação social. O país mudava e com ele teria de mudar também a forma como os arquitectos intervinham.

“Há televisão (quanto mais não seja espanhola), discotecas e megafones nas aldeias; há *mini-mercados* que vendem feijão frade em latas, da *Compal*. ”¹

Porém, o tema das *casas de emigrantes* servia também de chancela do discurso desta nova geração, que reclamava com toda a força por uma maior liberdade formal no exercício da arquitectura. Nesse sentido, a conclusão que MGD escreveu nas suas Provas de Aptidão sintetiza perfeitamente o que seriam as suas grandes expectativas e de como, por vezes, as formas mais espontâneas de construção poderiam servir de inspiração para novas linguagens arquitectónicas:

"Como na pintura em que podemos separar, por um lado. o *exercício de um estilo* e, por outro, a *fonte do imaginário* ou a *inauguração de um estilo* (Picasso/arte africana, Miró/o desenho infantil, Dufuffet/o registo esquizóide), um grande repertório de formas de arquitectura *moderna* (novas formas vs. novos materiais/novos programas) e *contemporânea* (mais próxima do pulsar imediato dos sentidos, afinal partilhados por um número muito maior que um vocabulário/uma estética propostos pela elite) poderá ser encontrado a partir da observação descomprometida de preconceito: das *arquitecturas dos não arquitectos*, das *arquitecturas espontâneas, populares*, hoje não valorizadas mas, quanto a mim, portadoras de sinais que potenciam um futuro se futuro, para nós, significar a significação do mundo tendo por base *expressão e intuição* mais do que a exangue análise *racional* de dados percíveis.”²

A acompanhar o desejo de maior liberdade e o encarar da prática arquitectónica como uma actividade artística estava também associada uma necessária posição de demarcação face à condição precedente — a *modernidade*.

¹ DIAS, Manuel Graça. *O Acaso e a Vontade (Vocábulos Clandestinos)*. Trabalho Síntese das Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, FA/UTL, 1989, p. 171.

² *Ibidem*, p. 203.

Porém, em textos e depoimentos de MGD ao longo da década de 1980, a noção de “modernidade” torna-se um conceito algo volúvel que adquire diferentes matizes conforme o contexto em que é evocado, tornando também algo ambígua a concreta definição da sua recusa e/ou aceitação. Tanto a noção de *modernidade* estaria simplesmente associada a contemporaneidade, à sintonia com os tempos actuais — como escrevia, por exemplo, no texto de introdução das suas Provas de Aptidão, em 1989, a propósito da sua relação com as construções dos emigrantes ou clandestinas:

“Considero que os olhos postos na actualidade, mesmo que na menos *nobre* de todas, na mais *inqualificada*, na mais *odiada*, é (e terá de ser) uma atitude da *modernidade*.”³

Como, também, a noção de *modernidade* assumia-se numa vertente profundamente ideológica, um sistema de pensamento que MGD considerava necessitar de profunda revisão. Em *Abecedário dos factos pós-modernos*, artigo de 1985, escrevia:

”O erro da *Modernidade* foi talvez o querer saltar pelo vazio fora, anárquica e ruidosamente cortando as ligações, as entrelinhas e as raízes que ataram e rodearam unidades ordenadas e coerentes para as substituir por pretensas bolsas in-dependentes em que a não dependência era também, *et pour cause*, o lugar da ausência dos significados profundos.”⁴

À parte de qualquer ambiguidade associada ao conceito de *modernidade* havia, contudo, um alvo extremamente preciso e que se tornava urgente combater. Um “aborto” que tinha surgido como consequência directa do pensamento modernista do pós-guerra: o *funcionalismo*. Numa recensão ao livro de Paolo Portoghesi, *Depois da Arquitectura Moderna*⁵, MGD era particularmente enfático em relação “à luta contra o *terrorismo* funcional-racionalista” de que dizia o livro tratar e do qual, desde os anos 1970, se iam começando a esboçar resistências, “num lento despertar no meio de uma *estrada de cinzas*”.

Esse *mito* com que concordavam “os homens dos anos 50/60/70”, em que “tudo passou a dever ser *funcional*”, e em que de um dia para o outro as sociedades deixariam de se “envolver em símbolos, sonhos, decoração, ou estouvada alegria”, para se preocuparem

³ *Ibidem*, p. 107.

⁴ DIAS, Manuel Graça. Letra O de Ordem. Abcdário, Factos pós-modernos. *Jornal de letras, artes e ideias*, 21-27 Dezembro 1985, 181, p. 17.

⁵ PORTOGHESI, Paolo. *Depois da Arquitectura Moderna*. Lisboa: Edições 70, 1982.

apenas com “a saúde, a alimentação, a mortalidade, a terceira idade e outras coisas, todas elas seriamente enquadradas, protegidas e mesmo *moralizadas* por uma arquitectura *discreta, funcional, e de austera beleza*”.

É na reacção a tudo isso que, para MGD, surge o *pós-moderno*.

O *pós-moderno* é por ele encarado não como “uma moda superficial em que se copiam, grosseira e simplificada, frontões e colunas, se pintam de cor-de-rosa e de azul e se aplicam a forrar *mais um* qualquer edifício canhestamente compartimentado”, mas sim como uma “atitude criativa” de recusa:

“Recusa das cidades-viárias do séc. XX que o movimento moderno nos legou; aos alibis que, voluntária ou involuntariamente, emprestou aos promotores imobiliários; ao vazio, cultural e artístico, para o qual nos empurravam as teses *funcionalistas*; à falsidade, pregadora das diferenças, que consistia na pretendida criação de um *estilo internacional* (acima dos povos, das culturas, das épocas)...”

E, em 1983, essa “atitude” de recusa procura manifestar-se pela primeira vez em Portugal com *Depois do Modernismo*, uma exposição que esteve patente entre 7 e 20 de Janeiro de 1983 na Sociedade Nacional de Belas Artes e que reuniu diversos arquitectos, artistas, músicos, estilistas e pessoas ligadas ao teatro, sob um mesmo mote: “Era chegado o momento, digamos *geracional*, de marcar um ponto de vista não alinhado com o modernismo dominante.”⁶

Luís Serpa, da *Galeria Cómicos*, foi o coordenador-geral da exposição. Michel Alves Pereira Toussaint integrou a Comissão Executiva na secção de Arquitectura. E MGD, juntamente com João Vieira Caldas e José Manuel Fernandes, foram os arquitectos que integraram a comissão consultiva. Na linha do pensamento que MGD defenderia na recensão ao livro de Portoghesi — escrita dois meses depois do fecho da exposição, em Março de 1983 —, os organizadores de *Depois do Modernismo* não se propunham a tentar definir qualquer “tendência particular”. A exposição assumia-se antes como “um formulário de cinco importantes questões”, que, mesmo que inconclusivamente, se procuraria dar resposta e que

⁶ SERPA, Luís (Coord.). A Propósito. In: *Depois do Modernismo* [Catálogo da exposição], p.10,

se poderiam assim sintetizar: “Saber onde podemos estar quando tudo leva a crer que já não estamos em parte nenhuma.”⁷

“É perfeitamente claro que já não vivemos no tempo das grandes esperanças nesta época de crise generalizada”, escreve Michel Toussaint em *Uma exposição de Arquitectura*, texto que integra o catálogo da exposição⁸. A sensação de “fim de uma época” é desde logo assumida, a par de uma necessidade de “repensar, reflectir e até reciclar”. Para Toussaint, *Depois do Modernismo* assumia-se essencialmente como uma “possibilidade de apreciar e exhibir a capacidade de renovação das linguagens arquitectónicas”. Contudo, a exposição assentava também numa premissa polémica: recusar “fortemente” todos aqueles que “não sentem que o tempo passou desde o heroísmo moderno dos anos 40/50 em Portugal”. Esta vontade de ruptura com a geração precedente é algo que não terá agradado a vários arquitectos portugueses, algo que ficou evidente com a recusa de participação do *grupo do Porto*,⁹ que se demarcou publicamente da exposição *Depois do Modernismo*, enviando apenas um texto sobre como “essa história do pós-modernismo não fazia qualquer sentido em Portugal”.¹⁰ Passados uns meses, seriam *os do Porto* a montar uma espécie de *resposta a Depois do Modernismo* com a exposição concorrente *Onze arquitectos do Porto*, que esteve patente na SNBA entre 15 e 30 de Abril e na Cooperativa Árvore, no Porto, entre 6 e 18 de Maio de 1983.

“Hoje não é ontem, daqui o nosso sentimento de que a modernidade contemporânea pode ser *Depois do Modernismo*.”¹¹

⁷ *Ibidem*,

⁸ TOUSSAINT, Michel; Uma exposição de arquitectura. In: *Depois do Modernismo* [Catálogo da exposição], pp. 31-32.

⁹ O *grupo do Porto* era constituído por Adaberto Dias, Alcino Soutinho, Álvaro Siza Vieira, Alexandre Alves Costa, Domingos Tavares, Eduardo Souto Moura e Sérgio Fernandez. Recusando o critério de *representação do Porto* — que os organizadores da exposição lhes atribuíam no convite que lhes era dirigido —, os sete arquitectos decidem então enviar um texto único de sete folhas A4 dactilografadas porque consideravam que não deviam deixar de contribuir para o debate.

¹⁰ GOMES, Paulo Varela. Arquitectura, os últimos vinte e cinco anos. In: *História da Arte Portuguesa Vol. 3*. Lisboa: Temas e Debates e Autores/Círculo de Leitores, 1996, p. 570.

¹¹ TOUSSAINT, Michel. *Uma exposição de arquitectura*. In: *Depois do Modernismo* [Catálogo da exposição], p. 32.

“Mas tu acreditas mesmo que o Movimento Moderno tenha morrido?” — perguntava a MGD um dos arquitectos presentes na exposição, enquanto acabava de montar o seu *stand* — “É que, se assim é, onde é que vocês colocam o Aalto e o Corbu?” — “O Aalto e o Corbu mete-os no c...”, confessava MGD que assim lhe terá apetecido responder. Este episódio surge descrito em *Biombo Neura*,¹² pequena crónica escrita para o *Jornal de Letras*, e que terá deixado MGD logo angustiado ainda antes da inauguração:

“Se todos viessem com semelhante estado de espírito, poder-se-ia dizer adeus a uma exposição divertida, inovadora, polémica, atrevida, forte, bem-humorada e que marcasse alguma coisa.”¹³

Mostrava-se também perplexo perante a superficialidade que muitos arquitectos, inclusive os que nela participaram, demonstravam perante o objectivo essencial da exposição:

“O que estava em causa era reunir os portugueses que, à sombra de um comum desencanto face ao *puritanismo Internacional funcionalista*, cogitavam aqui e ali...”¹⁴

— “E para que é que isso serve?”, “Porquê este estado de guerra que vocês põem?”, continuava a insistir o seu “colega provocador”. — “Para avançarmos, encontrarmos fórmulas novas, descobriremos outras coisas!”, retorquia MGD exasperado, enquanto olhava desiludido para o *stand* desse colega, um *biombo triste*, “desinteressado, nada inventivo, velho”. — “O contrário do que se pretendia, portanto.” Mas quando Luís Cunha começa a montar o seu *stand* e apresenta as suas *Sugestões para um Plano não Burocrático para a Reconstrução da Cidade de Angra do Heroísmo*, a esperança lá terá retornado a MGD de que *Depois do Modernismo* viesse finalmente a ser uma exposição “fresca e nova, polémica e provocadora” — um *manifesto contra a neura*.

¹² DIAS, Manuel Graça Dias. O biombo neura. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 18 de Janeiro 1983, 50.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

3.2. *Vanguarda popular*

Em *Solidão do Moderno*,¹⁵ artigo escrito em 1985 — a propósito da edição portuguesa de *A Linguagem Moderna na Arquitectura*, de Bruno Zevi (Publicações Dom Quixote, 1984), que MGD definia como uma “tentativa desesperada de tornar a fazer guinar o ideal Moderno ao topo da cultura dominante” — MGD contrapunha à tese de Zevi, que proclamava que “o moderno ainda não vingou totalmente”, a tese *pós-moderna* de que “vivemos em perfeita ditadura da modernidade e que é à inconsistência da sua ideologia, e à fragilidade da subversão que propõe, que se deverá ir procurar muita da miséria visual que temos”. E por miséria visual, MGD pretendia falar, por exemplo, de como “qualquer pato-bravo ludibria e intimida um homem que devia ter gosto com a palavra-chave: *moderno!*”, dos “arrivistas desenhadores que *projectam* bairros inteiros na convicção profunda que nada poderá fazer 90 graus entre si sob o risco de lhe chamarem fascistas”. A “velocidade de circulação” destes modelos ditos *eruditos*, associada ao facto de se tratar de modelos de “difícil decodificação popular”, teria conduzido, para MGD, a uma enorme confusão. E agora surgia, pela primeira vez no *continuum cultural arquitectónico*, “uma quebra, uma fractura, um rasgão”, resultado dessa “indesculpável pretensão” que tinha sido a tentativa “de cortar com a história, com a evolução, com as tradições, com os lugares”.

“Paradoxalmente, uma teoria que se propunha instalar o novo perpétuo (e portanto perpetuamente diferente) acabou, por incapacidade comunicativa, por originar um lamacento terreno de cópias mal assimiladas onde a *originalidade* se vulgariza e as *diferenças* se aproximam.”¹⁶

Passado um ano da escrita desta recensão ao livro de Bruno Zevi, MGD escreveria *Por uma vanguarda popular*,¹⁷ um artigo que parecia fazer ecoar os gritos de toda uma geração “que nasceu confusa e que, triste, viu à sua volta o falso moderno chegar ao poder”. Escrevendo sempre no plural, MGD dizia ser esta uma geração que aguardava finalmente a “magia de um período novo mas consensualmente vivido”¹⁸. *Por uma Vanguarda Popular*

¹⁵ DIAS, Manuel Graça. A solidão do moderno. *Arquitectura Portuguesa* (5ª série), Maio/Junho 1985, 1, pp. 46-51.

¹⁶ *Ibidem*, p. 46.

¹⁷ DIAS, Manuel Graça. Por uma vanguarda Popular. *JA Jornal Arquitectos*. Novembro/Dezembro 1986, 51-52, p. 22.

¹⁸ *Ibidem*.

proclamava, por um lado, uma clara ruptura ideológica da forma como a arquitectura vinha sendo praticada nas décadas anteriores — “nem só a malabarismos de betão à vista se poderiam resumir as fatias de ornato, alegria e diferenciação que nos caberiam”. E, por outro lado, pretendia claramente demarcar-se já de um “novo *styling*”, que entretanto se havia instalado — “de tão oco e vazio como as precedentes riscas horizontais de betão descofrado”¹⁹.

História e Comunicação eram os dois pontos sobre os quais MGD reflectiria neste texto e que seriam também a pedra-de-toque de um debate generalizado que estaria a ter lugar sobre o futuro da arquitectura numa altura que, em Portugal, como em outras partes do mundo, se cruzavam “confusas e interrogadas, alternativas diversas ao prosseguir da disciplina”. Faces de uma mesma moeda, tanto o recurso a códigos já estabilizados como a adopção de vocábulos mais inteligíveis estariam ao serviço de um mesmo anseio: o de fazer chegar a arquitectura mais directamente às pessoas. “Dar-se à descodificação, a uma contemplação mais generalizada”, enfim, “*popularizar-se*” era uma das frentes que a (nova) arquitectura e a (nova) geração de arquitectos teria de conquistar. Contudo, para MGD, a *História* não deveria servir de justificação estanque para um “manusear muito inculto de um filão de formas ditas estabilizadas” só porque se acreditava serem mais *comunicáveis*. Tão-pouco o “credo infantil” de fomentar uma maior *comunicação* deveria corresponder a um *paternalismo* de concluir que existiriam famílias de “formas mais fáceis e perceptíveis”²⁰.

A questão que, neste artigo, MGD deixava contudo em aberto era se, para a arquitectura corresponder a esse *desejo ardente de comunicação com o público*, não seria mais animador fazer chegar “reflexões espaciais modernas” — de um plano inclinado, de um plasticismo geométrico, de um rectangular vão longilíneo, etc. — do que passar horas, “*incompreensíveis*, em termos de cultura massificada”, explicando a “*excelsidade* de um entablamento maneirista”. Seria nesta espécie de volte-face que, como reacção a esse “falso-moderno” que pretendia fazer sucumbir, MGD acabaria a propor voltar o feitiço contra o feiticeiro e fazer,

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

de novo da "vulgata moderna" o ponto de partida para um "discurso que envolve e iniba toda a argumentação"²¹.

O *pós-modernismo* de Manuel Graça Dias definir-se-ia assim, distanciado de "abordagens neoclássicas ou neo-racionalistas", permanecendo antes dentro de um vocabulário moderno "que se propõe expandir, mas não substituir por qualquer deriva tradicionalista, *free style* ou doutrinária", como escreveria mais tarde Jorge Figueira.²²

Portanto, à *História e Comunicação*, bandeiras de um pós-modernismo mais "afirmativo", Manuel Graça Dias contraporía outros dois conceitos, numa abordagem mais "crítica"²³: o *Engenho* e o *Ingénuo*. Título de um editorial que escreveria para a revista *Arquitectura Portuguesa*²⁴ em 1987, e que seria posteriormente incluído nas suas Provas de Aptidão, o *Engenho* e o *Ingénuo* eram para MGD os dois pólos sobre os quais a arquitectura — pelo menos "aquela que nos emociona, entusiasma e transforma" — tinha sempre vivido. O *Engenho* seria a resolução de um problema à volta de estratégias simples, enquanto o *Ingénuo* era o descaramento de desenhar como quem devaneia, sempre a partir do zero, na "escuma indecifrável de qualquer premonição nebulosa". Se o *Engenho* contrariaria o funcionalismo (o do *falso-moderno*), já o *Ingénuo* opor-se-ia ao "*styling*, ao amaneiramento, ao *kitsh*" (o do *falso amor pelo património*). Por fim, concluía MGD: "Toda a boa arquitectura moderna vem presa de *Engenho*, toda a boa arquitectura popular foi filha do *Ingénuo*."

Em 1985, MGD expunha um conjunto de desenhos na *Galeria Cómicos*, de Luís Serpa, numa exposição intitulada *Hiper Modernistas com os 'baixos ondulantes'*. A par de MGD seriam também expostos desenhos de Luís Cunha, Troufa Real e Tomás Taveira.

²¹ *Ibidem*.

²² FIGUEIRA, Jorge. *Periferia Perfeita. Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa Anos 1960-1980*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, p. 192.

²³ Jorge Figueira referia que a abordagem de MGD na crítica ao *moderno*, muitas vezes encarado também como *progresso*, e aos *processos de homogeneização em curso* (Europa, globalização, etc) significava também uma *complexa* passagem de um pós-modernismo *afirmativo*, para um pós-modernismo *crítico*. *Ibidem*, p. 191.

²⁴ *Arquitectura Portuguesa*. Março/Abril 1987, 11. pp. 16-17.

Os desenhos apresentados por MGD eram relativos a três projectos de 1984: *Caneiro*, *Hospital Novo* e *Tabolado*, para a cidade de Chaves, em que “arcadas, ripados de madeira nas janelas, ou andares amansardados do *existente*”, deram origem a “novas e diferentes arcadas, escondidos ripados e bizarros andares recuados” — numa *mutação deliberada* e numa “poética deturpação dos valores propostos ao lado”, porque demasiado “*estandardizados e estéreis* para serem usados *tal e qual*”, escreveria José Manuel Fernandes para o catálogo da exposição.²⁵

Estes projectos de MGD viviam, assim, da confluência de diferentes linguagens, tempos e origens arquitectónicas, numa colagem inusitada em que o *piloti* modernista convivia em despudorado equilíbrio com o tradicional cunhal em pedra, uma reinventada *marquise* popular, ou os contemporâneos azulejos de *casa de banho*²⁶ e caixas de estores.²⁷ O alçado era a vista privilegiada na representação destes projectos, que Paulo Varela Gomes definia como “um exercício de laminagem das paredes, de transformação da parede em volumes, de construção de planos sucessivos no plano do alçado” — característica formal que, para Varela Gomes, e segundo as teses de George Kubler, seria “o aspecto central da arquitectura portuguesa da idade clássica”. Varela Gomes apresentava assim MGD como “o mais português” dos arquitectos presentes na exposição, ligando os seus projectos a um *chão*, situando-os “nas margens das grandes correntes internacionais (modernas ou *post*)”, na qual uma arquitectura *regional* — e não *regionalista* — fornecia o “pólo de fixação mais perene”²⁸.

²⁵ FERNANDES, José Manuel. *Duas ou três coisas que sei dele... Hiper Modernistas com os 'baixos ondulantes'* [catálogo]. Exposição Galeria Cómicos, 1985.

²⁶ MGD escreveu uma crónica intitulada *Azulejos*: “Os azulejos são cognominados de *casa-de-banho* quando revestem inteiras casas populares contemporâneas pelo desdém de quem *percebe um pouco destas coisas de chique e do bom gosto*”. DIAS, Manuel Graça Dias. *Azulejos*. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 22 de Outubro 1985, 172.

²⁷ MGD escreveu uma crónica intitulada *Estores*: “As caixas exteriores são elementos plásticos maravilhosos, frisos contemporâneos que redimem os vãos das curtas dimensões que os mais mesquinhos pés-direitos e o seu cortejo de vigas periféricas nos têm vindo a dar”. DIAS, Manuel Graça Dias. *Estores*. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 3 de Dezembro 1985, 179.

²⁸ GOMES, Paulo Varela Gomes; Manuel Graça Dias. *Uma Arquitectura Sem Fim*. In: *Contraste, Última Exibição*. Lisboa, 1987, p. 12.

3.3. *Manipuladores de imagens*

A propósito dos desenhos de MGD em *Hiper Modernistas com os 'baixos ondulantes'*, Paulo Varela Gomes aproveitava para questionar um pouco todo o momento que a arquitectura portuguesa atravessava em plenos anos 1980.²⁹ O próprio facto de se tratar de uma “exposição de desenhos” era já o “sintoma de uma época”, que Varela Gomes colocava a par, por exemplo, da coluna que na mesma altura MGD escrevia quinzenalmente no JL. Estes desenhos de MGD, tal como aliás os dos outros arquitectos expostos, podiam logo ser facilmente “arrumados na cómoda gaveta” do *pós-modernismo*, como escreve Varela Gomes, pelo que representavam de recusa em relação a um “funcionalismo estreito”, assim como pela sua reivindicação do “prazer da forma”, da “teatralidade”, do “retomar da história”, da “fruição sensorial da arquitectura”... E de que outros meios dispunha a arquitectura para se defender da *situação pós-moderna*?

Arquitectura essa que, no habitual tom irónico que lhe era conhecido, Varela Gomes dizia estar “ameaçada mortalmente” pelas *tele-conferências* e *transmissões directas*, pela *omnipresença* do vídeo e do cinema, pela *velocidade* dos meios de transporte, pela *pré-fabricação*, pela *multiplicidade* de pontos de vista, e até pela *educação* das novas gerações fora de *casa* e em estreita convivência com os *automóveis* e as *motos*, com os *dancings* e os filmes no *vídeo*. Estariam por isso os arquitectos da *pós-modernidade* condenados a constantemente retomar a *herança modernista* e a “disfarçá-la” com novos materiais e decorações? Era nesse sentido que Varela Gomes aconselhava o leitor a visitar esta exposição na *Galeria Cómicos* e a pensar, muito particularmente, nos desenhos de MGD, e na sua “evidente modéstia das ideias” e “resistência segmentária mas tenaz”. Não se tratava de *moral*, *monumentos* ou *lamentações*, tratava-se, acrescentava Varela Gomes, “de estar com o tempo presente”, mas sem “quaisquer enfatuadas simplicidades”.³⁰

Nesta constante procura de *estar com o tempo presente*, a actividade de MGD sempre se foi definindo num ciclo em permanente actualização: por um lado, com um olhar sempre fixo no *real*, através do qual MGD produzia novos sentidos; por outro, pela comunicação

²⁹ GOMES, Paulo Varela Gomes. O fim da arquitectura ou a arquitectura finalmente. *Diário de Lisboa*. 20 de Maio 1985.

³⁰ *Ibidem*.

desses novos significados, tanto através de um prolífica produção nos mais diversos tipos de *media*, como no esforço comunicativo da sua própria linguagem arquitectónica, que transformava todos os seus projectos numa espécie de *arquitectura falante*.³¹

Em relação à produção de MGD relacionada com a comunicação da arquitectura, somente no ano seguinte a esta exposição de desenhos na *Galeria Cómicos*, em 1986 — e no mesmo ano em que escreveria também o fundamental e já referido texto/manifesto *Por uma vanguarda popular*³² —, MGD estaria envolvido em mais três exposições: *Tendências da Arquitectura Portuguesa, 1ª ENA (Exposição Nacional de Arquitectura)* e *Arquitectura Nova em Trás-os-Montes*.

A primeira exposição foi a itinerante *Tendências da Arquitectura Portuguesa*, que esteve em exibição em diferentes cidades mundiais³³ até 1992, em que participaria como comissário adjunto, tendo Carlos S. Duarte como comissário geral. Exposição que se definia pela tentativa de fornecer uma “leitura esclarecedora e sugestiva do que é hoje a arquitectura em Portugal”, escolhendo cinco autores que os comissários consideravam representativos das principais tendências que se cruzavam naquele momento no campo da produção arquitectónica e da “polémica que a acompanha”. Estes cinco arquitectos eram apresentados segundo curiosas designações, em *Cinco Ensejos* escritos por MGD:

O *depurado* Siza Vieira e o seu “carrossel estável e instável de imagens que, provenientes de um ponto no lápis no início do desenho, nos enche, ataca, domina, inebria”;³⁴

O *luminoso* Hestnes Ferreira e o “apelo à frontalidade dos materiais (tijolo, grelhas, rebocos) [com] que se resolve a sua arquitectura”;³⁵

³¹ Recorremos ao termo “arquitectura falante” utilizado por Jorge Figueira a propósito do edifício WTC de Manuel Vicente (1985/88), em que “os motivos gráficos estão no lugar de objectos clássicos”, referindo-se ao enorme *lettering* na sua fachada, que “não é uma adição publicitária, mas constrói a própria arquitectura”. *Periferia Perfeita. Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa Anos 1960-1980*. Lisboa: Caleidoscópico, 2014; p. 314.

³² *Jornal Arquitectos*, 51-52.

³³ *Tendências da Arquitectura Portuguesa*. Exposição itinerante: Barcelona (1986); Rio de Janeiro, São Paulo e Buenos Aires (1987); Lisboa (1989); Estrasburgo, Macau e Bombaim (1990); Nova Deli e Pequim (1991); Tóquio (1992). Comissário-geral: Carlos S. Duarte. Comissário adjunto: Manuel Graça Dias.

³⁴ DIAS, Manuel Graça. *Cinco Ensejos*. In: Catálogo da exposição *Tendências da Arquitectura Portuguesa*. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1990, p. 42.

³⁵ *Ibidem*, p. 43.

O *familiar* Luís Cunha, “o mais vernacular dos arquitectos contemporâneos, no sentido em que *vernacular* possa significar uma arquitectura autónoma e expedita, enfeitada pelas referências difusas de um património omnipresente”;³⁶

O *impuro* Manuel Vicente, para quem “o esforço de projectar passa pela utilização do *feio*, pelo interrogar das culturas, pela promiscuidade do corrente”³⁷;

E por fim o *extravagante* Tomás Taveira, o “hábil arquitecto que sempre foi, orquestrador de um tempo *presente* onde os diversos fantasmas do Pós-Modernismo se resolvem no caótico e barroco cruzar dos seus diversos esquematismos”.^{38 39}

A segunda exposição de 1986 consistia numa mostra de *Arquitectura Nova em Trás-os-Montes*, que esteve patente em Dezembro na SNBA, onde MGD apresentaria os projectos que tinha vindo a desenvolver em Chaves desde 1979. Trás-os-Montes correspondia, para MGD, a uma certa *geografia pessoal*, território habitual de intervenção de António Belém Lima (que tinha sido seu colega na famosa casa de São Bento), de Júlio Teles Grilo (seu cunhado) e também de Egas José Vieira (com quem já colaborava ocasionalmente e que viria a tornar-se seu sócio na *Contemporânea*, atelier depois criado em 1990). Entre os projectos que por lá desenvolveu, e que estavam patentes na exposição, incluía-se o *Golfinho* (1985-89), conjunto de habitação colectiva que o próprio MGD assim descrevia:

“O *Golfinho* é um edifício que se *enrosca* sobre os limites curvos da propriedade, voltando à Ponte Nova uma esquina sensual que se pretende institua como marca ou sinal de entrada na cidade. É uma grande muralha macia que sob um pódium comercial nervoso e ondulante se afirma calma no ritmo dos vãos, no brilho das palas, nas sombras das suas grelhas. No interior do lote, uma pequena *sala de chá* é o contraponto de acontecimentos encontrado necessário às repetitivas certezas do edifício-mãe, impedida a primeira ideia de uma torre que encenasse uma mensagem moderna.”⁴⁰

³⁶ *Ibidem*, p. 44.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Paulo Varela Gomes recordaria mais tarde como não tinha gostado mesmo nada dessa exposição: “Não fazia sentido nenhum. Achávamos que o Taveira não era nenhum chefe de tendência, e que tudo aquilo não eram tendências nenhuma, era uma parvoíce”. *Reescrever o Pós-moderno*. Porto: Dafne Editora, 2011, p. 177.

⁴⁰ 3 *Bocados*, catálogo. Exposição Galeria Cómicos, 1988. [O *Golfinho* 1987 estava “em construção”; O *Golfinho* esteve exposto também na 1ª ENA em 1986.]

Jorge Figueira descreveria o *Golfinho* como um projecto em que MGD tanto integrava elementos de *continuidade* da arquitectura moderna, “nos vestígios dos pilotis, nas grelhas das marquises, nos elementos plásticos na cobertura”, como depois remetia para uma “caracterização livremente clássica” no porticado comercial “algo atarracado e prolixo”, ou ainda como tirava partido, à escala urbana, de um “desenho expressivo e comunicativo que desenvolve com facilidade”⁴¹. A casa de chá, pequeno equipamento que acompanha o bloco de habitação, era porém, para Figueira, o local onde MGD ensaiava então “uma arquitectura de raiz cúbica” mas em “*estado delirante*” — uma “*casa de emigrante* em plena expansão”. Por sua vez, Ana Vaz Milheiro via em *Golfinho* a abstracção moderna a ser substituída por imagens reconhecidas, quase banais, que “introduzem o habitante numa dimensão que, não sendo transmontana, nem tão-pouco portuguesa, também não é assumidamente europeia — é a de uma cidade imaginária, cinematográfica, cosmopolita”.⁴²

Chaves era a cidade onde MGD fazia edifícios “de emigrante”, segundo Paulo Varela Gomes, que reforçava mesmo o termo *emigrante* porque dizia tratarem-se de “edifícios especulativos” para construtores “sem nenhuma cultura arquitectónica, que lhe estragam todo o projecto, que constroem como querem” — os chamados *patos-bravos*. Dizia também que MGD tinha isso em conta e por isso ia para lá, *pragmaticamente*, construir para aqueles construtores e para aquela cultura “tentando, ao mesmo tempo, introduzir *modernidade* tal como ele a vê”.⁴³ A região de Trás-os-Montes constituía, para Varela Gomes, uma espécie de *África de Portugal*, no sentido em que, como em África, não havia lá “complexos com a História” — porque em África “não havia” História —, nem tão-pouco havia a “pressão do utilitarismo” ou a “obsessão urbanizadora”.⁴⁴ O *pós-moderno* da arquitectura portuguesa também era feito dessas “lonjuras”, dizia Varela Gomes, em 1987, referindo-se nesse caso essencialmente à experiência de Manuel Vicente em Macau, mas também ao “pessoalíssimo

⁴¹ FIGUEIRA, Jorge. *Periferia Perfeita. Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa Anos 1960-1980*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, p. 326.

⁴² MILHEIRO, Ana Vaz. *Arquitectos Portugueses Contemporâneos, Obras comentadas e itinerários para a sua visita. Público*, 2003.

⁴³ DIAS, Dóris Graça.. Uma arquitectura de tese (Entrevista a Paulo Varela Gomes). *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 12 de Novembro 1991.

⁴⁴ GOMES, Paulo Varela. 77-87, Viva a Pós Década Para a História do Pós Moderno em Portugal. In: *Contraste, Última Exibição*. Lisboa: 1987, p. 18.

inventor de formas aventureiras que os trópicos determinaram”, Pancho Guedes, cuja obra em Moçambique MGD conheceu de perto, quando viveu cinco anos da sua infância numa casa desenhada pelo arquitecto, o edifício *Tonelli*, e que o levaria a concluir mais tarde que “as experiências mais divertidas do modernismo português ocorreram em África”.⁴⁵ Macau e Moçambique tinham, assim, permitido uma *outra* via de passagem, “tipicamente portuguesa”, para o pós-modernismo: uma espécie de *via tropical*. Era um pouco o mesmo sentido que Varela Gomes via em Trás-os-Montes e na tradição local que entretanto lá se tinha criado e que estaria na origem do “mais interessante centro regional da arquitectura dos anos 80”.⁴⁶

Para Alexandre Alves Costa, no texto que escreveu para o catálogo da exposição *Arquitectura Nova em Trás-os-Montes*, o território além-Marão — “onde mandam os que lá estão” — fornecia a todos os arquitectos presentes na exposição⁴⁷ uma espécie de “privilégio da *periferia*”, afastados e descomprometidos que estavam dos *grupos de pressão*, revertendo a seu favor a produção teórica e prática que se ia realizando nos *grandes centros*, e tornando-os em “actores desejados e insubstituíveis da renovação da arquitectura portuguesa”. *Arriscava* também falar sobre a obra de MGD em Chaves, e colocava a arquitectura de MGD no *universo pessoal dos manipuladores da imagem*:

“Deixo-me provocar. De que contexto ou de que forma de o entender ou de que posto de observação decorre a sua rude agressividade? Não a agressividade, mas aquela? (...)”

Com uma saudável e inabitual ausência de tiques formais, manipula a imagem no sentido inverso da *sedução*, pacificando a agressão da desumanidade e da inadequação, excedendo-a.”⁴⁸

⁴⁵ MGD citado por Paulo Varela Gomes GOMES. *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Além de MGD, Belém Lima, Júlio Teles Grilo e Egas José Vieira. Participam ainda Carlos Baptista, Graça Campolargo, Carlos Santelmo Jr., Ricardo Santelmo e Albino Teixeira.

⁴⁸ COSTA, Alexandre Alves. Notas imprecisas sobre arquitecturas alheias. In: Catálogo da exposição *Arquitectura Nova em Trás-os-Montes*; Sociedade Nacional de Belas Artes, Dezembro 1986.

4. Tempo de balanços

4.1. *Perestroika da arquitectura*

Arquitectura de sedução era como Paulo Varela Gomes definia a obra de MGD em 1987, num artigo para a revista *Contraste*¹: no que ela “mostra e não mostra” e no “fim que aparenta e não tem”, MGD, então com apenas 33 anos, já controlava um “estilo pessoal”. Era tanto uma arquitectura do *excesso*, em que “o bastante nunca basta”, quanto era uma arquitectura *contida*, porque conseguia o “prodígio, um pouco narcísico”, de parecer “contente na sua imagem de incompletude”. Dizia ainda Varela Gomes, no mesmo artigo, ser também uma arquitectura do *jogo* e do *segredo* porque, nos seus “engenhosos processos”, atrapalhava a produção de sentido, tornando-a profundamente *sensual*. A arquitectura de MGD fazia-se, por fim, da confluência e resolução de três tradições arquitectónicas: a clássica portuguesa erudita, a popular e o Modernismo. Por pertencerem a uma cultura que “dolorosamente ajustava as contas” entre o *classicismo* e o *moderno*, e por também transmitirem a sensação de nunca estarem terminados — “trabalhando o efêmero como condição de todo o fazer” —, os objectos de MGD eram por isso, segundo Varela Gomes, inevitavelmente *pós-modernos*.

Mas, afinal, “o que é o Pós-Moderno?”

— “Bom, isso não sei”, escrevia Varela Gomes também em 1987, num outro artigo da revista *Contraste*², enquanto tentava provar a sua tese — “muito séria, acreditem” — de que, em Portugal, o pós-moderno não foi apenas um fenómeno de moda e que a sua origem estaria profundamente ligada a condicionantes da História de Portugal do século XX. Origem essa que remontaria a “um dia incerto” de 1976, quando uma jovem estudante “cometera o erro” de ir vestida para um comício de um “agrupamento político radicalíssimo” como se fosse sair à noite — “aquela camarada não pode ir assim vestida!”, ouvia-se no burburinho das conversas. Terminada a Revolução, esta jovem, assim como outros estudantes da ESBAL ou

¹ GOMES, Paulo Varela Gomes; DIAS, Manuel Graça Dias. Uma Arquitectura Sem Fim. In: *Contraste, Última Exibição*. Lisboa: 1987, pp. 12.

² GOMES, Paulo Varela. 77-87, Viva a Pós Década Para a História do Pós Moderno em Portugal. In: *Contraste, Última Exibição*. Lisboa: 1987; p. 18.

do Conservatório começariam a experimentar *o exercício dos estilos pessoais* — a usar “calças largas, saias cintadas, penteados imaginativos”. Ora, dizia Varela Gomes, muitos destes estudantes “estranhamente vestidos” frequentavam o curso de Arquitectura na ESBAL entre 1970 e 1977,³ e desde o seu ingresso que se sentiam mergulhados numa “ambiente de cansaço e exaustão” da arquitectura Moderna:

“Descontente com uma disciplina que lhes parecia reduzir-se a organogramas de funções práticas e respostas formais ultra-simplificadas, pensaram em abandonar o curso, ir para o Conservatório. Tinha de haver *outra* arquitectura.”

O *ciclo pós-moderno* seria identificado mais tarde por Varela Gomes como estando balizado entre 1982 e 1985, tendo sido marcado pela mítica exposição *Depois do Modernismo* em Janeiro de 1983 e pelo debate público que se gerou em torno da construção das Torres das Amoreiras e respectivo *shopping*, inaugurado em 1985.⁴ Um segundo ciclo teria também marcado a década de 1980, e que viria já desde os anos 70, definindo-se tanto por projectos de autores *fortemente individualizados*, como por propostas desenvolvidas em centros regionais e nos *GAT* (Gabinete de Apoio Técnico).⁵ Em 1989 havia já a percepção de que “a maré esta[va] a virar”,⁶ em que Varela Gomes admitiria começar a dizer para si mesmo:

“A arquitectura não é só presença pública, não são só fachadas, há questões muito importantes, de custos, programa, cidade, uma história muito mais complicada do que isso.”⁷

Quando, em 1990, João Vieira Caldas e Paulo Varela Gomes entrevista MGD e Egas José Vieira para o jornal *Expresso*⁸, percebiam-se que os tempos eram já outros, em que, segundos os entrevistadores, o “teor mais polémico dos anos 80” se tinha entretanto *dissolvido*. Para MGD, estes teriam sido tempos onde houve uma “convergência de vontades

³ Como foi referido no ponto 1.2.1 desta dissertação, nesse grupo de estudantes incluir-se-ia MGD.

⁴ GOMES, Paulo Varela. Esta década teve vinte anos ou cinco. *Expresso*. 1990

⁵ *Ibidem*.

⁶ FIGUEIRA, Jorge. *Reescrever o Pós-moderno*. Porto: Dafne Editora, 2011, p. 177.

⁷ GOMES, Paulo Varela. *Ibidem*.

⁸ GOMES, Paulo Varela; CALDAS, João Vieira. Houve uma perestroika em Portugal. *Revista, Expresso*. 27 de Janeiro 1990; pp. 28-32 R.

e de esforços”, no sentido em que se tinha procurado requalificar a arquitectura, o arquitecto e o espaço construído como um *fenómeno cultural*, e “abandonar certo tipo de dogmatismos”.

Uma espécie de *Perestroika*, foi a expressão que MGD usaria para definir esse momento vigente na arquitectura arquitectónica em que há “valores que caem a nível de *bolsa de mercado* e outros que sabem” e, dessa *misturada*, conclui, nasce um conceito muito mais rico:

“A arquitectura é uma arte como as outras e cada arquitecto afirma-se da maneira que bem entende, com o seu individualismo e as suas ideias, desde que haja espaço para isso como há nas outras artes.”⁹

Era como se estivesse instituído uma espécie de *código*, que fazia com que toda a arquitectura resultasse da mesma maneira, e o que a geração de MGD tinha de alguma forma conquistado com esse debate tinha sido precisamente a abolição desse espartilho que era a *história das funções*:

“Nós destruímos esses resquícios que ainda andavam na cabeça das pessoas de que a função era o mais importante e que o estudo e a análise eram o ponto central, a chave da questão arquitectónica. E não era.”¹⁰

Para MGD, não se deveria reduzir o debate arquitectónico que marcou a primeira metade dos anos 80 apenas à polémica *pós-moderno/moderno*. O mais importante a reter desse movimento é que se tinha tratado de um movimento de *afirmação* da própria disciplina: *Depois do Modernismo* tinha sido a primeira grande exposição de arquitectura em Portugal, tentava-se também renovar a revista *Arquitectura Portuguesa*, escrevia-se sobre arquitectura nos jornais e começava-se a falar sobre ela de *outra* maneira.

Em 1989, MGD (36 anos) e Egas José Vieira (27 anos) ganhariam o concurso para o projecto do Pavilhão de Portugal para a Exposição Internacional de Sevilha, a EXPO’92. A proposta foi sendo bem recebida, com “elogios aparentemente unânimes”, o que parecia querer indicar — para Caldas e Varela Gomes — que de facto algo estava a mudar na cultura

⁹ DIAS, Manuel Graça. *Idem*. P. 29 R.

¹⁰ *Ibidem*.

arquitectónica portuguesa, principalmente tendo em conta que “o mais velho dos dois arquitectos nunca escondeu posições teóricas polémicas”, e porque a arquitectura do pavilhão “não parec[ia] ajustar-se sem problemas ao gosto ainda dominante”.¹¹

Projecto que se pretendia como projecção de uma imagem de Portugal como “nação universalista e pioneira do encontro de civilizações” — critério da Comissão para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, entidade promotora do concurso de arquitectura para o pavilhão português, cujo comissário era Vasco Graça Moura —, MGD e Egas José Vieira pretenderam desde logo que essa imagem fosse também espectacular e contemporânea, como reacção a uma “certa má consciência nacional que leva as pessoas a darem ao mundo uma imagem parola do país”:¹²

“Remando contra os desejos de apagamento que o puritanismo generalizado nos leva a fazer crer justo, a imagem que propomos para o Pavilhão de Portugal em Sevilha é uma imagem de impacto, forma, força, propaganda e limites.”¹³

No projecto para o Pavilhão de Portugal, elementos de tradição e modernidade misturavam-se, novamente, numa *nebulosa enigmática* que MGD vinha já a praticar desde os primeiros ensaios em Trás-os-Montes, e que os próprios autores assim definiam:

“Uma arquitectura de simbolismo abstracto, com os pretextos e pontos de partida baseados na História, que se autonomiza e depura através da ideia de modernidade e vontade experimental de que fomos primeiros.”¹⁴

Pretendendo projectar a imagem de um país em construção e incerto perante o futuro, o pavilhão desenvolvia-se em grande esforço comunicativo, evidente desde logo em opções arquitectónicas estruturais como pilares *expectantes*, vigas *balançadas*, revestimentos *hesitantes*, e através da implementação de uma série de simbologias, sem contudo terem de

¹¹ GOMES, Paulo Varela; CALDAS, João Vieira. *Idem*. P. 28 R.

¹² NUNES, Leonor. Há uma consciência nacional que leva as pessoas a darem ao mundo uma imagem parola de Portugal. Fim de Semana, *Actualidade*, 11 de Novembro 1989.

¹³ DIAS, Manuel Graça. Desenhar espaços como quem deseja emoções. *Revista, Expresso*, 29 de Fevereiro 1992, pp. 32-33.

¹⁴ DIAS, Manuel Graça. Memória Descritiva do projecto do Pavilhão de Portugal na Expo'92. *Jornal Arquitectos*. Março 1992, p. 51.

recorrer à “saloice das caravelas e esferas armilares”.¹⁵ O alçado exterior do pavilhão — uma enorme parede curva, branca, assimétrica e, tal como os autores *compreendiam o futuro*, incompleta no topo — encimava-se com as letras *P.O.R.T.U.G.A.L.*, como esculturas que se queriam projectar uma nova imagem do país:

“Não já como uma presença formalizada e triste, nada de ensinamentos; Portugal está aqui, tem oito séculos como as oito letras do seu nome e é a mais antiga nação da Europa.”¹⁶

O aspecto mais revolucionário estaria contudo, para MGD, na utilização de novas tecnologias no projecto expositivo, no qual se destacava, por exemplo, uma enorme *video-wall*, composta por mais de uma centena de ecrãs de televisão, alojada num nicho com uma cascata de água vertida para um lago triangular no centro do pavilhão, e onde se podia mostrar *tudo* o que se quisesse: “Não precisamos de transportar 300 mil quilos de peças museológicas, expondo-as segundo uma concepção de exposição ultrapassada.”¹⁷

A elevada exposição mediática a que o projecto do pavilhão foi sujeito, assim como o carácter irreverente e vanguardista da proposta, fez naturalmente suscitar uma série de reacções no âmbito da própria disciplina. Em geral, num conjunto de depoimentos recolhidos à época da exposição em Sevilha,¹⁸ os arquitectos portugueses eram unânimes em reconhecer a “prevalência de uma nova realidade”, de que o projecto para o pavilhão português constituía uma forte evidência. Para Eduardo Souto Moura, o pavilhão constituiu uma “espécie de viagem às alturas do céu lusitano”, numa “montagem nitidamente portuguesa, com elementos figurativos, abstractos, pós-modernistas e desconstrutivistas” que reflectia as *verdades efémeras* da *fase de transição* que então a arquitectura portuguesa atravessava, demonstrada pela utilização do ferro industrial — uma vez que Portugal não tinha capacidade

¹⁵ Expressão mais que uma vez referida por MGD em artigos da imprensa generalista; Ver CELSO, Alvarez. Graças. *Liberal*. 1989

¹⁶ DIAS, Manuel Graça. Memória Descritiva do projecto do Pavilhão de Portugal na Expo'92. *Jornal Arquitectos*. Março 1992, p. 51.

¹⁷ NUNES, Leonor. Há uma consciência nacional que leva as pessoas a darem ao mundo uma imagem parala de Portugal. *Fim de Semana, Actualidade*. 11 de Novembro 1989.

¹⁸ LEITÃO, Alexandra Andersen. É uma casa portuguesa com certeza. *Artes e Leilões*. Abril/Maio 1990, 14, p. 22-27.

de produzir em *high tech* —, dos pavimentos em cerâmica e das chapas caneladas, que produziam um “efeito cénico idêntico ao barroco”:

“Por um lado, não podemos competir com os Estados Unidos em termos de tecnologia, por outro lado, a produção artesanal também já não oferece garantias para o futuro — o pavilhão português é um bom espelho desta dualidade nacional em acelerada mutação.”¹⁹

Também José Lamas defendia ideia semelhante a Souto Moura, destacando processos de construção que foram utilizados em Sevilha e que “por cá ainda nem cheiramos”, como “talas, carbono, teflon, sistemas de tensão e de utilização de água” que iriam dar à arquitectura portuguesa um “contributo espectacular”²⁰. E como a identidade portuguesa não está ligada a estilos, dizia Manuel Vicente, os autores do pavilhão português na EXPO’92 não tinham tido “medo de inventar” e tinham conseguido fazer uma “síntese muito boa” que iria contribuir para uma reflexão sobre a identidade do *nosso tempo*.²¹

Por fim, a propósito do projecto para este pavilhão, e rejeitando qualquer rótulo *pós-modernista* que a ele pudesse ser colado, MGD era desde logo peremptório em afirmar que, mais importante do que qualquer rotulagem de estilos, o necessário era, sim, reinventar permanentemente a própria arquitectura:

“O grande problema é inventar, constantemente, cenários para a vida humana. O arquitecto deve dar significado e alegria à vida das comunidades, numa perspectiva inovadora. Não se trata de criar um estilo, mas de reinventar continuamente a própria vida.”²²

¹⁹ Eduardo Souto Moura in *Ibidem*, p. 24.

²⁰ José Lamas in *Ibidem*, p. 23.

²¹ Manuel Vicente in *Ibidem*, p. 22.

²² NUNES, Leonor. Há uma consciência nacional que leva as pessoas a darem ao mundo uma imagem parola de Portugal. Fim de Semana, *Actualidade*. 11 de Novembro 1989.

4.2. Uma década de transição

O curto espaço temporal a que Paulo Varela Gomes tinha confinado o *ciclo pós-moderno* — de apenas 3 anos, de 1982 a 1985²³ —, não havia sido proporcional à intensidade que o debate atingiu e cujos efeitos se faziam ainda sentir bastante na década seguinte. Tanto a exposição *Depois do Modernismo* como a abertura do complexo das Amoreiras, que, para Varela Gomes, simbolicamente marcariam o início e o final deste ciclo, suscitaram ambos um fenómeno fundamental — a arquitectura transformava-se, finalmente, em assunto público.

Pedro Gadanho, na sua investigação sobre a atenção mediática dada à arquitectura portuguesa entre os anos 1990 e 2005,²⁴ identificava precisamente este período da década de 1980 como a primeira fase de *mediatização generalista da arquitectura em Portugal*, fase que apelidava de *descoberta cultural da arquitectura*:

“Enquanto expressão artística e profissional passível de consumo cultural alargado — ocorreu efectivamente durante toda década de 80, tendo como figura tutelar o arquitecto Tomás Taveira — e é também com a ascensão e queda desta figura controversa que esta fase se define.”²⁵

Já à época havia uma consciência generalizada de como essa década tinha sido determinante para a arquitectura na conquista de uma *audiência popular*, como escrevia Varela Gomes — a arquitectura tinha-se transformado num *espetáculo de massas* e que, junto com o cinema, era “a única arte discutida apaixonadamente na rua”.²⁶ Ia até mais longe e dizia que todos os arquitectos deveriam ter, em segredo, “um altarzinho doméstico ao Stº Taveira”, que, pelo enorme aparato mediático suscitado pelas Amoreiras, os tinha transformado a todos em “gente importante” em Portugal.²⁷

²³ GOMES, Paulo Varela. Esta década teve vinte anos ou cinco. *Expresso*, 1990

²⁴ GADANHO, Pedro. *Arquitectura e Mediatização Generalista, 1990-2005. Uma crítica cultural do campo arquitectónico*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2007 (Tese de Dissertação de Doutoramento em Arquitectura).

²⁵ *Idem*, p. 427-428.

²⁶ GOMES, Paulo Varela; DIAS, Manuel Graça. *Uma Arquitectura Sem Fim. Contraste, Última Exibição*. Lisboa, 1987, p. 12.

²⁷ GOMES, Paulo Varela. 77-87, *Viva a Pós Década Para a História do Pós Moderno em Portugal. Contraste, Última Exibição*. Lisboa, 1987, p. 18.

Pedro Gadanho definia então esses anos 1980 como um momento de *mediatização* arquitectónica “cosmopolita, aberto e irreverente”, que combinava a “vivacidade da cena cultural lisboeta” com o “ascentismo e ascensão da Escola do Porto”.²⁸ Pedro Gadanho identificava o jornal *Expresso* como o órgão informativo que, desde a sua criação em 1973, “consolidou a transmissão generalista de uma nova forma de ver a produção cultural a toda uma geração de portugueses”²⁹. Seria este jornal — no qual a arquitectura havia conquistado lugar cativo através dos escritos de José Manuel Fernandes, João Vieira Caldas, Paulo Varela Gomes e MGD — que iria “preparava o entendimento da arquitectura como *produção cultural* que foi indissociável da presença mediática da arquitectura no período que decorre do principio dos anos 90 até ao final dos anos 2000”³⁰.

O próprio MGD reconhecia também, já à época, a importância que, a propósito de *Depois do Modernismo*, se devia passar a atribuir à *divulgação da arquitectura* — mesmo que se corresse o risco de essa divulgação ser feita apenas através de “desenhos, sonhos, projectos, maquetas”, e não se chegassem a mostrar obras construídas, já serviria para funcionar como uma forma de *propaganda* de uma “nova maneira de encarar a profissão” e de “novos modelos” que depois pudessem vir a ser utilizados por quem fazia “os tais noventa e tal por cento da arquitectura no nosso país”³¹. Na mesa-redonda que se seguiu à exposição em 1983 e cujo teor foi publicado na revista *Arquitectura*,³² MGD foi um dos presentes que mais entusiasmadamente referiu o facto de ter havido “ocorrência do público” e de se ter tratado também de uma exposição “muito concorrida e muito discutida”:

“Primeiro que tudo, para mim, há um regozijo; de sentir que se volta a falar de arquitectura, que se discute arquitectura, que se expõe arquitectura. Deixa de estar *fechada* nos *ateliers*, deixa de ser só conhecida nos grupos de amigos. (...) Sobretudo gerou bastantes discussões e isso para mim é fundamental: uma coisa não passar despercebida, levantar alguma polémica. Porque os objectos (à parte de juízos morais de valor) geraram, foram

²⁸ GADANHO, Pedro. *Arquitectura em Público*. Porto: Dafne Editora, 2010, p. 297

²⁹ *Idem*, p. 36

³⁰ *Idem*, p. 37

³¹ DIAS, Manuel Graça Dias. Mesa redonda sobre a exposição Depois do Modernismo (Arquitectura). *Arquitectura*. 1983, 153, p. 22.

³² *Idem*, pp. 18-24.

capazes, tinham em si uma quantidade de *provocação* necessária para que se falasse à volta do assunto, deles, das coisas, e isso é importante. Havia *message* porque havia *medium*.”³³

No final dos anos 1980 e início dos anos 1990, e a pretexto da transição de década — assim como do final do século e, coincidentemente, também de milénio — somavam-se os balanços, os diagnósticos e as reflexões retrospectivas sobre o que se havia passado na arquitectura portuguesa nos anos mais recentes.³⁴ Num *balanço crítico* ao ano de 1991, promovido pelo Jornal Arquitectos, Michel Toussaint falava em *tempo de impasse*, João Belo Rodeia em *fim da inocência*, Paulo Varela Gomes dizia que estava *tudo na mesma, as coisas continuam a mudar*; José Manuel Pedreirinho dizia que era preciso *repensar o papel do arquitecto* e Pedro Vieira de Almeida encarava o panorama com pouco optimismo³⁵.

No Inverno de 1989, era publicado um número comemorativo do centenário da publicação *Via Latina*, “uma revista de periodicidade anárquica e interrupções súbitas”³⁶, editada pela Associação Académica de Coimbra. Nesta podia-se ler:

“Se há coisa que não falta neste número de *Via Latina* é antipositivismo. Não levemos, no entanto, o caso demasiado a sério. Vivemos como se sabe na ressaca da modernidade e do comunismo, às voltas outra vez com a nossa identidade, atravancados entre iberistas sem cabeça e nacionalistas do coração, já sem muito tempo para permitir acumulação primitiva de cabedais necessária da integração europeia e mundial e assediados de escândalos”³⁷.

Número que reunia contribuições de inúmeras personalidades ligadas às mais diversas áreas,³⁸ na secção de arquitectura contava com os artigos de Manuel Mendes, *O lugar presente da arquitectura portuguesa*; José Manuel Fernandes, *Arquitectura portuguesa na passagem para os 90's*; João Vieira Caldas, *Arquitectura anos 80: Do reconhecimento à*

³³ *Idem*, p. 18-19.

³⁴ Por exemplo, em 1990, a revista *Architecti* dedicava o número 7 à *Geração 80*; e em 1991, o *Jornal Arquitectos* dedicava o número 106 a *Arquitectura 1991, Balanço Crítico*.

³⁵ *Arquitectura 1991, Balanço Crítico. Jornal Arquitectos*. 1991, 106.

³⁶ PINTO, Antonio Cerveira. Um lugar comum (recensão de *Via Latina*). *Independente*, 2 de Março 1990.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Agustina Bessa Luís, Al Berto, Natália Correia, Eduardo Lourenço, Boaventura Sousa Santos, Alberto Carneiro, Alexandre Melo, Leonel Moura, Jose Augusto França, Paulo Pereira, Paulo Varela Gomes e António Pinto Ribeiro, entre muitos outros.

pulverização de poéticas; e Manuel Graça Dias, *Portugal, anos 80, arquitectura feita, caminho aberto*. Do conjunto destas quatro reflexões, uma ideia se destacava como sendo das maiores contribuições que os anos 80 trouxeram à arquitectura portuguesa: um maior reconhecimento da disciplina junto do grande público. João Vieira Caldas refere nomeadamente o facto de a Associação de Arquitectos Portugueses (AAP) ter sido reconhecida, no fim da década, como “associação de direito público”, o que, a par da construção do complexo das Amoreiras, “trouxe para a praça pública a discussão sobre arquitetura e a conotação dos edifícios com um autor”³⁹. José Manuel Fernandes acrescentava ainda os fortes impulsos que tinham sido dados aos arquitectos por organismos municipais, estatais e até privados, do qual destacava as Exposições Nacionais (de 85 e 89), os prémios anuais como o Nacional de Arquitectura, Valmor e Municipal de Lisboa, assim como os concursos públicos⁴⁰. Manuel Graça Dias lembrava a curiosidade e circulação internacional que começava a ser gerada em relação à arquitectura portuguesa, muito centrada em torno de Siza Vieira, identificando uma “Europa de repente fascinada com a capacidade de fazer muito com pouco”:

“A Europa que se surpreende com a força de uma poética austera, a força de vontade e de desejos postos assim a nu, baseados em desenhos, às vezes em pedras apenas só abandonadas, rebocos que querem humidade, o verde escorregar do tempo ou o apontado rufo de zinco passeante sobre arestas frente ao céu.”⁴¹

Manuel Mendes era contudo o menos optimista: se era certo que se tinha progredido na “valorização da razão cívica da arquitectura”, a verdade é que ainda se estava longe de apurar com clareza “linhas de força úteis para uma melhoria do património edificado”, que permitisse ir além de um mero “novo catálogo de *casas portuguesas*, agora a coberto da promiscuidade com os novos modismos internacionais para iludir complexos históricos”.⁴²

³⁹ CALDAS, João Vieira. Arquitectura anos 80: do reconhecimento à pulverização poética. *Via Latina*. Novembro 1990, pp. 136-137.

⁴⁰ FERNANDES, José Manuel. Arquitectura Portuguesa na passagem para os 90's. *Via Latina*, Novembro 1990, pp. 134-135.

⁴¹ DIAS, Manuel Graça. Portugal, anos 80, arquitectura feita, caminho aberto. *Via Latina*, Novembro 1990, pp. 138-139.

⁴² MENDES, Manuel. O Lugar da presente arquitectura portuguesa. *Via Latina*, Novembro 1990, pp. 129-133.

Porém, a par do reconhecimento público da arquitectura, todos pareciam também unânimes em denunciar o beco em que grande parte do debate arquitectónico havia caído, marcando toda a década. Para José Manuel Fernandes esse seria a “afirmação e depois excessiva vulgarização de um novo *estilo internacional*, obsessivamente eclético, feito de formas cripto-classizantes, neo-puristas ou pseudo-vernaculares, que ficará conhecido como *Post-Moderno*”. Para MGD, mais cauteloso no evitar de rótulos, tinha sido qualquer coisa *outra*, que tinha vindo finalmente enterrar o debate do *funcionalismo/tecnicismo* vs. *Arte*, trazendo a vertente artística à ribalta, *orgulhosa*, ainda que “anquilosada nas discussões de estilismo (*purismo/modernismo* vs. *ecléctismo/classicismo*)”. Manuel Mendes, causticamente, identificava esse “ansioso e patético” *formalismo* como “exaltação do *anedótico*”, que:

“seduzindo a memória com a neutralização da inteligência, se bastou alegremente: na vulgarização de quixotesco ecléctismo, pacificador da desurbanidade das periferias; ou na idolatração de um hipotético neo-vernacular, como forma de gerir a *erudição* iluminada por impactos sucessivos de curta vida, e recolhidos casuisticamente em códigos de importação.”

João Vieira Caldas ia logo à raiz da questão, salientando o posicionamento individual de Tomás Taveira, que “pela relativa simplicidade das suas concepções volumétricas” e pela utilização de “formas decorativas facilmente apreensíveis” teria fornecido aos construtores, desenhadores e, até, a alguns arquitectos “um *formulário de imagens* a reproduzir nos arredores das grandes cidades”. Reconhecendo que um dos melhores contributos de Tomás Taveira para a cidade, “exaurida que estava de *beijes e cinzentos*”, tinha sido o regresso à *cor*; contudo, o seu pior contributo para a arquitectura portuguesa terá sido ter identificado o *pós-modernismo* com uma corrente de que a sua obra seria a versão portuguesa:

“Reduzindo assim a um *estilo* a condição cultural de uma época, conduziu a uma demarcação generalizada de classe em relação ao vocábulo e ao seu significado e, também, ao limitar uma polémica que poderia ter sido mais frutuosa.”⁴³

⁴³ CALDAS, João Vieira. Arquitectura anos 80: do reconhecimento à pulverização poética. *Via Latina*, Novembro 1990, p. 137.

A viragem para os anos 90 marcava, porém, um necessário momento de mudança, era tempo de virar a página e cada um destes quatro arquitectos traçava já desafios para o futuro. Manuel Mendes entendia esta oportunidade como uma *interrogação* à procura de um sentido:

“Por isso, na perspectiva, entendo esta oportunidade como interrogação à procura de um sentido ou sentidos, como motivação para um *balanço* exigindo atenção retrospectiva: procurar plataformas ou sinais de acção comum, procurar vocação de colectivo(s) no que se provoca, viabiliza pela fracção.”⁴⁴

José Manuel Fernandes encontrava “várias linhas de modernidade” na “condição de post-modernidade com que mergulhamos nos anos 90’s”, que, “irónica e contraditoriamente”, os arquitectos não poderiam recusar: “uma pesquisa tecnológica a encetar”, “uma recusa da história como factor imobilizador”; “uma nova e despreconceituada noção de complementaridade inter-profissional”. João Vieira Caldas especulava o aparecimento de “novas sínteses” que, eventualmente, poderiam resultar da *pulverização de poéticas* com que a arquitectura entrava nos anos 90, consequência da “tendência para uma definição cada vez maior de percursos individuais e, ao mesmo tempo, uma aproximação entre certas posições que antes pareciam antagónicas”. Por fim, para Manuel Graça Dias — sempre optimista, em que tudo estava “cada vez melhor” —, o *pacto social* que realmente interessava era o do “reencontro com a realidade, da **adequação** ao verdadeiro mundo, onde, em *estertor*, passamos”. Acrescentava ainda, em tom de conclusão:

“Esta *adequação* não deve ser lida como conformismo; trata-se de jogo e de estratégia; fazer passar a modernidade constante do nosso melhor, da melhor e da mais moderna maneira. *Adequar* teve de ser adaptar o *susto* do *novo* à redundância que o gesto novo pressupõe; *adequar* pode ser mentir; adequam-se a fala, os gestos, os desenhos; porém já não se *albarda o burro à vontade do dono*. Chamar sua — a vontade — o dono, à nossa, é transferir, trocar, interpretar, miscigenar culturas. Acho este um programa de modernidade sem me aterrorizar com o fim; desconhecendo o fim.”⁴⁵

⁴⁴ MENDES, Manuel. O Lugar da presente arquitectura portuguesa. *Via Latina*, Novembro 1990, p. 129.

⁴⁵ DIAS, Manuel Graça. Portugal, anos 80, arquitectura feita, caminho aberto. *Via Latina*, Novembro 1990; p. 139.

4.3. A refundação da arquitectura portuguesa

“Les années quatre-vingt-dix seront celles d’une refondation de la discipline au niveau de la composition et de la construction, visant à faire oublier les événements traumatiques.”
(Jorge Figueira, 2016)⁴⁶

Para Jorge Figueira, na sua investigação em torno do movimento *pós-moderno* na arquitectura portuguesa, os anos 1980 tinham sido “palco de inúmeras expressões de arquitecturas populistas, geometrizadas e turbulentas, democráticas na forma, quase autoritárias na vontade de comunicar”. Corresponderia à *reinstalação* de Portugal no contexto do pós-25 de Abril⁴⁷, necessidade *infraestrutural* na tentativa de “invenção de um país novo”⁴⁸. Que Figueira sintetizou do seguinte modo:

“Houve uma coincidência incrível entre a vontade de nos descobrirmos enquanto país europeu, democrático, e as pistas libertárias e relativistas que o pós-modernismo colocava em termos de discussão intelectual.”⁴⁹

Para Varela Gomes, os anos 1980 formaram o fim de um ciclo político, que era o *ciclo revolucionário*, marcando tanto o fim da ditadura como da própria revolução — foi uma década “profundamente contra-revolucionária”⁵⁰. A esse propósito relatava uma conversa que teve com Nuno Teotónio Pereira, num momento em que o tinha encontrado absolutamente *devastado* com a exposição *Depois do Modernismo*. Para Teotónio Pereira essa exposição tinha funcionado como que uma *traição*, pois significava “abandonar tudo aquilo que ele tinha acompanhado em 30 anos de revisão do moderno”⁵¹. Se para *miúdos* havia sido um tempo de grande liberdade formal, já os *mestres* haviam tido grande dificuldade em lidar com a década:

⁴⁶ FIGUEIRA, Jorge. Povo que lavas no rio, Architecture portugaise des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Catálogo da exposição *Les Universalistes*, 2016. p. 182.

⁴⁷ FIGUEIRA, Jorge. In: *Introdução. Periferia Perfeita. Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa Anos 1960-1980*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, p. 15.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 340.

⁴⁹ Jorge Figueira *Anos 1980*. Porto: Circo de Ideias, 2012, p. 67.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 63-64.

⁵¹ *Ibidem*, p. 74.

“Se os miúdos com 40 e tal anos podem fazer aquelas coisas, os mestres dão-se muito mal com a época. Excepto um, que está muito bem. Todos os outros dão-se muito mal, a meu ver, porque estão a vestir uma roupa que não foi feita para eles, a fazer uma coisa que não sabem fazer.”⁵²

Numa mesa-redonda montada em 1989, já para reflectir sobre a *infinita voracidade da década*⁵³ de 1980, MGD dizia que os *reactivismos* tinham começado logo a partir de 1975, e quando chegaram então os anos oitenta, “arrastados por essa nostalgia”, a sua geração tinha sentido “uma disponibilidade para fazer algo de que nos orgulhássemos”⁵⁴. Nesse sentido, Jorge Figueira considera os anos 1980 especialmente *inaugurais*. Havia finalmente um “contexto de possibilidade” que permitia que fossem expostos todos os “recalcados de um certo dogma da arquitectura moderna”⁵⁵. Tinham assim correspondido a uma “*explosão ecléctica, muito rude, muito selvagem*”, quando até então havia sempre “uma certa lógica, mesmo se era apenas superficial ou decorrente de um figurino”. E, de repente, comentava Figueira, é como se tudo começasse a escapar e a fugir para todos os lados, como se se vivesse uma espécie de *PREC na arquitectura*, como se a “tampa tivesse saltado” e tudo aquilo que estava recalcado aparecesse nas “formas mais cruéis, mais incontinentes”⁵⁶.

Contrariando uma pouco esta tese, Paulo Varela Gomes considerava que os anos 1980 tinham correspondido antes a um *fim de festa* — dizendo que foi o *fim*, a *morte*: “Daquilo não se deduz nada. Isto é, não aconteceu” — , e depois fechou-se para *balanço*⁵⁷.

E depois vieram os anos 1990.

Para Jorge Figueira, os anos 1990 representariam um momento de uma “reconfiguração disciplinar, compositiva e construtiva” que visava o esquecimento do “acontecimento tido

⁵² *Ibidem*, p. 70.

⁵³ FÉRIAS, Lurdes. A infinita voracidade da década [Mesa-redonda com Manuel Graça Dias, Margarida Grácio Nunes, Alexandre Melo, Clara Ferreira Alves, Eduarda Abbondanza, Mário Matos Ribeiro, Nuno Viegas, João Romão, Pedro Cabrita Reis e Tomás D' Eça Leal; moderação de Lurdes Féria]. *Diário de Lisboa*, 27 Dezembro 1989.

⁵⁴ Manuel Graça Dias. *Idem*.

⁵⁵ Jorge Figueira. *Anos 1980*. Porto: Circo de Ideias, 2012, p. 67.

⁵⁶ *Idem*, p. 18.

⁵⁷ Paulo Varela Gomes. *Idem*, p. 63.

como traumático”⁵⁸ que tinha definido a década anterior. Seriam assim uma espécie de *intervalo*, de *espaço neutral*, em que "não surgiu nenhuma ideia, nenhuma tensão cultural que tenha substituído ou superado os conceitos dos anos 80", mas que serviu, contudo, para *digerir* aquilo que havia acontecido na década anterior⁵⁹.

Por sua vez, Pedro Gadanho havia escrito também que o início da década de 1990 havia sido de *transição*⁶⁰ — em referência ao artigo de Varela Gomes e João Vieira Caldas⁶¹ —, rematando uma série de “eventos sociais traumáticos”, desde o escândalo sexual de Taveira ao incêndio no Chiado, ambos altamente mediatizados, e que uma série de artigos escritos entre o final de 1989 e o início de 1990 faziam anunciar "que algo claramente tinha *mudado* no mundo da arquitectura”.⁶² A década de 1990 seria então um tempo de *afirmação* e de *consolidação* da " projecção da arquitectura no território social e mental dos arquitectos”⁶³. Seria também esta década que Gadanho indicaria como segunda fase de mediatização generalista da arquitectura portuguesa, que denominou como *fase da consagração simbólica generalizada da arquitectura*, atribuindo a Siza Vieira a figura de relevo desta fase que circunscreve entre dois acontecimentos simbólicos, nos quais o arquitecto esteve particularmente envolvido: o incêndio no Chiado em 1989, em que ficou responsável pelo projecto de reconstrução, e a Expo’98, do qual resultou o Pavilhão de Portugal⁶⁴.

Em 1991, a arquitectura portuguesa far-se-ia *representar* em duas importantes mostras:

A primeira foi a exposição comissariada por Nuno Portas e Manuel Mendes que ocorreu em Serralves entre 23 de Maio e 7 de Julho de 1991, e que consistiu numa mostra

⁵⁸ FIGUEIRA, Jorge. *Periferia Perfeita. Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa Anos 1960-1980*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, p. 340.

⁵⁹ Jorge Figueira. *Anos 1980*. Porto: Circo de Ideias, 2012, p. 17.

⁶⁰ GADANHO, Pedro. *Arquitectura em Público*. Porto: Dafne Editora, 2010, p.38.

⁶¹ CALDAS, João Vieira; GOMES, Paulo Varela. Uma década de transição? *Expresso*, Lisboa, 30 de Dezembro 1989.

⁶² GADANHO, Pedro. *Arquitectura em Público*. Porto: Dafne Editora, 2010, p.38.

⁶³ *Ibidem*, p.38.

⁶⁴ A terceira fase, arrancaria por fim a partir de 1998 e perduraria “até hoje” (sendo que o período estudado por Pedro Gadanho na sua tese termina em 2005). Seria designada de *fase da popularização do consumo da arquitectura* e coincidiria com “a passagem da arquitectura a fenómeno de moda e a criação de *ídeos de consumo* que asseguram a *descoberta* e a *consagração* das fases anteriores, tendo como figura tutelar Eduardo Souto Moura.” *Idem*, p. 297.

que se propunha a olhar para a arquitectura portuguesa nas três décadas anteriores, sob o título *Arquitectura Portuguesa Contemporânea, Anos Sessenta – Anos Oitenta*⁶⁵;

A segunda, a exposição comissariada por Paulo Varela Gomes, inseria-se num contexto internacional, tendo tido lugar em Bruxelas entre 21 de Setembro e 24 de Novembro de 1991 e numa exposição mais vasta que se propunha representar a arte e cultura portuguesa contemporânea no estrangeiro — a *Europalia '91* —, cuja secção dedicada à arquitectura seria e resultaria numa exposição sob o título *Points de Repère, Architectures du Portugal*.⁶⁶ Num artigo⁶⁷ também ele de *balanço*, Paulo Varela Gomes destacava a exposição de Serralves como o maior acontecimento cultural de 1991 no campo da arquitectura, e que, apesar de todas as críticas, entraria na História da arquitectura moderna portuguesa como “balanço final de toda uma época”:

“Permitindo a reavaliação (e a revalorização) da nossa arquitectura dos anos 60 e a redefinição da já ultrapassada diferença Porto/Lisboa, a exposição de Nuno Portas/Manuel Mendes ganharia em suscitar reflexão aprofundada sobre os problemas culturais do enraizamento e da internacionalização, sobre as relações entre projecto e construção, sobre o planeamento urbano em *época de viragem* — três temas decisivos para o final do século em Portugal.”⁶⁸

Quanto à exposição por si comissariada, Varela Gomes tinha procurado que fosse apenas “um *retrato* não auto-iludido sobre a realidade de hoje nas suas contradições”, recusando a ideia de “mostra *representativa* dos principais autores, correntes, ou edifícios contemporâneos do nosso país”, tendo optado antes por uma selecção de *situações-tipo* e de “arquitecturas características dessas situações”⁶⁹. Tinha também em conta que o público que visitaria o espaço onde a exposição teve lugar era um público *profissional* de arquitectos ou

⁶⁵ PORTAS, Nuno; MENDES, Manuel (Orgs.). *Arquitectura Portuguesa Contemporânea, Anos Sessenta - Anos Oitenta*. Porto: Fundação de Serralves, 1991.

⁶⁶ *Points de Repère, Architectures du Portugal*. Exposição na Europália'91. GOMES, Paulo Varela (Comissário); Bruxelas: 1991.

⁶⁷ GOMES, Paulo Varela. 1991: Tudo na mesma, as coisas continuam a mudar. *Arquitectura 1991, Balanço Crítico. Jornal Arquitectos*, 1991, 106, p. 23.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ GOMES, Paulo Varela. Pontos de Referência, A exposição de arquitectura portuguesa na Europália; *Jornal Arquitectos*, 1991, 103-104, p. 26.

estudantes de arquitectura. Numa entrevista⁷⁰, Varela Gomes explicava que acima de tudo procuraram que a exposição para a *Europalia '91* fosse uma *tese* (e sublinhava *tese* “com as aspas todas”):

“Como é que os arquitectos, hoje em dia, apesar de muitas limitações, tentam fazer referência ao território português e à cultura portuguesa, como é que lidam com o problema da internacionalização dita, por algumas pessoas, descaracterização; como é que lidam com o problema de mudança, como a integram, ou não, e, ao mesmo tempo, como fazem referência, ou não, à tradição da arquitectura portuguesa moderna e sem ser moderna.”⁷¹

Um ano depois, em 1992, Manuel Graça Dias estreava-se então na televisão. Na continuidade deste espírito de *balanço* e *reconfiguração* que marcaram o ar dos tempos da cultura arquitectónica na entrada para os anos 1990, como interpretar então o facto de MGD decidir intitular o episódio de estreia do seu programa de televisão a pergunta *O que é a Arquitectura?*⁷²

Tratando-se a televisão do meio de comunicação generalista por excelência, e à semelhança das crónicas que já vinha escrevendo para os jornais — das quais Paulo Varela Gomes destacava até uma certa “cautela *pedagógica*”⁷³ —, seria intenção de MGD simplesmente explicar, de uma forma simples e acessível, o que era a arquitectura a uma audiência alargada? Seria esta apenas mais uma manifestação do discurso arquitectónico que vinha a construir desde o início do seu percurso profissional e que foi sempre muito marcado por um olhar curioso para o banal e o mundano, observando com igual ausência de preconceitos tanto a construção erudita como a mais clandestina produzida pelos *não-arquitectos*? Ou haveria da parte de MGD um desejo profundo de se voltar a pensar sobre as qualidades essenciais da arquitectura, aproveitando o seu programa de televisão para encetar, depois de uma série de anos atribulados, uma espécie de *refundação* do debate arquitectónico em Portugal?

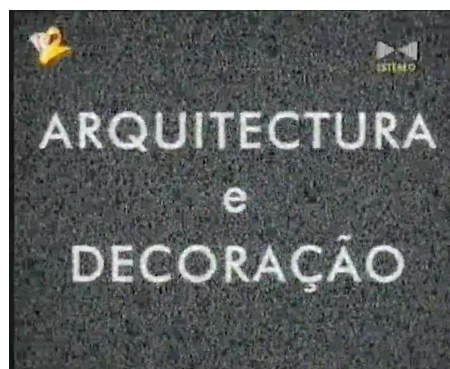
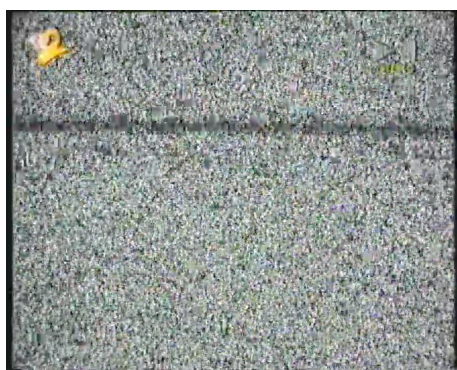
⁷⁰ DIAS, Dóris Graça.. Uma arquitectura de tese (Entrevista a Paulo Varela Gomes). *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 12 de Novembro 1991.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDMAN, José Edgar (realização). *O que é a arquitectura? Magazine de arquitectura e decoração*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 15 de Dezembro 1992.

⁷³ GOMES, Paulo Varela Gomes. O fim da arquitectura ou a 3arquitectura finalmente; *Diário de Lisboa*, 20 de Maio 1985.

PARTE II: *Em suporte filmico*



Ver Artes/ Arquitectura. TV 2, Zebra Filmes, 1992-1996. **Fig. 12**
[Fonte: *Stills* de cópia em cassete VHS, arquivo pessoal MGD]

5. O *Ver Artes* de Manuel Graça Dias (RTP, 1992-96)

“Para Manuel Graça Dias a arquitectura não se limita ao estirador do atelier, mas alarga-se à escrita, à comunicação com os estudantes de arquitectura, à conversa no bar do Bairro Alto, ao montar da exposição urgente, da sua ou de outras obras, e ao olhar a cidade através do vídeo, para a divulgação mediática.”
(Raul Hestnes Ferreira, 1995¹)

5.1. Arquitectura portuguesa em 83 episódios

Sob a responsabilidade técnica de Manuel Graça Dias, o programa de televisão *Ver Artes* desenvolver-se-ia ao longo de quatro temporadas, que arrancavam normalmente a seguir ao Verão, em Setembro ou Outubro, e terminavam em Julho do ano seguinte. A cada temporada, o programa foi sempre testemunhando alguma evolução e alterações efectivas, a começar pelo próprio título do programa que foi sendo ajustado ao longo do tempo.

Na realidade, o programa começou por se intitular *Magazine de Arquitectura e Decoração*, designação que se manteve ao longo da primeira temporada, em 1992/93. Tinha como genérico um fundo amarelo no qual se desenrolava um rectângulo preto inclinado com a palavra *arquitectura*, que mudava depois para *decoreção*. Pelo meio iam passando imagens totalmente distintas, tanto a cores como a preto e branco, de espaços e pormenores arquitectónicos diversos, sem referênciação. Na segunda temporada, em 1993/94, o programa assume já o título definitivo de *Ver Artes*, à semelhança do programa com o mesmo título que se dedicava às Artes Plásticas, com que alternava quinzenalmente, mantendo como subtítulo *Arquitectura e Decoração*. A mudança de título para *Ver Artes* vinha também acompanhada de um novo genérico, com grafismo mais arrojado e inovador, que se manteria até ao final do programa — grandes letras brancas com o título do programa iam cruzando o ecrã entre as barras coloridas e a típica imagem televisiva em grão (que aparece quando há ausência de emissão), exacerbando assim o aspecto gráfico do próprio *medium* em que é transmitido o

1

programa. Nas últimas duas temporadas do programa, em 1994/95 e em 1995/96, seria então finalmente adoptada a designação de *Ver Artes/Arquitectura*, que por sua vez ia alternando com a designação *Ver Artes/Desenho Urbano*.

Cada episódio do *Ver Artes* durava pouco mais de vinte minutos, o suficiente para passar a mensagem sem perder a atenção do espectador. Desenrolava-se num estilo sempre descontraído e familiar, com entrevistas em tom de conversa, com os arquitectos a abrirem as portas das suas casas e gabinetes, e com curiosas deambulações pelas obras retratadas. O vocabulário do programa era simples e corrente, pois tratava-se acima de tudo de um programa *didáctico*. O público-alvo era o grande público e o esforço de “fazer chegar a arquitectura às pessoas”² acompanhava cada episódio.

O que é a Arquitectura? era apenas o primeiro episódio de um programa de televisão do qual viria a resultar um total de 83 episódios. Após este episódio introdutório, seguiu-se uma série de episódios dedicados exclusivamente a um só arquitecto (ou, excepcionalmente, a uma dupla de arquitectos). Desta secção, dita *biográfica*, foram realizados no total 23 episódios. Nesta série incluímos ainda um episódio dedicado às “arquitectas”. [Uma selecção destes 23 episódios *biográficos* serão analisados ao longo do Capítulo #6, *Actores*.]

Após a série de episódios *biográficos*, começaram a ser produzidos episódios dedicados à apresentação de apenas uma obra de arquitectura, do que resultariam, no total, 21 episódios. Nas duas últimas temporadas do *Ver Artes*, este tipo de episódios seriam enquadrados segundo a designação *Arquitectura*. Tratavam-se essencialmente de projectos de escala e programa significativos, sendo na sua maioria grandes edifícios públicos, manifestação muito evidente do grande investimento público em construção e infraestrutura que se assistiu em Portugal na década de 1990 e de que o programa *Ver Artes* se tornaria um testemunho vivo do melhor que se construiu nessa altura. Neste conjunto pode incluir-se também o episódio de *Balanço* com Nuno Portas, que consiste numa conversa mais reflexiva em torno da panorâmica de obras abordadas nos episódios *biográficos* do primeiro ano do programa. [Uma selecção destes 21 episódios serão analisados ao longo do Capítulo #7, *Obras*.]

² Expressão utilizada por MGD em conversa informal sobre o *Ver Artes*, 2012.

Ao longo de todo o programa foram também surgido episódios relacionados com o espaço urbano e com a vivência nas cidades. Ainda na primeira temporada, três episódios eram dedicados a Lisboa, construídos apenas com a montagem de depoimentos de diversos arquitectos, entre outros episódios mais experimentais que mostravam um lado mais desconhecido da cidade. Lisboa seria também a grande protagonista da secção dedicada ao *Desenho Urbano* que surgiria nas duas temporadas finais, com vários episódios dedicados à sua evolução urbana ao longo dos séculos. Mas ao longo de toda a sua existência, o *Ver Artes* acabaria por percorrer também outros formatos de ocupação do território, desde cidades novas a aglomerados clandestinos. Em torno destas temáticas agrupamos 21 episódios. Por fim, acrescentam-se ainda 16 episódios que não encaixam propriamente em nenhuma das anteriores secções e que, por conveniência, optamos por aqui designar por episódios *livres*. [Uma selecção destes 37 episódios será desenvolvida no capítulo #8, *Territórios*.]

5.1.1. Os bastidores do *Ver Artes*

Além dos episódios finalizados, tal como foram emitidos na televisão, esta investigação teve também acesso ao material em bruto que precedeu à construção de cada episódio e em que muitos dos seus conteúdos acabavam por não ser incluídos na montagem final — em regra, cinco cassetes *betacam* de 20-30 minutos de gravação em bruto resultavam em apenas uma cassette de montagem final. A análise deste material em bruto foi fundamental para perceber como os episódios eram concebidos, a forma como as entrevistas iam sendo conduzidas por MGD, as opções que se tomavam em relação ao posicionamento da câmara e os enquadramentos seleccionados para registar determinada obra, processo no qual MGD assumia sempre uma posição bastante interventiva. Este material em bruto foi também determinante para testemunhar o ambiente de generalizada animação que acompanhava sempre a produção do programa e observar as diferentes interacções entre a equipa de filmagem e os convidados, assim como as dinâmicas que se estabeleciam dentro da própria equipa — constituída por Manuel Graça Dias, na apresentação, realização das entrevistas e coordenação geral das filmagens; Isabel Colaço, na produção, até ao seu falecimento prematuro em 1995; Edgar Feldman, na realização; e pelo menos mais dois técnicos responsáveis pela câmara e pelo som.

O material em bruto relativo ao episódio dedicado ao arquitecto Manuel Vicente é nesse sentido um dos exemplos mais interessantes. Nos bastidores, todo o ambiente é de festa: além da evidente cumplicidade entre apresentador e convidado, também a própria equipa de filmagem parece ter encontrado na gravação daquele episódio um momento de grande experimentação e divertimento. Um dos pormenores mais caricatos durante a rotação desse episódio é o momento de filmagem da porta da cozinha da casa de Manuel Vicente, que se pretendia que se fosse abrindo lentamente enquanto a câmara ia percorrendo o vão. Para tal, MGD deita-se no chão de forma a abrir a porta sem aparecer na imagem. Só em torno desta cena foram realizados vários *takes*, sempre em grande galhofa.

Uma das particularidades do programa *Ver Artes* consistia na abertura dos espaços de intimidade dos arquitectos, revelando assim aos telespectadores uma faceta mais autoral e personalizada da profissão. Muitas vezes a entrevista era conduzida na própria casa do arquitecto, tendo sido por ele projectada, ou pelo menos decorada — como foi o caso de Manuel Vicente, mas também de Pancho Guedes, Sergio Fernandez, Fernando Távora e Júlio Teles Grilo. E além das casas dos arquitectos, o *Ver Artes* captava também os seus escritórios em pleno funcionamento — era sempre com estas imagens que os episódios *biográficos* arrancavam, enquanto MGD lia em *voz-off* a nota biográfica de cada arquitecto. Este abrir de portas dos escritórios fornecia assim um acesso rápido ao dia-a-dia de uma profissão ainda bastante obscura para a generalidade dos portugueses e a toda a infraestrutura que a acompanhava. Este pequeno segmento comum aos diversos episódios torna-se, ao olhar actual, um testemunho vivo do exercício da profissão em Portugal, num momento particularmente significativo — o surgimento do desenho assistido por computador. Como se pode assistir nas imagens dos diversos espaços de trabalho, o computador estaria a entrar no quotidiano da prática arquitectónica, com alguns escritórios mais apetrechados quanto a tecnologia do que outros, embora os grandes estiradores, as réguas T e o desenho à mão fossem ainda as técnicas dominantes.

As filmagens relativas ao episódio dedicado a Manuel Vicente fornecem novamente um dos testemunhos do programa mais representativos desse período de transição na prática arquitectónica, em que entrava em cena o computador. A maioria dos colaboradores do seu atelier desenhava à mão sobre os seus estiradores, inclusive um deles estava a utilizar uma

máquina que servia para escrever legendas de forma rigorosa com canetas de tinta-da-china. A única presença do computador no atelier estava reservada a um posto dedicado à modelação 3D, no que aparentava ser uma versão bastante inicial do Autocad. Numa conversa de bastidores, que se encontra apenas disponível no material em bruto, Manuel Vicente mostra-se maravilhado com tal tecnologia, pois permitia visualizar diferentes perspectivas de um determinado projecto em curso, de forma eficaz e imediata (embora o processamento das diversas imagens fosse um procedimento bastante moroso).

“Maravilha! Isto só lhe falta falar... Isto é complicadíssimo, já lá vai o tempo em que uma borracha e um lápis faziam tudo, agora somos uma espécie de dactilógrafas.”

Porém, apesar do entusiasmo inicial com as imagens em modelação 3D, percebe-se que algumas das perspectivas captadas não correspondem ao efeito desejado por Manuel Vicente, sendo porventura até um pouco falaciosas:

“Elas são espetaculares porque dão de facto leituras bastante arrojadas e têm um ar um pouco espacial. (...) Mas está a ver aqui na maquete [Vicente mostra foto da maquete] tem uma leitura mais rica. Ali [na imagem 3D] nem se percebe exactamente, em termos de arquitectura, como é que isto é. Parece mais uma escultura, um bloco de madeira.”

Por fim, a análise do material em bruto permitiu também perceber a forma como as entrevistas aos diversos arquitectos iam sendo dirigidas por MGD — tendo sempre em vista a forma como seriam depois recepcionadas pelo telespectador —, que começava quase sempre por formular uma pergunta ou estabelecer um pequeno contexto que permitisse aos convidados formular um qualquer comentário. Por vezes percebia-se a dificuldade que o mecanismo televisivo representava para alguns arquitectos, que, algo atrapalhadamente, começavam logo a falar por cima de MGD, não deixando que este terminasse totalmente a sua formulação. Numa conversa casual, este tipo de ocorrências são perfeitamente naturais — há interrupções, comentários que se sobrepõem — porém, quando se trata de falar para televisão, a mensagem deve surgir de forma clara e eloquente. Com a sua naturalidade muito própria, Manuel Vicente é um dos exemplos mais caricatos do desafio que representava falar para a televisão. Referência incontornável no seu trajecto profissional, MGD recorreu diversas vezes a Manuel Vicente para prestar depoimentos sobre os mais variados assuntos.

Por vezes, Manuel Vicente não percebe bem o contexto em que um determinado assunto surge e o que é que isso tem que ver com o resto do que esteve a falar. Numa cassette com data de 9 de Abril de 1996, que consiste na recolha de depoimentos de Manuel Vicente a propósito de assuntos diversos que seriam depois integrados em episódios diferentes (*Habitação Social em Chelas, Clandestinos, Portugal dos Pequenitos*, etc.), MGD pede a Vicente para contar uma história que já lhe seria conhecida sobre a construção de uma casa clandestina em 1974 (depoimento que seria depois usado para abrir o 2º episódio de *Arquitecturas sem Arquitectos*, emitido a 4 de Julho de 1996). Manuel Vicente não sabe muito bem como começar a história, não percebe provavelmente o porquê de a história surgir assim do nada, quando ainda no momento anterior estava a falar de habitação social em Chelas, até que MGD o interrompe e lhe diz: *“Eu é que faço o programa, depois enfio-a onde achar melhor.”*

5.1.2. Conversas de bastidores

As pequenas conversas de bastidores, captadas num tempo morto durante uma entrevista, ou num intervalo entre *takes*, mas em que a câmara não parou de filmar, são um dos contributos mais ricos e inesperados que se extraiu da análise do material em bruto. Alguns desses comentários soltos ajudaram a perceber a forma como a participação na televisão ia sendo encarada pelos arquitectos convidados. Apesar de privadas, essas conversas nunca caem em teor demasiado íntimo, e por isso sentimos que seria interessante resgatar aqui alguns desses momentos. Por exemplo, num pequeno intervalo da entrevista para o episódio *Arquitectas*, enquanto a câmara continuava a filmar, a convidada Helena Roseta conversa informalmente com MGD sobre o programa de televisão que estavam ali a gravar e cujo diálogo transcrevemos integralmente:

HR: *“Você como é que é? Vai continuar a fazer estes programas durante quanto tempo?”*

MGD: *“Tenho de fazer este ano [1993/94], depende.”*

HR: *“Gostava muito de imaginar um programa para a televisão, depois de outras coisas que tenho de fazer antes, mas que fosse sobre as cidades. Com imagens de Los Angeles, NY, Tóquio, Luanda. Penso que a gente fala tanto nas cidades, cada qual diz a sua sentença e depois não comparamos. Não comparamos sequer imagens, a malta comum que é chamada a pronunciar-se sobre uma determinada solução não faz a menor ideia como é que*

vive noutros sítios. Agora discute-se viadutos, como é que noutras cidades isto está resolvido? Qual é a tendência neste momento? É para mais ou para menos? O seu programa de arquitectura, eu acho que é um espaço fundamental na televisão portuguesa. Mas eu gostava muito de trabalhar uma coisa que fosse sobre as cidades.”

MGD: *“É muito pouco tempo e é pouco dinheiro.”*

HR: *“A televisão é sempre uma coisa infernal e absorve imenso.”*

MGD: *“É um emprego.”*

HR: *“E depois os recursos que você tem mesmo em termos de autores para encher um programa, também não são assim tantos.”*

MGD: *“Isso há sempre temas. No ano passado fizemos 18 biografias e há 2 que ficaram engasgadas.”*

HR: *“É notável.”*

MGD: *“Mas apesar de tudo não havia [inaudível] para fazer só biografias e a produção não queria. Estes temas assim mais soltos, os tais pratos, as lojas de design, temas diversos, sobre Lisboa e tal... No sentido de chamar a atenção, de pô-las a pensar nisto.”*

HR: *“Mas não acha que a questão das cidades merecia um tratamento televisivo?”*

MGD: *“Então não merece?”*

HR: *“As pessoas são ignorantes sobre essas questões. Não só visual. As pessoas em Portugal têm uma tradição urbana curta, a malta vem do campo há pouco tempo, e têm pouco conhecimento das coisas da cidade e depois não percebem. Coisas simples: a malta do campo tem noção do que são linhas de água e de como a coisa funciona e tem uma certa noção de equilíbrio. E quando chega à cidade perde isso tudo.”*

Neste excerto de conversa, assim como em alguns comentários de outros arquitectos, é visível um certo entusiasmo pela televisão enquanto meio de comunicação ao serviço da divulgação da arquitectura, apesar de se pressentir também uma certa perplexidade perante todo o aparato da produção televisiva. *“O Foster, que é meu amigo, não se presta a estas coisas”*, dizia Victor Figueiredo, em tom de brincadeira, enquanto lhe ia sendo aplicada maquiagem, acabando depois por admitir com mais seriedade: *“O novo curso de arquitetura deveria incluir coisas destas: participação nos média para promoção.”* Por sua vez, Gonçalo Byrne comentava também, enquanto assistia com um certo espanto a toda a movimentação da equipa em seu redor:

“Imagino que estes programas devem dar água pelo bico, pá. E então desta maneira, tem de ser encenada e toda esta falta de jeito para actores, não deve ser pêra doce... e não é assim tão fácil ser actor, desde a maquiagem ao estar quieto, mas, enfim, também não é grave...”

Numa pausa para um cigarro, ouve-se também um pequeno desabafo de MGD numa conversa informal com Manuel Tainha, que ajuda um pouco a perceber o desafio que à época consistia realizar programas culturais na televisão pública portuguesa.

MT: *“Havia aquele programa às 7 ou 7 e meia.”*

MGD: *“Aquilo era tudo disparatado, sempre. Mas é realmente o respeito que eles têm pela cultura. Fazem isto porque a lei obriga, porque senão nem isto faziam.”*

Ao mesmo tempo consegue-se também perceber a dificuldade em aceder ao programa após ter sido emitido na televisão. Algo que nos ajuda a lembrar, hoje, numa época em que a informação está acessível a toda a hora na internet, o carácter de efemeridade que tinham as emissões em televisão. Estes episódios passavam uma só vez na televisão e quem os tivesse perdido ou desejasse vê-los novamente, e não os tivesse gravado no seu vídeo caseiro, deixava de ter qualquer possibilidade de acesso a eles. Como se pode ver num pedaço de conversa entre a equipa nos bastidores, em que se percebe que nem o próprio MGD teria acesso facilitado a cópias dos episódios:

MGD: *“O Pedro Chorão Ramalho [filho de Raul Chorão Ramalho] quer uma cópia do programa, que quando apanhou já ia em 5 minutos. Conte-lhe a história da master e mais não sei o quê. Só daqui a 2-3 meses é que lhe posso dar a cassete, não é?”*

Equipa #1: *“Por acaso, a Rosa Filmes faz sempre um sub-master, que é uma cópia em betacam da master.”*

Equipa #2: *“Só custa 17 contos.”*

MGD: *“Eu também quero uma cassete, mas se custa 17 contos, não quero pagar 17 contos.”*

6. Actores

- Gonçalo Byrne* (30/12/1992)
Manuel Vicente (13/01/1993)
Duarte Cabral de Mello e Maria Manuel Godinho de Almeida (27/01/1993)
Pancho Guedes (??/02/1993)
António Marques Miguel (24/02/1993)
Vitor Figueiredo (17/03/1993)
Sérgio Fernandez (31/03/1993)
Tomás Taveira (14/04/1993)
Alexandre Alves Costa (28/04/1993)
Nuno Teotónio Pereira (12/05/1993)
Alcino Soutinho (26/05/1993)
Fernando Távora (09/06/1993)
Eduardo Souto Moura (16/06/1993)
João Luis Carrilho da Graça (07/07/1993)
Álvaro Siza Vieira (15/07/1993)
Raúl Hestnes Ferreira (18/07/1993)
- Arquitectas* (29/12/1993)
- Manuel Tainha* (26/01/1994)
Fernando Salvador Sanchez e Margarida Grácio Nunes (09/02/1994)
Luiz Cunha (09/03/1994)
José Daniel Santa-Rita (23/03/1994)
Júlio Teles Grilo (20/04/1994)
António Belém Lima (04/05/1994)
Vitor Palla (29/12/1994)

6.1 Os episódios *biográficos* (1ª e 2ª temporada: 1992/93-1993/94)

Durante a primeira temporada, e parte da segunda, do *Ver Artes* — nesta fase ainda intitulado *Magazine de Arquitectura e Decoração* —, foram então emitidos uma série de episódios totalmente dedicados a arquitectos portugueses, que aqui designamos como episódios *biográficos*, para recorrer à designação utilizada informalmente pelo próprio Manuel Graça Dias. Em cada episódio *biográfico*, MGD recebia um arquitecto convidado e conversava com ele em torno das suas obras mais significativas:

“*Quando se fala de arquitectura fala-se necessariamente de arquitectos. Nós iremos ter aqui alguns arquitectos, não tanto para falar deles, mas sobretudo para falarmos com eles.*”³

Todos estes episódios *biográficos* seguiam uma estrutura muito semelhante: começavam com MGD a ler, em voz-off, uma breve nota biográfica do percurso profissional do arquitecto, enumerando as suas obras e projectos mais significativos, ao mesmo tempo que iam sendo projectadas imagens dos escritórios de cada arquitecto, em pleno funcionamento. Após a leitura desta nota, teria então lugar uma conversa entre MGD e o convidado, normalmente no interior de uma das suas obras mais significativas ou mesmo na própria casa ou escritório do arquitecto. A conversa partia quase sempre de uma primeira leitura que o próprio MGD fazia das diferentes obras dos arquitectos convidados, pedindo-lhes depois para reagirem e comentarem ao que lhes havia dito. Por fim, o episódio encerrava com MGD a pedir a cada convidado para conversar sobre o seu conceito de decoração — para responder à designação inicial do programa —, que, a partir do quinto episódio, dedicado a Pancho Guedes, daria mesmo origem a uma pequena rubrica intitulada *Design*, em que cada arquitecto era convidado a eleger um objecto ou peça de mobiliário da sua predilecção.

A primeira temporada do programa desenvolver-se-ia, então, ao longo de 16 episódios *biográficos* que culminariam em *Balanço com Nuno Portas* — episódio especial que propunha como que uma reflexão global sobre as obras apresentadas até então no programa. A segunda temporada do programa retomaria com mais 7 episódios *biográficos*, que desta vez iam sendo intercalados com episódios desenvolvidos em torno de obras específicas. No

³ DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDAMAN, José Edgar (realização). *O que é a arquitectura? Magazine de arquitectura e decoração*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 15 de Dezembro 1992.

total foram realizados 23 episódios dedicados a um só arquitecto — ou casal de arquitectos —, constituindo assim uma amostragem bastante significativa dos arquitectos portugueses em actividade na década final do século XX.

Numa leitura panorâmica da selecção de arquitectos que participaram na primeira série de 16 episódios *biográficos*, estariam assim representados:

— Dois *mestres*, que à época da emissão somavam mais de 65 anos: de Lisboa, Nuno Teotónio Pereira (70*⁴), e do Porto, Fernando Távora (69*);

— Duas *jovens promessas*, ambos nascidos no mesmo ano de 1952: de Lisboa, João Luís Carrilho da Graça (40*), e do Porto, Eduardo Souto Moura (40*).

— Com obra construída em *outras geografias*, fora do território nacional continental: em Macau, Manuel Vicente (58*), e em Moçambique, Pancho Guedes (67*).

— Da chamada *escola do Porto*: Alexandre Alves Costa (53*), Sérgio Fernandez (55*), Alcino Soutinho (62*) e Siza Vieira (59*);

— Com formação e a exercer em Lisboa, numa linha de maior *continuidade* com o moderno: Vítor Figueiredo (63*), Raul Hestnes Ferreira (61*) e Gonçalo Byrne (51*);

— Também de Lisboa, mas numa vertente mais *afirmativa* do *pós-modernismo*: Tomás Taveira (54*) e António Marques Miguel (51*).

— Com o casal Duarte Cabral de Mello (52*) e Maria Manuel Godinho de Almeida (43*), ficaria assim também assegurada a presença de uma *arquitecta*, a única a aparecer nesta primeira selecção.

Na segunda série de 7 episódios *biográficos*, acrescentava-se à lista:

— Numa prática arquitectónica expandida para *outras* disciplinas, como a escrita: Manuel Tainha (71*); a ilustração e a banda desenhada: Luiz Cunha (60*); ou a fotografia, o design gráfico e a edição: Vítor Palla (71*);

— Um *jovem casal* de arquitectos: Fernando Salvador Sanchez (40*) e Margarida Grácio Nunes (40*);

— O arquitecto José Daniel Santa-Rita (64*).

⁴ (*) Idade à data de emissão do episódio.

— E, por fim, a representar a recente arquitectura de *Trás-os-Montes*: Júlio Teles Grilo (40*) e António Belém Lima (42*).

É ainda de referir um episódio que, não sendo dedicado a um arquitecto específico, não podendo assim ser considerado *biográfico*, procura dar visibilidade a uma facção mais discreta da classe — as *Arquitectas* —, no qual participariam Gabriela Tomé, Olga Quintanilha, Helena Roseta, Luísa Marques e Maria da Soledad de Sousa. Como a série de episódios *biográficos* apenas havia contado com a presença de duas mulheres (Godinho de Almeida e Grácio Nunes), e sempre na condição de *casal*, MGD dedicava assim um episódio inteiro a tentar perceber por que razão as *arquitectas* eram sistematicamente afastadas da esfera pública da disciplina.

“Há poucas arquitectas. A afluência de estudantes às escolas de arquitectura é, sensivelmente, em termos percentuais, idêntica para rapazes e raparigas. E no entanto as arquitectas que saem das escolas não adquirem o mesmo protagonismo dos arquitectos homens. Não é um fenómeno puramente português, na Europa e nos Estados Unidos as revistas de arquitectura trazem-nos informação de grande quantidade de arquitectos e das suas obras, e a percentagem de mulheres continua a ser diminuta⁵.”

Nestes episódios *biográficos* não é visível qualquer esforço de construir uma leitura crítica em torno desta selecção de arquitectos, procurando relacionar autores de acordo com tendências, linguagens, formação ou sob qualquer outro critério possível. Cada arquitecto convidado usufruía do mesmo espaço de exposição no programa — o espaço de um episódio, com duração e estrutura muito semelhantes —, sendo apenas desafiados a conversar sobre algumas das suas obras mais relevantes e a recordar momentos mais significativos da sua carreira, num formato de conversa ligeira e sem entrar em grandes querelas disciplinares. Travava-se afinal, apenas e acima de tudo, de dar a conhecer os arquitectos ao público em geral.

⁵ DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDAMAN, José Edgar (realização). *Arquitectas. Magazine de arquitectura e decoração*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 29 de Dezembro 1993.

6.1.1 Representações e representatividade

“Difícil e fascinante viver num país quebrado
em insolúvel dialéctica norte/sul, complementares e indissociáveis.”
(Alexandre Alves Costa, 1986⁶)

Tendo em conta que o *Ver Artes* de MGD surgia no rescaldo do debate que tinha absorvido a década de 1980 e na acentuada polarização em que a cultura arquitectónica se viu confinada, a selecção de arquitectos que integrou a primeira série de episódios do *Ver Artes* foi de facto inclusiva, senão mesmo apaziguadora. No espectro formado por todos os convidados estavam de alguma forma representados os diferentes flancos que haviam protagonizado o debate arquitectónico da segunda metade do século XX, conciliando, sob uma mesma lente, diferentes gerações, epicentros de formação e posicionamentos ideológicos da produção arquitectónica portuguesa.

As duas exposições que, em tom de balanço, tiveram lugar em 1991, no ano anterior à estreia do *Ver Artes — Architectura Portuguesa Contemporânea, Anos Sessenta - Anos Oitenta*⁷ e *Points de Repère, Architectures du Portugal*⁸ —, ajudam a traçar um perfil quanto à representatividade dos arquitectos portugueses junto do grande público nesse período.

A primeira exposição, com curadoria de Nuno Portas e Manuel Mendes, e que esteve patente em Serralves, era a mais ambiciosa no seu objectivo de construir “um quadro tão amplo quanto possível do contexto e das práticas”, procurando sobretudo destacar, com maior ou menor *pertinência*, “personalidades singulares, tendências ou escolas”⁹.

A segunda exposição, comissariada por Paulo Varela Gomes para integrar a *Europalia '91* em Bruxelas, era talvez um pouco mais contida no seu propósito, recusando-se desde logo a fornecer “uma mostra *representativa* dos principais autores, *correntes* ou

⁶ COSTA, Alexandre Alves. Notas imprecisas sobre arquitecturas alheias. In: *Catálogo da exposição Architectura Nova em Trás-os-Montes*. Sociedade Nacional de Belas Artes, Dezembro 1986.

⁷ *Arquitectura Portuguesa Contemporânea, Anos Sessenta - Anos Oitenta*. Guimarães. PORTAS, Nuno; MENDES, Manuel (Orgs.); Porto, Portugal: Fundação de Serralves; 1991.

⁸ *Points de Repère, Architectures du Portugal*. Exposição na Europália'91. GOMES, Paulo Varela (Comissário); Bruxelas: 1991.

⁹ *Arquitectura Portuguesa Contemporânea, Anos Sessenta - Anos Oitenta*. Guimarães. PORTAS, Nuno; MENDES, Manuel (Orgs.); Porto, Portugal: Fundação de Serralves; 1991, p. 7.

edifícios contemporâneos do nosso país”, optando antes por apresentar uma “selecção de situações-tipo e de arquitecturas características dessas situações”¹⁰.

Ambas as exposições seriam alvo de numerosas críticas, principalmente no que dizia respeito a questões de representatividade. Michel Toussaint¹¹, um dos principais mobilizadores da exposição *Depois do Modernismo* de 1983, apesar de destacar que a importância dada às duas exposições na comunicação social tinha sido “notável”, dizia também que ambas tinham ficado aquém: a de Serralves por causa do resultado confuso com a “acumulação de inúmeros trabalhos não tratados”, e a de Bruxelas por não ter atendido suficientemente à *representação nacional* que a exposição “forçosamente significaria aos olhos dos belgas”.

O arquitecto José Manuel Fernandes, num artigo crítico¹² à exposição na *Europalia '91*, apontava o dedo às *estranhas ausências* — por que não mostrar obra de Luiz Cunha, que “só a apresentação dos densos e originais desenhos de pormenorização seria em si um espectáculo”; ou a Faculdade de Psicologia de Manuel Tainha, “um histórico notável”; e “claro, claro, não precisam dizer, as *aventuras* de Tomás Taveira, onde cabem?”. Fernandes dizia mesmo haver um “problema de conteúdos” na exposição comissariada por Paulo Varela Gomes — “falta[va] Lisboa na mostra”. Se bem que, entre parêntesis, estendesse essa ausência da capital também à falta “quase total” de um Porto *urbano*, assim como “falta[vam] afinal quase todas as outras cidades”. Lisboa só aparecia representada por um painel da reconstrução do Chiado de Siza Vieira, ainda em fase de projecto e “com desenhos que só os arquitectos entenderão”, e pela Casa dos Bicos, que considerava ser “um caso tão particular”, porque “apesar de transcorridos 10 anos desta primeira *aventura* pós-moderna, ainda emocional!”. Notava que, efectivamente, cerca de metade das obras expostas se poderia incluir na produção afectada à *origem nortenha*:

¹⁰ GOMES, Paulo Varela. Pontos de Referência, A exposição de arquitectura portuguesa na Europália; *Jornal Arquitectos*, 1991, 103-104, p. 26.

¹¹ *Arquitectura 1991, Balanço Crítico. Jornal Arquitectos*. 1991, 106, p.19.

¹² FERNANDES, José Manuel. Como é diferente a arquitectura em Portugal! *Revista, Expresso*. 30 de Novembro 1991; pp. 101-102R.

“Não tenho nada contra os autores e a produção portuense, mas há que ter noção de um equilíbrio *nacional* e saber aceitar contrastes e opostas linguagens, ponderar o *peso* da *opus* lisboeta com o restante país.”¹³

A acrescentar aos, questionáveis, critérios de escolha e selecção do conteúdo, Fernandes associava ainda todo o registo demasiado *intimista*, discreto e delicado, da exposição comissariada por Paulo Varela Gomes, considerando ser tudo perfeitamente “respeitável em si”, não fosse o facto de que, sendo exibida numa *mostra internacional*, iria inevitavelmente *representar o conjunto* da chamada “arquitectura portuguesa recente”.

Uma das observações mais pertinentes de António Cerveira Pinto¹⁴ — que, tal como Michel Toussaint, também tinha integrado a comissão executiva de *Depois do Modernismo*, tendo ficado responsável pela secção *Colóquios* —, foi a ausência de Tomás Taveira de ambas as exposições¹⁵, estabelecendo contudo algumas diferenças entre elas. Se na exposição para a *Europalia '91*, a escolha de dezassete arquitectos lhe parecia inteiramente “justificada e racional”, da mesma forma considerava como “naturais” as *não-inclusões* — “Para isso servem os comissários!” —; já a *não-presença* de Tomás Taveira entre os 120 arquitectos seleccionados para a exposição em Serralves configurava uma *ausência escandalosa* — “das duas uma, ou este último anda com azar ou procura o azar”:

“Numa cultura urbana dominada pelos meios de comunicação em massa esta ausência transformou-se inevitavelmente numa notícia que questiona a isenção e a inteligência do próprio *balanço* pretendido por Nuno Portas e Manuel Mendes.”¹⁶

Tomás Taveira que, aliás, também já não tinha participado na *controversa* exposição realizada em 1983, *Depois do Modernismo*. Sobre essa *não-participação*, MGD recordava o colóquio¹⁷ que se realizou em torno da exposição, e que teve lugar logo a seguir ao seu fecho, no qual Taveira estaria na primeira fila da assistência, “preparado para a *porrada*, de óculos

¹³ *Ibidem*, p. 101R.

¹⁴ PINTO, Antonio Cerveira. Eternos e Consumíveis. *Independente*, 21 de Junho de 1991, pp.58-59.

¹⁵ Tomás Taveira surge contudo na listagem de Autores/Obras no final do catálogo da exposição em Serralves, com quatro obras representadas.

¹⁶ PINTO, Antonio Cerveira. Eternos e Consumíveis. *Independente*, 21 de Junho de 1991, pp.58-59.

¹⁷ Colóquio *Arquitectura Agora! Arquitectura e o resto!* Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, 23 de Janeiro de 1983.

escuros e com montes de papéis na mão”, perguntando por que é que não constava do grupo de convidados. E o José Manuel Fernandes “a defender-nos e a dizer que não tínhamos entendido convidar os *tubarões da arquitectura*”¹⁸.

De facto, a exposição *Depois do Modernismo* definiu-se desde logo como uma iniciativa comprometida. Na mesa-redonda sobre a exposição, José Manuel Fernandes explicou o que teria estado na sua origem:

“A iniciativa partiu de um pequeno grupo de amigos ou conhecidos, em Lisboa; quem realmente a começou a organizar foi o Michel Toussaint Alves Pereira, mas, a partir de reuniões entre nós, partimos de uma base puramente subjectiva (convidámos as pessoas que conhecemos, ou de quem conhecemos os trabalhos), ligando-a com uma certa vontade de frescura ou *juventude* na profissão (não confundir com juventude de idade) e com a intenção de evitar os grandes ateliers, ou as coisas já de algum modo institucionalizadas.”¹⁹

No catálogo da exposição *Depois do Modernismo*, Michel Toussaint tentava também explicar o critério de selecção dos convidados:

“Esta é uma posição assumida por nós, discutível, incompleta ou talvez tendenciosa mas, há a esclarecer que a escolha dos participante foi *natural*, entre colegas amigos e conhecidos e até desconhecidos, mas de quem sabíamos alguma coisa da sua obra, de quem suspeitávamos posições e trabalho feito ao encontro da interrogações, reflexões e apostas dos tempos de hoje.”²⁰

Entre uma “demonstração generalizada ou indefinida”, que um *convite aberto total* “abstracto e desorientador” teria produzido, ou uma *escolha restrita em excesso*, que iria também revelar-se “auto-castrante, insignificante afinal”, a organização de *Depois do Modernismo* optou assim por uma selecção de arquitectos completamente assumida como uma *escolha*, entre tantas outras possíveis — “numa prática corrente noutros países (já que em Portugal a Arquitectura raramente é exposta)”²¹ —, garantido que a isso não

¹⁸ Manuel Graça Dias in FIGUEIRA, Jorge. *Reescrever o Pós-moderno*. Porto: Dafne Editora, 2011, p. 65.

¹⁹ José Manuel Fernandes in Mesa redonda sobre a exposição *Depois do Modernismo* (Arquitectura). *Arquitectura*. 1983, 153, p. 19.

²⁰ TOUSSAINT, Michel; Uma exposição de arquitectura. In: *Depois do Modernismo* [Catálogo da exposição], p. 32.

²¹ *Ibidem*.

corresponderia uma qualquer vontade de extremar posições ou de *cavar fossos* que seriam “ridículos e com certeza perigosos para todos”.²²

“A representação não é pois uma finalidade mas uma estratégia da verdade objectiva, sendo esta, por sua vez, uma meia verdade: aquilo que resulta de um ponto de vista, dum método, dum sistema pragmático e da definição de um problema.”²³

6.1.2 Entre *eternos* e *consumíveis*

Contudo, além das questões de representatividade, a exposição de Serralves — “espécie de *teatro anatómico* que é a revisão dos últimos vinte anos da arquitectura portuguesa, proposta por Nuno Portas e Manuel Mendes”²⁴ — foi também criticada pela forma como a arquitectura portuguesa tinha sido retratada num cenário excessivamente polarizado. Em *Eternos e Consumíveis*²⁵, como o próprio título do seu artigo queria indicar, António Cerveira Pinto considerava que nessa exposição se opunha uma arquitectura *eterna e histórica* — “defendida pelos *modernos* seus legítimos continuados revisionistas” — a uma arquitectura *consumível e pós-histórica* — “protagonizada pelos levianos da pós-modernidade”. Para Cerveira Pinto, o bom seria que esse *antagonismo* tivesse sido o *centro de gravidade* de toda a exposição, de forma a que “ambos os sistemas teóricos” pudessem ter sido tratados com a “intensidade e extensão suficientes”, não permitindo assim que, em seu lugar, “figurassem apenas os *fantasmas nebulosos de uma polémica*”.

“[A exposição de Serralves] falha na identificação clara de pólos efectivos destes últimos vinte anos da arquitectura portuguesa ou falha porque atribui a alguns deles uma isenção ética e uma seriedade oficial que recusa a outros, que não chega a identificar como o que verdadeiramente são: alternativas potenciais à aura conquistada pela chamada *Escola do Porto* enquanto herdeira de uma genealogia modernista cuja continuidade não se encontraria esgotada (mesmo quando mostra sintomas de querer libertar-se do autoritarismo disciplinar imanente ao puritanismo *aaltiano* e *dudockiano* dos mestres da ESBAP.”²⁶

²² *Ibidem*.

²³ PINTO, Antonio Cerveira; Rescritos para uma exposição. In: *Depois do Modernismo* [Catálogo da exposição], p. 14.

²⁴ PINTO, Antonio Cerveira. Eternos e Consumíveis. *Independente*, 21 de Junho de 1991, pp. 58-59.

²⁵ *Ibidem*, p. 59.

²⁶ *Ibidem*.

Na sua exposição em Serralves, Nuno Portas e Manuel Mendes identificavam de facto uma profunda cisão no panorama da arquitectura portuguesa, não só em termos de *linguagens*, como também de *atitudes* e *geografias* de formação:

“Para o observador exterior ou para quem consulte as poucas revistas que foram saindo na última década, o panorama da reorientação da pesquisa arquitectónica, ainda que esquematicamente, organizar-se-á em *dois pólos referenciais*.”²⁷

O primeiro *pólo referencial* era atribuído ao dinamismo de “jovens críticos e autores” que se caracterizavam pelo seu “hiperactivismo nos media”, pelo interesse no “enxerto de alusões historicistas em suportes modernistas” e pela forma como recuperavam três autores da geração anterior (Tomás Taveira, Luís Cunha e Manuel Vicente). Entres os arquitectos incluídos neste primeiro grupo estariam o próprio Manuel Graça Dias, assim como José Manuel Fernandes, Michel Toussaint, João Vieira Caldas e Júlio Teles Grilo — ou seja, eram os arquitectos que haviam sido participantes activos da exposição *Depois do Modernismo*, na SNBA, em 1983.

“Violentando deliberadamente a comunicação que se perdera, artificializam a unicidade do projecto, numa estratégia de vontade cenográfica e de permissividade estilística, privando estes de um contexto específico, e de um sentido histórico, reproduzidos que são sob a forma de simulação parcial.”²⁸

O segundo *pólo referencial* seria identificado por um conjunto de arquitectos de “diferentes gerações e sensibilidades formais-estéticas” em que a ideia de “processo com coesão” se aproximava da *tendência arquitectónica* genericamente ou “abusivamente” identificada como *Escola do Porto*.

“Processo esse ou tendência que se exprime: no reconhecimento do valor disciplinar do desenho, da experiência do desenho como expressão ou capacidade poética na aproximação transformadora do real; na aceitação de elementos figurativos e enriquecimento iconográfico da *tradição do novo*; no conhecimento alargado da história entendida como ordem e como memória do desenho-outro.”²⁹

²⁷ *Arquitectura Portuguesa Contemporânea, Anos Sessenta - Anos Oitenta*. Guimarães. PORTAS, Nuno; MENDES, Manuel (Orgs.); Porto, Portugal: Fundação de Serralves; 1991, p.84.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

Em termos de *linguagem*, os curadores identificavam também *duas linhas extremas* no *fragmentarismo* da experiência do presente: num extremo, a *permissividade decorativa* — “às banais soluções tipológicas do *late modern* colunatas ou remates historicistas descontextualizados e caricaturais” — e, no outro, a *atitude reducionista* — que fazia uma “recuperação formal e tipológica do modernismo centro-europeu”, que, aludindo a uma *cultura-outra*, explorava a “*oposição* de volumes e formas construtivas em relação à envolvente pré-existente”. Entre estes dois extremos, os curadores reconheciam ainda “poucas contribuições criativas” que acrescentassem “modernidade ao moderno”.

Por fim, Nuno Portas e Manuel Mendes dividiam ainda a *geografia* da experiência recente em dois centros “formativos e difusores”: o Porto, que indiciava “*tendência homogeneizante* do sistema criativo”, e Lisboa, em que a “ausência de centros ou figuras tutelares coloca a aprendizagem num autodictatismo experimental, aparentemente menos persistente (ou mais liberal) na alusão sistemática aos resultados e às origens dos próprios gestos”, e portanto mais receptivo a *experiências externas* e à integração de *fenómenos de internacionalização*³⁰.

A acrescentar às questões de representatividade e a um retrato excessivamente fracturado da arquitectura portuguesa, os textos críticos a ambas as exposições realçavam ainda a sua ineficácia em termos do seu efeito comunicativo para um público alargado. Para António Cerveira Pinto, a exposição em Serralves falhava por “timidez dialética”, “falta de clareza expositiva”, e também enquanto “dispositivo didáctico e mediático”:

“Não se tratando de uma mostra exclusivamente dedicada a estudantes, mas a um público mais vasto, apresenta uma rigidez formal próxima do *rigor mortis*. Maquetes, fotografias, esboços e desenhos acumulam-se como espécimes de um qualquer *teatro anatómico* a que normalmente só têm acesso os profissionais. Sob o pretexto de não ceder às pressões mediáticas e à sedução *pós-moderna*, acabam os comissários da exposição por transformar os documentos da arquitectura em verdadeiros *fetiches*.”³¹

³⁰ *Ibidem*.

³¹ PINTO, António Cerveira. Eternos e Consumíveis. *Independente*, 21 de Junho de 1991, pp. 59.

A crítica de Cerveira Pinto representa naturalmente um entendimento bastante personalizado das duas exposições e por isso deve ser aqui considerada com devida relatividade. Por exemplo, Paulo Varela Gomes³² confessava que as pessoas até tinham reagido bastante bem à exposição, que a achavam muito clara e evidente, e que a única reacção desfavorável a que tinha assistido era precisamente o artigo de António Cerveira Pinto — “que considera[va] a exposição pouco desenhada, pouco exuberante e escolar”³³. Contudo, como testemunho das duas exposições só é possível analisar os catálogos que à época foram produzidos, estes artigos críticos acabam por fornecer dados adicionais sobre a forma como ambas as exposições foram recepcionadas. Um dos aspectos que é destacado na crítica de Cerveira Pinto à exposição de Serralves — e que se torna bastante relevante para a presente investigação — é o facto de nela ter reconhecido uma *resistência conceptual sintomática* em não analisar seriamente “os argumentos dos jovens arquitectos que ao longo desta década partiram alguma louça”. Segundo o crítico, os curadores Nuno Portas e Manuel Mendes deveriam ter aceite *com coragem* o desafio dos *mais novos*, “expondo as poucas teorias actualmente activas na arquitectura portuguesa como os pólos felizes de uma realidade que vem despertando a curiosidade crescente de leigos e especialistas”³⁴ — embora, para isso, fosse preciso ter tido também a coragem de *sublinhar* alguns *heróis*.

No grupo desses *jovens* que tinham andado a *partir alguma louça* ao longo da década de 1980 estaria naturalmente incluído Manuel Graça Dias. Logo no ano seguinte à exposição em Serralves — na qual, segundo Cerveira Pinto, não tinha sido dado espaço a esses jovens para exporem as suas ideias —, um dos *mais novos* teria a oportunidade de representar a arquitectura portuguesa naquele que, à época, era o meio de comunicação dominante: a televisão. Salvo algumas excepções, a grande maioria dos arquitectos que participariam no *Ver Artes* haviam já estado também representados nas duas grandes exposições de 1991.

³² Paulo Varela Gomes in DIAS, Dóris Graça.. Uma arquitectura de tese (Entrevista a Paulo Varela Gomes). *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 12 de Novembro 1991.

³³ *Ibidem*.

³⁴ PINTO, Antonio Cerveira. Eternos e Consumíveis. *Independente*, 21 de Junho de 1991, pp. 59.



Gonçalo Byrne. *Magazine de arquitectura e decoração*. **Fig. 13**
Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 30 de Dezembro 1992.
[Fonte: *Stills* de cópia em cassete VHS, arquivo pessoal MGD]

6.2. Gonçalo Byrne

O primeiro arquitecto convidado por MGD para protagonizar o seu magazine televisivo foi Gonçalo Byrne. Era uma figura bastante reconhecida da arquitectura portuguesa e que, de certa forma, tinha atravessado a década de 1980 à ilharga do incendiário debate em torno do *pós-modernismo*. Talvez por isso, num certo tom pacificador e ao mesmo tempo desafiante — no desafio que consistia comunicar as suas obras a um público generalizado —, Byrne tornava-se assim o arquitecto ideal para ser o primeiro convidado do programa. No ano anterior à emissão do episódio, Nuno Portas havia escrito o seguinte sobre Gonçalo Byrne:

“Opunha-se assim um minimalismo defensivo, *agressivo por timidez*, em que se procurava que a linguagem da aparência voltasse a ser outra vez de tão simples, natural. O risco desta *démarche*, que tem caracterizado a obra de Gonçalo Byrne, é o de ser pouco ou mal entendido, de não suscitar o entusiasmo nem o apetite de ser copiado (e a boa arquitectura é para o ser), em suma, de não ser socializado enquanto comunicação não só da aparência mas também dos outros níveis de formação espacial das suas obras.”³⁵

Fixando a estrutura que patentearia os restantes, o episódio dedicado a Gonçalo Byrne começava com a leitura, em voz-off, de uma breve nota biográfica do percurso profissional do arquitecto, enumerando as suas obras e projectos mais significativos, enquanto iam passando imagens do seu escritório em pleno funcionamento. Estas imagens ajudam um pouco a perceber a metodologia do trabalho de arquitectura: a maioria dos colaboradores está sentada nos seus estiradores, que povoam densamente o espaço do escritório, e trabalham à mão sobre desenhos técnicos, com réguas T e tinta-da-china; numa outra sala, ainda em minoria, alguns trabalham ao computador, no que seria uma das primeiras versões do programa Autocad; pequenos grupos de colaboradores vão conversando entre si e entre eles reconhece-se Manuel Aires Mateus. São também mostradas maquetes de trabalho de projectos em curso à medida que os mesmos vão sendo enumerados por MGD na leitura em voz-off do CV de Gonçalo Byrne.

Após a leitura da nota biográfica, tem então lugar a conversa entre MGD e Gonçalo Byrne, no interior de uma das suas obras, a *Casa Sá da Costa*, em Alvalade. Por fim, o

³⁵ PORTAS, Nuno; Lembranças a propósito da obra de Gonçalo Byrne. *Via Latina*. Maio 1991, p. 242.

episódio termina com um segmento dedicado à *Decoração* — mais tarde, esse segmento daria lugar a uma rubrica designada *Design*, na qual MGD pedia a cada arquitecto que elegeisse um objecto ou uma peça de mobiliário.

Nos primeiros episódios *biográficos* é ainda visível algum grau de experimentação, em que se iam testando hipóteses até se estabilizarem alguns formatos, quer na condução da conversa e na forma de filmar os espaços, quer no esforço de fixar certos segmentos que acabariam por ser comuns aos restantes episódios. Os episódios que se seguiram foram depois ficando cada vez mais oleados: todo o processo de gravação se torna mais eficaz e há menos tempo perdido nas filmagens. Apesar das conversas se centrarem muito no percurso pessoal do arquitecto, e de serem até suficientemente descontraídas para se tornarem acessíveis ao espectador comum, MGD procurava em todos os episódios centrar sempre a conversa em torno de obras concretas, procurando talvez tornar o discurso menos disciplinar e abstracto, e indo mais directamente ao encontro dos desejos e necessidades reais das pessoas em relação aos espaços que habitam ou utilizam. Se de facto era esse o objectivo do programa, a *Casa Sá da Costa* — onde se passa parte do episódio dedicado a Gonçalo Byrne — preenchia todos os requisitos.

Tratando-se de uma moradia projectada numa zona nobre de Lisboa, para uma clientela endinheirada, a *Casa Sá da Costa* tornava-se representativa de uma aspirante sociedade burguesa e cosmopolita, em plena ascensão económica, que de certa forma corresponde aos sonhos e expectativas da sociedade urbana portuguesa do início dos anos 1990. Precisamente a propósito desta casa, Paulo Varela Gomes escrevia assim em 1991:

“As casas são os projectos mais fáceis de expor e de explicar — o confronto entre o arquitecto e a *opinião pública* é aqui menos mediatizado por exigências culturais. Manifestamente, todavia, esta menor *mediatização* resulta em acentuado tradicionalismo por parte dos proprietários no que respeita à concepção do que *deve ser* uma casa — e daí a insatisfação muitas vezes suscitada pelas casas modernas. Resta saber porque é que a ideia de casa (ou de *lar*) ficou ligada à casa tradicional nas ideologias correntes.

Este desajuste praticamente não existiu na casa *Sá da Costa*: ao arquitecto foi dada quase inteira *liberdade* e o proprietário optou claramente por uma casa *moderna*. Mas foi

precisamente esta circunstância que tornou o projecto tão interessante: é que ele patenteia de modo evidente a contradição que parece existir entre as noções de *casa* e de *moderno*.”³⁶

Para Varela Gomes, a *Casa Sá da Costa* — que dizia ser o projecto “mais concludente, coerente e interessante” de Byrne desde o Pantera Cor-de-Rosa — remetia para uma ideia de “afastamento do mundo”, não só através da sua configuração, mas também pela forma como se inseria num pequeno lote urbano e por ter sido dotada de vários sistemas de segurança, dando uma “imagem de segurança” por via de “alçados cegos virados para fora, gradeamentos que, correndo dentro de paredes, fecham as janelas e portas para o jardim, sistemas de conservação e reserva de energia na caves, etc.”³⁷. Um dos dispositivos citados, o dos gradeamentos que correm dentro de paredes, consiste num dos detalhes construtivos ao qual é dado mais destaque no episódio, servindo de pretexto para alimentar a conversa em torno do tema *Decoração*.

Tratando-se do primeiro episódio deste género, MGD pede a Gonçalo Byrne que elabore um pouco sobre o seu próprio conceito de *decoreação*. No material em bruto deste episódio — no início de uma das cinco cassetes que foram gravadas para o programa, ainda sem a câmara começar a captar imagem (vêm-se apenas barras de cor) — ouve-se MGD a conversar com a equipa de filmagem e a ensaiar a melhor forma de colocar a questão:

*“Eu vou dizer assim, este programa chama-se, como sabem, Arquitectura e Decoração. Vamos tentar saber da parte do arquitecto Gonçalo Byrne, qual é o conceito dele de decoração, e vamos pedir-lhe que nos mostre nesta casa elementos que considere que são introduções suas no campo da decoração e elementos que eventualmente, se ele viesse habitar esta casa, elementos que ele consideraria tal e tal...”*³⁸

Na edição final do episódio, Gonçalo Byrne surge ao lado de MGD a explicar uma das soluções construtivas da casa — um sistema de “portadas de lagarto” que ao fechar entram

³⁶ GOMES, Paulo Varela; *Casa Sá da Costa*, Alvalade, Lisboa. *Via Latina*. Maio 1991, p. 243-244

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Manuel Graça Dias in DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDMAN, José Edgar (realização). *Gonçalo Byrne. Magazine de arquitectura e decoração*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 30 de Dezembro 1992.

para uma caixa dentro das paredes —, ao mesmo tempo que vai exemplificando o seu funcionamento:

“Para mim, pelo menos, a decoração é uma coisa que está muito ligada à pormenorização do próprio projecto de arquitectura, e que neste caso concreto [da Casa Sá da Costa] há uma relação directa entre o estudo dos detalhes, a utilização dos materiais para referenciar esses pormenores, e ao mesmo tempo resolver situações do ponto de vista funcional e do uso extremamente complexas.

*Como por exemplo esta situação que temos aqui, que é um envidraçado da casa de jantar, em que era necessário utilizar uns elementos de protecção de segurança por dentro das janelas. Foram desenhados estes painéis de mármore enquadrados com uns elementos de inox, que ocultam umas portadas de lagarta, que em princípio estão corridas quando a casa não está habitada e que no dia-a-dia, em que isso não é necessário, desaparecem numa espécie de caixa composta desta maneira.”*³⁹

Para Gonçalo Byrne, este conceito de decoração estava muito ligado à própria arquitectura:

*“Um certo despojamento das formas, numa redução àquilo que é essencial, em que toda a decoração do utilizador que é lá metida depois vai ser posta em maior evidência. Este sentido de utilização dos materiais e do sublinhar das formas essenciais, embora trabalhando as texturas dentro de uma certa riqueza, vai realçar muito essas peças.”*⁴⁰

Em relação à forma como decora a sua própria casa, enquanto começam a passar fotografias da casa particular do arquitecto, Gonçalo Byrne vai explicando:

*“Tenho uma certa tendência para não precisar de muitos objectos para viver, tirando aqueles que são mais usados e ao mesmo tempo tirar um certo partido de poucos, mas numa qualidade mais escolhida desses objectos — e que entra toda a questão do design, da boa cadeira que é escolhida, sei lá uma cadeira do Mies van der Rohe, ou que é desenhada de propósito para essa situação.”*⁴¹

³⁹ Gonçalo Byrne, *Idem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.



Manuel Vicente. Magazine de arquitectura e decoração. Fig. 14
Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 13 de Janeiro 1993.
[Fonte: *Stills* de cópia em cassete VHS, arquivo pessoal MGD]

6.3. Manuel Vicente

Na agenda de Manuel Graça Dias para esta fase inicial do seu programa parecia estar também o querer mostrar um lado mais pessoal dos arquitectos, na sua relação com os espaços da sua própria vivência quotidiana — não só como projectistas mas também como utilizadores desses espaços. Um dos episódios em que esse esforço se torna mais evidente é precisamente no episódio dedicado ao seu *mentor* e amigo Manuel Vicente. A cumplicidade entre apresentador e convidado é desde logo pressentida e o carácter intimista que percorre todo o episódio dá azo a que a conversa acabe por incidir bastante no gosto pessoal do convidado, na forma como este conformou e decorou o seu espaço, nas ideias que estiveram por trás da escolha das peças de mobiliário e dos objectos pessoais que estão espalhados profusamente por toda a casa de Manuel Vicente em Lisboa — embora durante o episódio passem também algumas imagens fotográficas da casa do arquitecto em Macau.

“E esta casa finalmente... isto era uma casa muito pequena e o Manuel transformou-a quase num bocadinho de palácio, não foi?” — pergunta MGD, estando os dois encostados a duas colunas vermelhas, em que por trás está um móvel de prateleiras completamente atulhado de objectos diversos. Manuel Vicente ri-se e responde:

*“Essa é uma palavra um pouco grande... A referência era realmente criar um mundo com um certo peso. Um quadro que depois abrigasse apropriações distintas, diversas e heterogéneas, que ele próprio não fosse uma referência de estilo, marcando no entanto um ambiente.”*⁴²

Nesse contexto, Manuel Vicente explica também a opção que tomou de pintar todas as paredes da sala de vermelho escuro forte:

*“Os grande statments e as grandes apostas que aqui estão feitas desapareceriam se fosse outra cor, se esta cor desaparecesse. É talvez das poucas coisas que eu tenho feito em que eu sinto que a cor se tornou finalmente um dos elementos da definição do espaço e que não é nada aleatória, não tem nada a ver com gosto.”*⁴³

⁴² Manuel Vicente in DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDMAN, José Edgar (realização). *Manuel Vicente. Magazine de arquitectura e decoração*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 13 de Janeiro 1993.

⁴³ *Ibidem*.

Ao mesmo tempo que se vai ouvindo esta parte da conversa, a imagem vai fazendo uma panorâmica aproximada a vários dos objectos dispostos pela casa — em que inclusive, numa das paredes de fundo, está afixado um quadro com desenhos de MGD que surgiram a acompanhar o livro *Vida Moderna*, cujo prefácio tinha sido escrito por Vicente.

*“Eu gosto muito de saturar espaços, eu vivo sempre em coisas muito preenchidas, muito cheias, há pessoas que teriam até alguma claustrofobia, achariam esta casa saturada de mais e até talvez até caracterizada de mais, ainda mesmo vazia.”*⁴⁴

Entretanto, MGD vai introduzindo o tema da *decoração* na conversa: *“O Manuel lida muito com a arquitectura de interiores, com problemas de decoração, usa-se este termo...”* — ao que Manuel Vicente interrompe rindo e dizendo — *“from the heart”*. E continua MGD rindo também — *“Do coração e de coração... São temas às vezes difíceis para os arquitectos interpretarem: o gosto dos outros, o que os outros esperam de nós...”* Manuel Vicente continua a ideia — *“E às vezes há uma ideia de que é uma arte menor, de senhoras de bom gosto, ou de rapazes com bom gosto e tal...”*

*“Eu penso, ouve lá, no limite a decoração é ainda um outro grau de explicitação do espaço e modificadora dele. Tenho tendência para embirrar com o desenho total, que é uma coisa muito de anos 60 e até 50, que o arquitecto se aborrecia imenso quando lhe tiravam a revista de cima da mesa, ou desarrumavam um bocadinho a cadeira, ia lá e ralhava com os donos da casa... Eu acho que a casa é um organismo vivo, é como as pessoas, a gente vai envelhecendo, vai ganhando rugas, papadas...”*⁴⁵

Durante o episódio vão sendo abordadas várias obras de Manuel Vicente: Fai Chi Kei, Escola de Arte Equestre de Queluz ou Arquivo Histórico de Macau. Mas é em relação à *Casa dos Bicos* que MGD incentiva Manuel Vicente a explicar a sua intenção inicial para o projecto — que com certeza seria desconhecida da maioria espectadores — e que se prendia com o desenho da escadaria central, que por contingências de projecto viria a ser construída em mármore e não em ferro como Vicente teria desejado. Antes deste relato, e para contextualizar o assunto, a conversa vinha a desenrolar-se em torno do *mito fundador da*

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ *Ibidem.*

criação, com Vicente dizendo que achava que tudo era “*passível de ser animado*”, tudo era “*objecto de criação*”:

*“Tu arrancas qualquer coisa de bruto, de inerte, de inanimado, de não-soprado, digamos assim. E sopras aqui, arredondas acolá, formas segundo o mesmo mito fundador: Deus terá criado o homem à sua imagem e semelhança.”*⁴⁶

Nesse momento, MGD questionava então: “*Em todo o caso, as escolhas não passam a ser aleatórias. Não foi por acaso que a grande escadaria central da Casa dos Bicos é em mármore?*” Manuel Vicente explicava assim o pensamento que havia acompanhado a sua ideia inicial para aquele projecto:

“Não foi por acaso, foi por necessidade. Eu gostava de explicar que eu achava que a intervenção na Casa dos Bicos devia ter sido como as intervenções do século XIX fez nas praças onde havia os mercados ao ar livre, os mercados informais. E depois com o conhecimento do tempo, higienista e sociológico, puseram aquelas grandes estruturas de ferro que vieram criar mercados mais permanentes — a Praça da Figueira, Les Halles em Paris, enfim, tantos outros. O ferro era um material do tempo, com certeza. Mas o ferro tinha também aquela virtualidade que o tempo veio a provar, que era poder ser montado e depois poder ser desmontado.

Eu achava que a intervenção na Casa dos Bicos devia modelarmente seguir esse ponto de intervenção. Imaginava poeticamente, ou se quiseses, ou em termos de referência, que se faria uma grande escada de ferro, ou se faria um grande candeeiro, e portanto em vez de mármore seria preenchida com vidro opalino. E eu o que via disto era dois helicópteros uma tarde chegarem à Casa dos Bicos e poisarem a escada. Até ouvia em mim o barulho da escada a pousar... pah! E a escada ali ficava.

*Dando um pouco aquela certeza literária e altamente intelectual, de que um dia, outras máquinas mais complexas podiam deitar o gancho e levar a escada outra vez para se fazer lá outra coisa qualquer. Era assim essa abertura, essa apetência que a Casa dos Bicos tinha, e tem quanto a mim, de ser apropriada. Portanto, se tu quiseses, a situação da escada de pedra é uma situação de recurso, de necessidade, e não tem esta carga conceptual que para mim a escada de ferro teria.”*⁴⁷

— “*Em todo caso é uma escada lindíssima*”, concluía MGD.

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ *Ibidem.*



Duarte Cabral de Mello e Maria Manuel Godinho de Almeida. Magazine de arquitectura e decoração. Fig. 15
Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 27 de Janeiro 1993.
[Fonte: *Stills* de cópia em cassete VHS, arquivo pessoal MGD]

6.4. Cabral de Mello/Godinho de Almeida

A conversa com os arquitectos Duarte Cabral de Mello e Maria Manuel Godinho de Almeida começava em torno de um projecto de uma moradia unfamiliar, que estava ainda em fase de concepção no escritório. Sentados à volta de uma maquete de trabalho, explicavam o desafio que havia estado na base do desenho daquela casa. Godinho de Almeida explicava que o programa da casa até era “*relativamente simples*”, o que tornava aquele projecto mais “*complicado para nós, ou para qualquer colega nosso*” é que os clientes tinham pedido que lhes desenhassem uma *casa portuguesa* — “*e isto para um arquitecto, em 1990, é sempre difícil*”, concluía a arquitecta. Por sua vez, Cabral de Mello ressaltava que os “*aspectos mais pitorescos e gratificantes*” daquele projecto estariam precisamente relacionados com o facto de se tratar de uma casa para uma família em parte alentejana, que tinha “*hábitos de espaços despojados*” e que lhes havia pedido isso mesmo:

*“Pouco requinte nos acabamentos, uma boa escolha de materiais duradouros, caiações nas paredes internas — enfim, coisas que para os arquitectos são gratas, porque apesar de tudo deixam muito lugar à arquitectura, muito lugar aos gestos de enquadramento.”*⁴⁸

Também neste episódio, a questão da decoração assumia especial preponderância. Grande parte dele seria rodado num apartamento remodelado pelos arquitectos, sendo dado particular destaque à forma como a dupla tinha desenhado uma das paredes. Numa cena que foi até bastante ensaiada, tendo sido repetida três vezes durante a sua gravação, como se observou no material em bruto, MGD perguntava a Godinho de Almeida, enquanto ambos iam caminhando e se aproximando da câmara:

*“Estamos aqui neste apartamento desenhado pelos arquitectos Duarte Cabral de Mello e Maria Manuel Godinho de Almeida. É, como todas as obras desta dupla de arquitectos, um trabalho extremamente minucioso, pormenorizado. Em todo o caso, aqui a peça central digamos que será esta espécie de móvel em mármore — é uma grande parede, que não chega a ser parede porque não vai até cima; é um móvel porque é o sítio de pousar esta colecção; mas também não é móvel porque não se pode mexer do sítio. Eu penso que é uma peça bastante ambígua e que produz na casa um sentido de surpresa, não é?”*⁴⁹

⁴⁸ Duarte Cabral de Mello in DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDMAN, José Edgar (realização). *Duarte Cabral de Mello e Maria Manuel Godinho de Almeida. Magazine de arquitectura e decoração*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 27 de Janeiro 1993.

⁴⁹ Manuel Graça Dias, *Idem*.

Godinho de Almeida senta-se na peça, como estava previsto previamente para essa cena, demonstrando assim a versatilidade do desenho. Entretanto. MGD saía do plano e a câmara aproximava-se da arquitecta, enquanto esta ia explicando o desígnio por trás daquela solução:

“O problema fundamental que se punha na renovação deste apartamento era introduzir alterações que permitissem a exposição de uma colecção que é variada, sem ter que desfazer o apartamento de uma ponta à outra. Neste sítio estavam três compartimentos distintos — um hall de entrada, um corredor de acesso aos quartos e uma sala, tudo com portas normais — e com a introdução deste elemento conseguimos simultaneamente abrir o espaço e ter também espaços separados, porque nós não vemos de um lado para o outro. E ter ainda um sítio para pousar e expor uma colecção de peças que vão mudando — que não são todas da mesma época, nem dos mesmos estilos e materiais — e que precisava de um suporte bastante forte, que desse unidade a uma série de peças muito diversas em termos formais.”⁵⁰

Por fim, o episódio terminava com MGD a perguntar aos convidados qual seria a peça de *design* que elegiam “para mostrar ao nosso público” — pergunta que a partir daqui seria colocada a todos os futuros convidados dos episódios *biográficos* do programa. A peça que Godinho de Almeida escolhia, “sem dúvida nenhuma”, era a jarra de Alvar Aalto.

“É uma jarra em vidro, para pôr flores que, além de ser muito bonita, tem a enorme vantagem de qualquer pessoa que não sabe pôr flores conseguir que elas fiquem lindíssimas lá dentro. Mas a razão não é essa. O Alvar Aalto é o meu mestre espiritual, aliás, é da responsabilidade do Alvar Aalto eu ser arquitecta. Quando tinha 17 anos e estava a escolher o curso, um tio meu arquitecto — o Januário Godinho — pôs-me nas mãos o 2º volume do livro do Alvar Aalto, onde estava esta jarra, além de estarem outros projectos, que me têm influenciado ao longo da minha vida profissional.”⁵¹

Depois, Cabral de Mello explicava também o seu fascínio pela peça:

“Tenho uma grande paixão pela peça e interessa-me até pela maneira como ela, de alguma forma, acabou por infectar projectos que nós temos feito. Por exemplo, fizemos um tecto, não há muitos anos, para um apartamento nesta mesma rua, onde também, não sei se informado, se infectado, se tocado por esta jarra e por estas formas orgânicas, usamos o tema sinuoso de uma forma fechada, que de alguma maneira tem raiz neste objecto.”⁵²

⁵⁰ Maria Manuel Godinho de Almeida, *Idem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Duarte Cabral de Mello, *Idem*.



Pancho Guedes. Magazine de arquitectura e decoração. Fig. 16
Lisboa: TV 2, Produções Zebra, Fevereiro 1993.
[Fonte: *Stills* de cópia em cassete VHS, arquivo pessoal MGD]

6.5. Pancho Guedes

“Pancho Guedes é o pai, o inventor de todas as obras de arte, ele não consegue distinguir entre pintura, escultura e arquitectura. Faz tudo com acessos intermitentes e notavelmente. É obsessivo e difícil, por vezes trabalha até ao colapso. Acredita que é possível ser um homem da renascença em toda a decadência actual. Tem pretensões literárias. Em casa, os filhos e todos os amigos o tratam por ‘Dada’, o que lhe agrada enormemente.”⁵³

Após a leitura desta nota biográfica, a conversa deste episódio começa com uma imagem de MGD e Pancho Guedes, filmados ao longe, a caminharem numa rua no centro de Lisboa, em direcção a um prédio, onde depois entram. A dado momento nesse percurso param e conversam em torno de uma tampa de plástico que Pancho Guedes apanhou num monte de entulho. Ao mesmo tempo, em voz-off vai-se ouvindo o seguinte diálogo:

MGD: *“O Pancho Guedes, uma vez subscreveu uma coisa do Salvador Dali, que era ‘odeio tudo quanto seja simples’...”*

PG: *“A simplicidade. Era mais uma profunda rejeição do simplismo do Movimento Moderno, em que muitas coisas só queriam valer uma delas. E era a obsessão com os caixotes.”*

MGD: *“No fundo era o contrário da complexidade que o Venturi veio alertar, não?”*

PG: *“A complexidade do Venturi era ainda uma grande simplicidade, uma coisa muito ligeirinha, esquemática. E é curioso que quando escreve diz uma coisa e quando faz é incapaz de fazer aquilo que escreve.”⁵⁴*

Após conversarem um pouco em torno do *Leão que ri*, já no interior da casa de Pancho — um apartamento profusamente decorado com peças de artesanato africanas, nomeadamente uma coleção de máscaras tribais, assim como uma série de objectos e de molduras de quadros desenhados pelo próprio —, MGD dirige então a conversa para a questão da decoração, pedindo ao arquitecto para falar um pouco da peça de mobiliário que escolheu para mostrar no programa:

“É uma cadeira que arranjei a certa altura em Moçambique, bastante degradada, e que foi depois recomposta. É uma cadeira suaíli, uma cadeira árabe da costa oriental de

⁵³ Manuel Graça Dias in DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDMAN, José Edgar (realização). *Pancho Guedes. Magazine de arquitectura e decoração*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, Fevereiro 1993.

⁵⁴ Manuel Graça Dias e Pancho Guedes, *Idem*.

África, e é realmente extraordinária. É toda feita à mão, feita de bocadinhos, tem estas estrelas todas, tem um céu inteiro, e diz qualquer coisa: ‘Alá é bom para nós todos’. E tem uma graça fantástica, porque ela desarma-se e fica num plano de 10 cm [de espessura]. Toda ela feita em madeira exótica, isto deve ter várias centenas de anos, e nunca mais vi qualquer outra cadeira como esta.”

A segunda parte do episódio passava-se no atelier do arquitecto Troufa Real, onde estava uma instalação de Pancho Guedes. MGD perguntava-lhe: *“Este ‘Templo’ não faz parte das suas 25 arquitecturas?”* — *“Faz e não faz, sabe. Faz e não faz.”*, responde-lhe Pancho. MGD ri-se, como que apanhado de surpresa e resolve inquirir: *“Como é que ele veio aqui parar ao atelier do Troufa Rea?. Ele foi feito para os [a galeria] Cómicos, não foi?”*, ao que Pancho retorquia prontamente:

“Não! Ele foi feito para qualquer lado, porque é uma arquitectura móvel, não é uma arquitectura imóvel. É uma arquitectura que diz que é arquitectura, que é escultura, que se mistura com pintura. Ele acontece como desenho, que é comum a todas essas coisas. E tem uma enorme ambiguidade, e é isso que ele quer demonstrar.”⁵⁵

Apesar de este diálogo parecer totalmente improvisado, na realidade esta cena foi filmada quatro vezes, com MGD a fazer as mesmas perguntas, embora as respostas de Pancho fossem variando sempre qualquer coisa. A conversa continuava com MGD a perguntar: *“Mas diga-me, porque é que não faz parte das 25 arquiteturas? Não há nenhum capítulo chamado ‘Templos’? Há as igrejas, à sua maneira... como é que é?”* Pancho lá ia respondendo: *“Não. As igrejas... como é que elas são? São igrejas todas diferentes, muito discordantes umas das outras.”* A conversa lá ia continuando, com MGD a perguntar — *“Então inscreve os templos nessa secção?”* — e com Pancho a manter sempre o assunto num campo de maior ambiguidade possível — *“Inscrevo e não inscrevo”* —, desarmando totalmente MGD, que parece sempre surpreendido, rindo-se a cada inusitada resposta do convidado.

“Nós só percebemos as intenções depois das coisas feitas, mas a intenção do templo foi um bocado pôr em questão o que é a arquitectura e como é que a arquitectura é uma arte. Este templo é muito desenho, pintura, escultura, tal e qual como toda a arquitectura também

⁵⁵ Pancho Guedes, *Idem*.

é. Faz parte de tudo, daquilo a que nós antigamente chamávamos ‘Belas Artes’ e que hoje dizemos que é só técnica e financiamentos.”⁵⁶

O episódio terminava com um olhar sobre a casa da Eugaria — que não foi visitada durante o programa, passando apenas imagens fotográficas do exterior —, em que MGD comenta que é um projecto que também “*introduz um tema muito actual que é o da integração, do vernacular...* A forma como MGD exagera a pronúncia destas palavras faz intuir na enunciação da pergunta uma pequena *nuance* de ironia.

MGD: “*Penso que o Pancho trabalha ali muito com esses temas — com a caiação, com o azul, o rosa, e ao mesmo tempo com aquelas voluptas gordas que depois acabam por configurar os olhos —, mas subverte um pouco tudo isso, não é?*”⁵⁷

PG: “*Bom, a subversão aconteceu, porque não há qualquer intenção. Aquilo é uma casa que é um regresso ao país natal, é o voltar. Toda a gente em Portugal hoje quer ser ‘europeu’, quer ser ‘CEE’. Eu afinal estava lá fora e vim para cá porque queria ser português. De forma que fui à procura de uma linguagem arquitectónica tradicional, que depois me meti numa série de divertimentos, que é o que os arquitectos normalmente costumam fazer.*”

A conversa terminava, por fim, com a imagem de um cartaz desenhado por Pancho Guedes, enquanto o ouvimos em voz-off a ler em português o lema do cartaz, escrito em inglês — “*Exigo para os arquitectos os direitos e as liberdades que os pintores e os poetas há tanto tempo gozam.*”

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ Manuel Graça Dias, *Idem.*



Vitor Figueiredo. Magazine de arquitectura e decoração. Fig. 17
Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 17 de Março 1993.
[Fonte: *Stills* de cópia em cassete VHS, arquivo pessoal MGD]

6.6. Vítor Figueiredo

O episódio dedicado a Vítor Figueiredo é o único em que, quando mostram cenas do seu gabinete em funcionamento, são nomeados todos os colaboradores que ali se encontravam a trabalhar: “*Teresa Almeida, Pilar Stichini, Isabel Martins, Rui Marrafa, Nuno Arenga e Michael Correira. José Neves é um amigo sempre presente*” — refere MGD, enquanto lê a nota biográfica de Figueiredo. Mais tarde, na conversa, quando lhe perguntava pela frase que teria o hábito de dizer — “*nunca trabalho sozinho*” — e que, para MGD, parecia encerrar “*uma espécie de programa, uma maneira de estar no atelier*”, Vítor Figueiredo confessava:

“Eu costumo dizer — e as pessoas não aceitam muito isso — eu não gosto muito de arquitectura. Mas há uma coisa que eu amo apaixonadamente que é o ambiente que se cria no atelier. É o ambiente de grupo, de equipa, com tudo o que isso tem de suspeito, relações paternalistas, autoridade... Procuro que o atelier tenha um ambiente que não tenha nada que ver com outra coisa que eu abomino, que é o terciário. Aqui no atelier haverá até uma certa violência, no bom sentido da palavra. Um envolvimento muito forte, mas nem é com o que se faz, é mesmo entre as pessoas. Uma intimidade que ultrapasse a frieza de estarmos a trabalhar juntos.”⁵⁸

Na nota biográfica do arquitecto, MGD destaca que Vítor Figueiredo teria projectado um total aproximado de 4.500 fogos de habitação social, em vários conjuntos urbanos para o Gabinete Técnico de Habitação da Câmara Municipal de Lisboa, habitações económicas da Federação das Caixas de Previdência, para o Fundo de Fomento de Habitação e para autarquias, “*para além de ter planeado e coordenado a imagem urbana que alguns desses conjuntos vieram a definir*”. Contudo, o projecto pela qual começaria a conversa em torno das suas obras seria o de uma agência para a Caixa Geral de Depósitos, numa loja de um edifício genérico numa das freguesias limítrofes da cidade de Lisboa, o Lumiar. MGD começa assim a conversa, perguntando:

“Oh Vítor, este projecto para a Caixa Geral de Depósitos no Lumiar lida muito com uma vontade de disciplinar o caos, de dar sentido ao aleatório, ao desordenado, que eram estes baixos deste edifício anónimo, não?”⁵⁹

⁵⁸ Vítor Figueiredo in DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDMAN, José Edgar (realização). *Vítor Figueiredo. Magazine de arquitectura e decoração*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 17 Março 1993.

⁵⁹ Manuel Graça Dias, *Idem*.

Vítor Figueiredo concordava com essa asserção, dizendo que o arquitecto procurava sempre *transformar*, ou *dar mais alguma coisa*, em relação às situações que ia encontrando. A sua ambição para aquele projecto foi, portanto, a de transformar uma *abóbora*, que era aquela garagem, numa *carruagem de princesa*. O espaço existente era um rés-do-chão cheio de pórticos “*extremamente duros*”, por isso decidiu acrescentar mais alguns aos já que lá estavam — *inventando* assim uma nova ordem de pórticos — revestindo-os depois todos a espelho, para assim *desmaterializar* o material e criar a sensação de ser um espaço muito grande. De seguida, MGD perguntava a Figueiredo se quando o questionavam se aquela obra seria a sua *Dama de Xangai* (Orson Welles, 1947) procuravam uma ligação “*mais ou menos elegante*” com seu gosto pelo cinema, “*ou pensa que é possível estabelecer um paralelo entre meios distintos de fazer — arquitectura e cinema —, encontrando assim uma equivalência entre momentos mais ou menos altos entre os diversos criadores?*” Ao que Vítor Figueiredo responde:

“Primeiro não é gosto, é paixão. E a graça parte pelo João Franco, que passou ali por acaso, olhou para aquilo ainda em obra e disse: ‘Cá está a tua Dama de Xangai.’ A história é esta e eu fiquei comovido, obviamente, nunca tinha pensado nisso conscientemente. Evidentemente que o meu mundo é povoado daquilo que eu amo profundamente e o cinema existe em mim de forma avassaladora.”⁶⁰

Ainda ligada a esta sua relação com o cinema, Figueiredo recordava a história de quando, durante a concepção do concurso para a Mitra, estava com o seu “*amigo e, por acaso, colega José Neves*” e a certa altura falaram sobre o *The Big Sky* (Howard Hawks, 1952):

“E foi um dos grandes momentos que eu lembrei em toda a vida. Estávamos sentados ao estirador um em frente ao outro, exaustos, eram 4h da manhã, e o concurso estava muito atrasado e a correr muito mal. Até que ponto é que os Big Skies, os Welles, ou os Mizoguchi, ou tudo aquilo que eu amo, está naquilo que eu faço? É evidente que estará.”⁶¹

Por fim, a conversa terminava evocando um projecto, que Vítor Figueiredo assumia como sendo um momento particularmente importante para si, “*como pessoa, não é como*

⁶⁰ Vítor Figueiredo, *Idem*.

⁶¹ *Ibidem*.

arquitecto”, e não durante a execução da obra, “*que eu não gosto de obra*”. O projecto em causa destinava-se à Associação Desportiva de Oeiras (ADO) e tratava-se de uma pequena intervenção com vista a tapar um barracão existente: simplesmente, um muro branco que o envolvia e escondia uma rampa. “*Pela primeira vez na minha vida*”, Vítor Figueiredo levava lá amigos a verem a obra — “*arquitectos poucos, mas amigos meus de outras actividades profissionais*”. Contudo, como o próprio admitia, a intervenção era de tal natureza que não se notava:

*“A gente passa pelo muro e o muro tem aquilo que a gente quiser. É imaginário que ali está. O traço significa isso mesmo, ausência. O amor constrói-se na ausência.”*⁶²

Foi nesse acto de trabalhar em *ausência* que Vítor Figueiredo diz que finalmente se reviu:

*“Lá está, todas as outras coisas que nada têm que ver com a minha prática profissional foi-me possível passá-las para aqui. E afastar-se muito daquela coisa que eu acho detestável, que são aqueles objectos ou aquela prática da arquitectura que me faz sempre lembrar o caniche a bater com a patinha na perna da dona, para pedir comida. As gracinhas... mas isso era uma outra conversa. É um pouco o que é a crença e o que é superstição, o que é imediato e o que é aquilo que se mantém.”*⁶³

E era neste tom que esta parte do episódio terminava — antes de rematar com a rubrica *Design* —, e com a imagem de Vítor Figueiredo desaparecendo gradualmente em *fade-out*, sugerindo assim que, de facto, este seria um tema em aberto...

⁶² *Ibidem.*

⁶³ *Ibidem.*



Sérgio Fernandez. Magazine de arquitectura e decoração. Fig. 18
Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 31 de Março 1993.
[Fonte: Stills de cópia em cassette VHS, arquivo pessoal MGD]

6.7. Sérgio Fernandez

O episódio dedicado ao arquitecto Sérgio Fernandez partilha uma pouco a mesma cartografia do episódio de Alexandre Alves Costa, emitido um mês depois. Ambos começam com imagens do escritório que partilham no Porto, enquanto se ouve MGD a ler as suas notas biográficas, mostrando cenas diferentes de ambos a conversarem com os seus colaboradores: — no episódio de Alves Costa aparecem por exemplo Mercês Vieira, Paulo Ferreira e Francisco Ferreira. Depois das imagens no escritório, o episódio desenrolava-se no apartamento de Fernandez na Pasteleira, num dos blocos cujo projecto desenvolveu em co-autoria com o arquitecto Pedro Ramalho. Ao longo de uma lenta panorâmica sobre a sala, que se caracteriza pela situação pouco habitual num apartamento de fazer diferenciação de espaços através de pequenos desníveis, a conversa com Fernandez inicia-se com MGD a perguntar:

*“Aqui nos apartamentos da Pasteleira, tu introduziste uma série de desníveis que, em espaços relativamente pequenos, vão construindo situações diferenciadas. E hoje, passados 25 anos, acho muito bonito isto, e acho que a razão principal de nos continuar a encantar é não haver nenhum tique, é um desenho muito essencial. E este desnível continua a funcionar muito bem.”*⁶⁴

Observação que Sérgio Fernandez refuta desde logo:

*“Bom, eu não estou exactamente de acordo que funcione muito bem. Funciona enquanto imagem, enquanto sensação de espaço, mas sob o ponto de vista estritamente funcional não funciona muito bem porque a dimensão do apartamento não comporta, no dia a dia, uma diferença tão grande de nível. Há metade da casa que fica cortada por esse desnível. Numa vivência corrente é um pouco pesado demais.”*⁶⁵

Do apartamento na Pasteleira, depois de conversarem um pouco em torno da urbanização tipo *Carta de Atenas* no qual se inseria o bloco onde se encontravam, assim como outros três também da autoria de Fernandez e Ramalho, o episódio segue para Caminha e para a casa de férias que Fernandez projectou para si próprio.

⁶⁴ Manuel Graça Dias in DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDMAN, José Edgar (realização). *Sérgio Fernandez. Magazine de arquitectura e decoração*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 31 Março 1993.

⁶⁵ Sérgio Fernandez, *Idem*.

“A casa de Caminha foi um projecto para o qual se partiu com pouco dinheiro, com uma certa vontade de criar um abrigo para estar naquele sítio, e ela reflecte um pouco esse espírito. Por outro lado, é uma casa com uma utilização muito mais temporária, que permitia muito menor especialização de espaços — no fundo tratava-se de fazer um abrigo.”⁶⁶

Uma das características mais distintivas desse projecto é o facto de os espaços de dormir serem apenas uma série de celas abertas para o resto da casa pois, como explica Sergio Fernandez, o *espírito da casa* era que funcionasse como uma espécie de *tenda de campismo em pedra*.

“Como dizes, a casa tem o mínimo de desenho possível, efectivamente, porque muitas coisas foram feitas na chamada ‘arquitectura de bengala’, vir cá e o construtor que fez a casa é um homem notável aqui da zona, com um grande sensibilidade. É uma pessoa com quem se pode dialogar, nem sempre facilmente, mas que entende muito bem o que se lhe diz.”⁶⁷

“Eu sei que tens uma irritação com a palavra ‘design’” — diz MGD ao introduzir a habitual rubrica com o mesmo nome no final do episódio. “Realmente não gosto muito da palavra, acho uma coisa um pouco estranha, não tem muito que ver connosco. Gostava mais que se chamasse ‘desenho’ ao ‘design’” — respondia Fernandez.

“Estou muito alérgico ao ‘design’, tal como se entende nos ‘media’ hoje em dia, porque deixou de ser um método para produzir coisas de qualidade, que enriqueçam a vida das pessoas, para passar a ser um método para produzir coisas que se vendam em quantidade.”⁶⁸

A esse propósito conta como integrou uma comissão da Universidade do Porto, para a criação do Instituto do Design, que o fez visitar muitas escolas de design no estrangeiro, experiência que o fez chegar à constatação de que o que estaria em causa, quando na maioria das vezes se falava de *design*, era que, *“mais do que a qualidade de vida”*, se pretendia o *sucesso* que essa qualidade de vida *secundarizada* poderia trazer às pessoas que produziam essas peças — *“Acho que isso é a negação do design. O design é uma proposta de qualidade de vida, não é uma proposta de sucesso de vida.”*

⁶⁶ *Ibidem.*

⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁸ *Ibidem.*

O objecto que elegeu para mostrar na rubrica de *Design* do programa, dos que se encontravam na sua casa de Caminha, foi uma cadeira, que “*não tem a certeza se desenhada, mas pelo menos produzida e divulgada pelo GATEPAC*” — movimento sediado em Barcelona nos anos 1930 e a que esteve ligado Josep Lluís Sert, que, explica Fernandez, “*fez propostas de habitação para o maior número, em situação de economia evidente, mas sempre privilegiando a qualidade*”. Conta depois como encontrou as cadeiras num café na Galiza, que o dono queria deitar fora e substituir por umas “*horrorosas de plástico*”. Comprou uma série delas e, para cadeiras que estavam à vinte e tal anos no exterior à chuva, estavam “*impecáveis*”. Conta também como só mais tarde descobriu o potencial valor dessa descoberta:

*“Há uns anos estive o Bohigas aqui em casa e ficou espantadíssimo porque nós tínhamos uma colecção que ele acha que valia uma fortuna, inclusivamente porque já não existem cadeiras do GATEPAC. Eu realmente reconhecia nas cadeiras a qualidade de serem bonitas, razoavelmente confortáveis, fáceis de recolher e de transportar, não imaginava que tivessem estes pergaminhos.”*⁶⁹

Uma curiosidade interessante que tem lugar no episódio de Sérgio Fernandez surge mesmo na parte inicial, quando se faz a breve apresentação biográfica do arquitecto. Aí é possível ver algumas imagens de arquivo a preto e branco de uma aldeia transmontana, que, pelos movimentos de câmara, qualidade de imagem e ausência de som, sugerem tratar-se de filmagens amadoras, provavelmente captadas através de uma câmara portátil de formato 16mm. Ao mesmo tempo que se vêem estas imagens, ouve-se MGD a fazer referência ao concurso para obtenção de diploma de arquitecto de Sérgio Fernandez, em 1964, com a tese *Recuperação de Aldeias, Equipamento Colectivo – Rio de Onor*:

*“... que consta do levantamento sistemático das construções da aldeia, levantamento de mobiliário, inquéritos aos seus habitantes, documentação fotográfica e filmada, e projecto para a Casa do Povo.”*⁷⁰

Durante o visionamento do material em bruto do programa encontrou-se um conjunto um pouco mais vasto onde se inseriam as imagens que depois viriam a integrar o episódio

⁶⁹ *Ibidem*.

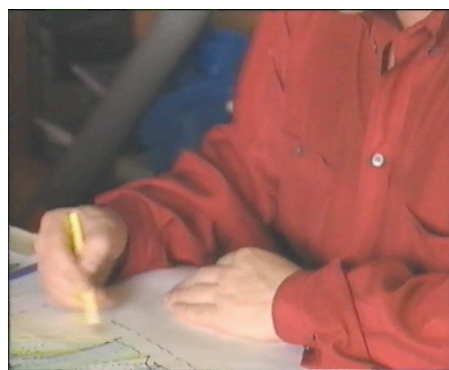
⁷⁰ Manuel Graça Dias, *Idem*.

final. Estas imagens estavam contudo incluídas numa cassete original com material em bruto que viria a integrar o episódio dedicado a Alexandre Alves Costa — e não no material relativo ao episódio de Fernandez —, surgindo logo a seguir às filmagens da sua casa de férias em Moledo (projecto de Siza Vieira). Esta pequena descoberta leva-nos a crer, embora sem confirmação, que se trata de material original propriedade de Alves Costa, que ali terão sido captadas pela equipa do programa, a partir de uma projecção no local da própria película original dessas filmagens em Trás-os-Montes.

Nessas imagens eram captadas, essencialmente, cenas de uma jornada de trabalho no campo, com vários homens a ceifar ao mesmo tempo. Vê-se ainda o processo de construção de uma roda de madeira para uma carroça, no momento em que se fundia o aro de metal que a envolve, processo que englobava o trabalho de pelo menos 5 homens. Sobre esta experiência em Trás-os-Montes, Alves Costa escrevia em 1986:

“Lá fomos medir, fotografar, secretamente desejando parar o tempo sem televisão, manter a placidez das vacas a ruminar no prado verde. Apesar de tantos verdes anos, fomos vendo que a arte do povo tinha sido ali de resposta aos usos e necessidades e por isso perfeita ou, pelo contrário, surrealista e totalmente inusitada mas igualmente perfeita.”⁷¹

⁷¹ COSTA, Alexandre Alves. Notas imprecisas sobre arquitecturas alheias. In: *Catálogo da exposição Arquitectura Nova em Trás-os-Montes*. Sociedade Nacional de Belas Artes, Dezembro 1986.



Tomás Taveira. Magazine de arquitectura e decoração. Fig. 19
Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 14 de Abril 1993.
[Fonte: *Stills* de cópia em cassete VHS, arquivo pessoal MGD]

6.8. Tomás Taveira

O episódio dedicado a Tomás Taveira é talvez o mais *institucional* deles todos, sentindo-se uma maior distância entre o arquitecto e o espectador. Enquanto nos outros episódios foi possível entrar nos seus gabinetes e ver os seus colaboradores a trabalhar, assim como entrar nas próprias casas dos arquitectos ou de clientes seus, no episódio de Tomás Taveira tem-se apenas acesso à sua sala de trabalho — onde vemos o arquitecto a falar ao telefone enquanto se vai ouvindo em voz-off MGD a ler a sua nota biográfica — e os únicos espaços interiores que o programa visita são aqueles que já são públicos e em que qualquer pessoa pode aceder: o *shopping center* das Amoreiras e o piso de entrada com o balcão de atendimento do então BNU, na Avenida de Berna. É nesse sentido também o menos interessante, porque acaba por não mostrar muito mais dos edifícios que uma fugaz passagem na rua ou uma fotografia das fachadas publicada num jornal.

MGD: *“Tomás Taveira, apesar de conhecido antes das Amoreiras, depois da inauguração o seu nome ficou completamente colado àquele edifício. Tinha consciência quando o projectou, em 1980, que ia ter tal sucesso, tal popularidade?”*

TT: *“Não, efectivamente não. Essa circunstância foi para mim uma surpresa total. Eu nunca tinha tido a percepção de que grandes momentos da arquitectura se pudessem transformar em elementos tão mediáticos, que pudessem ser sujeitos a uma tão grande divulgação provocada pela polémica e por um diálogo inusitado. Tanto as pessoas comuns, como pessoas com alguma responsabilidade na administração, como uma certa inteligentia, descobriram que não eram daltónicas. Nós vínhamos de um período de excessivo ascetismo, em que a arquitectura foi despojada de todo o tipo de ornamento. Uma arquitectura que era naturalmente muito influenciada pela resposta às classes baixas. E essa resposta levava a que se diminuísse tudo, até na cor, então era tudo caído. Nessa circunstância, cria naturalmente uma ruptura a padrões que não eram questionados.”⁷²*

Depois das Amoreiras e do edifício do BNU, a conversa passou ainda pela loja Valentim de Carvalho, de 1967 — *“O corpo entra na arquitectura pela primeira vez com a revolução pop. Aparece muita cor, muita vibração e muita pintura, tudo serve para animar uma fachada.”* Falou-se também de uma proposta para a Avenida Fontes Pereira de Melo, em

⁷² Manuel Graça Dias e Tomás Taveira in DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDMAN, José Edgar (realização). *Tomás Taveira. Magazine de arquitectura e decoração*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 14 de Abril 1993.

Lisboa, que mantinha as fachadas dos volumes existentes, construindo de forma totalmente livre por trás:

“Pareceu-me que seria possível libertarmo-nos do limite do próprio lote, construir lá dentro como se fosse um pódium ou um tabuleiro, e, para manter uma certa continuidade de leitura da rua, sugeri que se mantivessem só as três fachadas, como uma ruína.”⁷³

E falou-se ainda de um trecho das Olaias, com dois lados de rua desenhados por Taveira, que tem como vista ao fundo a Zona J de Chelas, também por si desenhada — *“Só muito recentemente tive a sensação de estar a viver num local completamente rodeado por coisas feitas por mim, o que é uma sensação estranhíssima.”*

⁷³ Tomás Taveira, *Idem*.



Alexandre Alves Costa. *Magazine de arquitectura e decoração*. **Fig. 20**
Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 28 de Abril 1993.
[Fonte: *Stills* de cópia em cassete VHS, arquivo pessoal MGD]

6.9. Alexandre Alves Costa

A viagem ao Minho, para acompanhar os episódios tanto de Sérgio Fernandez como de Alexandre Alves Costa, tornava-se um dos momentos altos de todo o programa. Não só em termos da arquitectura que ali foi mostrada, mas também por todo o ambiente de animação e entusiasmo que caracterizou a produção desses dois episódios e que, de alguma forma, se reflectem na montagem final.

Como se vê no material em bruto, a primeira paragem dessa viagem foi, já ao final do dia, num dos projectos de Alves Costa em Moledo, a casa de férias do encenador Ricardo Pais — que também integrou a comissão consultiva de *Depois do Modernismo*, na secção de Dança, e que MGD a dada altura referiu como o encenador “*pós-moderno, por excelência*”⁷⁴. O constante espírito de folia do encenador ficou bastante evidenciado em todo o episódio e terá com certeza contribuído para o bem-estar generalizado de toda a equipa durante a sua realização. “*Quem conhece o Ricardo sabe como é.*” — conta Alves Costa, enquanto vão passando imagens exteriores da casa, vista do jardim ao anoitecer, com Ricardo Pais na cobertura, a movimentar uma comprida lâmpada incandescente, e os filhos a correrem no corredor envidraçado, em baixo:

*“O Ricardo nunca poderia ter uma casa que fosse um invólucro neutro. Ele precisa de duas coisas: uma casa que seja em si algo já espectacular, que comunique esse tom lúdico do próprio desenho, e que seja também um bom suporte, com espaço e uma estrutura que lhe permita alguma encenação: da vida familiar, das relações sociais, da forma engraçadíssima como ele recebe em casa...”*⁷⁵

Já noite cerrada, tem então lugar a conversa entre arquitecto, cliente e apresentador do programa. Em notório à-vontade, MGD pergunta então a Ricardo Pais: “*A relação entre artistas é por vezes conflituosa. Aqui eu acho que vocês continuaram amigos, como é que se processou esta relação?*” [No material em bruto, antes de responder, Ricardo Pais começa por rir e cantar para testar a câmara, o que provoca o riso geral: “*Dêem-me tempo de antena que eu falo sobre isto da arquitectura!*”]:

⁷⁴ Manuel Graça Dias in FIGUEIRA, Jorge. *Reescrever o Pós-moderno*. Porto: Dafne Editora, 2011, p. 65.

⁷⁵ Alexandre Alves Costa in DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDMAN, José Edgar (realização). *Alexandre Alves Costa. Magazine de arquitectura e decoração*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 28 de Abril 1993.

“O Alexandre é um Moledense, isto é uma casa de um arquitecto que maturou Modelo e que se maturou em Moledo” — “e que te aturou”, brinca MGD — “e que me aturou... Não, é preciso ver-se que eu era um total estranho. O que se poderá dizer é que, com toda a ludicidade e espetacularidade que um cliente de teatro deveria trazer, e com uma certa frivolidade que eu gosto de introduzir — essa coisa que é muito ao contrário, realmente, da Escola do Porto —, o Alexandre tinha uma casa para fazer e tinha de resolver determinados problemas.”⁷⁶

Uma das questões que o arquitecto foi desafiado a resolver era, por sugestão de Ricardo Pais, a organização da casa em dois volumes — para que os quartos dos filhos estivessem separados do dos pais, e pudessem assim sair à noite e entrar quando quisessem sem os acordar —, assim como o seu desejo pessoal de ter um acesso directo do quarto para a piscina, para poder dar um mergulho ao acordar —, o que, para MGD, atribuía à casa *“um lado americano que não se pode negar, a piscina tem um ar Hollywoodesco”*.

“Tudo isto são coisas que tornam a casa num objecto extremamente apetecível, porque criam todo este movimento da casa em U, que se fecha contra os ventos norte, e que permite, curiosamente, justificar o espírito ‘Beverly Hills’ da casa. Esta é a casa com melhor clima de Moledo. Por outro lado este U, com este excesso de vidro, permite uma coisa muito curiosa. Deixa espaço livre dentro do qual eu posso fazer todas as maluqueiras que me apetecer.”⁷⁷

“Actuar”, interpõe MGD ao comentário acima transcrito. *“Actuar, justamente. Aliás, este programa já testemunhou algumas poucas-vergonhas.”* — responde Ricardo Pais, enquanto o vemos a fazer uma das suas performances com uma bóia para crianças em forma de tigre, nas escadas que dão do seu quarto para a piscina. Como se observa no material em bruto, todo o episódio foi muito encenado, estando Ricardo Pais presente em muitas das cenas. Um dos momentos mais trabalhados foi precisamente a imagem das escadas da piscina, com Pais a atirar a bóia em forma de tigre para a água, e que foi repetida diversas vezes sob instruções detalhadas de MGD — *“O tigre fugiu para o canaleta!”*

O episódio dedicado a Alexandre Alves Costa consistiu também na visita a outras obras do arquitecto em Moledo, inclusive a casa Marques Guedes feita em co-autoria com Camilo Cortesão, e ainda a sua própria casa de férias, projecto de Siza Vieira para os pais de Alves

⁷⁶ Ricardo Pais, *Idem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

Costa, quando este era ainda estudante de arquitectura — projecto que seria mais aprofundado no episódio dedicado a Siza Vieira. O objecto que por fim Alves Costa seleccionava para a rubrica dedicada ao *Design* no final do episódio era uma pequena mesa de chá — “*espantosamente bem desenhada*” — pelo arquitecto Fernando Távora:

*“Que tem esta particularidade que lhe dá uma graça especial, os pés abrem em sentido diferente, o que anima muito uma peça que está reduzida à sua essência. E sem perder a sua essencialidade, ela ganha um valor de desenho muito especial”*⁷⁸.

⁷⁸ Alexandre Alves Costa, *Idem*.



Álvaro Siza Vieira. *Magazine de arquitectura e decoração*. **Fig. 21**
Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 15 de Julho 1993.
[Fonte: *Stills* de cópia em cassete VHS, arquivo pessoal MGD]

6.10. Álvaro Siza Vieira

O episódio dedicado ao arquitecto Siza Vieira representa também um momento de uma certa transição na sua obra, sendo nele apresentados dois dos seus mais recentes projectos e que no episódio eram mostrados ainda em construção — a *Faculdade de Arquitectura* do Porto e a *Biblioteca* da Universidade de Aveiro —, assim como dois dos seus projectos mais antigos — as casas em Matosinhos e a casa de férias da família Alves Costa em Moledo, onde tinha já tido lugar parte do episódio dedicado a Alexandre Alves Costa, que MGD definia, na conversa com Siza, como “*uma obra-prima da adequação ao sítio*”. Enquanto iam sendo mostradas imagens desta casa, incluídas no episódio de Alves Costa, Siza Vieira vai explicando o processo da sua construção:

*“Foi uma experiência de trabalho invulgarmente boa. Os proprietários eram o Alves Costa pai e o filho que começava a estudar, suponho até que trabalhava aqui no escritório nessa altura. O construtor era muitíssimo bom, alguém que tinha construído barcos, portanto, uma grande qualidade, um trabalho simultaneamente rigoroso e espontâneo.”*⁷⁹

O construtor que Siza Vieira refere tinha também já sido referido no episódio de Sérgio Fernandez, a propósito da construção da sua casa de férias em Caminha.

Talvez com alguma intencionalidade — se recordarmos a apologia que fazia ao desenho do alçado do Pavilhão Carlos Ramos da FAUP (1985-86), que era “*uma casa que deita a língua de fora*”⁸⁰ —, MGD começava a conversa com Siza perguntando-lhe pelos seus projectos iniciais, de duas casas em Matosinhos:

*“Essa sua opção, de interior complexo e de alçado ou de uma ‘cara’ virada à rua também bastante diversificado, tem-no acompanhado ao longo da sua vida. Mas talvez pelo programa ou por uma certa depuração de linguagem, não há já uma vontade tão barroca ultimamente como essas primeiras casas nos traduzem.”*⁸¹

⁷⁹ Álvaro Siza Vieira in DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDMAN, José Edgar (realização). *Álvaro Siza Vieira. Magazine de arquitectura e decoração*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 15 de Julho 1993.

⁸⁰ DIAS, Manuel Graça. O Sol Malcriado. In: *O Acaso e a Vontade (Vocábulos Clandestinos)*. Trabalho Síntese das Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, FA/UTL, 1989, p.119.

⁸¹ Manuel Graça Dias in DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDMAN, José Edgar (realização). *Álvaro Siza Vieira. Magazine de arquitectura e decoração*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 15 de Julho 1993.

Ao que Siza responde:

“Essas casas de Matosinhos são praticamente a minha primeira obra e parece-me que elas revelam duas coisas: por um lado, inexperiência; por outro lado, o encantamento de ter oportunidade pela primeira vez de experimentar construir. (...) O contacto com os operários, que nessa altura era muito rico, maravilhosos artesãos que duraram até ao fim dos anos 50. (...) E, portanto, além de complexidade, talvez haja um pouco de complicação, resultado dessa inexperiência e da ânsia que tem sempre um arquitecto quando faz a primeira obra, e muitas vezes quando faz outras.”⁸²

Relativamente ao projecto para a *Faculdade de Arquitectura*, o edifício é filmado ainda em construção, embora já com as fachadas exteriores com um aspecto bastante finalizado, estando ainda por terminar os espaços exteriores, assim como alguns acabamentos interiores — a biblioteca, por exemplo, aparece toda em tosco, numa imagem de impressionante beleza. MGD começa por inquirir Siza sobre o pórtico de entrada da faculdade, considerando ser uma espécie de *homenagem* à arquitectura — um *aviso* de que se ia entrar numa faculdade e que, “*um pouco contraditoriamente*”, nem sequer tinha cobertura, era o único sítio que usava uma cor intensa, carmim, com um bloco de granito que era uma escada *sem destino* para um buraco... — “*Enfim, há uma espécie de situação de temas de arquitectura mas reunidos de uma maneira quase que inútil, em termos funcionais.*” Perguntava então MGD: “*Apeteceu-lhe fazer mais coisas desse género dentro da faculdade?*”

“Não poderia apetecer-me, porque nestes programas há uma contenção de despesa que não permite sair daquilo que é estritamente funcional e por vezes até não chegar aos limites que são aconselháveis. (...) Essa peça é o remate do triângulo que se forma no centro dos vários volumes em que foi subdividido o edifício, portanto era um ponto especial. (...) Além disso, é a entrada principal na construção, pareceu-me que devia ser um espaço que se afirmasse com muita clareza — passei um umbral da porta, estou dentro das instalações da Faculdade de Arquitectura.”⁸³

Neste mesmo sentido reflectia Siza Vieira quando MGD evoca a loja Carvalho Araújo, à época a sua única obra em Lisboa — o Chiado estava ainda “*a nascer*” — perguntando-lhe:

⁸² Álvaro Siza Vieira, *Idem*.

⁸³ Álvaro Siza Vieira, *Idem*.

“Para o homem comum, dir-se-ia que não há quase que intervenção do arquitecto, o arquitecto Álvaro Siza passou por ali quase sem se deixar notar. É um desejo seu atingir este grau de discrição na construção das coisas?”⁸⁴

Siza responde que fica muito satisfeito pelo facto de MGD dizer que quase não se nota a intervenção do arquitecto ali, porque acha que isso significa que *“o arquitecto interveio fortemente ali”*. Era um espaço *“absolutamente desinteressante”*, que nem sequer estava terminado, e criou-se um espaço onde se pudessem fazer exposições, *“sereno, sem uma grande força expressiva, porque é uma loja, não é mais do que isso”*. Ao mesmo tempo que se vai ouvindo a conversa, são visionadas imagens da loja, com as suas paredes brancas curvilíneas e painéis de madeira clara, de abrir e de correr, que criam divisórias no espaço podendo ser abertos ou fechados de acordo com as necessidades do local. Siza Vieira admite ainda que esse é um desejo muito generalizável, relativamente à maneira como vê a arquitectura:

“A força de um edifício não deve, sob pena de prejuízo para a cidade, não deve ultrapassar os limites da sua importância cívica e urbana. Por princípio, não gosto de fazer uma casa que pareça um monumento, como também não gosto de fazer um monumento que pareça uma casinha. (...) Tem de haver essa medida. Tudo o que seja medida e sentido das proporções parece-me que é o essencial na formação de um arquitecto, são os elementos com os quais nós lidamos.”⁸⁵

Também, quando conversa sobre a peça de mobiliário que escolheu para aparecer na rubrica dedicada ao *Design*, Siza elabora sobre a questão do *anonimato*. Refere o mobiliário da comunidade *Shaker* (dos princípios do século XIX, nos Estados Unidos), que tem esse carácter de *anonimato*, mas ao mesmo tempo tem uma qualidade extrema e um apuro do pormenor. Vão passando imagens do livro que estão a folhear sobre este tipo de mobiliário, com várias peças, até que prendem a atenção numa pequena mesa redonda com três pés:

“Isto é intemporal, isto pode ser feito em qualquer época, é de uma perfeição extraordinária, muito bem desenhado, muito bem construído. É uma peça de museu mas ao mesmo tempo era uma peça do dia-a-dia e não era feito com a intenção de impressionar, estava ligado a um certo estilo de vida.”⁸⁶

⁸⁴ Manuel Graça Dias, *Idem*.

⁸⁵ Álvaro Siza Vieira, *Idem*.

⁸⁶ *Ibidem*.

Também em relação à arquitectura, Siza Vieira vê como *ponto ideal*, provavelmente inatingível, a *conquista do anonimato*:

*“Acho que seria ideal que não fosse preciso a presença do arquitecto para que as construções tivessem grande qualidade, para que a cidade tivesse equilíbrio e medida. Acho que muitas vezes os arquitectos, em vez de concorrerem para a reconquista dessa espécie de anonimato, sabedoria universal, concorrem por vezes para um certo saltitar de uma coisa para a outra, por vezes mal assimilada, ou fora do sentido das proporções.”*⁸⁷

⁸⁷ *Ibidem.*



Raúl Hestnes Ferreira. *Magazine de arquitectura e decoração*. **Fig. 22**
Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 18 de Julho 1993.
[Fonte: *Stills* de cópia em cassete VHS, arquivo pessoal MGD]

6.11. Raúl Hestnes Ferreira

No episódio dedicado a Raúl Hestnes Ferreira é dado grande destaque às obras que construiu em Beja — *Casa da Juventude*, *Caixa Geral de Depósitos* e os projectos de habitação social *João Barbeiro* e *Lar para Todos* —, o que proporciona um interessante registo em torno da especificidade de construir nessa região do país, que o arquitecto dizia conhecer relativamente bem, inclusive pelo *Inquérito à Arquitectura Portuguesa*. No final do episódio seria ainda analisado o seu projecto para a *Escola Secundária de Benfica*.

A conversa começa pela sua obra para a *Casa da Juventude*, em que Hestnes Ferreira confessava que tinha existido uma certa preocupação por procurar “*as imagens que seriam mais acertadas para aquele sítio*”. Em relação às abóbadas utilizadas nesse projecto, e que MGD questionava se resultariam “*desse tal olhar inocente do Alentejo*”, Hestnes Ferreira relatava como inicialmente tinham tido dúvidas se alguém as saberia construir em tijolo, estando até disponíveis para as realizar em betão, se fosse esse caso, por se tratar de um elemento imprescindível que atribuiria uma centralidade muito desejada àquele espaço. Não só encontraram imensas pessoas que dominavam esse tipo de construção em tijolo como o próprio dizia “*que ainda hoje as sabem fazer, simplesmente são muito pouco solicitados*”.

O tema mudava depois para as unidades de habitação social, em que Hestnes Ferreira explicava que naqueles projectos havia a preocupação de integrar o bairro *João Barbeiro* numa zona muito característica da cidade, que tivesse algo a ver “*com a própria maneira de viver no Alentejo*”, mas mantendo um certa visão de alguém que vinha do exterior e que fazia uma leitura dos espaços existentes — ou seja, dizia Hestnes Ferreira, não se pretendia que fosse *regionalista*. Relativamente à cooperativa *Lar para Todos*, Hestnes Ferreira explicava como em todos os seus projectos havia sempre um *tema-base de investigação*, e que naquele caso tinha havido a preocupação de produzir um *fogo* que tivesse a ver com os *fogos* da região, tendo-se por isso dedicado a investigar a própria estrutura do habitar em Beja — “*isto é uma pretensão, digamos assim*”, dizia Hestnes Ferreira rindo-se, “*mas foi a pista que nós seguimos.*”

Como a cooperativa *Lar para Todos*, à época da sua construção, era a primeira imagem que se tinha ao entrar na cidade, e Hestnes Ferreira quis muito dar logo ao projecto “*uma certa sensação do que era Beja*”, resgataram-se por isso alguns elementos da *arquitectura*

tradicional erudita alentejana — os cones, os lintéis, os prismas, etc... A grande ênfase que era dada às entradas da habitação, de que MGD destacava o “*cuidado especialíssimo*” com que foram projectadas, estava precisamente relacionada com o facto de esta ser uma das características da arquitetura da região — “*Resolvemos aí ser um pouco austeros na concepção da casa, podendo depois investir um bocadinho mais, em projecto e depois na obra, nas zonas comuns de circulação.*”

Já no seu projecto para a Caixa Geral de Depósitos (CGD) em Avis, MGD dizia ser um objecto diferente de todos os outros trabalhos alentejanos de Hestnes Ferreira — “*Apesar de ser um objecto que estrutura a cidade e organiza aquele bocado em que está metido, o tema vocabular é outro: é uma coisa mais tua, outro tipo de poética, menos informada pelo vocabulário local.*” Além da questão pragmática, de ter um orçamento diferente, por exemplo, Hestnes Ferreira dizia que esse projecto ilustrava também um esforço em explorar outras formas de fazer a arquitectura:

*“Nós devemos alargar o nosso domínio construtivo. Não podemos continuar a caracterizar-se como aquele povo que tem uma série de arquitectos com muito talento e que conseguem é fazer uma arquitectura muito pobre, mas muito bem proporcionada, e mais não sei quê... E devemos começar também a alargar a nossa forma de agir a outros materiais, a outras formas de pensar a arquitectura.”*⁸⁸

Por isso, Hestnes Ferreira recorria ao tijolo à vista, que já de si não era um material novo, mas cuja forma de construir “*permitia conceber novas formas, novos espaços*” e assumindo-se o material tal como ele era, não cobrindo depois com reboco: “*Se nós passamos a fronteira ali para Espanha nós vemos imensas construções em tijolo, não vejo porque temos que nos bastar*” — “*caiar*”, interrompia MGD rindo-se — “*e continuarmos a ser um povo que não tem capacidade para se revelar em diferentes formas.*”

*“Portanto, para além do hi-tech, que nos chega via por cima, digamos assim, nós também podemos agarrar nos nossos materiais tradicionais e fazer uma investigação sobre esses materiais, sobre a sua capacidade expressiva.”*⁸⁹

⁸⁸ Raúl Hestnes Ferreira in DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDMAN, José Edgar (realização). *Raúl Hestnes Ferreira. Magazine de arquitectura e decoração*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 15 de Julho 1993.

⁸⁹ *Ibidem*.

O facto de o tijolo ser à vista era até relativamente indiferente para Hestnes Ferreira, porque mesmo que depois ele fosse caiado de branco, mantinha-se sempre a sua *matéria* — “*sentia-se sempre a construção do tijolo*” —, além de ter fornecido a própria métrica de todo o projecto, “*aquelas janelas foram pensadas a partir do módulo tijolo*”, como lembrava MGD.

*“Aliás, como sabes, a minha maneira de abordar a arquitectura é um pouco essa, sinto muito o material como ele é, seja metal, seja tijolo, seja betão, seja pedra... Portanto, tentar com base nesse sistema adoptado traduzir uma forma que propõe qualquer coisa, mas com base no próprio material.”*⁹⁰

⁹⁰ *Ibidem.*

7. Obras

Balanço com Nuno Portas (21/07/1993)

Centro Cultural de Belém (20/10/1994)

Ala Autónoma do ISCTE e Centro Formação Profissional (03/11/1994)

Centro Comercial do Restelo (15/12/1994)

Escola Superior de Comunicação Social (11/01/1995)

Gulbenkian I (25/01/1995)

Gulbenkian II (08/02/1995)

Residências Estudantes da Universidade de Aveiro (21/02/1995)

Faculdade de Geociências da Universidade de Aveiro (08/03/1995)

Biblioteca da Universidade de Aveiro (22/03/1995)

Hotel Ritz (05/04/1995)

Igreja do Sagrado Coração de Jesus (17/05/1995)

AAP/ Banhos de S.Paulo (09/06/1995)

Escola Superior das Caldas da Rainha (16/06/1995)

Edifício Ventura Terra (12/10/1995)

Escola Superior de educação de Setúbal (09/11/1995)

AAP/ Secção Regional do Norte (07/11/1995)

Coliseu do Porto (25/01/1996)

Duas Casas Alentejanas (08/02/1996)

Pólo da Mitra da Universidade de Évora (14/03/1996)

Três casas em Alcanena (11/04/1996)

7.1. A série *Arquitectura* (3ª e 4ª temporada: 1994/95-1995/96)

“Uma peça de arquitectura é como um desenvolvimento de linguagens. Escrevê-las, um esforço. Melhorá-las, um enriquecimento. Lê-las depois, neste caso, um privilégio.”
(Manuel Graça Dias, 1994¹)

Terminada então a série de episódios *biográficos* — através da qual é possível, hoje, reconstruir uma cartografia bastante abrangente e inclusiva, mesmo que subjectiva, dos protagonistas que marcavam o debate arquitectónico na entrada dos anos 1990 —, o programa *Ver Artes* começa a dedicar-se, a partir de 1994, à apresentação de obras específicas, às quais seriam dedicados vários episódios até ao final do programa.

Ao abordar apenas um projecto por episódio, MGD tem assim oportunidade de aprofundar devidamente os diversos aspectos afectos à produção arquitectónica: sobre a relação da obra com o lugar e sua envolvente, sobre materiais e sistemas de construção, sobre composições volumétricas e opções de desenho. E além de continuar a conversar com os arquitectos sobre as suas obras, apresenta também depoimentos de especialistas, entrevista os utilizadores do espaço, que nem sempre emitem opiniões muito favoráveis, ou de outros agentes envolvidos na concepção e construção do projecto. Ao contrário dos episódios *biográficos*, em que eram os próprios arquitectos a falar do seus projectos em conversa com MGD, embora as entrevistas fossem já de alguma forma *dirigidas* por ele para cobrir as questões que mais lhe interessavam, nesta série dedicada às obras torna-se também mais visível o próprio pensamento crítico do apresentador em relação a cada projecto, pois neste caso MGD tem a oportunidade de falar directamente para a sua audiência, olhando para a câmara, e procurando descrever e explicar, na maneira que lhe é muito característica, a arquitectura de cada projecto.

Também é dado espaço à recolha de depoimentos de outros arquitectos, essencialmente ligados à história da arquitectura — Ana Tostões, José Manuel Fernandes, Domingos Tavares e José António Bandeirinha —, assim como de especialistas de outras áreas — Paulo Varela Gomes, Raquel Henriques da Silva, Maria Calado, Paulo Pereira e João Nunes. Paulo Varela

¹ DIAS, Manuel Graça; FELDMAN, José Edgar (realização). *Prémio Secil 1994/Armas Brancas*. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses/Secil, Produções Zebra, Janeiro 1995.

Gomes seria uma das presenças mais regulares nesta nova série de episódios do VA/A, aparecendo nos episódios dedicados aos projectos: *Centro Cultural de Belém, Ala Autónoma do ISCTE e Centro de Formação Profissional INDEG/ISCTE, Centro Comercial do Restelo, Escola Superior de Comunicação Social, Gulbenkian, Igreja do Sagrado Coração de Jesus*, além dos episódios dedicados ao Desenho Urbano dos *Olivais Sul e Vila Nova da Caparica*. Todos estes seus depoimentos foram gravados no mesmo dia, a 22 de Setembro de 1994, no interior de um apartamento nos Olivais (que presumimos tratar-se da própria casa de PVG), na mesma altura em que a equipa estava a preparar o episódio *Olivais Sul*. No meio dessa gravação, em diálogo de bastidores, ouve-se MGD a comentar com alguém da equipa: “*Este homem é brilhante, não sei porque não está nos telejornais da SIC.*”

7.1.1. A tese de Paulo Varela Gomes

Enquanto comissário da exposição *Points de Repère*, patente na Europalia’91, em Bruxelas, Paulo Varela Gomes quis apresentar algumas situações características da arquitectura portuguesa e de respostas específicas a essas situações — de paisagem, de encomenda, de programa —, através de um panorama *selectivo* de 25 obras construídas nos 11 anos anteriores (1980-1991), da autoria de 17 arquitectos². A Varela Gomes interessava, com esta exposição, intervir naquele que dizia ser um dos principais debates culturais contemporâneos relativos à arquitectura: a questão das *relações entre a arquitectura e os lugares*.

“De facto, a drástica modificação da paisagem construída, da encomenda e dos programas, dos hábitos culturais das populações e dos projectistas, acelerada nos anos mais recentes com a muito maior permeabilidade das fronteiras portuguesas e a internacionalização de hábitos (e percursos individuais). Esta situação, que é até certo ponto nova, levanta o problema do *enraizamento* da prática arquitectónica.”³

E aí, também Varela Gomes esboçava *a traço grosso* duas alternativas, admitindo contudo que haveria muitas posições e percursos arquitectónicos que não seriam redutíveis a nenhuma destas duas categorias *em estado puro* mas que poderiam ajudar a perceber melhor

² DIAS, Dóris Graça. Uma arquitectura de tese (Entrevista a Paulo Varela Gomes). *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 12 de Novembro 1991.

³ GOMES, Paulo Varela. Pontos de Referência, A exposição de arquitectura portuguesa na Europália; *Jornal Arquitectos*, 1991, 103-104, p. 27.

o problema: uma alternativa partia do princípio de que a arquitectura deve contribuir para a *consolidação* da paisagem e dos hábitos, ligando-se à tradição, *moderna* ou *pré-moderna*; a outra, pelo contrário, assumia a *inevitabilidade e irreversibilidade* da mudança, “encarando com optimismo o desenraizamento em relação aos hábitos tradicionais, a mobilidade das culturas e dos gostos, as *paisagens novas* de uma nova ordem urbano-arquitectónica de contornos mal definidos”⁴. Considerava ainda que, apesar de esquematicamente delineado, tinha sido no quadro destas duas alternativas que se haviam gerado os maiores equívocos sobre *o problema de uma arquitectura portuguesa*⁵.

Na mesma entrevista, PVG falava de como a exposição tinha tido um primeiro guião e que, esse sim, era “fortemente ideológico”:

“A ideia era fazer uma exposição que marcasse uma *tese* claramente, e essa *tese* era claramente ambiciosa e perigosa. Era uma *tese* de ligação entre a arquitectura contemporânea e a do passado histórico português, tentando levantar a questão da continuidade e da mudança em relação à arquitectura dos séculos XVII, XVIII e XIX e a primeira arquitectura moderna do século XX.”⁶

A questão que basicamente queria assim levantar era a de se sequer existiria uma *identidade* da arquitectura portuguesa. O que tinha sobrado desse esquema inicial acabaria por resultar no catálogo, cuja resposta *provisória* que dava era “muito dubitativa”, concluía PVG:

“Trata-se de uma questão que tem de ser posta provisoriamente e que não tem de ter, não pode ter, do nosso ponto de vista, uma resposta ideologicamente muito empenhada. Eu diria que é uma questão em suspenso, que é interessante como *horizonte de análise*, particularmente nesta época em que a arquitetura tende a internacionalizar-se, como tudo o resto. Mas não devemos ficar amarrados nostalgicamente a ela — essa seria uma posição profundamente conservadora: as coisas não podem mudar-se, elas mudam-se quer queiramos quer não.”⁷

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ DIAS, Dóris Graça. Uma arquitectura de tese (Entrevista a Paulo Varela Gomes). *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 12 de Novembro 1991.

⁷ DIAS, Dóris Graça.. Uma arquitectura de tese (Entrevista a Paulo Varela Gomes). *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 12 de Novembro 1991.

No seu texto de introdução ao catálogo da exposição⁸, Paulo Varela Gomes avançava com uma definição-base daquilo a que se poderia referir como uma *maneira portuguesa*, que teria sido característica dos tempos pré-modernos como dos modernos (até ao final do século XVIII). Em traços gerais, esta *maneira portuguesa* assentava nas condições de um país pobre e periférico, em que as contingências da construção acabavam por estabelecer cumplicidades, mais do que propriamente sublinhar diferenças.

Em relação à CONSTRUÇÃO, essa *maneira* de fazer arquitectura *à portuguesa* reconhecia-se, essencialmente, por uma sobriedade, ou até mesmo *pobreza*, das construções, baseadas em princípios de solidez; por uma grande proximidade entre autor e construtor, participando assim de um só processo, tanto ao nível conceptual como prático; pela proximidade entre arquitectura erudita e popular, tanto do ponto de vista das formas como do entendimento cultural.

Quanto à CULTURA arquitectónica portuguesa, Varela Gomes descrevia-a como sendo geralmente baseada em “conhecimentos particularmente ocultos”, transmitidos ao longo de gerações por laços familiares, pedagógicos ou inter-pessoais; ser tipológica e formalmente *rígida*, ao mesmo tempo que, e em profundo contraste, com uma grande disponibilidade para qualquer outra cultura ou ideologia, (embora esta se exprimisse geralmente apenas ao nível do tipo e do programa ornamental); e ainda uma grande indiferença em relação aos modelos eruditos (ordens clássicas, etc...) considerados como ornamentação ou constantemente domesticados pela tradição.

Em relação à METODOLOGIA, tratava-se essencialmente de concepções baseadas em geometria simples, em que a planta se assumia como instrumento principal nas teorias da construção (onde os cortes eram largamente subestimados), e em que o ornamento surgia enquanto garantia do potencial de expressão do edifício.

Por fim, Varela Gomes observava ainda a recorrência de certas *constantes* nessa *maneira portuguesa*: um espaço interior unificado; disposições planimétricas baseadas em percursos lineares, directos e simples, inseridos em espaços mais longos que largos; volumes rectangulares e baixos; fenestrações simples, modulares e repetitivas; delimitações nascidas

⁸ GOMES, Paulo Varela. Quatro Batailles en faveur d'une architecture potugaise. *Points de Repère: Architectures du Portugal*; Europalia'91; 1991; pp. 21-62

dos panos dos muros; uma predilecção pela *parede* em relação ao *vazio* (portas, janelas, varandas, colunatas, etc...) e ao *ornamento*. Tudo isto, conluía, em coexistência com um “desenho urbano regular” em implantações urbanas em territórios acidentados.

*"O enraizamento progressivo desta arquitectura portuguesa estende-se ao longo de um grande período (indo do século XII ao século XVI), em que a história (económica, social, política, das mentalidades e dos estilos) vai impondo as características da construção. A arquitectura portuguesa não foi um modelo estável mas sim uma situação em devir, circunscrita e solidificada com o tempo."*⁹

7.1.2. A especificidade da arquitectura portuguesa

A questão da *especificidade da arquitectura portuguesa* era uma preocupação que naquela altura alguns dos arquitectos apresentados nos episódios *biográficos* também partilhavam. Embora não fosse explicitamente questionada durante as conversas — em que na forma como MGD conduzia as entrevistas se percebe que o objectivo mais imediato do apresentador, nesta primeira fase do programa, era procurar transmitir e divulgar ao grande público a qualidade da produção arquitectónica portuguesa —, acabava por ser presentida em pequenos desabafos dispersos, enquanto os arquitectos iam falando de algumas das suas obras.

O episódio *biográfico* em que essa questão foi mais directamente abordada foi o de Alexandre Alves Costa, surgindo contudo de forma mais explícita no material não editado do episódio que lhe é dedicado. Nesse material em bruto, enquanto conversava com MGD na casa de Ricardo Pais, Alves Costa comentava como a *questão da arquitectura portuguesa* — que, admitia, “*era uma questão que [lhe] interessa[va] muito*” — estava relacionada com as condições de produção da arquitectura. Num país em que não havia operários muito classificados, nem sequer grandes empresas de construção, competia portanto aos arquitectos “*ter o senso de verificar as condições de produção da obra e produzir um desenho que seja compatível com as condições dessa produção*”.

É em torno do projecto da *Casa Marques Guedes*, em Caminha, realizado com Camilo Cortesão em 1972-74, que Alves Costa explica como aquela obra tinha sido realizada por um

⁹ *Idem*, p.22. (tradução livre)

pequeno empreiteiro, em condições de produção muito elementares — daí a expressão, atribuída a Camilo Cortesão, de a casa ser uma *obra de artesanato*. Ainda no material em bruto do episódio, numa versão da conversa ligeiramente diferente da que integraria o episódio final¹⁰, Alves Costa recordava:

“Saíamos da renovação que o Inquérito produziu no Estilo Internacional, mas não queríamos só o Inquérito, somos de outra geração. Apetecia-nos recuperar alguns valores do Movimento Moderno que estavam um pouco esquecidos, sobretudo no que diz respeito a uma certa necessidade de ordem de composição, que apesar de tudo o Movimento Moderno tinha e que tinha trazido do Classicismo, e que aparentemente o Organicismo não aceitava tão claramente.”¹¹

Durante essa mesma conversa, MGD apontava ainda a diferença radical entre os interiores da casa Marques Guedes, *“de uma limpeza de espaços e um conforto que recordava o modernismo”*, e os exteriores em pedra e betão à vista, com a caixilharia em ferro: *“Passa-se para dentro e é outro mundo.”* Alves Costa diz que de facto havia *“um certo efeito surpresa, que tem que ver também com as variações de luz exterior/interior, de cor e de textura, que dão uma certa piada aos percursos que se fazem de transição do exterior para o interior.”* E, numa versão não-editada da conversa, acrescentava ainda:

“No plano teórico, agrada-me a contradição entre exterior e interior, que tu [MGD] aliás falaste — paredes de granito e depois por dentro parece um espaço neo-plástico. Acho muito engraçado tu teres dito isso, porque tenho pensado muito que toda a arquitectura portuguesa é um pouco isto, há sempre uma diferença muito grande entre o tratamento exterior e interior.”¹²

Depois, a propósito de um outro projecto também em Moledo — um Polidesportivo e Centro Cultural — Alves Costa comentava:

¹⁰ Alexandre Alves Costa in DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDMAN, José Edgar (realização). *Alexandre Alves Costa. Magazine de arquitectura e decoração*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 28 de Abril 1993. [Filmagens em bruto]

Foram filmadas duas versões desta conversa, tendo sido abordados os mesmos temas. A primeira, mais informal, teve lugar à noite na casa de Ricardo Reis, enquanto que a segunda, aquela que integrou a montagem final, teve lugar na casa de férias de Alexandre Alves Costa, num tom um pouco mais formal e ensaiado.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

“Nós exploramos aí um tema formal em que procurámos que cada volume corresponda a uma função clara e que tenha uma linguagem que corresponda também a essa função, em vez de agruparmos as funções todas num grande supermercado de usos diferenciados.

Os grande espaços polivalentes onde cabe tudo e tudo se mistura não são a nossa ideia. O que leva a que a concepção da obra é muito mais próxima de um plano de pormenor, de urbanização — nós, aliás, queríamos dar um certo sentido urbano àquele conjunto, moderno, urbano, contemporâneo —, e nesse sentido os volumes funcionam um pouco como organizadores de espaços diversificados, como uma cidade é, com variedade, com diferenças entre os diversos edifícios, é isso que faz a cidade.”¹³

No material em bruto que não foi incluído na montagem final, relativamente a este assunto e sobre o mesmo projecto, Alves Costa acrescentava ainda:

“Isso é uma questão que me interessa do ponto de vista do significado da arquitectura, do ponto de vista das linguagens — eu acho importante, tudo isto que estou a dizer é o que eu acho, se calhar nem tem importância nenhuma — que é uma certa heterodoxia no tratamento das linguagens que a mim me parece fundamental para responder à questão da contemporaneidade.

Parece-me que nós temos de retomar a tradição dos arquitectos portugueses que é o manuseamento da diversidade das linguagens em função das necessidades que vão aparecendo, regido por uma coisa tão simples, tão simples, que se chama senso comum. É isso que tenho de fazer.”

¹³ *Ibidem.*



Contradições. Lisboa: RTP, 20 de Março 1993. **Fig. 23**
[Fonte: *Stills* de cópia em cassette VHS, arquivo pessoal MGD]

7.1.3. *Contradições*

Por entre o arquivo pessoal das cassetes VHS de Manuel Graça Dias, encontrou-se uma participação sua num programa televisivo de debate cultural, emitido a 20 de Março de 1993, no qual tinha também participado Paulo Varela Gomes, e que não poderia ser mais revelador do desfasamento da cultura arquitectónica entre arquitectos e restantes intelectuais.

O programa chamava-se *Contradições*, era apresentado pelo jornalista José Mensurado e propunha-se nesse episódio discutir se havia ou não uma *arquitectura portuguesa*. O apresentador começava por referir que “já houve alguém que afirmou existirem em Portugal um milhão e meio de arquitecturas diferentes, expressão que na sua implícita caricatura tem muito de verdade” e propunha-se questionar a equação dos problemas da *arquitectura tradicional* e da *arquitectura do futuro*, reunindo para essa discussão “quatro reputados especialistas”.

Os convidados do programa seriam então José Alberto Alegria, arquitecto, docente na Universidade do Algarve, especializado em arquitectura em terra e que desenvolvia projectos tradicionais no Algarve e em Marrocos; Benjamim Pereira, investigador do Centro de Antropologia Cultural e Social; Paulo Varela Gomes, crítico de arquitectura em revistas da especialidade; e Manuel Graça Dias, arquitecto, que contava entre vários trabalhos seus com os projectos do pavilhão da Expo’92 e da nova sede da Associação de Arquitectos Portugueses, em colaboração com o arquitecto Egas José Vieira e à época em construção.

O debate começava com o apresentador a referir o *I Encontro Nacional de História de Arquitectura*¹⁴, onde se havia concluído, dizia, que a arquitectura atravessava uma *crise de identidade*. Relativamente a isso, Varela Gomes começava logo por dizer que não havia nenhuma *arquitectura* que se pudesse dizer *portuguesa*, nem naquilo que era feito de *novo*, nem naquilo que restava de uma *arquitectura tradicional*. O que tinha havido, acrescentava, era uma *arquitectura portuguesa erudita*, nobre, pelo menos durante os séculos XVI e XVII, que não tinha tanto que ver com formas, mas sim com métodos, materiais, cultura...

¹⁴ O *I Encontro Nacional de História de Arquitectura* teve lugar na Curia, entre 03 a 05 de Maio de 1991, sob o título *A arquitectura portuguesa chã* e organizado por Paulo Varela Gomes e Walter Rossa.

“Essa arquitectura existiu. Essa arquitectura influenciou a arquitectura popular, tradicional, numa série de regiões. E serviu como uma espécie de matriz, ideologicamente, para no final do século XIX e no século XX tentar inventar uma arquitectura portuguesa.

E porque é que se vai tentar inventar essa arquitectura?

Porque é precisamente nessa altura que se começam a colocar questões de identidade: territorial, nacional e até local. E a arquitectura é de alguma maneira o sinal dessa identidade na paisagem visual. Daí o investimento ideológico em volta da questão de uma arquitectura portuguesa, que criou, enfim, imensos equívocos que se prolongam até hoje.”¹⁵

Por sua vez, o etnólogo Benjamin Pereira discordava totalmente desta asserção, dizendo que se podiam *“discernir com muita limpidez”* traços muito bem *personalizados* nas construções populares, desde o Norte ao Sul, resultado não apenas dos materiais mas também em função dos sistemas de vida:

“E não me venham dizer que não há personalidade nomeadamente na arquitectura que se inscreveu, por exemplo, ao longo do litoral, um fenómeno que infelizmente desapareceu, tragicamente, por compulsão das câmaras. Em vez de favorecer esse elemento tão significativo da nossa cultura, proibiam a reconstrução das casas em madeira.”¹⁶

Manuel Graça Dias defendia que, em resposta a Varela Gomes, o *estilo internacional* era algo que já existia há muito tempo na Europa — o românico, o gótico... — que tinha sido exportado pela Europa fora e que em termos de *arquitectura erudita* representava *uma* forma de fazer arquitectura que depois teria tido várias ramificações nos diversos sítios, adaptando-se posteriormente às condicionantes de cada local. Em relação aos *tipicismos*, não acreditava que fosse possível *“hoje, em 1993”* falar-se em *“adaptações às condições locais”*. Em relação ao comentário de Benjamin Pereira e de uma certa *regionalização* que existiria com a utilização dos materiais locais, MGD dizia peremptoriamente *“é uma realidade, mas que acabou”*, que se calhar desapareceu quando apareceu a *televisão*, o *automóvel*, a *estrada*...

“Quer dizer, quando as pessoas deixaram de estar fechadas numa aldeia sem contactarem com o mundo à volta e passaram a compreender o mundo sem sair da aldeia, e a receber o mundo em casa, deixaram de ter como referente modelos tão limitados e

¹⁵ Paulo Varela Gomes in *Contradições*. RTP, 20 de Março 1993.

¹⁶ Benjamim Pereira in *Idem*.

*passaram a ter como referentes o mundo inteiro. Esses hábitos que levavam a que a arquitectura fosse muito pouco modificada ao longo do tempo, hoje estão alterados.”*¹⁷

A partir daí, os ânimos foram-se exaltando entre os diversos intervenientes, estendendo-se assim até ao final do debate, essencialmente com o etnólogo Benjamin Pereira a defender que esse mundo de uma *arquitectura tradicional regional* não tinha morrido — “*Não, não morreu, e se morreu, há que dizê-lo, os arquitectos e justamente o poder central é altamente responsável*” —, com Varela Gomes a retorquir que as pessoas *hoje* querem casas *novas* em que “*possam meter ares condicionados, uma parabólica, onde possam meter a televisão e o vídeo*”, e MGD a reagir aos comentários do etnólogo — “*Bom, eu penso, e com todo respeito, isso é tudo história. É tudo correcto mas é tudo história, se quisermos dar um exemplo caricato podemos começar aqui a falar de mamutes e de cavernas, e dizer tudo se perdeu, desapareceu...*”

*“Podemos contemplar uma cozinha transmontana, mas isso é num museu, porque as pessoas querem ter um fogão e a bilha de gás... e temos é que procurar onde é que continua o homem a manifestar a sua cultura e o seu poder de se acrescentar à natureza, com que tipo de manifestações. Essas manifestações continuam a existir, de outro grau, às vezes algumas incompreensíveis para a cultura dominante, como é o caso das casas de emigrantes, por exemplo, em que com um envolvimento cultural, com uma paixão, as pessoas continuam a fabricar a sua casa.”*¹⁸

O animado debate terminava ao final de uma hora, e apenas porque a emissão tinha atingido o limite de tempo, com a tónica na questão da intervenção dos arquitectos nesse *novo* mundo em transformação. Varela Gomes dizia que lhe causava uma certa impressão a “*fraca resposta da comunidade arquitectónica a novos tipos de habitação*” — dando como exemplo modelos que já estariam a ser implementados nos EUA, em que várias famílias partilhavam uma cozinha comum.

— “*Oh Paulo, aí está outro equívoco*” — dizia MGD — “*Não são os arquitectos que têm de impor à sociedade determinados tipos de habitação. Tem é de haver um determinado tipo de pessoas que se propõe a viver dessa maneira, como no exemplo que tu contaste.*”

¹⁷ Manuel Graça Dias in *Idem*.

¹⁸ *Ibidem*.

— “*Não têm de impor, mas têm de propor. É preciso que os arquitectos encontrem uma solução arquitectónica para isso*”, concluía Varela Gomes.

Benjamim Pereira também intervinha a dizer, dirigindo-se a MGD, “*desculpe mas os arquitectos não podem divorciar-se, eles têm de ter um papel decisivo, senão vamos ter um país de mamarrachos!*”.

A nota final de todo o programa poderia por fim resumir-se facilmente neste diálogo:

MGD: “*Não há demissão nenhuma, porque isso seria uma perspectiva ‘funcionalista’, achar que a arquitectura era uma resposta imediata à encomenda. A arquitectura para ser arquitectura, tem de ser sempre mais do que aquilo que é encomendado. Tem de ser sempre uma caixa que pode conter muitas mais coisas do que aquelas que foram pedidas. Mas isso não pressupõe modificar programas, pressupõe outro tipo de grandeza, de trabalho, uma certa ‘nonchalance’ na maneira de fazer as coisas...*”

PVG: “*Eu estou de acordo, mas eu diria muito mais. A arquitectura tem de ser melhor que as pessoas¹⁹. Isto é, cabe à cultura arquitectónica, aos arquitectos, proporem coisas que tenham que ver não só com questões de fruição do espaço, mas também a maneira de viver das pessoas. Eu não estou a dizer impor, estou a dizer propor.*”

MGD: “*Oh Paulo, isso é de um grande ‘naif’. Porque isso propõem-se num artigo de jornal ou num livro... Não se propõe com o dinheiro dos outros. Eu não posso ir construir o que não quiserem que eu construa.*”

PVG: “*Não é verdade. Vocês têm colegas que estão a trabalhar, por exemplo, em determinadas câmaras da Margem Sul, que constantemente aparecem em frente dos clientes, que estão a construir casas, com ideias e discutem-nas com eles. — ‘E se você fizer assim, não ficava melhor do que fazer daquela maneira?’*”

MGD: “*Isso é paternalismo, não é?*”

(...)

PVG: “*Evidentemente que o cliente manda no fim, eu estou de acordo que o cliente mande. O que eu estou a dizer é que a cultura arquitectónica, desde sempre — não é só a moderna — soube propor modelos, confrontar modelos, e arriscar alguma coisa nos modelos.*”

(...)

¹⁹ A propósito deste comentário, Maria Filomena Mónica chamaria Paulo Varela Gomes de “totalitário”, num artigo *Futurismos*, escrito para o *Independente*, 20 Julho 1993. (referido na Conclusão desta dissertação)

(José Mensurado, apresentador): *“Mas a função do arquitecto não é resistir a essa imposição do cliente?”*

MGD: *“Então o José Mensurado vai-me pagar para eu resistir?!?” [...] “Há coisas que não se explicam por A + B, há coisas que são do reino do indizível. Eu acho que é diferente, ter de se envolver as pessoas, as pessoas têm de gostar daquilo que estamos a fazer, têm de gostar tanto quanto nós gostamos. Isso é que é mais importante, há um programa de paixão, não é um programa mensurável.”²⁰*

²⁰ Manuel Graça Dias in *Contradições*. RTP, 20 de Março 1993.

7.2. Balanço, com Nuno Portas

Como remate da primeira temporada do ainda intitulado *Magazine de Arquitectura e Decoração* (1992-93) é proposto uma espécie de *balanço* sobre a arquitectura que tinha sido mostrada até então, papel que ficaria à responsabilidade de Nuno Portas, o convidado escolhido por MGD para protagonizar esse episódio *especial* emitido a 21 de Julho de 1993:

“Durante vários meses conversámos neste programa com alguns arquitectos portugueses, a propósito das suas obras, tentando transmitir o tipo de interesses e de questões com que se debate a arquitectura actual.

Hoje o programa será um pouco diferente, convidámos o arquitecto Nuno Portas para uma reflexão global sobre a arquitectura aqui mostrada, sobre as diversas tendências apontadas, e, enfim, sobre os caminhos e propostas que envolvem o universo da nossa arquitectura contemporânea.”²¹

A primeira metade do episódio foi ocupada com MGD a recuperar, em modo síntese, o que tinha sido mostrado ao longo dos primeiros 16 episódios *biográficos* do seu programa:

“Antes de o ouvirmos [Nuno Portas], gostaria de relembrar algumas das obras mostradas neste magazine: Património português moderno, construído, que enriquece as cidades, lhes acrescenta mais significados, qualidade e alegria.”²²

A segunda parte do episódio, como o próprio título indica, contava então com Nuno Portas a fazer uma espécie de diagnóstico da arquitectura portuguesa naquele momento. Na leitura da nota biográfica do convidado, MGD apresenta Nuno Portas como professor de urbanismo, em que parte da sua obra *“foi também aqui vista”*, nomeadamente aquela que realizou em co-autoria com Nuno Teotónio Pereira e que seria depois também vista noutros episódios do programa: *Habitação Social para Olivais Norte* e *Igreja do Sagrado Coração de Jesus*, ambos prémios Valmor em 1967 e 1975. Salientava ainda o enorme papel que Nuno Portas teve na divulgação e crítica da arquitectura portuguesa, quer em Portugal, quer no estrangeiro, definindo-o como um *“embaixador activo da nossa cultura arquitectónica actual”*.

²¹ Manuel Graça Dias in DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDMAN, José Edgar (realização). *Balanço, com Nuno Portas. Magazine de arquitectura e decoração*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 21 de Julho 1993.

²² *Ibidem*.

Passados dois anos da exposição em Serralves, cuja curadoria tinha partilhado com Manuel Mendes, Nuno Portas sentava-se então à mesa de uma esplanada a conversar com MGD, que começava por lhe perguntar:

*“A arquitectura portuguesa contemporânea seria tão inventiva, tão interessante, tão forte, quanto a melhor arquitectura que se faz em qualquer parte do mundo. Concorde com esta asserção?”*²³

Nuno Portas dizia concordar, mas chamava a atenção para o facto de que a forma como a sociedade portuguesa se havia transformado, nos últimos tempos, ter sido a *“reboque de tendências”* que não tinham tido origem em Portugal e que a arquitectura acabaria por ser reflexo dessa contaminação. Assumindo que, se tivesse ele mesmo feito a série de programas do *Ver Artes*, não teria feito uma selecção muito diferente da de MGD, Nuno Portas reconhece que todos os autores ali apresentados são *“importantes e têm obras tão interessantes como as que as revistas publicam e que a crítica destaca”*, mas dizia também que não existiam *“propriamente criadores de tendências”* no universo arquitectónico português — tirando o caso excepcional de Siza Vieira, considerado já no circuito internacional como um criador de novas ideias de arquitectura, de quem o próprio Nuno Portas foi o *“primeiro divulgador internacional”* da sua obra²⁴.

— *“Ou talvez não tenhamos a atenção dos media tão fortemente em cima da nossa arquitectura”*, questionou logo MGD.

Nuno Portas reconhecia que, de há uns anos àquela parte, os *media* falavam muito sobre arquitectura, mas que o faziam muitas vezes sem a mostrar, e aí estava a raiz do problema. Siza Vieira, por exemplo, era de facto um nome já familiar a todos os portugueses, porém o seu trabalho permanecia ainda largamente desconhecido e as suas obras nunca eram mostradas, e *“a arquitectura nem sempre estava à mão”*, referindo o facto da cidade do Porto não ter quase nenhuma obra de Siza Vieira e que para as ver era preciso ir a Matosinhos ou mesmo Berlim, com a excepção da Faculdade de Arquitectura que estava naquele momento na fase final da sua construção. Vão sendo projectadas imagens fotográficas de obras e de

²³ *Ibidem.*

²⁴ COSTA, Alexandre Alves. Nuno Portas em quatro tempos. *Ser urbano nos caminhos de Nuno Portas*, p.69. Guimarães 2012/ INMC, 2012.

maquetes de projectos de Siza Vieira, assim como filmagens aéreas das ruínas do Chiado²⁵ e da *Faculdade de Arquitectura* vista do outro lado do Rio Douro — enquanto se ouve MGD a avançar o tema da conversa para a questão da *especificidade da arquitectura portuguesa* — começando depois a ser projectadas filmagens de duas obras já mostradas em episódios anteriores: a *Casa dos Bicos* de Manuel Vicente e a *Escola do Cerco* de Fernando Távora.

Para Nuno Portas, a arquitectura portuguesa sempre reflectiu o que se ia passando no estrangeiro, foi sempre resultado de uma “*aculturação de tendências*”, desde o gótico, ao renascimento e mesmo até o modernismo. Actualmente “*a tentação da moda*” é maior, porque “*as comunicações chegam-nos a todo o momento e somos bombardeados por uma arquitectura que tem um panorama multifacetado*” — definindo este fenómeno como uma certa “*esquizofrenia cultural*” que advinha da “*crise de paradigmas*” do modernismo. Nuno Portas dizia contudo que esta questão da *aculturação* havia sido sempre uma característica da arquitectura portuguesa, em que homens como Fernando Távora ou Nuno Teotónio Pereira, ainda a trabalhar (à época da gravação do episódio) e que tinham sido os *pioneiros* a chamar a atenção de que “*o nosso modernismo tinha de ser diferente*”, com certeza, se se visse bem “*para quem, com quem e em que sítio estávamos a construir*” — ao mesmo tempo iam sendo projectadas imagens filmadas dos episódios dedicados a ambos, mostrando as obras do *Tribunal de Aveiro* (Távora) e o edifício “*Franjinhas*” (Teotónio Pereira).

Neste ponto da conversa, MGD aproveita para puxar a entrevista para um tema que lhe era caro: “*Mas isso foi uma proposta inovadora nos anos 50-60, acha que hoje ainda faz algum sentido esse olhar para um vernáculo ou para uma construção tradicional...?*” Nuno Portas vai sorrindo enquanto ouve a pergunta:

“*Está a tocar-me num ponto fundo porque dediquei os primeiros dez anos de crítico — como você está a ser agora — a esta cruzada por uma arquitectura moderna que reflectisse a especificidade de certas condições portuguesas.*”²⁶

²⁵ Concebidas para o primeiro de três episódios do *Magazine de Arquitectura e Decoração*, realizados ainda sem o envolvimento de Manuel Graça Dias. COLAÇO, Isabel; PERDIGÃO, José; SIMÕES, Rui (realização): *Reconstrução do Chiado. Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 23 de Setembro 1992.

²⁶ Nuno Portas in DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDMAN, José Edgar (realização). *Balanço, com Nuno Portas. Magazine de arquitectura e decoração*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 21 de Julho 1993.

MGD interrompe e acrescenta: “*A minha pergunta é se essa especificidade ainda existe, em termos de materiais, de meios...*”, ao que Portas responde:

*“Eu continuo a tentar praticá-la mas não necessariamente dessa maneira. À medida que toda a informação se internacionaliza e corre célere, as especificidades culturais, as permanências, as invariâncias, são menos fortes, menos sensíveis. Mas isso também nos obriga a uma grande responsabilização, não pode servir de desculpa para não pensarmos nas nossas condições: a nossa luz é diferente, e é diferente em Lisboa, no Alentejo e no Porto.”*²⁷

Como exemplo, Nuno Portas refere a “corrente” *high-tech* — dizendo para MGD “que você conhece bem”, referindo-se, talvez, a uma das suas crónicas do *Vida Moderna*, burlescamente intitulada *Ai, téque!*²⁸ —, que considera que não tem tantas condições de aplicação em Portugal, ou pelo menos, não tinha ainda aparecido da mesma forma que certos *pós-modernismos* que faziam antes um “*apelo superficial à tradição*”. A dialética entre aquilo que é *específico* e o que é *universal*, algo que Portas admitia como sendo um dos aspectos pelo qual continuava a bater-se na escola com os alunos, e que havia sido também bastante sublinhada na exposição de Serralves:

*“O momento actual reconhece o acto de projectar na fragmentação do método: reflectir a cidade e o problema específico, disciplinando o projecto como exploração do que é único e do que pode ser geral.”*²⁹

Daqui a conversa avançava depois para a questão do urbanismo e do espaço público, que dizia ser o grande problema que “*temos hoje para resolver*” e que são as ruas, as praças, mas também o interior de certos edifícios públicos, dos grandes shoppings, etc — enquanto a conversa decorria, ia sendo projectado um plano do interior em *travelling* da *Câmara Municipal de Matosinhos* de Alcino Soutinho, seguido de filmagens do exterior e do interior do complexo das *Amoreiras* de Tomás Taveira. Todo esse sistema tinha de criar continuidade

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ Crónica em que MGD dizia achar “a dita cuja *high-tech*” como um bocado *bluff*: “não há nenhuma tecnologia complexa por detrás dos edifícios contemporâneos que se reclamam deste estilismo”. In DIAS, Manuel Graça; *Ai, Téque! Independente*, 16 de Junho de 1989.

²⁹ Nuno Portas in DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDMAN, José Edgar (realização). *Balanço, com Nuno Portas. Magazine de arquitectura e decoração*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 21 de Julho 1993.

com a cidade existente, “*não podemos viver em constante ruptura*”. Já em tom de fecho da conversa, Nuno Portas levava depois a entrevista para a questão dos *modelos*:

*“Quem de repente visse de seguida todos estes programas que você fez, pode ficar um pouco perplexo, pela dificuldade em identificar modelos. A cada personagem e cada obra de cada personagem, parece mudar tudo.”*³⁰

³⁰ *Ibidem.*

7.3. O Centro Cultural de Belém

O Centro Cultural de Belém é a obra de arquitectura escolhida para o primeiro episódio desta série dedicada a um só projecto, escolha que eventualmente se explica por si mesma: o CCB marcava o início de todo um novo período na história da democracia portuguesa, abrindo uma época de maior optimismo e promessas de prosperidade económica, ambiente que também se faria sentir no universo da arquitectura. Como escreveu Nuno Grande, o CCB constituiria a resposta a uma vontade de, em Lisboa, existir um lugar que fizesse o *curto-circuito*³¹ entre “um passado aventuroso” e um “futuro comunitário” — “entre a Expansão e a Europa, cumprindo a *modernidade* e aculturando a *pós-modernidade*”. Apontando o “encerramento de uma década marcada pela polémica *Depois do Modernismo*”, o governo *cavaquista* decide então edificar em Belém um “ícone cultural *pós-moderno*”, à semelhança de outros museus europeus criados na época³². Também Paulo Varela Gomes³³ arriscava dizer, “sem qualquer estudo sociológico que o demonstre”, que a seguir às Amoreiras, o segundo edifício mais *popular* daquele período foi o Centro Cultural de Belém:

“De certo modo, o CCB destronou as Amoreiras como ícone arquitectónico, representando uma relativa ascendência da opinião da *intelligentzia* sobre a opinião não especializada, do gosto/cultura da classe *média* sobre o *povo*, e uma relativa deslocação imaginária da América para a Europa (de Ronald Reagan para a União Europeia, por assim dizer).”³⁴

Tendo escrito isto em 2007, já com algum distanciamento, Varela Gomes acrescentava ainda que, do seu ponto de vista, o CCB era o “mais notável grande projecto público em Portugal entre o edifício-sede da Gulbenkian (década de 50) e os nossos dias”, apesar de achar também que o edifício tinha depois entrado numa espécie de *limbo* da crítica historiográfica da arquitectura:

³¹ Expressão de Boaventura Santos usada por Nuno Grande in GRANDE, Nuno. *Arquitecturas da Cultura. Génesis dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa*. (Dissertação de Doutoramento em Arquitectura) Coimbra: Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra, Departamento de Arquitectura, 2009, p. 367.

³² Nuno Grande, *Idem*.

³³ GOMES, Paulo Varela Gomes. A América. *Europa, Arquitectura Portuguesa em Emissão*. Catálogo da Representação Oficial Portuguesa na 7ª Bienal Internacional de Arquitectura de São. Direcção Geral das Artes, 2007, p. 41.

³⁴ *Ibidem*.

“Era demasiado pós-moderno à italiana para uma cultura arquitectónica e urbana, a da década de 1990, mais interessada naquilo que vinha da América, e nos arquitectos europeus interessados na América, do que na memória da velha Europa.”³⁵

Emitido a 20 de Outubro de 1994, o episódio do *Ver Artes* dedicado ao *Centro Cultural de Belém* começava com MGD a explicar aos seus telespectadores — filmado do topo da Torre de Belém e com o CCB como pano de fundo —, que aquela obra tinha sido *alvo*, durante e logo após a sua construção, “*de enormes e apaixonadas polémicas, a maior parte das quais radicando mais em motivos políticos do que propriamente arquitectónicos*”. E apesar de nessa altura terem já passado três anos da sua inauguração, ouviam-se ainda “*comentários mais ou menos excessivos*”. Mas, admitia MGD, “*as suas paredes de pedra um pouco duras e os pátios de desenho rígido acabaram por captar a simpatia da maior parte dos visitantes*” e o CCB tinha conseguido integrar-se na cidade, “*à mercê, talvez, dos propósitos de discrição que os seus projectistas, Vittorio Gregotti e Manuel Salgado, propunham logo à partida*”. MGD destacava ainda o grande pragmatismo com que o projecto tinha sido concebido e que tinha permitido que fosse construído num tão curto espaço de tempo — o que, a par de um “*certo vazio inicial do programa*”, levava a que o centro “*não fosse hoje a peça espectacular que um certo estatuto de excepcionalidade poderia levar a prever*”. Não deixava contudo de concluir que o CCB é “*uma peça incontornável, hoje em Lisboa, para a história da moderna arquitectura portuguesa*”.

Logo a seguir a esta introdução inicial, tem lugar a conversa com o projectista, neste caso o arquitecto Manuel Salgado, e como é aliás costume em todos os episódios dedicados a uma obra de arquitectura, MGD começa a conversa indo logo directo ao assunto que, provavelmente, mais o inquietava naquela obra, perguntando-lhe:

“*Manuel Salgado, tem sido um pouco criticada a vossa opção, que é considerada um pouco rígida, de uma espécie de grande quadrícula que atravessa todo o edifício e que vai resolvendo os problemas de desenho, com elegância, mas que por outro lado, talvez*

³⁵ *Ibidem*.

impossibilite o aparecimento de imprevistos. Como é que vocês respondem a uma situação destas?”³⁶

Ao que Manuel Salgado começava por explicar que “*a utilização de malhas*”, que depois regravam o desenho, “*é uma constante nos nossos projectos, que se liga a um método de abordagem e é ao mesmo tempo um instrumento de racionalização do próprio projecto*”, que tem relação não só com os métodos construtivos, mas também com a própria organização do espaço. Para Salgado, a utilização de uma regra permitia “*dar ordem e organizar um sistema extremamente complexo*” como era o do CCB, sem contudo ter de ser *limitativa* da intervenção: “*A regra permite sempre excepções.*” — “*Mas eu penso que é isso que é notado, a falta de excepções, não há sítios onde a regra seja claramente rompida*”, interpõe imediatamente MGD. Facto que Salgado reconhecia: “*há uma altura em que uma pessoa se sente completamente manietada pela regra*”, mas também considerava que, em contrapartida, “*a regra permite disciplina e vencer determinadas fases de indecisão que de outra forma exigiriam muito mais tempo e outra forma de abordagem do problema*”.

Sobre o projecto para o CCB, Varela Gomes diz então, no depoimento que surge na montagem final deste episódio:

“Vendo hoje, ao fim destes anos todos, o que foi o concurso para o Centro Cultural de Belém, e o que foi depois construído, dá quase vontade de dizer que se Gregotti não existisse tinha de ser inventado. Porque ele tinha no seu receituário projectual, naquilo que sempre fez, a receita certa para aquilo que o Estado queria, naquele sítio.

O Estado queria uma imagem monumental, mas não agressiva, e foi isso que obtive.

O Estado queria fechar a praça do Império de uma maneira suficientemente cordata, mas ao mesmo tempo visível, e foi isso que obtive.

O Estado não queria grandes complicações sobre a frente ribeirinha, a linha de caminho de ferro, a passagem para o lado do rio, a marginal, e foi isso que obtive.

Pode-se dizer que o Centro Cultural de Belém foi o projecto certo para aquele sítio e certo para as condições da encomenda.”³⁷

³⁶ Manuel Graça Dias in DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDMAN, José Edgar (realização). *Centro Cultural de Belém. Ver Artes/ Arquitectura*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 20 de Outubro 1994.

³⁷ Paulo Varela Gomes, *Idem*.

Para Varela Gomes, a imagem que o edifício oferecia à cidade remetia-lhe para “*uma certa memória de um brutalismo mega-estrutural da Lisboa do século XVII*”. Recordava como eram os conventos em Lisboa — “*que não têm nenhum do ‘respeitinho’ dos nossos dias, pelo relevo, pela paisagem*” e que “*se instalam brutalmente no topo das colinas, de uma maneira impeditiva e arrogante*” como São Vicente de Fora ou São Bartolomeu o Novo — ou como as “*baixas e atarracadas*” fortalezas junto ao rio.

“*Há uma pequena cidade, mais muçulmana do que portuguesa, muito fechada, muito ortogonal, que tem que ver com a obsessão dos projectistas pelo que eles chamam ‘a ordem urbana’, a grande regra, o grande recinto, a grande implantação.*”³⁸

“*Isto pode parecer muito grandiloquente*”, rematava Varela Gomes, que achava que tinha sido resolvido “*de maneira relativamente cordata e controlada*” nos exteriores do CCB — “*É pena que aquilo não tenha mais vida, mais ocupação e uma maior variedade de maneiras de ocupação, mas isso é uma questão de tempo e de alguma inteligência no uso.*”

³⁸ *Ibidem.*

7.4. A Escola Superior de Comunicação Social

No episódio *biográfico* dedicado a Carrilho da Graça, o projecto da *Escola Superior de Comunicação Social* já tinha sido abordado, mas encontrava-se ainda em fase de construção durante as filmagens. Um ano e meio depois, MGD dedicava então um episódio integral a este edifício, entretanto já em pleno funcionamento.

Além do episódio do *Ver Artes*, MGD realizaria também, na mesma altura, um pequeno filme intitulado *Armas Brancas*, para marcar a atribuição a essa obra do Prémio *Secil* em 1994, numa parceria entre a *Secil* e a Associação dos Arquitectos Portugueses. A título de exemplo, dez anos mais tarde, também a edição de 2004 do Prémio *Secil* resultou na produção de um filme — a obra premiada foi o Estádio de Braga de Souto Moura e o filme foi encomendado ao realizador Edgar Pêra, resultando em duas versões: *Stadium*³⁹, a versão oficial, e *Stadium Phantas Mix*, uma versão bastante mais alternativa, apresentada no festival de cinema Fantasporto. Tal como na produção de Edgar Pêra para o *Prémio Secil* — que resulta numa experiência imersiva criada através do recurso bastante expressivo do som e da manipulação de imagem, características muito comuns no cinema de Pêra —, também em *Armas Brancas* parece ter sido dada total liberdade criativa ao autor, Manuel Graça Dias, para conceber o filme como entendesse.

Neste caso, apesar de recorrer à mesma equipa de produção do *Ver Artes* — a produtora *Zebra Filmes* — e de inclusivamente aproveitar as mesmas filmagens de base que haviam sido captadas para o programa de televisão, MGD acaba por realizar dois registos bastante distintos sobre a *Escola Superior de Comunicação Social*. As diferenças entre o filme-encomenda e o episódio televisivo radicam essencialmente ao nível da linguagem. Para *Armas Brancas* escreve um longo texto, com um carácter muito literário, que vai sendo lido lentamente em voz-off pela actriz Lia Gama e que é sempre acompanhado com música jazz em fundo:

“Esta obra está construída em Lisboa, à ilharga do começo da 2ª Circular. Ali onde o nome Estrada de Benfica, tem o seu apogeu, no que significa paisagem suburbana ou de um certo desejo de cidade, no imaginário cosmopolita, de província. (...)

³⁹ PÊRA, Edgar; *Stadium* [Estádio Municipal de Braga, Eduardo Souto Moura]. Prémio *Secil* da Arquitectura/ Produção Corda Seca, 2004

Às vezes o sol da tarde doira as marquises e traz sonhos de independência e revolta, outras vezes há acontecimentos fortes. A Escola Superior de Comunicação Social secciona o monte e abrange, com a sua arquitectura, nova e abstracta as colinas. É um acontecimento forte, fortíssimo, no caos das vidas indistintas. Nomeia a colina, elegeu-a, debrua o horizonte, arrasta muros, espeta com o nariz à cena no dealbar da morte que temíamos.”⁴⁰

Se, para o seu programa de televisão, MGD procurou sempre adoptar uma linguagem tanto quanto possível acessível ao espectador comum, estimulando até os arquitectos entrevistados a que também simplificassem a sua linguagem, em *Armas Brancas*, muito pelo contrário, o texto assenta numa tónica acentuadamente poética e abstracta, sugerindo que talvez este filme se destinasse maioritariamente a uma audiência especializada de arquitectos:

“A exactidão geométrica para João Luís Carrilho da Graça é um valor de manipulação. Há quem aponte a curva ou o vegetantismo de orgânicas memórias, ou quem invente da funcionalidade a justificada permanência de observadas geometrias.”

O título do filme, *Armas Brancas*, remeterá até para uma analogia bastante prosaica relativa à forma do edifício que, visto da auto-estrada, se assemelha a uma pistola, e que é imagem que surge para encerrar a seguinte frase:

“Usar a abstracção talvez signifique olhar para uma janela e não ver apenas uma janela mas um rectângulo negro de matéria recortada num pano de pedra. Ou saber do contrato de equilíbrio que se pode estabelecer entre uma massa alta e fina, aplacando essa força emergente, com um volume afugentado e longo, um volume de passagens comuns, atravessado ao hirto, uma pistola: armas brancas.”⁴¹

O filme organizava-se em cinco pontos, cinco referências ou analogias às ditas armas brancas: Punhal/Lâmina/Coup de poing/Espada e Mão.

No episódio televisivo do *Ver Artes*, o registo é por sua vez bastante mais directo e concreto. MGD fala directamente para a câmara, explicando o projecto de forma acessível, apontando sempre para a maquete do edifício:

“O programa distribuiu-se entre os dois blocos. Aqui, neste bloco comprido, localizam-se as salas de aula; neste bloco, mais estreito e alto, os gabinetes para professores. Por baixo

⁴⁰ DIAS, Manuel Graça; FELDMAN, José Edgar (realização). *Prémio Secil 1994/Armas Brancas*. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses/Secil, Produções Zebra, Janeiro 1995.

⁴¹ *Ibidem*.

*existem auditórios, estúdios, etc. E no topo deste grande bloco localiza-se a cantina, o bar, uma série de terraços que permitem aos alunos um desfrute da paisagem para Monsanto e sobre a própria cidade de Lisboa nesta zona.”*⁴²

Durante o episódio ouvem-se também os testemunhos de docentes da Comissão Instaladora da escola e de Paulo Varela Gomes, enquanto historiador de arquitectura, além do autor do projecto, o arquitecto Carrilho da Graça. Estes depoimentos vão sendo sempre acompanhados com imagens diversas do edifício, consoante os aspectos que vão sendo evocados, ilustrando assim os seus discursos.

Neste episódio, Paulo Varela Gomes explica como as obras do Carrilho da Graça sempre suscitaram nele uma ideia de “castelo de cartas”, como se todo o edifício fosse como “o centro de uma subtil teia” e por isso parecia “um barco leve, um barco de vidro, naufragado na zona de subúrbio” e que apesar de tudo transmitia um certo *ar aristocrático* na tensão com aquela zona periférica — “sendo grande e ao mesmo tempo extremamente leve”.

*“Como se fossem tão frágeis e tão determinadas como é um castelo de cartas, que é sempre um prodígio de equilíbrio entre planos muito fracos. Elas são de facto frágeis, do ponto de vista concreto, mas são deliberadamente fragilizadas no desenho. (...) É como se o edifício fosse o centro de uma subtil teia de aranha, de planos transparentes e linhas virtuais que se encontram naquele sitio, materializando no ar um edifício composto por finíssimos planos que se encontram.”*⁴³

Na parte final do episódio, Carrilho da Graça explica a forma como o edifício está implantado na paisagem:

“O sitio onde a escola se implanta, como já referi, é um sitio em que estão presentes alguns problemas muito específicos de escala. O programa é relativamente grande e a escola não poderia deixar de ter uma presença forte neste sitio. A diferença, eu penso, é essa presença forte ser bastante assumida, ao contrário de outros projectos meus e talvez daquilo que é um traço característico da arquitectura portuguesa neste momento, que é uma certa

⁴² DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDMAN, José Edgar (realização). *Centro Cultural de Belém. Ver Artes/Arquitectura*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 11 de Janeiro 1995.

⁴³ Paulo Varela Gomes, *Idem*.

discrrição, ou um sentido qualquer de medida que normalmente não assume estas relações de escala.”⁴⁴

A este propósito, Carrilho da Graça faz ainda referência a um livro que estava a ler no início da concepção do projecto — *Amérique*, de Jean Baudrillard, datado de 1986 —, contando que nele o autor comparava as cidades europeias, referindo a sua teatralidade e associando-as à *sedução*, enquanto associava as cidades americanas ao *fascínio*, concluindo:

“E eu sempre pensei que este projecto se decidiria numa área não tanto de sedução, mas de possibilidade de fascínio. É esse o desafio e é essa a aposta desde o princípio.”

Em *Armas Brancas*, no pequeno depoimento de Carrilho da Graça que surge na parte final do filme, o arquitecto aprofunda e enfatiza esta questão da dicotomia *braudillardiana* do fascínio e da sedução:

*“Quando punham questões sobre as relações de escala do edifício com a cidade neste ponto — e eu tenho referido a violência do trânsito, dos novos traçados viários, a grande exposição desta encosta e as profundas alterações que todo este espaço vai sofrer pela sua centralidade e pelo que aqui se entrecruza — sempre pensei que este projecto ou se resolveria nesse registo de *‘tudo ou nada’* e portanto a possibilidade de fascínio, ou nunca conseguiria seduzir ninguém.”⁴⁵*

⁴⁴ João Luís Carrilho da Graça, *Idem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

7.5. O *campus* de Aveiro

Três episódios do *Ver Artes* seriam dedicados a obras inseridas no *campus* universitário de Aveiro: a *Faculdade de Geociências*, de Eduardo Souto Moura; a *Biblioteca*, de Álvaro Siza Vieira; e as *Residências de Estudantes*, de Adalberto Dias. Três arquitectos da chamada *Escola do Porto* que responderam ao mesmo desafio em atitudes bastantes diferentes entre si, e cada uma absolutamente coerente em si mesma. Desde logo, esta distinção é revelada na forma como respondem à imposição do plano do *campus* de Aveiro para que todos os edificios fossem em tijolo à vista, e este foi aliás um dos assuntos mais aprofundados nesses três episódios.

No depoimento sobre o *campus de Aveiro*, que surge no início do episódio dedicado à *Faculdade de Geociências*, Paulo Varela Gomes começa por dizer que este era como que "*um museu de de muita boa arquitectura contemporânea portuguesa*", talvez não houvesse naquele momento no país nenhum outro sitio "*onde se possa ir ver juntos uma série de edificios de alguns arquitectos muito bons*". À semelhança dos *campus* universitários americanos ou ingleses, a que normalmente se associa a imagem de um conjunto de edificios em tijolo todos rodeados de muita relva e árvores, também em Aveiro tentou-se "*fazer ali foi um pequeno pedaço de cidade*", continuava Varela Gomes, "*arrumado com alguma ortogonalidade*" — em que os edificios das diversas faculdades funcionavam como quarteirões, e o *campus* estaria ligado "*de uma maneira lógica e coerente ao resto da cidade e à ria*".

Mas, para Varela Gomes, o mais interessante do plano, enquanto não começasse ele próprio a funcionar como cidade, era mesmo a arquitectura e principalmente as *excepções à regra* — a biblioteca de Siza, em que "*o revestimento de tijolo ondula*", o edificio de Adalberto Dias, revestido "*de um tijolo de cor diferente*", e a faculdade de Geociências, que não era revestida a tijolo mas a placas de cerâmica vermelha e que era "*um grande golpe arquitectónico, no sentido em que Souto Moura resolveu levar o seu método até às ultimas consequências*". A partir destas *excepções*, Varela Gomes concluía que "*um plano urbano bastante sólido não pode evitar a expressão individual de cada edificio e de cada arquitecto, mesmo que a tipologia seja muito uniforme*". Nesse sentido, o *campus* de Aveiro tornava-se

exemplar para Varela Gomes, que de algum modo o via como “*uma parada de estrelas*” — mas talvez fosse essa “*a situação precisa da arquitectura hoje em dia*”, concluía.

Num depoimento no episódio da *Faculdade de Geociências*, Siza Vieira admitia que não contestou a imposição do plano para o *campus*. Pelo contrário, até lhe agradava a ideia de fazer o edifício em tijolo, mas reconhecia a existência de casos de arquitectos que recusaram essa regra, como o do edifício de Souto Moura — “*e quanto a mim muito bem*” — porque essa variação é que iria dar outra riqueza e densidade ao plano.

*“Como sabem, não sou um obcecado pelas diferenças e variações de linguagem ou outras, mas também não sou um obcecado pela unidade. Essa diferenciação tem de surgir. Mas deve aparecer como coisa necessária e inevitável — com essa convicção, inventada ou não — e não como programa, como pré-disposição para fazer diferente só porque sim.”*⁴⁶

No episódio dedicado ao seu próprio projecto da Biblioteca, Siza Vieira explica melhor como encarou a imposição do tijolo:

*“Eu aderi à ideia do tijolo, ela era-me grata por experiências anteriores, tive a oportunidade de trabalhar com tijolo na Holanda, claro, e também correspondia em certos aspectos a essa solidez/doçura necessária e portanto utilizei largamente o tijolo em combinação com a pedra, com o calcário.”*⁴⁷

No projecto de Siza, o tijolo ganha uma forma ondulada, para acompanhar a curva criada na fachada da biblioteca, que Siza explicava — apesar de dizer que “*é ingrato estar a racionalizar as coisas, porque não é assim que as coisas nascem*” — o processo de formação desse desenho tinha que ver com a paisagem, para acompanhar o ondulado da própria ria. Havia também uma “*invocação inevitável*” às bibliotecas de Alvar Aalto, que foi uma grande referência neste projecto, e ainda com a necessidade de “*não tornar brutal um volume que por outro lado tinha de ser maciço e muito sólido*”, o que acabava por contaminar toda a linguagem utilizada. A “*pressão dessa curva isoladamente lançada no exterior*” geraria

⁴⁶ Álvaro Siza Vieira in DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDMAN, José Edgar (realização). *Faculdade de Geociências da Universidade de Aveiro. Ver Artes/ Arquitectura*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 8 de Março 1995.

⁴⁷ *Ibidem*.

depois repercussões no restante desenho da biblioteca, como, por exemplo, a ondulação do tecto na sala de leitura.

Para Adalberto Dias, no seu projecto para as *Residências de Estudantes*, a opção do revestimento em tijolo foi integralmente respeitada, mas neste caso a escolha do tipo de tijolo é que foi a questão fundamental, como explica MGD no início do episódio:

*“O tipo de tijolo encontrado por Adalberto Dias faz-nos pensar que aqueles edifícios já ali existiam muito antes de a cidade universitária ter começado. São uns blocos de primeira escolha mas com um grau de imperfeição e de manufactura que os torna distintos dos tijolos normais.”*⁴⁸

Sentado num banco no pátio exterior da residência, Adalberto Dias explica então a preocupação que esteve por trás dessa opção:

“Quando o projecto me foi entregue, a minha preocupação foi começar a sentir os edifícios que estão construídos em tijolo e sentir as suas diferenças fundamentais, dado que o nosso país também é rico em barro e o mercado oferecia diferentes soluções. E comecei a ter duas imagens completamente distintas: uma imagem que se aproximava muito das minhas viagens pelo centro da Europa, de um tijolo mais denso, mais carregado, mais irregular; e a imagem dos países mais ao sul, em que o tijolo me parecia excessivamente perfeito e, se me permites uma caricatura, um bocadinho tipo azulejo de quarto de banho.

*Por outro lado, quando foi o boom económico da cerâmica do nosso país, também começou a aparecer uma mistificação, uma utilização falsa do tijolo, que era o tijolo de placagem. Não sei como esse material se chama, mas sabes que grande parte das construções que se vêem e que aparentam ser de tijolo maciço são uma placagem de 1cm. Comecei a associar a ideia de tijolo perfeito à ideia de uma falsidade de utilização do tijolo. Daí, tentar encontrar dentro do nosso mercado o tijolo mais ortodoxo, mais tradicional, mais primário, mais irregular, de forma a obter não só aquela imagem que eu tinha, mas também saber que ele me provocava uma plástica ao nível da superfície das fachadas que era completamente diferente daquelas que o uso de tijolos mais certos não dão em circunstância nenhuma.”*⁴⁹

No episódio dedicado a Aveiro, Souto Moura começa desde logo por questionar a própria ideia de *campus universitário*, considerando-a uma “*experiência completamente*

⁴⁸ Manuel Graça Dias in DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDMAN, José Edgar (realização). *Residências de estudantes da Universidade de Aveiro. Ver Artes/ Arquitectura*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 21 de Fevereiro 1995.

⁴⁹ Adalberto Dias, *Idem*.

falhada”: “Os estudantes não são um grupo isolado e não têm de estar ao lado. Isso foi uma ideia peregrina dos anos 50/60 que hoje está completamente abandonada pelo seu isolamento.” Também a ideia dos edifícios depois serem “ambiguamente idênticos e diferentes” lhe fazia uma certa confusão:

“Não havia um conjunto de regras que definissem uma linguagem arquitectónica, já que o campus fazia parte de uma proposta de um arquitecto ou de um conjunto de arquitectos. Se isso não existiu, estava aberto à diversidade. E se estava aberto à diversidade não entendia a uniformidade através da cor.”⁵⁰

Relativamente ao edifício em si, MGD dizia na abertura do episódio que era “um belo contentor”, com a estrutura e os topos em betão, com dois grandes panos de vidro protegidos por grandes *brise-soleils* em pedra vermelha, que correm todo o edifício.

“Subverte a exigência do tijolo encontrando, quanto a mim, uma fórmula muito bonita e interessante por responder de certo modo à ambiência geral. A pedra vermelha assemelha-se, em temperatura cromática, aos panos de tijolo dos outros edifícios, o riscado da sombra que esses *brise-soleils* fazem sobre o pano de vidro que está atrás repete de algum modo a textura que irradia dos outros edifícios. E com isso o edifício consegue ser diferente, sendo parecido, sendo da mesma família.”⁵¹

Um dos aspectos mais inovadores do edifício — “e que subverte até certo ponto as práticas correntes da arquitectura contemporânea”, dizia MGD — era o facto de as instalações técnicas (ar condicionado, eléctricas, etc.) correrem acima das lajes, sendo depois tapadas com um chão falso — ao contrário do que era habitual, abaixo da laje e disfarçadas por um tecto falso. Souto Moura explicava então a decisão:

“O que é contra-natura na arquitectura de hoje é que o que se devia apresentar no exterior era a matéria forte, rija, perene, mas tem acontecido o contrário, os edifícios são feitos em ferro ou betão, e depois são disfarçados. Hoje o que toda a gente faz é o chamado ‘plaque de plâtre’, que é cartão com fita adesiva que depois é pintado. Fica com um ar de caixote mal acabado, bate-se nas paredes e nos tectos e faz toc-toc, quando por trás está um

⁵⁰ Eduardo Souto Moura in DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDMAN, José Edgar (realização). *Faculdade de Geociências da Universidade de Aveiro. Ver Artes/ Arquitectura*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 8 de Março 1995.

⁵¹ Manuel Graça Dias, *Idem*.

material que tem a riqueza das manchas, das texturas, e que tem um comportamento que resiste ao longo do tempo.”⁵²

Isso explicava também a opção de colocar as infra-estruturas à vista no terraço do edifício:

*“Hoje a construção não permite absorver as infra-estruturas todas, vai-se adiando a questão até que chega ao último piso e das duas uma: ou se faz uma grande platibanda que não serve para nada, só para as esconder — e as infra-estrutura não são bonitas nem feias, são como as rodas de um carro, um carro tem de ter rodas. Portanto, um edifício de laboratórios cheio de ares condicionandos, com 30 ou 40 ventiladores, eles tiveram de aparecer.”*⁵³

Souto Moura explica assim a decisão: *“A questão foi dar uma certa ordem e não ser um caos em que está tudo pousado, que é o que geralmente acontece nos terraços não visíveis.”* Esta solução construtiva remete para uma questão que vinha a acompanhar Souto Moura nas obras que tinha vindo a fazer, e que implicava directamente com o seu posicionamento enquanto arquitecto, como o próprio reconhece:

“Tem havido uma preocupação da minha parte de fazer os edifícios o mais simples possíveis — uma questão de interpretação de como devo fazer a arquitectura — mas que acaba por ser ultracomplexa, para ficar simples.

*O edifício quanto mais simples é, mais complexa é a sua construção; e quanto mais complexo ele se apresenta, no fundo o seu processo de construção é mais natural e mais simples. Tentando arranjar uma analogia, a casa do emigrante: toda a gente identifica com uma grande complexidade de materiais e de formas, acaba por ser a solução linear e pontual de soluções de todos os problemas de uma casa.”*⁵⁴

⁵² Eduardo Souto Moura, *Idem*.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

7.6. Quatro edifícios escolares

No conjunto das 21 obras apresentadas em episódios específicos ao longo de todo o *Ver Artes*, encontravam-se 8 edifícios destinados a faculdades ou equipamentos escolares, e todos eram da autoria de arquitectos que, à excepção de Adalberto Dias, tinham já participado na primeira temporada do programa. Além dos edifícios escolares referidos nos pontos anteriores, seriam ainda protagonizados outros quatro edifícios escolares, da autoria de três arquitectos da mesma geração: Raul Hestnes Ferreira, com a *Ala Autónoma do ISCTE e Centro Formação Profissional INDEG/ISCTE*; Siza Vieira com *Escola Superior de Educação de Setúbal*; e Vítor Figueiredo com *Pólo da Mitra da Universidade de Évora e Escola Superior das Caldas da Rainha*. À excepção do projecto de Hestnes Ferreira — que se inseria num contexto de construção consolidada na Cidade Universitária de Lisboa, tendo inclusive que se adaptar e relacionar com edificações pré-existentes —, os outros três projectos são peças de arquitectura singulares, isoladas na paisagem, fornecendo assim um cenário de grande liberdade e autonomia criativa ao arquitecto.

Nesse sentido, os projectos de Vítor Figueiredo, ambos resultantes de concursos, talvez sejam os mais paradigmáticos. No final do episódio da Mitra, Figueiredo inclusive confessaria: “*Tivemos a ambição de fazer um objecto que nos fosse possível amar. Foi isto pedido à Mitra. E de facto eu continuo apaixonado pela Mitra.*” E, na realidade, não será coincidência que, em termos audiovisuais, o episódio relativo ao projecto para o Pólo da Mitra seja talvez um dos mais bonitos de todo o programa *Ver Artes*. Foi um episódio em que, talvez pelo pretexto de toda a equipa se ter deslocado a Évora para o filmar e, isolados que estavam naquele ambiente, talvez se tenha proporcionado uma maior disponibilidade para registar e explorar visualmente o edifício nas suas diversas vertentes. Mas, naturalmente, o forte impacto visual do edifício — com as longas arcadas e panos brancos projectados tensionados entre o plano ocre da terra árida e o azul do céu — também terá contribuído para um melhor resultado estético do episódio.

“O pólo da Mitra foi desenhado ou construído numa espécie de desafio ao tempo, à necessidade que a arquitectura tem de tempo, de densidade e de acumulação. Inexplicável, aparentemente, o edifício parte-se em vários modelos que estabelecem relações tensas entre

si e a paisagem, como se tivessem sido construídos há muitos anos, respondendo a necessidades várias.”⁵⁵

A acompanhar estas palavras surge um plano estático do edifício, embora reproduzido em velocidade acelerada, o que permite observar em poucos segundos o movimento das sombras que o edifício produz no plano de terra, assim como as deslocações das nuvens no céu, sugerindo dessa forma a passagem do tempo enquanto o edifício permanecia inalterável.

“Do mesmo modo, os temas de arquitectura — grelhas, arcadas, janelas — que povoam estas construções, sobrepõem-se uns aos outros criando a ilusão de uma densificação provocada pela história, pelos acasos da história. É um desafio perigoso este, feito ao tempo, que Vítor Figueiredo resolve com maestria.”⁵⁶

O episódio começa com uma aproximação lenta ao edifício, mostrando um pouco a paisagem em que está inserido, em pleno Alentejo, sendo que Vítor Figueiredo tantas vezes tinha salientado a relação muito especial que mantinha com a região, com a sua paisagem natural e construída:

“Este edifício reflecte essa amor, esse acumular de memórias. A paixão pelos longos muros brancos expostos ao sol, ou a colocação das necessárias armadilhas, ao aprisionar desse mesmo sol.”⁵⁷

Relação que o próprio Vítor Figueiredo confirmaria:

“Tenho de facto uma relação muito especial com o Alentejo, com a planície, com as casas, com a gente. Estranhamente eu nasci na Figueira da Foz e vivi à beira do mar até ir para o Porto estudar para ser arquitecto. Do mar, já se disse que era grande e profundo como a alma humana. Eu suponho que procuro na planície, o mar.”

Já no projecto das Caldas da Rainha, o contexto paisagístico era totalmente diferente, como explicava MGD na introdução do episódio:

⁵⁵ Manuel Graça Dias in DIAS, Manuel Graça; FELDMAN, José Edgar (realização). *Pólo da Mitra da Universidade de Évora (1ª fase)*. Ver *Artes/ Arquitectura*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 14 de Março 1996.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

“À entrada nas Caldas da Rainha, dentro de um pinhal, perto de umas construções que foram em tempos o hospital de Santo Isidoro, que hoje são umas ruínas, ergue-se uma das obras mais impressionantes da actual arquitectura contemporânea portuguesa.”

O projecto estava ainda em construção quando foi filmado, encontrando-se inclusivamente suspenso, por motivos de *“crise económica expressa”* do construtor, facto que preocupava profundamente Vítor Figueiredo: *“É uma situação cujo evoluir não sei nem pressinto, mas que certamente não será favorável à obra.”*

No desenvolvimento deste projecto, Vítor Figueiredo assumia que *“presidiu o hemisfério esquerdo”*, enquanto o projecto para o pólo da Mitra tinha sido claramente um *“projecto de paixão, de loucura, do hemisfério do sentir das coisas”*. Como explicava MGD ao espectadores, o projecto deste edifício tinha sido desenvolvido a partir de uma *“espécie de grelha ou de malha, que envolve tudo, e que vai resolvendo à sua passagem as janelas, os topos de parede, passagens, pontes que unem os diversos blocos.”* Vítor Figueiredo explicava, por sua vez, que decidiu criar essa *“espécie de pauta”* porque assim *“as coisas podiam ser resolvidas dentro dessa autoridade que a pauta me impunha”*, o que também lhe dava liberdade, *“porque não há liberdade sem essa autoridade”*. O projecto para a Escola das Caldas foi assim informado por isso, e foi, diz Vítor Figueiredo, *“um exercício fascinante”*, sendo possível *“desenvolvê-lo num tempo menor e encontrar também nesse exercício muita alegria e muita coisa gratificante”*.

“É desenhado com tanta maestria e com tanta generosidade que dir-se-ia estar-se perante um programa que podia albergar também um hotel, ou um aeroporto, ou uma faculdade de arquitectura. Digamos que esta obra não nos chega marcada por nenhuma circunstancialidade funcional pelo facto de vir a ser um local de ensino”.⁵⁸

⁵⁸ Manuel Graça Dias in DIAS, Manuel Graça; FELDMAN, José Edgar (realização). *Escola Superior de arte e design das Caldas da Rainha. Ver Artes/ Arquitectura*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 21 de Setembro 1995.

7.7. Cinco casas

Enquanto Portugal se ia infra-estruturando de lés-a-lés, à laia da injeção dos fundos comunitários, em universidades, grandes equipamentos públicos e requalificação do espaço urbano, os arquitectos tornavam-se uma das faces mais visíveis desse processo de transformação do território. Viam também a sua representação reafirmada com a construção de duas sedes da sua Associação: a Sul, com projecto de Manuel Graça Dias e Egas José Vieira; e a Norte, com projecto de Helena Rente e José Carlos Portugal — ambos os projectos seriam também protagonizados em episódios do *Ver Artes*. Contudo, os arquitectos continuavam a não conquistar a confiança da generalidade das pessoas quando se tratava de construir as suas próprias casas. Como explicava MGD na introdução do seu episódio *Três casas em Alcanena*:

“Em Portugal, as pessoas com dinheiro continuam a construir as suas moradias um pouco megalómanas e grotescas, reproduzindo vagamente estilos do passado, sem recorrerem a arquitectos e na maior parte dos casos sem se interrogarem sequer sobre o que poderá ser a arquitectura.”⁵⁹

Ou como explicaria o arquitecto Francisco Mateus, a dada altura no mesmo episódio:

“As pessoas com dinheiro, industriais, pessoas com poder económico para desenvolver este tipo de programas e este tipo de casas, acabam na maioria das vezes, enfim, salvo honrosas excepções, como estas, por adoptar imagens como dizia um pouco o Manuel — imagens do passado, supostamente garantidas e que acabam por ser um pouco uma materialização imediata da ideia de luxo, que as pessoas têm, e que se prende quase sempre com uma carga de gradeamentos, de decoração, todos esse pequenos elementos que acham que vai enriquecer o património da sua casa.”⁶⁰

Por essa razão, MGD escolheu dedicar um episódio do *Ver Artes* a um pequeno fenómeno em que na mesma pequena vila do Ribatejo, em Alcanena, se encontravam “*três bons exemplos de arquitectura contemporânea*” — três moradias unifamiliares projectadas por Gonçalo Byrne, Eduardo Souto Moura e uma dupla que se estreava no programa, os “jovens” arquitectos Francisco e Manuel Mateus. Para MGD, estas casas tinham em comum

⁵⁹ Manuel Graça Dias in DIAS, Manuel Graça; FELDMAN, José Edgar (realização). *Três casas em Alcanena. Ver Artes/Arquitectura*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 11 de Abril 1996.

⁶⁰ Francisco Mateus, *Idem*.

“serem objectos do seu tempo, não recorrendo a nenhum estilo do passado, ou a nenhum suposto regionalismo, para afirmar o seu desejo de conforto, solidez ou relação com a paisagem”. Após introdução de MGD, o episódio começa logo com Souto Moura a dizer:

*“Eu acho que coisas estão a mudar, porque realmente pode-se dizer que uma vez acontece, a segunda até pode ser coincidência, e se realmente se verificam três... quer dizer, pode ter havido uma iniciativa individual, mas as pessoas foram reconhecendo, foram vendo, comparando, e chegaram à conclusão duma coisa que os arquitectos já andam a tentar há muito tempo — que, quando se gasta dinheiro e se investe, deve haver uma qualidade de resposta, e parece que as pessoas tinham medo de encarar essa questão. Eu acho que este movimento que se iniciou com as três casas não vai acabar, nem aqui nem noutros sítios. E uma casa precisa de um bom cliente, não há sortes.”*⁶¹

Manuel Mateus explicava como a partir da construção da primeira destas três casas, a de Gonçalo Byrne, se criou “algum envolvimento destes industriais com uma abordagem diferente da arquitectura”. Depois seguiu-se a “casa extraordinária” de Souto Moura e “acabámos nós também por colher esses frutos vindo a ter uma encomenda onde nos foi deixada grande liberdade de actuação e, portanto, pudemos construir a casa que entendemos correcta para este sítio”.

Já em relação ao seu projecto, Gonçalo Byrne explicava como esta recebeu inicialmente um parecer negativo, quando o projecto foi submetido para aprovação na Câmara, sustentado na argumentação de que “não era aceitável construir esta casa porque não correspondia à arquitectura de Alcanena”. O que Gonçalo Byrne dizia desde logo ser “um falso argumento” porque “Alcanena, como todas as vilas que têm uma história, tem todas as arquitecturas, tem todos os períodos históricos”. Neste caso, foi precisamente o cliente, um industrial da região, que era um “grande entusiasta”, que foi à sessão pública de Câmara “na qual interveio e quase que exigiu que fosse aprovada, porque achava que ela tinha muita qualidade e além disso ele gostava muito dela”, recordava Byrne.

*“É um caso nítido de excepção, de uma pessoa esclarecida, que aderiu tanto à casa e que se bateu para que ela fosse construída — e isso é extremamente gratificante para um arquitecto.”*⁶²

⁶¹ Eduardo Souto Moura, *Idem*.

⁶² Gonçalo Byrne, *Idem*.

Interessante neste episódio é ver também o que os arquitectos pensam sobre os projectos dos seus colegas. Manuel Mateus fala de como a casa de Gonçalo Byrne *"tem uma ideia muito clara"*, num *"exercício de grande rigor geométrico, que acaba por oferecer uma face pública, no sentido de porta da vila"*, dado que se localiza mesmo à entrada de Alcanena, *"e acaba por se virar para dentro toda uma vivência mais doméstica"*. Francisco Mateus acrescenta o facto de se tratar de uma casa que é um *"excelente exercício de pormenorização"*:

*"É notável a qualidade das caixilharias, das portadas, do desenho da pedra... Tudo isso muito bem agarrado, com uma pormenorização que, sendo muito trabalhada, nunca é excessiva."*⁶³

"Uma casa excepcional", é o que Gonçalo Byrne diz sobre o projecto de Souto Moura, destacando o *"desenho muito bonito na paisagem"*:

*"Do lado da aproximação, ela aparece quase como um sistema de muros fechados em pedra, com alguns elementos em tijolo, mas muito fechada. Entra-se num pátio muito fechado e é a partir do momento que se passa para o interior da casa que se percebe-se que ela é absolutamente transparente e que tem um relação tão forte com a paisagem longínqua, que é como se metesse o terreno e paisagem dentro da própria casa."*⁶⁴

Por fim, sobre a casa dos irmão Mateus, Souto Moura descreve como, na sua primeira impressão, gostou imenso da sua *"imagem exterior, porque tem um ar anónimo"*, o que não significava *"diluir-se ou não poder demonstrar uma convicção, uma linguagem"*. Agradou-lhe o facto de a casa não passar despercebida, porque é de facto muito grande, mas tem *"essa serenidade ao longo da estrada"* de *"não se manifestar e dizer I'm a Monument"*.

No outro episódio dedicado a moradias unifamiliares, MGD escolhia duas casas no Alentejo. Embora se voltassem a colocar algumas das questões já levantadas no episódio das casas em Alcanena — como a contratação de arquitectos para projectar moradias continuava

⁶³ Manuel Mateus, *Idem*.

⁶⁴ Gonçalo Byrne, *Idem*.

a funcionar no Portugal do final do século XX num regime de grande excepção —, este episódio entraria num terreno ainda mais controverso que era a questão da *tradição*, tema que tinha despoletado tão inflamadas posições no debate do programa *Contradições*, anteriormente referido. MGD introduzia assim o programa:

*“Hoje proponho-vos visitarmos duas casas alentejanas. Não se trata no entanto de uma viagem de sabor mais ou menos regionalista, nem iremos encontrar vocabulário do tipo popular ou vernacular. As casas são alentejanas porque são construídas no Alentejo, uma na península de Tróia, outra em Melides. São no entanto objectos do seu tempo, já que foram projectadas e construídas há cerca de 4 anos atrás.”*⁶⁵

As casas em questão tinham sido projectadas por *jovens* arquitectos — a primeira por Egas José Vieira, em Tróia, e a segunda por uma outra dupla de irmãos, José e Nuno Mateus, em Melides. A casa de Tróia inseria-se *“numa urbanização com gosto excessivamente orgânico, ruas serpenteantes acabando em impasses redondos, através da ondulação do terreno que outrora foi um pinhal”*, como descrevia MGD, em tom depreciativo. Por sua vez, descrevia o projecto desta casa de Egas Vieira como tendo sido desenhado *“em completa ruptura”* com os exemplos já existentes na urbanização, ou seja, casas de *“paredes brancas, telhados de quatro águas com telha lusa esbranquiçada, muros baixos, um vago sabor tardo-português-suave de duvidosa raiz local”*. MGD explica que não só Egas Vieira contrariou essa lógica dominante, como o fez apoiando-se no próprio regulamento da urbanização.

⁶⁵ Manuel Graça Dias in DIAS, Manuel Graça; FELDMAN, José Edgar (realização). *Dois casas alentejanas*. Ver *Artes/Arquitectura*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 8 de Fevereiro 1996.

8. Territórios

Lisboa — I parte (22/09/1993)

Lisboa — II parte (06/10/1993)

Lisboa — III parte (20/10/1993)

Cova do Vapor (06/04/1994)

Olivais Sul (01/06/1994)

Vilarinho Seco, uma aldeia do Barroso (29/07/1994)

Vila Nova da Caparica (06/10/1994)

Três anos antes da Expo'98 — I parte (19/04/1995)

Três anos antes da Expo'98 II parte — (03/05/1995)

Sob a designação *Desenho Urbano*:

Baixa Pombalina (28/09/1995)

Avenidas Novas I parte (26/10/1995)

Avenidas Novas II parte — (23/11/1995)

A Lisboa de Duarte Pacheco — I parte (21/12/1995)

A Lisboa de Duarte Pacheco — II parte (11/01/1996)

Quinta da Malagueira (22/02/1996)

Pátios e vilas em Lisboa — I parte (28/03/1996)

Pátios e vilas em Lisboa — II parte (25/04/1996)

Portugal dos Pequenitos (09/05/1996)

Cidade Nova de Stº André — I parte (23/05/1996)

Cidade nova de Stº André — II parte (20/06/1996)

Arquitecturas sem arquitectos/ clandestinos urbanos" — I parte (06/06/1996)

Arquitecturas sem arquitectos/ clandestinos urbanos" — II parte (04/07/1996)

8.1. A série *Desenho Urbano* (3ª e 4ª temporada: 1994/95-1995/96)

Nas últimas duas temporadas, a par da série *Arquitectura*, cujos episódios se desenvolviam em torno da divulgação de uma única obra, a emissão do *Ver Artes* começaria a alternar com a série *Desenho Urbano*, dedicada a acompanhar planos urbanísticos e intervenções arquitectónicas de maior escala, assim como a observar algumas das situações mais características do modo de ocupação do território português. Mas logo desde o início do programa — no arranque da segunda temporada, depois da série 16 episódios *biográficos* e do episódio de *balanço* com Nuno Portas —, seriam emitidos 8 episódios mais experimentais onde ficariam inscritas algumas das intenções que marcaram a evolução de todo o *Ver Artes* até ao seu desfecho em 1996.

Três desses 8 episódios eram somente dedicados a reflectir sobre *Lisboa* e consistiam essencialmente numa compilação de diversos depoimentos que foram sendo recolhidos ao longo das entrevistas realizadas nos episódios *biográficos* no primeiro ano do programa — no final de cada entrevista, MGD pedia aos arquitectos para elaborarem um pequeno comentário sobre a forma como viam Lisboa à época, que problemas nela encontravam e que soluções almejavam. Depois desses três episódios sobre *Lisboa*, MGD proporcionava uma visita a três *lugares da noite* lisboeta — o bar *Frágil*, o *Gartejo* e o *Bar do Rio*. Reflectia também sobre o *desenho de pratos*, ou seja, o cuidado visual na disposição dos alimentos confeccionados numa travessa ou prato — que, se virmos bem, tratava-se também da organização de um pequeno *território*. Percorria um *eixo* de antiquários e design — que começava no Rato, passava pela Rua Politécnica, Príncipe Real, D. Pedro V, Misericórdia, estabilizando no Camões. E por fim, lançava-se numa viagem reflexiva pelas *auto-estradas* de Portugal.

Esta série mais livre e experimental de 8 episódios rematava por fim, fechando assim o ano de 1993, com o episódio *Arquitectas*, já referido no ponto 6.1. Ainda na segunda temporada, mas já em 1994, o *Ver Artes* começa a afastar-se de Lisboa e aventurar-se por alguns territórios inesperados. Nesta temporada ficara-se-iam então a conhecer os territórios gerados entre *guindastes e navios*, revelaram-se os processos que envolveram a construção de bairros planeados como *Olivais Sul* ou *Vila Nova da Caparica*, visitaram-se aglomerados de raiz mais espontânea, como o fenómeno relativamente recente da *Cova do Vapor*, ou a aldeia

tipicamente portuguesa *Vilarinho Seco (uma aldeia do Barroso)*, lentamente sedimentada ao longo do tempo.

Na terceira temporada, já assumindo a designação *Desenho Urbano* para os episódios especialmente dedicados a questões de urbanização e planeamento territorial, o *Ver Artes* procuraria acompanhar as grandes operações a terem lugar entretanto na zona oriental de Lisboa, com dois episódios intitulados *Três anos antes da Expo'98*. Ao mesmo tempo dedicava-se a reflectir sobre a formação da cidade de Lisboa ao longo do tempo, desde a *Baixa Pombalina*, *Avenidas Novas* e as obras de *Duarte Pacheco*. Neste aproximação à cidade de Lisboa, e tratando-se da autoria de MGD, não podiam também ficar de fora leituras mais inusitadas — como é proporcionado nos episódios *Letras na Cidade* e *Mistérios na Cidade* —, que provavelmente passariam despercebidas a quem percorria as ruas da cidade diariamente. Por fim, houve ainda tempo nesta terceira temporada para visitar as históricas *Garagens* da cidade — *Auto Palace*, no Rato, e *Monumental*, na Pedro Álvares Cabral —, assim como a arquitectura *ambulante* das *caixas-casa* que rolavam pelas estradas, no episódio *Roullotes*.

Na quarta e última temporada, o *Ver Artes* visitaria diferentes tipologias de conjuntos de habitação colectiva, desde a *Quinta da Malagueira*, de Siza Vieira, em Évora, aos históricos *Pátios e Vilas em Lisboa*, à primeira cidade planeada totalmente de raiz no século XX em Portugal, a *Cidade Nova de Santo André*, no concelho de Sines. O *Ver Artes* terminaria de vez também com um episódio da secção *Desenho Urbano*, mostrando toda a dinâmica infra-estrutural que envolvia o habitual funcionamento da *Feira Popular de Lisboa*, em que, em tom de despedida, toda a equipa de filmagem usufruiria de *Um dia na feira...*

8.1.1. Lisboa, enquanto é tempo

À época em que MGD se estreava na televisão, a RTP vinha já apostando na produção de alguns programas culturais dedicados a questões de urbanismo e arquitectura. Também produzido pela *Zebra Filmes*, a mesma produtora do *Ver Artes*, é por exemplo exibido o programa *Lisboa enquanto é tempo*¹, constituído por seis episódios. Para efeitos desta investigação foram visionados os dois últimos episódios desta série. O episódio *Arrabaldes*, emitido a 16 de Novembro de 1992, descrevia assim o então estado da cidade:

*“Lisboa contemporânea é a Lisboa das contradições. A cidade do conflito e do desamor para consigo mesma. A lógica do lucro faz lei. O camartelo é senhor. O verde, uma cor em extinção na paisagem urbana. A cidade empurra-se a si própria. Absorve os seus arrabaldes, destruindo-os, num frenesim de construção sem dó nem piedade pelas pedras velhas que lhe podiam contar a história, descaracterizando-se. Os arrabaldes deram lugar a dormitórios forçados e as quintas e casais às hortas dos pobres. Quem ganhou?”*²

O quinto e penúltimo episódio da série, emitido a 9 de Novembro de 1992, era dedicado a *Lisboa Moderna* e passava essencialmente imagens da Avenida da República, mostrando diversos edifícios em avançado estado de degradação. Em voz-off, ouvia-se a locutora a narrar, num texto cuja autoria não foi possível identificar:

*“Grande parte dos edifícios do princípio do século foram deixados degradar, pelos seus proprietários, interessados noutra tipo de lucro, mais rápido e especulativo. Pequenas maravilhas da arquitectura Arte Nova estão à beira de desaparecer para sempre. E quando a degradação por incúria não é suficiente, tem-se chegado ao ponto de destelhar os imóveis para acelerar a sua ruína.”*³

Estes episódios diagnosticavam assim um cenário dramático perante todas as transformações que estariam a ocorrer em Lisboa. Eram bastante bem produzidos, com grande variedade de imagens e com um texto informado e bem construído — José Manuel

¹ COLAÇO, Isabel. Moderna. *Lisboa enquanto é tempo* (V). Lisboa: TV 2 (RTP)/ Zebra Filmes, 9 de Novembro 1992.

² COLAÇO, Isabel; Arrabaldes; in *Lisboa enquanto é tempo* (VI). Lisboa: TV 2 (RTP)/ Zebra Filmes, 16 de Novembro 1992.

³ COLAÇO, Isabel. Moderna. *Lisboa enquanto é tempo* (V). Lisboa: TV 2 (RTP)/ Zebra Filmes, 9 de Novembro 1992.

Fernandes integrava a ficha técnica do programa, num conjunto de diversos colaboradores⁴. Mas, apesar de bem intencionados, no sentido em que procuravam chamar a atenção para problemas graves a nível da gestão urbanística, acabavam por também contribuir para uma certa confusão de conceitos e de posicionamentos que com certeza em nada beneficiariam o debate. Por exemplo, a dada altura deste episódio de *Lisboa Moderna* começa-se a ouvir:

*“Apesar do orgulhosamente sós do regime, a abertura a capitais internacionais vai provocar um surto de desenvolvimento e de crescimento urbano que provoca profundas mutações. No centro da cidade, os edifícios de escritórios começam a expulsar a habitação para a periferia. Surge então a arquitectura ‘International Style’.”*⁵

As imagens escolhidas para acompanhar este discurso estavam, contudo, totalmente desfasadas do seu conteúdo, tendo sido provavelmente escolhidas por um técnico de audiovisual, em pouca articulação com quem escreveu o texto. Por exemplo, quando se refere *International Style* surgem imagens da Mesquita de Lisboa, acompanhadas de música árabe, lançando assim uma enorme confusão de terminologia em vez de esclarecer o espectador, que provavelmente já estaria pouco familiarizado com a historiografia arquitectónica. Outro problema destes episódios é a ausência de identificação clara do autor do texto ao longo do programa, contribuindo para passar uma imagem de um posicionamento imparcial, jornalístico, quando na realidade se trata, em termos de cultura arquitectónica, de um posicionamento ideológico algo comprometido:

“Por vezes teoriza-se sobre o diálogo possível entre o velho e o novo, sobretudo quando o novo tem o impacto visual das obras de Tomás Taveira. Só que se esquece que o choque urbano da densificação nas construções não tem apenas consequências arquitectónicas. Reflecte-se no quotidiano cada vez mais difícil e engarrafado dos cidadãos.

*(...) Os lisboetas habituaram-se a viver entre buracos, divididos entre o novo riquismo e o inconsciente que vê na abundância das obras um sinal de progresso e a nostalgia de uma cidade que gradualmente perde as suas referências e a sua memória.”*⁶

⁴ João Abel Aboim, Humberto Alves, Isabel Colaço, António Escudeiro, Carlos Alberto Estevão, José Manuel Fernandes, Maria Flor, Jorge Gaspar, José Manuel Lopes, Valdemar Miranda, José Nascimento.

⁵ COLAÇO, Isabel. *Moderna. Lisboa enquanto é tempo* (V). Lisboa: TV 2 (RTP)/ Zebra Filmes, 9 de Novembro 1992.

⁶ *Ibidem*.

8.1.2. Guia de arquitectura

Em 1994, no âmbito de Lisboa Capital Europeia da Cultura, seria finalmente editado um *Guia de Arquitectura* da cidade, que contou com a colaboração de Michel Toussaint, contribuindo com um texto panorâmico sobre Lisboa ao longo da década de 1980 e inícios da de 1990, e que ajuda a construir um entendimento sobre o estado da cidade naquele momento. Na sua leitura sobre Lisboa⁷, Michel Toussaint apresentava alguns números significativos: se em 1981 a população do concelho de Lisboa era de 807.000 habitantes, no ano de 1991 esse número tinha diminuído para 600.000; enquanto isso, na área metropolitana de Lisboa verificava-se precisamente o movimento inverso, aumentando de 2.280.000 habitantes em 1981 para 2.573.000 em 1991. Toussaint sintetizava assim a situação:

“A área metropolitana dos anos 80 era (e ainda é) marcada por um vasto território altamente desorganizado em contrastes violentos de áreas urbanas consolidadas e outras em expansão não planeada, com uma carência enorme de infra-estruturas e equipamentos, e vontades desencontradas das autarquias em controlar tal situação, mas em Democracia, iniciando a implantação de instrumentos aos quais não tinham grande prática.”⁸

A Lisboa dos anos 1980 tinha sido assim a cidade de um “choque cultural” onde, definitivamente, se tinha varrido a herança imediata dos 40 anos de Ditadura, *provinciana* e *defensiva*, e se tinham aberto “as mentalidades a valores criados na interacção EUA/Europa Ocidental olhando o vasto Mundo”.⁹ O arquitecto Tomás Taveira surgia neste quadro como aquele que, *individualmente*, mais tinha contribuído para o “reconhecimento da profissão”, tendo-se tornado (...) num *herói* dos meios de comunicação, “que cada vez mais iam tendo impacto na sociedade portuguesa”:

“Arquitectura pôde assim ser também lúdica e comunicativa, em vez de ser apenas a obrigatória resposta aos problemas sociais e políticos, tal como a viam maioritariamente os arquitectos *opinion makers* de antes do 25 de Abril.”¹⁰

⁷ TOUSSAINT, Michel. Anos 80, Anos 90. *Guia de Arquitectura Lisboa 94*. Associação dos Arquitectos Portugueses/ Sociedade Lisboa 94/ FAUTL, 1994, p. 349

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

Mas todo esse período de uma certa *festa* que os anos 1980 tinham trazido estaria também já a ser relativizado quando Lisboa entrava na década de 1990. O incêndio do Chiado, em 1988, seria o acontecimento em que culminaria essa “Lisboa *Post-moderna*”¹¹, em que a cidade estaria já a “abandonar a euforia dessa década”¹². Sobre este acontecimento, Toussaint referia que Kruz Abecassis — que anteriormente havia descrito como a imagem de um poder municipal de “ideais liberais” e do “horror ao Planeamento e Urbanismo” — tinha tido aí um “golpe de mestre”, chamando Álvaro Siza Vieira para ser o arquitecto responsável pelo projecto de recuperação da área destruída¹³.

8.1.2. *Chiado Renascido*

No âmbito da *Lisboa '94* (Lisboa Capital Europeia da Cultura) é também produzido um documentário para televisão sobre a reconstrução do Chiado. Com autoria de José Manuel Fernandes, *Chiado Renascido* é filmado quando toda aquela área estava ainda em obras e se resumia a um enorme estaleiro, com contentores e materiais de construção espalhados pelas ruas, com as fachadas entaipadas e rodeadas de tapumes.

A primeira parte do programa consistia essencialmente numa contextualização da evolução história do bairro do Chiado. Desde a “*Lisboa, cidade empobrecida e romântica*” que se acomodava no Chiado pelo século XIX fora, para fugir à Baixa “*de reconstrução mais lenta*” após a destruição causada pelo terramoto de 1755. À “*expansão suburbana dos anos 50-60*”, em que bairros como Alvalade e Benfica, “*constituindo verdadeiros núcleos comerciais, de serviços e de equipamentos na capital*”, e possuindo “*maior ou menor qualidade*”, vinham gradualmente *substituir-se* à Baixa e ao Chiado. Já nos anos 70, e com o 25 de Abril, o Chiado “*chegou mesmo, vergonhosamente, a passar de moda*”, e com este “*esvaziado do sentido cultural e tradicional*” e do seu público habitual, “*iniciou-se uma rentabilização quase selvagem do local*”.

¹¹ ALBURQUERQUE, Maria Heloisa. Lisboa Post-Moderna. *Guia de Arquitectura Lisboa 94*. Associação dos Arquitectos Portugueses/ Sociedade Lisboa 94/ FAUTL, 1994, p. 364.

¹² Michel Toussaint, *Idem*, p. 354.

¹³ *Ibidem*.

Neste brutal processo de transformação são referidos o desaparecimento de lojas como a *Rampa*, de Conceição Silva, em que os painéis de Querubim Lapa arrancados da sua fachada, e encostados ao tapumes da obra de demolição, "*desmontravam, em 1981, a ignorância com que se lidava com este centro urbano.*" Mas, para Fernandes — autor do texto e que fornece também a locução ao programa —, a "*gota de água*" terão sido mesmo as obras na Rua do Carmo:

*"O alheamento da gestão municipal que aqui brincava com o fogo, autorizava em 1985, como um último acto de peça tragi-cómica, obras polémicas sem autor credenciado, alvo mesmo de protestos públicos. Abriram-se então canteiros e esplanadas, instalaram-se candeeiros e mobiliários de fibrocimento e plástico no meio de uma via urbana. Produziu-se assim obra desqualificadora como se se estivesse num vulgar povoado de férias. Sem entender que era na transformação profunda das próprias funções e espaços construídos que se devia jogar 'in extremis' a razão de ser do Chiado."*¹⁴

E, por fim, a 25 de Agosto de 1988, "*o fogo salvou o Chiado*"

Nesta "*aparente contradição das palavras*" e em "*comparação abusiva*", José Manuel Fernandes defendia que tal como o "*terramoto tinha outrora salvo a Baixa*", o incêndio do Chiado tinha servido para chamar a atenção e o apoio internacional para um problema de outro modo sempre adiado: "*refazer o sentido do principal e simbólico núcleo de uma bela cidade europeia*" — embora à custa "*de perdas culturais irreparáveis, é certo.*" Nesse momento, o programa ia passando fotografias e imagens televisivas de arquivo do momento em que as chamas deflagravam com toda a força em lojas e janelas dos pisos superiores, e dos bombeiros que estoicamente as tentavam combater, depois imagens de montras alagadas enquanto se ouvia sons de sirenes e uma banda sonora dramática, até que por fim a música muda para um tom mais melancólico e começam a passar imagens fotográficas dos destroços. Nesse sentido, o programa *Chiado Renascido* constitui desde logo um impressionante registo visual, completo e diversificado, de todo o acontecimento.

Na segunda parte do programa, surgia então o arquitecto Siza Vieira, a explicar o projecto de reconstrução da zona. Sentado a uma secretária, com uma janela para o Chiado como pano de fundo, Siza explicava, pausadamente, enquanto ia desenhando qualquer coisa

¹⁴ *Ibidem.*

no papel, como a encomenda do projecto tinha surgido logo a seguir ao incêndio e como o tinha assustado *um pouco*: “*Sabia que ia haver muitas dificuldades, e sabia que o próprio facto de ser uma entrega directa, quando se falava em concursos, poderia ser pouco pacífica.*” Nesse momento, Krus Abecassis, presidente da Câmara de Lisboa à época do incêndio, surge a explicar a sua decisão: “*Uns preconizavam concursos de arquitectos, eu preconizei escolher o melhor arquitecto português para este efeito. Poderia haver outros melhores para outros efeitos, mas para este era sem dúvida o Siza.*”

Apesar de, em rigor, o Chiado estar na transição entre o Bairro Alto e a Baixa, para Siza Vieira a arquitectura do Chiado é de facto uma arquitectura pombalina. E como interpretava toda a Baixa Pombalina como “*um edifício integral*”, em que “*as partes constituintes dos diversos quarteirões são pré-fabricadas de acordo com um projecto modelado, há uma repetição de acordo com diversos ritmos, e, portanto, faz um todo*”. Logo, não fazia sentido “*estar a introduzir um corpo estranho*” no aproveitamento dos oito edifícios que tinham sido destruídos.

Enquanto passavam imagens de algumas das obras já a decorrer no Chiado, Siza Vieira ia explicando algumas das suas opções: a manutenção das fachadas, a criação de um acesso às ruínas do Carmo; a abertura dos interiores dos quarteirões, abertos ao público pela primeira vez, através da criação de dois pátios; a aposta na re-introdução da função habitação; a inclusão de uma nova estação de metro no plano. Ao aproximar-se do fim do programa, enquanto Siza Vieira e José Manuel Fernandes vão passeando pelas ruas do Chiado, o arquitecto vai concluindo:

“*O Chiado não é, naturalmente, mais o centro de Lisboa. E a visão mítica e um pouco nostálgica — digo-o censurando — tem de sofrer uma transformação grande, porque como todas as cidades que se desenvolvem a um ritmo saudável, Lisboa não tem mais um centro mas tem diferentes pólos aglutinadores. Penso às vezes, que o Fernando Pessoa não iria hoje tomar café à Brasileira mas era natural que fosse às Amoreiras, vamos supor.*”

O futuro que Siza Vieira desejava para aquela zona da cidade que estava então a reconstruir era, do ponto de vista *existencial*, “*de aceitação da população*”, no sentido em que se desenvolvesse “*esse novo papel do Chiado na cidade, liberto de mitos e exterior à decadência e degradação*”. Por sua vez, José Manuel Fernandes concluía, no final do

programa, que a intervenção de Siza Vieira —“*delicada renovação, atentamente articulada com a tradição local*” — e que toda a direcção seguida no projecto —“*urbanística, arquitectónica e municipal*” — lhe parecia por fim “*adequada e segura*”.

8.1.3. Hipermercado Cultural

Em 1994, Lisboa foi então *Capital Europeia da Cultura*. A iniciativa desenrolar-se-ia ao longo de 180 dias, promovendo uma série de actividades culturais nas mais diversas áreas, a qual terá conseguido atrair cerca de 1 milhão e meio de espectadores para os mais diversos espectáculos, e cerca de 700.000 visitantes para as exposições¹⁵. Parte do investimento colocado à disposição da *Sociedade Lisboa 94* — entidade constituída para a organização do evento — estaria também reservado para algumas intervenções no património construído, especificamente a reabilitação do Coliseu dos Recreios, alguns museus e, numa iniciativa designada *Sétima Colina*,¹⁶ a recuperação, essencialmente ao nível da fachada, de 70 edifícios inseridos no percurso que ia do Chiado ao Rato.

Num artigo de balanço no final do evento publicado no jornal espanhol *El Mundo*, que contava com diversos depoimentos de intelectuais portugueses, em que se incluía também Manuel Graça Dias, a ideia unanimemente partilhada era a de que: "Apesar de todos os fracassos que foram cometidos, estes meses serviram para integrar o país no exterior e criar um debate público."¹⁷

Para MGD, *Lisboa '94* não teria sido tudo *luzes*, havia também algumas *sombras*. Para começar, achava que o programa tinha sido muito casuístico e demasiado sujeito à improvisação. Em relação à operação urbanística *Sétima Colina*, a única que nesse âmbito seria realizada durante o evento, MGD lamentava a falta de planos mais ambiciosos, embora admitisse também que “*a pesar de que los proyectos empezaron sendo superficiales, se ha*

¹⁵ ALDAZ, Cristina. Un punto de partida para el cultura portuguesa. *El Mundo*, 18 Dezembro 1994.

¹⁶ CANDEIAS, Vítor (realização). *Sétima Colina*. Técnica Mediterrânea Video, 1994. Documento videográfico produzido no âmbito de Lisboa 94 - Capital Europeia da Cultura acerca da Sétima Colina. Este nome designa o percurso que vai do Rato ao Cais do Sodré, o itinerário da "Lisboa Romântica", englobando um conjunto urbano de elevado valor histórico, patrimonial, paisagístico, institucional e artístico.

¹⁷ ALDAZ, Cristina. Un punto de partida para el cultura portuguesa. *El Mundo*, 18 Dezembro 1994.

*conseguido que los lisboetas comiencen a preguntarse sobre las posibilidades de su ciudad*¹⁸.

Nos planos iniciais da Câmara Municipal de Lisboa (CML) para a *Lisboa'94* estaria também a implementação de um equipamento cultural de dimensões bastante consideráveis — que poderia até servir de contraponto ao Centro Cultural de Belém, recentemente inaugurado, embora destinado a uma vertente cultural mais urbana e *alternativa*, e não tanto erudita. Tivesse de facto esse plano ido para a frente e MGD teria sido o autor do ambicioso projecto, que previa a recuperação de cinco fábricas abandonadas na zona antiga de Chelas. Pelo menos é assim que o projecto é descrito num artigo publicado em *Expresso* em 1991¹⁹ que o definia como “projecto *top* para Lisboa em 1994” — e que teria até já conquistado a alcunha de *Hipermercado Cultural*²⁰, onde pintura, rock ao vivo e vida nocturna “faz[iam] parte do cardápio deste *Euromarché* da Cultura.”

A atribuição da autoria deste projecto a MGD teria partido de uma encomenda do executivo de Jorge Sampaio — à época presidente da Câmara de Lisboa —, a partir de uma ideia original de Luís Serpa, da Galeria *Cómicos*, que um ano antes teria entregue à CML uma sugestão para recuperar e instalar um museu de arte contemporânea na velha fábrica-atelier do arquitecto Manuel Tainha — “uma das figuras mais *up to date* da arquitectura portuguesa dos anos 50 e 60”, conforme descrevia o artigo.

A partir dessa primeira sugestão de intervenção, cujo orçamento estava fixado nos 50 mil contos, havia-se então evoluído, a pretexto da *Lisboa Capital Europeia da Cultura* em 1994, para a elaboração de “um mastodonte de 12 mil metros quadrados”, orçamentado em 1 milhão e 200 mil contos, beneficiando assim dos 12 milhões de contos que a CML teria disponíveis pela troca dos direitos de superfície necessários para a construção do Hotel Hilton, no alto do Parque Eduardo VII.

“Ao contrário de Abecassis — que defendia a construção de um grande palácio de congressos como única forma de pagamento exigida aos suíços em troca de direitos de

¹⁸ Manuel Graça Dias, *Idem*.

¹⁹ CAMACHO, Francisco. Cultura Cash and Carry. *Expresso*, 10 maio de 1991.

²⁰ Manuel Graça Dias não se recordava da alcunha dada a este projecto, atribuindo a uma possível “designação jornalística” (Conversa por email, 5 de Janeiro de 2018)

superfície — Sampaio decidiu investir o dinheiro em diversas áreas: habitação, trânsito, desporto e cultura. O *hipermercado* é, neste último aspecto, o prato forte.”²¹

Segundo o artigo, que se parece basear fortemente numa fonte não citada da CML, nos planos para este centro cultural estariam previstos “ateliers para *confeção* de obras de arte”, um centro de artes cénicas, uma sala de espetáculos com estúdios de gravação, um pequeno hotel, uma série de escritórios (para alojar actividades ligadas à arquitectura, design, estilismo, *marketing* e publicidade), uma zona comercial (com “discotecas, clubes de vídeo, pinacotecas, livrarias, lojas de artesanato e uma agência de viagens”), e ainda uma zona de animação nocturna, partindo também da ideia original de Luís Serpa de ali criar “um espaço entre o que é hoje o Alcântara-Mar e o Frágil”. A ideia deste *Hipermercado Cultural* terá contudo acabado por cair por terra, talvez por excessiva desmesura, para um país como Portugal, que após 50 anos de ditadura, dava ainda os primeiros passos numa política cultural estatal em plena democracia.

²¹ CAMACHO, Francisco. Cultura Cash and Carry. *Expresso*, 10 maio de 1991.

8.2. A Lisboa dos arquitectos

Depois da primeira temporada do programa ter terminado com o episódio mais reflexivo sobre a arquitectura portuguesa — o episódio *Balanço com Nuno Portas* —, a segunda temporada arrancaria então com três episódios inteiramente dedicados a reflectir sobre o estado actual da cidade de Lisboa. Estes três episódios consistiam essencialmente numa compilação de diversos depoimentos que foram sendo recolhidos ao longo das entrevistas realizadas ao arquitectos que foram sendo protagonizados nos episódios *biográficos* do primeiro ano do programa.

Como foi possível observar no material em bruto do programa, ao longo da rodagem desses primeiros episódios *biográficos*, MGD reservava sempre uma pergunta dedicada à cidade de Lisboa para concluir a entrevista. Essa pergunta, e respectiva resposta, nunca viria a integrar a montagem final do episódio dedicado ao arquitecto entrevistado, pois já tinha sido colocada com a intenção de depois serem compiladas e reunidas para integrarem episódios especificamente dedicados a Lisboa. A pergunta era genericamente formulada sempre de forma semelhante por MGD: quais eram os principais problemas que o arquitecto entrevistado identificava em Lisboa e que soluções imaginava para os resolver. Esta questão era também colocada aos arquitectos do Porto, a propósito da sua cidade, não tendo contudo chegado a ser incluídas na versão editada do programa. Por exemplo, no material em bruto do episódio dedicado a Alexandre Alves Costa, MGD terminava a conversa perguntando ao arquitecto: *“Porto, quais são os problemas da cidade e quais seriam as soluções para as resolver?”* Ao que Alves Costa, talvez apanhado um pouco de surpresa, lhe respondia: *“Eu não tenho assim uma ideia de síntese sobre os problemas do Porto e muito menos das soluções. Tenho algumas ideias soltas sobre a cidade, porque sou utente, vivo lá, e acho que o Porto é uma cidade muito bonita”*, — elaborando depois um pouco mais a questão:

“Há aqui uma espécie de receio estranho, esquisito, de transformar as zonas novas em coisas mesmo diferentes e com uma certa ruptura em relação ao Porto passado. Há uma certa timidez em relação ao crescimento.

A zona da Boavista, que está a crescer brutalmente, está-se a construir, uma espécie de ‘La Défense’ portuense. Os cuidados que estão a ter: não subir muito — e depois sobe, claro, sobe mal —, não densificar muito... Eu acho que transforma aquilo numa coisa que não é carne nem é peixe.

Apetece-me às vezes — e isto é uma ‘boutade’ terrível, um arquitecto professor de arquitectura não devia talvez dizer isto —, que aquilo fosse ruptura mesmo, ruptura a sério, aumentar mesmo, não ser uma espécie de Mirandela em tamanho um bocadinho maior.”²²

No primeiro dos três episódios dedicados à cidade de Lisboa, MGD abria o *Ver Artes* para as questões do urbanismo e do desenho urbano procurando, mais uma vez, desconstruir alguns lugares-comuns:

“Quando falamos de cidades, neste caso sobre Lisboa, temos tendência a imaginar que a cidade é só composta daqueles sítios mais antigos, aqueles que surgem com mais frequência nos bilhetes-postais. No entanto, a cidade não é só a cidade antiga, mal estávamos nós se assim fosse. Digamos que o que poderá caracterizar Lisboa será a sua particular geografia, a maneira como sobre as colinas se foi construindo a cidade. Por exemplo, o Vale de Alcântara hoje é trespassado por auto-estradas e é um momento de cidade tão interessante como o vale da Avenida da Liberdade.”²³

Nesse sentido, não será por acaso que o primeiro depoimento que MGD escolhe para abrir estes três episódios sobre Lisboa seja o do arquitecto Pancho Guedes, que, com alguma ironia que o seu sorriso parece denunciar, começa logo por dizer:

“Lisboa é uma cidade com pouca sorte, com uma sorte terrível. Era uma cidade extraordinária, medieval, cai-lhe um terramoto em cima. Ela fica em fanicos, toda partida, mas fica. E então aparece um ministro que perde a cabeça e quer fazer uma cidade à espanhola, ortogonal, toda ela geométrica, e começa a fazer esta cidade pombalina que aqui os lisboetas gostam tanto, que é toda ela repetida, que é terrivelmente monótona, e nunca se sabe onde a gente está. Isso foi o segundo terramoto. Depois o fogo foi o terceiro terramoto.”²⁴

Ao mesmo tempo que vamos ouvindo estas palavras, vão sendo projectadas filmagens aéreas da área em ruínas do Chiado, imagens essas que haviam sido captadas para integrar o primeiro episódio de todos do programa *Magazine de Arquitectura e Decoração*, que havia

²² Alexandre Alves Costa in DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDMAN, José Edgar (realização). *Alexandre Alves Costa. Magazine de arquitectura e decoração*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 28 de Abril 1993. [Filmagens em bruto]

²³ Manuel Graça Dias in DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDMAN, José Edgar (realização). *Lisboa (Parte I). Magazine de arquitectura e decoração*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 22 de Setembro 1993.

²⁴ Pancho Guedes, *Idem*.

sido realizado ainda sem a contribuição de MGD²⁵. Logo a seguir a este *arrasar* da percepção geral que os lisboetas nutririam pela sua cidade por Pancho Guedes, MGD surge novamente no ecrã e acrescenta: “*O que faz a cidade são também as acumulações da história. Mas a história não é só a história do passado, é também o presente, e será o futuro, as continuações da cidade.*”

De facto, a forma como a cidade de Lisboa lidava com as suas diversas camadas de história, e sobre elas se projectava no futuro, parecia ser a questão-chave que alimentava os debates urbanísticos à época, tendo em conta o conjunto dos depoimentos que integram estes episódios. Raul Hestnes Ferreira, no seu comentário, condensa perfeitamente o momento que se estaria a atravessar:

"Eu tenho a sensação de que já começámos a arrumar as contas com o passado. Começámos a tratar dos edifícios e das ruas antigas, já sabemos o que devemos fazer. O que eu acho é que na realidade ainda não temos um modelo para o futuro. (...)

O que eu sinto é que hoje vivemos um período de passagem. (...)

Não há ainda perspectivas do que poderá ser a cidade futura de Lisboa. E quando digo cidade futura digo — não esta zona [do Castelo], há que ter um cuidado com o que se há-de fazer com as zonas antigas — mas sim no que há a fazer à volta de Lisboa.”²⁶

Resgatando um pouco dos diversos depoimentos, Gonçalo Byrne defendia que a arquitectura devia “*claramente afirmar a sua especificidade*” e ir contra o *cinzentismo* e uma “*banalização muito grande que campeou a cidade de Lisboa durante muitos anos*”. Para Duarte Cabral de Mello a vivência do espaço urbano dependia, por um lado, de uma “*reformulação do conceito da cidade de Lisboa enquanto território*”, porque a cidade que se ia fazendo era “*feita pontualmente, em impulsos que são atomizados, com interesses que não visam o colectivo*”. O tema do trânsito era várias vezes evocado, com Carrilho da Graça a dizer que era “*um sintoma de que algo está mal, porque a cidade não anda, está toda congestionada*”, enquanto que para Manuel Aires Mateus, que não acreditava muito em

²⁵ COLAÇO, Isabel; PERDIGÃO, José; SIMÕES, Rui (realização). *Reconstrução do Chiado. Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 23 de Setembro 1992.

²⁶ Raúl Hestnes Ferreira, *Idem*.

“soluções milagrosas”, esse era um problema inultrapassável porque *“uma cidade sem trânsito é uma aldeia”*.

Havia também uma série de transformações a decorrer, que Nuno Teotónio Pereira confessava que por vezes *sofria* a ver o estado em que a cidade estava, mas esperava vir a ver uma Lisboa em que já tivessem acabado *“as obras necessárias de infra-estruturas, que agora há tantas”*, e onde não houvessem *“demolições constantes de prédios de tecidos antigos”*, porque considerava que uma das riquezas de Lisboa era precisamente a *“coexistência das várias épocas”*. Sobre essa série de demolições que estariam a ocorrer um pouco por toda a parte, Vítor Figueiredo era particularmente enfático — *“Dói terrivelmente, são as minhas memórias”* —, e fazia uma analogia cinematográfica, enquanto a câmara fixava durante alguns segundos a sua expressão melancólica — *“É tão grave isso como pintarem o ‘Casablanca’, destroem-me as memórias, estão a matar-me. A mim e a todos.”*

A preservação do património era uma questão que estaria claramente na ordem do dia, mas percebia-se que esse debate não estaria isento de conflito, mesmo no seio da própria classe profissional. Ricardo Bak Gordon, por exemplo, sintetizava assim a sua posição:

“Se a cidade evolui, o seu património evolui. E se o património é isto tudo, não me apetece estar preocupado com essa aparente harmonia que se espera dos edifícios, a evolução da cidade vai muito mais depressa do que isso.”²⁷

Já para Nuno Mateus, preservar o património era *“um continuar a dar validade no presente aos edifícios que herdamos”*, mas era também fundamental construir o património da *actualidade* — *“transmissível e que possa ser deixado a herdar”* —, que no fundo implicava *“dar corpo à nossa contemporaneidade, à nossa maneira de pensar e às nossas necessidades”*. Para José Manuel Fernandes, a questão do património *“já deu o que tinha a dar”* — *“entre aspas, claro”*, acrescentava — *“porque há já uma noção urbanística do património”*. Achava mais interessante investir-se antes numa noção de *“ecologia urbana”*, que não era uma ecologia *“irritante dos verdes”*, mas antes uma da cidade — *“de se saber transformar e reciclar com qualidade, gosto e procura de valor”*. Por sua vez, Manuel Vicente relativizava a questão:

²⁷ Ricardo Bak Gordon, *Idem*.

“O tempo é generoso para a arquitectura: há muitas coisas que hoje a gente estima e que tem um valor qualquer que já não se discute, e que no seu tempo não foram nada estimadas, foram até muito criticadas e atacadas.”²⁸

O elevador de Santa Justa seria um perfeito exemplo desse fenómeno, como explica Egas José Vieira, em que sendo *“um corpo perfeitamente estranho à baixa pombalina, que está ali pousado e que está hoje perfeitamente sedimentado em todas as pessoas”*, acrescentando que se houvesse os *“pruridos conservacionistas que hoje existem”* na altura em que foi construído, não teríamos hoje o elevador.

—*“O conservadorismo é um medo de ousar, é um congelamento, o recusar da aventura e do desconhecido”*, concluía assim Manuel Vicente.

“Vivemos muito no mundo da prevenção. É uma coisa do campo da saúde, não se deve tratar, deve-se é prevenir, o ideal é que as pessoas não adoecessem. Mas depois tudo é preventivo. Anda-se sempre a prevenir tudo que depois é capaz de não acontecer coisíssima nenhuma.”²⁹

²⁸ Manuel Vicente, *Idem*.

²⁹ *Ibidem*.

8.3. Outras Lisboa

Logo após a emissão dos três episódios sobre Lisboa, seguir-se-iam uma série episódios que, reflectindo também sobre ela, revelavam facetas da cidade mais subtis e provavelmente desconhecidas da maioria dos lisboetas. Nesse conjunto incluem-se os episódios *3 Lugares da Noite* (03/11/1993), *Desenho de Pratos* (17/11/1993) e *Eixo de Antiquários e Design* (01/12/1993). Abrindo depois o tema para lugares mais genéricos, que poderiam pertencer a qualquer outra cidade do mundo, o *Ver Artes* partia à descoberta das *Auto-estradas* e dos *Guindastes e Navios*, em dois episódios que baseados em três crónicas escritas por MGD para *O Independente* em 1989, publicadas a 7 de Julho (*Auto-estradas*), 11 de Agosto (*Guindastes*) e 1 de Setembro (*Navios*).

No episódio *3 Lugares da Noite*, MGD começava por traçar uma cartografia da *noite* lisboeta de *antigamente*, que na sua perspectiva se resumia à Praça da Alegria, aos “*cabarets e revistas em duas sessões, com ceias na avenida*” do Parque Mayer, “*os dancings duros*” do Cais do Sodré, ou as casas de fado do Bairro Alto “*com pensões espalhadas pela Baixa*”. Mas a *nostalgia* — “*que é um véu que nos acompanha sempre para fazer ler o passado, como se fosse o lugar geométrico das existências felizes*” — impedia de reconhecer que a *noite* em Lisboa *continuava*, “*com outras gerações, outros acontecimentos, outros lugares, outra geografia*”.

“*Podem os velhos falar da Brasileira ou do Café Gelo, de como se encontravam e era bom, e havia tertúlias, e lá estava o mestre Almada a fazer contas, ou o Santa-Rita a coser botões no fato de quadrados. Essas tertúlias são do passado, sem constatação. Pertencem aos guardados jornais, às entrelinhas das cartas.*

As tertúlias de hoje são em pé e os bares ruidosos chamam-se Majong ou Estádio, Três Pastorinhos. O Bairro Alto é o lugar dos restaurantes da moda, das lojas modernas, e é o lugar da noite permanecer em cada rua estreita, nos pares que deslizam vestidos para a noite, para o álcool, para o engate, para a luxúria, para a música, para a representação, para o confronto. Tudo atitudes já vistas, mas sobre novas formas, com outras formas.”³⁰

Após esta introdução, que trazia implícita uma forte crítica à forma como o município estaria a tentar regular a vida nocturna lisboeta — “*quando o poder a julgou codificada e*

³⁰ Manuel Graça Dias in DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDMAN, José Edgar (realização). *3 lugares da noite. Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 3 de Novembro 1993.

tomou conhecimento e quis interferir, legislar, mandar, organizar, enquadrar, ditar horários, julgar costumes” —, o episódio seguia para a visita de três desses espaços da noite, que estariam muito em voga: “Demoremo-nos na sua arquitectura, na vontade e no engenho dos seus designers.”

“É uma arquitectura de muito efémero, porque os lugares são escuros e os materiais não precisam de nos surpreender. A surpresa vem quase sempre com a sabedoria da luz e pela espacialidade pincelada a génio.”³¹

O bar *Frágil* era, com certeza, um dos espaços de visita obrigatória. Era “o grande clássico”, fornecia o referente para todos os outros bares que tinham aberto em Lisboa “de há 10 anos para cá”, ou seja, ao longo da década de 1980. O *Frágil* era “a prova de que são as coisas que fazem os sítios e não tanto os sítios que fazem as coisas”. Mas era também muito mais do que isso, era o *sítio* do próprio MGD, imbuindo a sua leitura do espaço com um inevitável tom autobiográfico:

“O Frágil é o bar da minha geração. É lá que acontece aquilo de que a minha geração é capaz: jornalismo, arte, amizades, contratos, pactos, namoros, discussão, vida, vícios, poesia, crítica, acção, teatro.”³²

Da vida nocturna seguia-se depois para os prazeres da comida, num episódio que procurava chamar a atenção para a forma como “os alimentos chegavam à mesa”,

“Há quem pense que esta questão de mais ou menos apresentação na forma como os alimentos chegam à mesa — uma vez que cumprem um papel utilitário na nossa vida — não teria grande importância. Digamos que esse tipo de pensamento propõe um estrito utilitarismo à alimentação e tenta que ela não tenha outro papel, um papel de alegria e de maior composição na nossa vida.”³³

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibidem.*

³³ Manuel Graça Dias in DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDMAN, José Edgar (realização). *O desenho dos pratos. Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP), Produções Zebra, 17 de Novembro 1993.

Ao longo do episódio, MGD entrevistava Maria de Lourdes Modesto; o chef Bernardo de Sousa Coutinho, do restaurante de cozinha contemporânea *Zutzu*, que empratava algumas das suas receitas em louça desenhada pelo próprio MGD, que tinha sido também o autor do projecto arquitectónico do restaurante; e ainda Maria Paola Porru, do restaurante italiano *Casa Nostra*, cujo desenho do espaço interior tinha também a assinatura de MGD.

*“Desenhar a apresentação dos pratos nas travessas poderá parecer coisa menor; mas é de coisas menores que se constroem os ambientes. É muitas vezes de pormenores que se faz a melhor arquitectura.”*³⁴

No episódio dedicado às *auto-estradas*, saía-se de Lisboa e rumava-se sem destino pelos caminhos de Portugal — *“As auto-estradas são obras actuais que desmentem a noção conjuntural de que o mundo não iria bem.”* Como foi acima referido, este episódio baseava-se numa crónica de MGD³⁵, previamente publicada em *O Independente*, e consistia essencialmente na leitura em voz-off desse texto — narrado por Luís Lucas, e não pela voz de MGD como era habitual na maioria dos episódios —, que ia sendo acompanhada por imagens genéricas de auto-estradas, filmadas sempre a partir do interior do automóvel — e que, como se verifica no material em bruto, foram realizadas sem a presença de MGD. Mais uma vez, como já tinha acontecido com o programa sobre os novos lugares da vida nocturna lisboeta, as auto-estradas proporcionavam também um novo referencial para o entendimento da contemporaneidade:

*“Às vezes, esquecemos que as auto-estradas são invenções contemporâneas, condicionadoras de comportamentos tão intensos quanto os das praças e ruas de outrora. São comportamentos novos, diferentes, difíceis de fazer equivaler ao que a instituição já seriou. São comportamentos de outra sociologia.”*³⁶

Uma associação curiosa que acontece neste episódio, tal como na crónica que lhe deu origem, é a referência (não atribuída) ao filme *True Stories* (1982) de David Byrne, dos *Talking Heads*. Todo o filme é uma paródia musical em que David Byrne, na figura do

³⁴ Manuel Graça Dias, *Idem*.

³⁵ DIAS, Manuel Graça; *Auto-estradas. Independente*, 7 de Julho de 1989.

³⁶ Manuel Graça Dias in DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDMAN, José Edgar (realização). *Auto-estradas. Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 15 de Dezembro 1993.

narrador, interpreta um forasteiro que se aventura numa incursão — num estilo muito semelhante ao de uma típica reportagem televisiva — pelos costumes da pequena cidade (imaginária) de Virgil, algures no meio do Texas. Em *True Stories*, numa cena em que Byrne conduz um descapotável vermelho pelas auto-estradas americanas, este olha directamente para a câmara e comenta:

“I suppose these freeways made this town, and a lot of others like it, possible. They’re the ‘Cathedrals of our time’ someone said... Not me.”

No episódio *Ver Artes*, quando mostrava a imagem da paisagem em torno da A1, logo à saída de Lisboa, filmada do interior do automóvel, ouve-se o narrador a ler o seguinte trecho:

“Ele disse que alguém dissera num filme, olhando a câmara, que as auto-estradas eram as catedrais modernas.

Não o contradisse porque creio ser necessário recorrer a exemplos na angústia de nunca encontrarmos o tom; vamos interceptando perpetuamente a fala com metáforas, recorrências formais que chamamos e misturamos para atingir a emoção.”³⁷

³⁷ *Ibidem.*

8.4. Lisboa no tempo

Grande parte dos episódios inseridos na secção de *Desenho Urbano* foram dedicados a Lisboa e eram desenvolvidos numa perspectiva mais historiográfica, fornecendo uma leitura da cidade ao longo das suas diversas camadas temporais. Em termos temáticos, esta série (não sequencial) de episódios começa com a *Baixa Pombalina* (28/09/1995), seguindo-se o planeamento das *Avenidas Novas* (26/10/1995 e 23/11/1995) e o surgimento dos bairros operários oitocentistas em *Pátios e vilas* (28/03/1996 e 25/04/1996), passando pela *Lisboa de Duarte Pacheco* (21/12/1995 e 11/01/1996), terminando por fim na operação urbana associada à *Expo'98* (19/04/1995 e 03/05/1995). Mas além da componente historiográfica, que inevitavelmente estes episódios teriam que comportar, assim como de uma análise morfológica e urbanística destes pedaços de cidade, estes episódios de *Desenho Urbano* eram também profundamente arquitectónicos. Em cada um, MGD procurava explicar a estrutura tipológica, ou a ausência dela, que estaria na base de uma determinada formação urbana.

Na Baixa Pombalina destacava-se o *quarteirão*, como unidade fundamental do plano e entendida como se de um único edifício se tratasse, em que, como se pode ouvir no depoimento de José Manuel Fernandes:

*“O quarteirão é uma unidade importantíssima da baixa e pela primeira vez parece-se com um edifício, com uma coerência estética, uma ordem clássica própria, e ao mesmo tempo com uma funcionalidade pela primeira vez moderna. A ideia do esquerdo/ direito em andares, que para nós hoje é familiar, nasce e organiza-se sistematicamente com o quarteirão da baixa”*³⁸.

MGD destaca ainda uma *“espécie de premonição de pré-fabricação”*, que foi implementada na baixa pombalina para uma maior rapidez na execução do plano — *“as janelas passam a ser todas iguais, os portais passam a ser todos iguais, pelo menos em determinadas ruas”* — e que, para MGD, conferia *“uma certa beleza da repetição”* ao exercício arquitectónico na cidade de Lisboa.

³⁸ José Manuel Fernandes in DIAS, Manuel Graça; FELDMAN, José Edgar (realização). *Baixa Pombalina*. Ver *Artes/ Desenho Urbano*. Lisboa: TV2, Produções Zebra, 28 de Setembro 1995.

Relativamente às Avenidas Novas, era pelo contrário a ausência de arquitectura unitária que mais viria caracterizar aquela área de Lisboa, numa grande heterogeneidade de edifícios e de estilos. Apesar de ser a “segunda grande operação moderna” de intervenção em Lisboa — “a primeira tinha terminado com a gesta pombalina e a terceira havia de vir com Duarte Pacheco” —, com a inclusão de um sistema de grande ortogonalidade ao nível dos traçados viários, que permitiriam a infra-estruturação da cidade com a criação de redes de saneamento, electricidade e de transportes públicos, as Avenidas Novas tornar-se-iam também no “reino da livre iniciativa”, “do *laissez faire, laissez passer*”, onde cada um comprava, unia ou dividia, o número de lotes que lhe apetecesse e sem qualquer limitação também ao nível das cércneas, como explicava a historiadora Raquel Henriques da Silva no primeiro dos dois episódios:

*“Foi preciso hoje começarmos todos a ficar com pena da destruição das Avenidas Novas para se começar a estudar os fundamentos do plano, que foi com certeza embebido pelo Ressano Garcia, que quando tinha cerca de 20 anos foi para a École Nationale des Ponts et Chaussées, a mais importante escola de engenharia da Europa do tempo, e depois chega a Lisboa com ideias completamente novas.”*³⁹

Na segundo episódio dedicado às Avenidas Novas, MGD abordava aquela área da cidade na actualidade, que, a partir dos anos 60 e 70, tinha começado a ser invadida pela terciarização. E o que MGD aponta como facto interessante, é que “à mercê do plano, aquela zona de Lisboa foi suficientemente forte para ir recebendo as alterações que se vieram a verificar”. Na sua “aparente simplicidade e esquematismo”, dizia MGD, este plano tinha conseguido fornecer um “suporte para depois o tempo vir a acrescentar toda a complexidade que nos agrada nas cidades vivas.”

Nos dois episódios de *Pátios e Vilas* (28/03/1996 e 25/04/1996), dedicados aos bairros operários oitocentistas de Lisboa, seriam abordadas formas de resposta à necessidade de habitação colectiva para as famílias operárias, à margem das habitações burguesas que iam sendo construídas na Lisboa de Ressano Garcia. Como explica José Manuel Fernandes num

³⁹ José Manuel Fernandes in DIAS, Manuel Graça; FELDMAN, José Edgar (realização). *Avenidas Novas (I parte)*. Ver *Artes/ Desenho Urbano*. Lisboa: TV2 (RTP), Produções Zebra, 26 de Outubro 1995.

dos episódios, prédios abandonados e velhas casas solarengas, algumas em ruínas desde o terramoto de 1755, eram transformadas para permitir tipologias de habitação colectiva. E assim surgia a estrutura de *pátio* — como era mostrado no episódio através de um exemplo no bairro da Graça e outro em Marvilla, no Palácio do Marquês de Abrantes — em que uma estrutura arquitectónica erudita era adaptada para uma vivência colectiva e popular, organizada em torno de um espaço aberto. Por outro lado, as *vilas* operárias tratavam-se já de construções de raiz com um “*carácter mais regrado, programático e objectual*”, explicava MGD no episódio, e surgiam para colmatar a crescente procura por habitação que os *pátios*, na sua ocupação relativamente casuística de interiores de quarteirões, já não permitiam dar resposta. Localizadas próximas das novas indústrias e em terrenos desvalorizados economicamente, o que possibilitava custos de construção baixos para depois permitir rendas acessíveis para as classes proletarizadas. Contudo, recuperando as palavras de Nuno Teotónio Pereira no episódio, estas *vilas* não deixavam de estar inseridas “*dentro de esquemas de empreendimentos lucrativos*” de investidores privados, “*numa época em que o Estado não intervinha ainda na construção, como veio a acontecer mais tarde com a República e com o Estado Novo em que se começaram a construir Bairros de habitação social em Portugal.*”

Os dois episódios dedicados aos *Pátios e Vilas* de Lisboa fornecem um bom exemplo de como o programa de televisão de Manuel Graça Dias, mesmo nestes episódios mais historiográficos, procura sempre tornar o conhecimento arquitectónico mais acessível, fornecendo uma leitura de estruturas tipológicas que serão mais familiares às pessoas em geral — como o caso do esquerdo/ direito na habitação colectiva — através de explicações simples que teriam estado na base da criação destas tipologias. Já no episódio dedicado à *Baixa Pombalina* havia sido explicado o surgimento da tipologia esquerdo/direito neste primeiro processo de modernização da cidade de Lisboa. No episódio *Pátios e Vilas* aproveitava-se para explicar, por exemplo, o surgimento do sistema tipologia em galeria:

“*O problema das escadas, espaços de utilização comum que não podem ser afectos à habitação e de construção mais elaborada, é aqui reduzido à sua expressão mais simples. Nasce aliás nesta altura, a imaginosa recorrência da galeria de distribuição que poupa no*

número de escadas necessário se se enveredasse pela tipologia burguesa do esquerdo/direito.”⁴⁰

José Manuel Fernandes acrescentava ainda que a construção destas *vilas* tinha ocorrido numa cidade “*de um país pobre*”, que era a Lisboa do final do séc.XIX e princípios do séc. XX, e por isso os edifícios construídos nessa época têm uma “*dimensão muito limitada por causa dessa dificuldade de investimentos de grande escala*”. Por outro lado, acrescenta Fernandes, “*o tipo de encomenda da vila operária e do pátio social colectivo recomenda materiais muito simples*” e, estando-se na “*época do ferro, dos laminados e das estruturas metálicas perfiladas*”, acabam por se construir sistemas de galerias apoiados numa série de variações:

“Há as galerias paralelas, que se desenvolvem com pequenos lances de escadas metálicas, há por vezes as galerias que têm ligações transversais entre si, engendrando uma espécie de espaço tridimensional aberto, público, muito interessante para nós hoje, como arquitectura.”⁴¹

⁴⁰ Manuel Graça Dias in DIAS, Manuel Graça; FELDMAN, José Edgar (realização): *Pátios e vilas em Lisboa (II parte)*. Ver *Artes/ Desenho Urbano*. Lisboa: TV2, Produções Zebra, 25 de Abril 1996.

⁴¹ José Manuel Fernandes in DIAS, Manuel Graça; FELDMAN, José Edgar (realização): *Pátios e vilas em Lisboa (II parte)*. Ver *Artes/ Desenho Urbano*. Lisboa: TV2, Produções Zebra, 25 de Abril 1996.

8.5. Modos de habitar

O episódio *Vilarinho Seco, uma aldeia do Barroso* (29/07/1994) encerrava a segunda temporada do *Ver Artes* (1993/94), que tinha sido o ano em que começariam a surgir os episódios mais experimentais que iam intercalando com a última fornada dos episódios *biográficos*. Para MGD, Vilarinho Seco apresentava uma “*consistência visual e uma solidez que a tornam distinta de outras aldeias de estrutura semelhante que forma mais ou menos violentados durante os anos 70 e 80, com a construção de casas símbolo do triunfo no regresso de Alemanha e França*”. O isolamento tinha preservado a aldeia de “*actuações mais desastrosas*”, mas também a tinha mantido afastada de uma “*significativa aproximação ao progresso*”. Com narração de Lia Gama, o episódio ia aprofundando os ancestrais modos de habitar e de construir que iam sendo praticados na aldeia à época das filmagens:

“O colmo de centeio abrigava os homens, depois de lhes ter dado o pão. Material muito leve, era posto sobre armações de caibros de madeira de carvalho, fortemente preso com grandes paus no sentido longitudinal, latas, e por vezes pedras e calhaus pesados para segurar a palha contra o vento. A maioria das coberturas são já hoje, no entanto, de telha marselha, atestando assim a relativamente reconversão dos tradicionais telhados de colmo, cuja perigosidade, fogos, exigência de manutenção, os demonstraram mais eficazes quando cotejados por processos vindos de outras aproximações culturais.”⁴²

Por contraste, MGD tinha também dado a conhecer nesta segunda temporada o projecto de uma grande operação de habitação social em *Olivais Sul* (01/06/1994), um “*laboratório de arquitectura*” em que os seus moradores reconheciam “*a grande qualidade das habitações que o bairro oferece*”, como explicava MGD na abertura deste episódio. Em *Olivais Sul*, MGD conversava com o arquitecto Carlos Duarte — co-autor, com Rafael Botelho, do plano geral de Olivais Sul em 1960 — comentando com ele de que se sentia naquele plano “*um grande acreditar na arquitectura e nos arquitectos que seriam chamados para fazer aqueles trabalhos*”. Ao que Carlos Duarte respondia — “*Bom, acho que pelo menos aí acertámos*”, explicando depois de como na altura tinha deixado o projecto “*bastante desiludido*”, pelo facto de muitas das coisas que tinham tinham previsto terem falhado, nomeadamente um

⁴² Manuel Graça Dias, narrado por Lia Gama in DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. *Vilarinho Seco, uma aldeia do Barroso. Ver Artes: Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 29 de Julho 1994.

“arsenal considerável de instalações colectivas” que acabaram por não ser construídas e que em muito terá contribuído para uma certa “esterilidade”, em termos de falta de apoio à vida social, a que aquela malha urbana esteve condenada durante muitos anos.

“Uma cidade, um bocado de cidade, não se faz de jacto. O tempo é amigo das cidades, sedimenta-as, cria-nos distância e capacidade de absorver e compreender as inovações, capacidade de compreender aquilo que foi ousado inventar e esse mesmo tempo não esqueceu. Antes integrou e fez coisa sua.”⁴³

Dois anos depois, em 1996, na série *Desenho Urbano* e já na última temporada do programa, o *Ver Artes* visitava a *Quinta da Malagueira*, conjunto de habitação social em Évora, projecto de Siza Vieira, que, com os seus quase 27 hectares “é quase uma cidade à ilharga de Évora”. Desde logo, MGD abre o episódio sublinhando aquele que terá sido um dos principais problemas do arquitecto no desenho daquele pedaço de cidade de raiz — “o tentar compensar a falta da dimensão da história, de que Évora, aqui mesmo ao lado, é um exemplo maior.” De imediato, logo na cena seguinte, aparece Siza Vieira a rebater — “História existe sempre. E contexto existe sempre. Não há desertos, na terra, já não há.” — explicando como na Malagueira havia toda uma rede de percursos pré-existentes, reforçada pelo facto de ter existido no terreno um bairro clandestino dos anos 1940. O grande grande foco do episódio assentava contudo em explorar esse delicado território de negociação entre o que é regulamentado pelo plano e os desejos de cada morador:

“A aparente rigidez das tipologias — uma planta em L, que pode evoluir do T1 ao T5 — conjugada com as enormes chaminés e com os muros altos que cercam os pátios, acrescentam grande complexidade geométrica a este bairro. A lenta apropriação dos seus moradores — com pinturas das janelas, ou de caixilharias, gradeamentos, balaustradas de varandas com a introdução de azulejos — tem vindo a acrescentar a necessária variedade. O bairro comporta-se assim como uma enorme estrutura aberta na qual vai sendo possível exprimir as diversas vontades individuais lado a lado.”⁴⁴

⁴³ Manuel Graça Dias in DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. *Olivais Sul. Ver Artes: Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 1 de Junho 1994

⁴⁴ Manuel Graça Dias in DIAS, Manuel Graça, e José Edgar FELDMAN. *Quinta da Malagueira. Ver Artes: Desenho Urbano*. Lisboa: TV2; Produções Zebra, 22 de Fevereiro 1996.

Vários moradores são entrevistados ao longo do episódio, ouvindo-se algumas manifestações de contentamento e até de um certo orgulho — *“muita gente gosta deste sistema de casa e tem-se deslocado aqui para ver a arquitectura do bairro em si”* —, mas também muitas críticas e queixas, principalmente no que dizia respeito à falta de liberdade em alterarem as suas próprias casas — *“as pessoas às vezes são obrigadas a fazer clandestino, porque a gente pede para fazer coisas simples sem importância e não é nada autorizado.”* Contudo, sobre esta inflexibilidade do plano, Siza Vieira rebatia dizendo que, se não existisse um *“enquadramento de uma relativa solidez”*, essa *“ânsia de ser diferente”* apenas conduziria ao *caos*, como via acontecer em tantas outras zonas *“do nosso território”*. Confessava também que por vezes intervinha nesse tipo de situações — dado tratarem-se normalmente de casos em cooperativas, em que o contacto com os moradores era sempre *“muito directo”* — e permanentemente levantava o alerta:

“Alto lá, aquele jardim está maravilhoso com o leão em cimento. Mas se agora começa tudo a pôr leões em cimento, voltamos ao mesmo. A subversão pode transformar-se em regulamento. E aí é que o resultado é péssimo.”⁴⁵

Nesse sentido, Siza Vieira acreditava ser necessário existir um balanço entre *rigidez e força* no plano e no seu regulamento, na abertura à *ocupação* pelos utentes — *“é esse o objectivo”*, concluía. E no final, a relação que os moradores estabeleciam com o bairro da Malagueira parecia ser realmente positiva, tal como constava MGD já em tom de conclusão do episódio:

“É difícil satisfazer todas as vontades, todos os desejos. Apesar das críticas, a população da Malagueira orgulha-se da curiosidade internacional que o bairro atrai e continuam a preferir a pacatez de vida que proporciona a uma qualquer mais suburbana arrumação em andares.”

⁴⁵ Siza Vieira, *Idem*.

8.6. Clandestinos

É num mundo de improvisação, desenrasque e imaginação, que se entra quando se assiste aos dois episódios do *Ver Artes* dedicados à arquitectura dos não-arquitectos — ou seja, às construções clandestinas urbanas, em concelhos limitrofes de Lisboa, como Brandoa, Damaia, Carnide, Pontinha, Ameixoeira, Camarate... Todo este universo poderia ficar explicado apenas com a cena inicial do primeiro episódio. Na imagem surge a fachada de uma pequena casa cor-de-rosa forte, de dois andares, com uma estreita escada exterior, dois pilaretes destacados da fachada a suportarem a cobertura, três pequeníssimas janelas, cada uma da sua nação. Como em frente à fachada estava um sinal de trânsito proibido, um simpático morador dedica-se a retirá-lo para que a câmara pudesse filmar a casa, sem o sinal a obstruir a vista. Ao mesmo tempo numa das janelas do primeiro andar, abrem-se as pressenianas e a moradora começa a estender roupa no estendal preso à fachada. A um canto do plano, uma rapariga observa toda essa movimentação. Tudo isto ao som de *This Town Ain't Big Enough For Both Of Us* (1974), dos *Sparks*, selecção musical da responsabilidade do realizador Edgar Feldman.

Estes dois episódios surgem mesmo na recta final do *Ver Artes*, depois deles seria emitido o último e derradeiro episódio de *Um dia na feira...*, que será analisado na *Conclusão* desta dissertação. São também os episódios que mais se podem associar ao espírito criativo de Manuel Graça Dias, que sempre manifestou um profundo interesse, e até admiração, por este tipo de construções, desde o tempo dos seus artigos escritos no início da década de 1980 em torno da questão das *casas de emigrantes*.

Após esta cena inicial e depois de aparecer o separador com o título do episódio, começa-se a ouvir MGD a narrar em *voz-off*:

*“Roger Scruton, professor de filosofia da universidade de Londres, pretende fazer-nos compreender que a arquitectura é, primordialmente, uma arte vernácula. Existe primeiro e principalmente como um processo de arranjo, em que todo o homem normal pode participar — e participa na verdade — na medida em que constrói, decora, arranja salas.”*⁴⁶

⁴⁶ Manuel Graça Dias in DIAS, Manuel Graça; FELDMAN, José Edgar (realização). *Arquitecturas sem arquitectos (parte I e II) clandestinos urbanos. Ver Artes/ Arquitectura*. Lisboa: TV2, Produções Zebra, 6 de Junho e 4 de Julho 1996.



Arquitectura sem arquitectos, clandestinos urbanos. Ver Artes/ Desenho Urbano **Fig.24**
Lisboa: RTP2; Produções Zebra, 6 de Junho e 4 de Julho 1996.
[Fonte: *Stills* do website Arquivo RTP.
Consultado em 12/2018: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/clandestinos-urbanos-parte-i/>]

“*Falemos de clandestinos*” — continuava então MGD no decorrer do episódio — “*gente simples, desconhecedora dos códigos eruditos, manuseia os signos com a liberdade e a inocência desse conhecimento.*” Transcrevendo partes do texto que apresentou em 1989 no documento das suas *Provas de Aptidão Pedagógica*, MGD recuperava durante estes episódios a ideia que vinha defendendo há alguns anos: os *clandestinos* eram a *arquitectura popular de hoje* — “*Não olhámos extasiados o que de belo nos tinham para dar as arquitecturas populares e regionais que subsistiam eternas no adormecido Portugal dos anos 50?*” Estes dois episódios constituem por isso um apelo a que “*nos deixemos fascinar e contaminar*” pela arquitectura dos *clandestinos* e que nela se conseguisse encontrar a *inspiração* para “*resgatar às leis, aos métodos, às regras, ao amontoado teórico*”, a força da *subversão* e do *acto impuro*, “*equipavelente à força da vida.*”

“*Do acaso e da vontade. Se não é humor é amor, como os pedaços de parede descem, como as palas saltam do seu físico lugar, deixando buracos, falhas, sobressaltos. São obras de arte contemporâneas. Só porque longe das galerias ou dos estudos mais minuciosos e livrescos, escapam a categorias classificativas ou são desprezadas por olhares desatentos. É por serem livres que a experimentação os perpassa, aqui reside, aqui se exhibe.*”⁴⁷

Ao contrário de quase todos os outros episódios do *Ver Artes*, e por se basearem bastante no texto das Provas de Aptidão Pedagógica de MGD, os episódios dedicados aos *clandestinos* estão repletos de referências teóricas — com citações de Umberto Eco, Ludwig Wittgenstein, Leonardo Benévolo, Robert Venturi, Theodor Adorno, Jonh Dubuffet —, criando, nesta recta final do programa uma inversão curiosa. Se a maioria dos episódios do *Ver Artes* pareciam destinados ao público em geral, procurando *explicar* a arquitectura portuguesa através de uma linguagem simples, acessível, e sem grandes teorizações, estes dois episódios parecem, pelo contrário, serem dirigidos aos arquitectos, num discurso bem mais erudito, construído a partir de inúmeras citações de intelectuais famosos, como que os tentando *educar* e sensibilizar para o valor e a riqueza, não imediatamente reconhecível, deste tipo de *arquitecturas*.

⁴⁷ *Ibidem*.

No segundo episódio, que simplesmente dava continuação ao primeiro, MGD continuava a sua reflexão e questionava, afinal, o que é o *feio*? — “*Em que encadeado de relações buscamos as regras, para aplicarmos a crítica?* — e, em forma de resposta, citava Theodor Adorno: “*Nada do que se supõe simplesmente feio existe que não possa, pelo seu valor posicional na obra, rejeitar a sua fealdade.*” A verdade é que as casas que vão sendo mostradas aos longo destes episódios são de facto esteticamente apelativas, assumindo múltiplas formas, cores e decorações, construídas com um grau de artesanidade que já não se encontramos hoje. Tratam-se também de casas muito bem cuidadas, em que os proprietários iam continuamente fazendo ajustes, dando pequenos retoques de pintura, a que se acrescenta o orgulho com que falam do que foram construindo ao longo do tempo, como se verifica nos depoimentos que diversos moradores fizeram para os dois episódios.

Num desses depoimentos, o representante da Associação de Moradores do Bairro da Fraternidade explica a origem do bairro, que contava já com 22 anos de existência desde construção da primeira casa clandestina: “*Foi praticamente o 25 de Abril que deu início aqui ao Bairro da Fraternidade. E é evidente, uns são alentejanos, gostam das casas brancas, outros são beirões, que é o meu caso, e gostam de outras coisas.*” Contava ainda de como de como a câmara já não permitia qualquer construção com escadas por fora e como andavam “*a lutar com a câmara e a câmara connosco*” para conseguirem legalizar todo o conjunto, que se encontrava já totalmente infraestruturado, “*tudo pago pelos moradores, apenas com algumas participações da câmara*”.

O episódio terminava por fim com um excerto das *Provas de Aptidão Pedagógica* (já aqui transcrito, no ponto 3.1. desta dissertação), que fazia a apologia das *arquitecturas dos não arquitectos*, enquanto sinais potenciadores de um futuro — “*se futuro, para nós, significar a significação do mundo tendo por base expressão e intuição mais do que a exangue análise racional de dados percíveis.*” E era neste tom que terminava o penúltimo episódio do *Ver Artes*, fechando-se assim o ciclo iniciado logo em *O que é a Arquitectura?*, o episódio de estreia emitido 4 anos antes, em que “*na livre experimentação, fiel apenas ao desejo*” residia, finalmente, a *essência* da arquitectura.

“Não falemos de mau gosto, falemos de gosto. Falemos de dádiva e falemos de escolha. A alegria que quer marcar-se, o momento é de grande oferecimento, de grande generosidade. A arquitectura é barroca e finalmente irrompe, livre, desejosa, somando-se ao mundo que ocupa, sem se desculpar. O desejo está vivo, e ele é o motor dos gestos desenhados.”⁴⁸

⁴⁸ *Ibidem.*

CONCLUSÃO

Com o episódio *Um dia na feira...*, emitido a 25 de Julho de 1996, terminava o programa de televisão *Ver Artes*, da autoria de Manuel Graça Dias. Dedicado a acompanhar o funcionamento da Feira Popular de Lisboa ao longo de um dia inteiro, este último episódio parece condensar, ainda que alegoricamente, algumas das maiores preocupações que acompanharam a produção de todo o programa.

Como em qualquer outro tema que passou pelo *Ver Artes*, MGD encarou a análise arquitectónica do recinto da feira popular com a mesma disponibilidade, e seguindo a mesma metodologia, com que se dedicava, por exemplo, a analisar a mais recente obra de um arquitecto reconhecido ou de um importante pedaço da história urbana da cidade de Lisboa. O discurso que constrói sobre a feira popular poderia ser aqui encarado como apenas isso: uma análise objectiva em torno de um equipamento colectivo de diversão. Contudo, tratando-se do anunciado último episódio de um vasto programa de televisão, da autoria de um arquitecto conhecido do grande público pelas suas crónicas nos jornais, em que a ironia e o humor eram elementos sempre presentes, não resistimos a tentar ler, na aparentemente inócua narrativa sobre a Feira Popular de Lisboa, todo um *manifesto* pela arquitectura portuguesa. Afinal, como o próprio MGD reconhecia no seu episódio das *Auto-estradas*, por vezes é necessário “*recorrer a exemplos na angústia de nunca encontrarmos o tom*”.¹

A partir deste derradeiro episódio — e em tom de conclusão da presente dissertação, assumindo claramente uma maior liberdade interpretativa —, procurou-se avançar com algumas considerações finais, em direcção a um possível entendimento sobre a especificidade do contributo do programa de televisão *Ver Artes* para o campo da cultura arquitectónica em Portugal.

¹ Manuel Graça Dias in DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDMAN, José Edgar (realização). *Auto-estradas. Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 15 de Dezembro 1993.



Um dia na feira... Ver Artes/ Desenho Urbano. Fig. 24
TV 2, Zebra Filmes, 25 Julho 1996.

[Fonte: Stills do website Arquivo RTP.]

Consultado em 12/2018: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/um-dia-na-feira/>

Um dia na feira... inicia-se desde logo como o anúncio de uma despedida: pela primeira vez no programa, toda a equipa de filmagem aparece captada na imagem, sentados à mesa a almoçar num dos restaurantes da feira, em pose para uma fotógrafa ambulante que depois passaria lhes passaria a fotografia. Toda essa cena introdutória — que dura um bom minuto e que antecede o separador com o título do episódio — vai sendo acompanhada por uma banda sonora² ajustada à ocasião, de um grupo musical que, tal como a feira popular, era um reflexo cristalino da época:

*“Quando vais embora amor eu choro, eu cloro
Sabes, és a minha rosa cheirosa, airosa
Sei que um dia vais voltar para mim, para mim
Sabes isso ajuda-me a dormir, dormir”
(Paris, What a City. Ena Pá 2000, 1991)*

A feira popular constituía para MGD um daqueles *“sítios nas cidades que t[inham] duas vidas”*. Era um sítio *cenário*, feito para *“provocar emoção”*. Mas este cenário só existia porque por trás dele existia todo um complexo e dinâmico engenho — *“com manhãs de montagem e limpeza, operários afadigados à verificação do funcionamento dos diversos mecanismos, retoques nas pinturas, acerto dos cintos de segurança, das correias, ou das ligações”*. Sem essa máquina interna em permanente actividade, a feira popular simplesmente não existiria, porque *“as rodas precisam de girar, voar, provocar sensações enormes, logo à tarde, quando a feira abrir e o público entrar”*.

Nesse sentido, a feira popular não parecia assim tão distante do próprio entendimento pessoal de MGD da arquitectura, para quem a sua finalidade última talvez não fosse tão diferente tanto das sensações intencionalmente provocadas aos visitantes num parque de diversões. Como confessava em entrevista posterior:

“Eu gosto da ideia de as pessoas serem uma espécie de bolas dentro dos flippers de uma arquitectura dinâmica; gosto de entrar num espaço arquitectónico em que possa estar sentado a um canto a olhar para um dos lados e, ao voltar-me, encontrar uma situação completamente diferente, totalmente imprevisível. Andar um pouco a vaguear por aqui e por ali e ir encontrando situações sempre novas; voltar aos sítios e tornar a encontrar situações novas;

² Selecção musical de Edgar Feldman, realizador.

será um *gosto pessoal* e não quero com isto dizer que não me impressionem outro tipo de arquitecturas menos *obsessivas*.”³

Na sua análise sobre a feira popular, MGD agrupava as suas *diversões* em dois tipos, “*duas tipologias já míticas e sedimentadas*”:

1) a montanha-russa:

“*Filha rebelde dos encantatórios carrosséis, é um grande clássico das diversões que exibem a sua estrutura, o seu mecanismo, que fazem arrepiar o desejo, revelando à partida todo o percurso de sensações que estão dispostas a fornecer.*”

2) o comboio-fantasma:

“*Das diversões barrocas, arruma-se na periferia do terreno; grandes armazéns sem história encostados aos muros, num alçado cenográfico e apelativo, que prenuncia um mistério que só se revelará no interior, através de um percurso que o público não domina*”.

Como naquele momento específico da arquitectura portuguesa, também a feira popular se poderia definir em dois arquétipos: sendo o primeiro (a montanha-russa) de ordem mais *clássica*, com uma estrutura sempre inteligível, e o segundo (o comboio-fantasma), mais *barroco*, alimentando-se de uma fachada *apelativa* e *cenográfica*, e do *imprevisto* nos seus interiores. Totalmente distintos entre si mas igualmente válidos, os dois arquétipos coexistiam perfeitamente no mesmo recinto — embora o segundo se *arrumasse* mais na *periferia* do terreno —, e seria até dessa profusa variedade de oferta que dependeria o sucesso da feira popular.

A par destas duas tipologias — algures entre as “*góticas estruturas mecânicas e cinéticas*” (montanha-russa) e os “*barrocos contentores de emoções*” (comboio-fantasma) — havia ainda espaço na feira popular para uma terceira forma de expressão, feita da *ingenuidade da sua decoração*: “*dos seus sinais de alegria, cor, luz, som, variedade, do improviso arquitectónico engenhoso, da generosa vontade de criar desejos, de desenhar ou pintar, ou esculpir comoções simples*” — tal como a variante que MGD reconhecia também na arquitectura dos *clandestinos*.

³ Manuel Graça Dias in CHAVES, Mário. Entrevista com Manuel Graça Dias e Egas José Vieira. *Graça Dias + Egas Vieira, Projectos/ Projects 1985-1995*. Lisboa, Portugal: Estar Editora, s/d, p. 102.

Presente-se, ao longo de todo o episódio, a grande empatia que MGD nutriria pela Feira Popular de Lisboa, vendo-a como uma espécie de *espaço de resistência* numa das zonas centrais da capital — ali bloqueava-se “*a cidade dos negócios, da especulação imobiliária, do crescimento desatento e irregular da Lisboa contemporânea*”. Com o também já anunciado, ou pelo menos pressentido, encerramento definitivo da Feira Popular de Lisboa, MGD encontrava, no *anacronismo* daquele lote rectangular em Entrecampos — o último quarteirão livre resultante da grande operação urbana que Ressano Garcia lançou no final do século XIX —, talvez uma certa singeleza e arcaísmo característicos do modo de ser português, resiliente mas apesar de tudo frágil, face ao cada vez mais dominante estilo de vida, genérico e burocratizado, que chegava com os novos ventos da globalização e da integração do país na comunidade europeia.

“A feira popular é o último grande apelo sensorial de uma cidade desencontrada com as suas potencialidades, é o cheiro a sardinha assada e a frango, a algodão doce e a faturas, a vingar toda a Lisboa tecnocrata que cresce torta em volta.”⁴

Todo o discurso deste último episódio do *Ver Artes* tem em si latente uma espécie de desalento, até de nostalgia, perante uma realidade sensível que estaria em vias de desaparecer, e que uma mentalidade mais formatada, aburguesada, não se permitia a reconhecer. Apesar de ser o epítome da fantasia, a feira popular representava para MGD, paradoxalmente, um último reduto de autenticidade numa cidade em profunda transformação, parecendo nela resumir todas as contradições de uma Lisboa que “*quase sempre foi pobre, pouco cosmopolita e mais improvisada que equilibradamente planeada*”. No plano simbólico, a feira popular resumia afinal um “*encanto um tanto provinciano*” de Lisboa — “*a sua escala amável, o seu carácter vincadamente popular e periférico em relação a outras cidades europeias mais sofisticadas.*”⁵

Olhando agora em perspectiva para todos os episódios do *Ver Artes*, reconhece-se um grande esforço de MGD em trazer o discurso sobre arquitectura — fosse numa conversa com

⁴ Manuel Graça Dias in DIAS, Manuel Graça; FELDMAN, José Edgar (realização). *Um dia na feira... Ver Artes/ Desenho Urbano*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 25 de Julho 1996.

⁵ *Ibidem*.

um arquitecto, no comentário sobre uma obra, na observação sobre a forma da cidade — para um campo bastante basilar mas de complexa e delicada definição, e de ainda mais difícil comunicação. Nos termos em que MGD, desde o primeiro episódio, colocou a questão *O que é a Architectura?*, havia sempre qualquer coisa de imensurável, de inominável, em todas as actividades humanas — no qual incluía, naturalmente, a arquitectura —, que ia sempre além de uma mera resposta técnica a problemas práticos:

*“Todas as actividades estão cobertas de cultura, poesia, de relações mágicas, ou não imediatamente racionalizáveis ou redutíveis à compreensão. Todas as actividades ultrapassam ou transbordam o estreito utilitarismo.”*⁶

Era nessa enigmática zona de *magia, poesia e cultura* que residia o factor que ultimamente distinguia a arquitectura do mero acto construtivo. “Terá de haver espaço para a arquitectura ser *arquitectura*” — confessava depois MGD⁷ — “tem de resolver todas essas situações mas tem de acrescentar sempre qualquer coisa que fará parte da zona do *indizível*, do *inútil*, do que à primeira vista não serve para nada.”

“A *construção* também tem o ar condicionado, também tem de ter electricidade nas tomadas, também tem de dar para as pessoas se reunirem lá dentro e fazerem os seus trabalhos. Mas quando lá chegamos e não temos nenhuma compensação afectiva, quando não ligamos àquilo, não gostamos, é porque existe uma diferença entre *arquitectura* e *construção*.”

A verdadeira *arquitectura* não deixa de se preocupar com *construção*; tudo tem de ser construído, tudo tem de ser englobado, tudo tem de funcionar, tem de resistir. A chamada abstracção é sempre a nível da *linguagem*, é sempre em relação à linguagem que se conhecia anteriormente.”⁸

A arquitectura acontecia então quando esse *indizível* se transformava em *linguagem*.

E é nesse momento que também testemunhamos a *singularidade* do posicionamento de MGD, de que o seu programa de televisão é um reflexo muito claro. Para MGD, a

⁶ Manuel Graça Dias in DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDAMAN, José Edgar (realização). *O que é a arquitectura? Magazine de arquitectura e decoração*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 15 de Dezembro 1992.

⁷ Manuel Graça Dias in CHAVES, Mário. Entrevista com Manuel Graça Dias e Egas José Vieira. *Graça Dias + Egas Vieira, Projectos/ Projects 1985-1995*. Lisboa, Portugal: Estar Editora, s/d, p. 102.

⁸ *Ibidem*.

arquitectura não é uma, mas múltiplas linguagens, todas igualmente válidas, nenhuma sendo à partida mais exclusiva e relevante do que qualquer outra — como as *diversões* de uma feira popular. Cada uma contribui, à sua maneira, para a construção dessa entidade viva, complexa e em permanente mutação que é a *definição* de arquitectura. Por isso fomos encontrando sempre ao longo do *Ver Artes*, no mesmo espaço de exposição que constituía a duração de cada episódio, um grau de dedicação muito semelhante, quer se tratasse da apresentação do *Centro Cultural de Belém* ou da *Cova do Vapor*. O *Ver Artes* era nesse sentido verdadeiramente inclusivo.

Naturalmente, todo este relativismo cultural não poderia ficar ausente de uma certa conotação ideológica. Como dizia Paulo Varela Gomes noutra instância, a *des-hierarquização* dos tipos e dos assuntos dos discursos era já de si *pós-moderníssima*⁹. O facto de MGD o manifestar através de um suporte televisivo exacerbava ainda mais essa ligação à *pós-modernidade* — “a estratégia vanguardista [do pós-modernismo] e a existência da televisão são mutualmente exclusivos, dir-se-ia.”¹⁰ Mas à parte desta inevitável confluência entre MGD e o tema da *pós-modernidade* — que em Portugal ficou sempre muito associado ao debate que teve lugar ao longo da década de 1980, de que MGD foi um dos mais activos protagonistas —, está o facto da sua intensa actividade cultural e contínuo exercício de comunicação não serem uma mera consequência desses tempos, mas antes partes integrantes, consistentes e absolutamente inseparáveis da sua actividade enquanto arquitecto. Como dizia Manuel Vicente, e que mais tarde Alexandre Alves Costa acrescentaria:

“No fundo trata-se de um homem para quem a formação profissional não é um mister, tão só, mas, mais promiscuamente, uma *chave para o entendimento do real* e do(s) seu(s) rito(s).”¹¹

“Talvez mais do que a *chave para o entendimento do real* é o gosto com que Graça Dias se identifica com o real que ama apaixonadamente, que o transforma por defesa,

⁹ GOMES, Paulo Varela; 77-87, Viva a Pós Década Para a História do Pós Moderno em Portugal; in *Contraste*, Última Exibição; Lisboa, Portugal: 1987; pp. 17

¹⁰ FIGUEIRA, Jorge. *Periferia Perfeita. Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa Anos 1960-1980*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, [p.455]

¹¹ VICENTE; Manuel. Um prefácio para um livro, ambos feitos por arquitectos. In: *Vida Moderna*. Mirandela: João Azevedo Editor, 1992, p. 15.

naturalmente egoísta, do objecto amado, em militante defensor da liberdade, beneficiando em proveito próprio da sua generosidade absoluta para com os outros.

A liberdade que afirma defender enquanto for vivo é, assim, condição de sobrevivência da paixão.

Por isso escreve, por isso divulga, colocando o seu sentido crítico e interpretativo na lógica do outro, apagando-se numa espantosa identificação com a pluralidade. Todos são ele na sua verdade até aí aparentemente intransmissível.”¹²

A hipótese inicialmente colocada na presente dissertação era se este programa de televisão poderia ter contribuído para uma espécie de *refundação* do debate arquitectónico em Portugal no início da década de 1990. O *Ver Artes* terá de facto contribuído para apaziguar algumas querelas que vinham da década anterior, virando definitivamente a página na paroquial discórdia do *pós-modernismo vs. modernismo*. Foi um programa de televisão que procurou sempre elevar o debate em torno da arquitectura, recuperando as suas grandes questões estruturais e intemporais, não abdicando de realçar algumas das suas mais pequenas ou grandes idiossincrasias. Fazia-o, contudo, assumindo-se sempre como um objecto intrinsecamente *pós-moderno*: na inclusividade da selecção de temas e arquitectos representados, na convergência de diferentes áreas e saberes disciplinares, na intersecção de múltiplas expressões e manifestações culturais, das mais eruditas às mais populares, e na absoluta actualidade dos assuntos tratados, sempre a par do que de mais recente ia acontecendo no universo da arquitectura portuguesa — “O espaço cada vez mais curto entre o acontecimento e a historiografia é uma característica da pós-modernidade.”¹³

É nesse sentido que entendemos o *Ver Artes*, como uma espécie de rampa de lançamento do debate arquitectónico em Portugal à entrada do novo milénio: se por um lado exorcizava de vez o bipolar e afunilado ambiente da década de 1980, por outro, projectava destemidamente a arquitectura portuguesa na contemporaneidade, confrontando-a em pleno com a turbulência conflituosa da *pós-modernidade*.

Em geral, o *Ver Artes* foi bem acolhido pelos críticos de televisão nos principais jornais portugueses — as crónicas escritas sobre o programa eram essencialmente da autoria de João

¹² COSTA, Alexandre Alves. Faculdade de Identificação *Graça Dias + Egas Vieira, Projectos/ Projects 1985-1995*. Lisboa, Portugal: Estar Editora, s/d, p. 102.

¹³ FIGUEIRA, Jorge. *Periferia Perfeita. Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa Anos 1960-1980*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, [p.303]

Pinharanda no *Público* e de Alexandre Pomar no *Expresso*. Em *Dar a experimentar o que é diferente*, artigo de 1994, Pinharanda reflectia sobre as duas secções do *Ver Artes* (artes plásticas e arquitectura). Sobre os episódios da autoria de MGD, escrevia por exemplo:

“É possível perceber um olhar *verdadeiro* sobre a aldeia barrosã [Vilarinho Seco]: apresentação e descrição geográfica, económica, social, etnográfica, das pessoas, dos objectos, dos volumes edificados, das suas funções e formas; ou registo das suas vontades — sem percepção nostálgica, sem vontade de tradicionalismos retrógrados. Como no trabalho realizado noutra programa sobre as construções clandestinas na Cova do Vapor, não se fazem processos de intenção, de pretensão purismo e bom-gosto erudito. Regista-se apenas a feroz capacidade de construir e (sobre)viver; como se de um personagem individual, de um artista, se tratasse.”¹⁴

Pinharanda questionava ainda como se conseguia fazer tanto nestes episódios, com tão poucos meios — “Porque se gosta apaixonadamente do que se faz”, concluía, “e o desejo é uma das condições de p(P)oder.”

Por sua vez, em 1995, Pomar escrevia, a propósito dos três episódios *Palavras na Cidade, Garagens e Roulottes*, que depois de “cumprida a responsabilidade de ir apreciando o que se ergue de novo na cidade”, assim como de “ir revendo com os olhos de hoje o que já se considera património histórico”, o programa continuava a reservar espaço para “temas imprevistos”:

“É uma forma de descobrir a cidade nas suas diversíssimas componentes, de pensar o que quer dizer habitar, de alargar a reflexão sobre o urbano para além dos limites estritos da competência arquitectónica. De falar de quem habita as casas, dos seus gostos e necessidades, e também *ensinar* a ver o universo urbano naquilo que ele tem de mais vivo e mutável.”¹⁵

Alexandre Pomar reconhecia também a qualidade dos “documentários monográficos”, que “ultrapassam a condição de episódios efémeros de um magazine quinzenal de arquitectura”. A propósito do episódio *Roulottes*, que dizia serem *casas em movimento* que davam o tema para *discursos sobre arquitectura*, Pomar escrevia também:

“Acontece que estes programas são também notáveis pequenos filmes — neste caso, com realização de Edgar Feldman. A visita ao universo das *roulottes* e seus utilizadores não

¹⁴ PINHARANDA, João. Dar a experimentar o que é diferente. *Público*. 20 de Agosto de 1994.

¹⁵ POMAR, Alexandre. Arquitecturas Ambulantes. *Expresso*. 22 de Julho 1995.

se rege por um olhar documental superiormente distante sobre o seu objecto de narração, mesmo se este nos aparece tão marcado por aspirações e gostos que caracterizam um mundo de que é costume designar como pequeno-burguês: o *kitsch* das decorações, o serviço de chá sobre a mesa, a televisão ligada, a frase *Loucos anos 60* escrita na porta da *roulotte*.¹⁶

A única crítica mais agressiva que descobrimos em relação ao *Ver Artes* terá vindo de Maria Filomena Mónica, na crónica *Futurismos*, escrita para o jornal *Independente* em 1993:¹⁷

“O programa da *Zebra* [*Filmes*] é uma ideia boa, mas mal executada. Não é tanto ao nível da realização — a arquitectura, mesmo a horrenda é muitas vezes fotogénica — mas do texto, pretensioso, obscuro, vácuo, que a série é criticável.”

Para ilustrar a pretensa obscuridade que atribuía ao discurso sobre arquitectura do *Ver Artes*, Filomena Mónica chega mesmo a transcrever frases do programa, como esta que se referia ao conjunto de habitação social *pantera cor-de-rosa* de Gonçalo Byrne, que MGD narrava assim:

“...é a peça emblemática de uma arquitectura que se renova, retomando alguns temas europeus modernos dos anos 1920/30 e reunindo-os à luz de outra inventiva, de uma complexa estrutura, onde está presente a vontade de organizar a cidade.”¹⁸

— “O Graça Dias leu revistas a mais para seu próprio bem”, concluía assim Filomena Mónica. Apesar de considerar que, num outro debate televisivo em que MGD tinha também participado — o programa *Contradições*, exibido a 20 de Março de 1993, referido no ponto 7.1.3. desta dissertação — até ter achado o arquitecto como um “moderado” ao lado do “totalitário” Paulo Varela Gomes que, segundo a mesma, teria chegado a afirmar que “a arquitectura [tinha] que ser melhor do que as pessoas!”.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ MÓNICA, Maria Filomena. *Futurismos*. *Independente*. 20 de Julho 1993.

¹⁸ Manuel Graça Dias in DIAS, Manuel Graça; COLAÇO, Isabel; FELDMAN, José Edgar (realização). *Gonçalo Byrne. Magazine de arquitectura e decoração*. Lisboa: TV 2, Produções Zebra, 30 de Dezembro 1992.

Em relação à recepção do *Ver Artes* junto do público em geral, consegue-se perceber através destas críticas que a adesão dos espectadores ao programa não terá sido imediata. O *Ver Artes* também terá sofrido algumas flutuações de horário, que em nada o terão beneficiado, até ficar permanentemente encostado às primeiras horas da madrugada, um horário de facto incompreensível para um pequeno magazine cultural. João Pinharanda, nas suas rubricas para o *Público*, referiu esse facto por diversas vezes:

“O horário a que nos últimos meses a programação colocou o *Ver Artes* (sempre depois da meia-noite) serviu quem? O tema é para adultos? Certamente. Para um público minoritário? Também. E assim ficará cada vez mais minoritário. E o serviço público transforma-se em serviço para ninguém.”¹⁹

“O *Ver Artes* continua a passar a horas tão inapropriadas que não se pode dizer nada dessa opção sem que o texto não se torne insultuoso. Fiquemo-nos pela constatação de que nada ainda mudou na concepção da televisão como instrumento de cultura.”²⁰

Curiosamente, não encontramos qualquer referência a nenhum dos 83 episódios do *Ver Artes* em publicações especializadas de arquitectura, nem qualquer artigo crítico ou de divulgação do programa que tenha sido escrito por um arquitecto. É como se estivessem fora do âmbito da disciplina e não fossem sequer assunto. Apesar de não termos conseguido perceber concretamente o porquê desta ausência de inscrição do programa no universo da historiografia da arquitectura portuguesa, fica o pressentimento que não terá sido por falta de qualidade e relevância, mas sim, simplesmente, por se tratar de uma produção para televisão. Trata-se de facto de uma *arqueologia difícil*²¹ — em geral, os artefactos fílmicos não são arquivos fáceis de aceder, nem de partilhar e comunicar. Felizmente, a RTP tem vindo a disponibilizar *online* muito do seu acervo histórico (acessível em: <https://arquivos.rtp.pt>), podendo assim abrir caminho a mais investigações em torno do material que foi sendo produzido ao longo da sua existência — muitos episódios do *Ver Artes* estão agora disponíveis no *website* dos *Arquivos* da RTP. Mas à parte da eventual dificuldade de acesso

¹⁹ PINHARANDA, João. Dar a experimentar o que é diferente. *Público*. 20 de Agosto de 1994.

²⁰ PINHARANDA, João. As novas Avenidas Novas. *Público*. 24 de Novembro 1995.

²¹ Expressão utilizada por Joaquim Moreno relativa à investigação que desenvolveu em torno dos programas da BBC para a Open University. *The University Is Now on Air*, CCA c/o Lisboa, 21 de Outubro 2017.

ao programa, a própria natureza do *medium* — a televisão —, juntamente com a *mensagem* do programa e a forma como a arquitectura portuguesa foi sendo nele abordada — em formato ligeiro, inclusivo, des-hierarquizado —, poderá ter também contribuído para colocar o *Ver Artes* de Manuel Graça Dias à margem de mecanismos mais oficiais de construção de discursos arquitectónicos. Contudo, é precisamente neste seu carácter algo desviante e alternativo, que reside também a especificidade e *singularidade* da sua contribuição.

O programa de televisão de Manuel Graça Dias foi o caso de estudo preponderante e estrutural da presente investigação. Através dele foi possível construir uma metodologia de aproximação aos suportes filmicos — que implicam instrumentos específicos de análise e processamento, diferentes de outros canais de produção de conhecimento arquitectónico —, abrindo assim caminho para potenciais investigações futuras com base neste tipo de material, cada vez mais comum e normalizado enquanto veículo de comunicação e divulgação da arquitectura.

BIBLIOGRAFIA

- A.C.S. Miniaturas de Cassiano Branco [ref. *Ver Artes*]. *Expresso*. 4 de Maio 1996.
- A.C.S. Aldeias na Aldeia [ref. *Ver Artes*]. *Expresso*. 20 de Abril 1996.
- ANDRADE, Sérgio C. Visita Guiada ao Coliseu do Porto [ref. *Ver Artes*]. *Público*. 25 de Janeiro 1996.
- Anos 1980*. Porto: Circo de Ideias, 2012.
- AREIA, Alexandra. Souto de Moura no Cinema, O filme ‘Reconversão’ de Thom Andersen. *Jornal Arquitectos (J-A)*. 2013, 246, pp. 62-65.
- AREIA, Alexandra. Filme como arquitectura, arquitectura como autobiografia. *Artecapital, Arquitectura e Design*. 2014. Disponível em: http://www.artecapital.net/arq_des-108-alexandra-areia-filme-como-arquitectura-arquitectura-como-autobiografia.
- AREIA, Alexandra. Primeiro os Santos, A Arquitectura dos encontros entre etnografia e cinema; *Jornal Arquitectos (J-A)*. 2013, 248, pp. 238-241.
- AREIA, Alexandra. Filming Stone, The Cinematography of Eduardo Souto de Moura’s Architecture; *INTER[SECTIONS]. A Conference on Architecture, City and Cinema*, Porto; Conference Proceedings. 2013, pp. 29-38.
- AREIA, Alexandra. Quando o futuro passou por Cacilhas. *Revista Passagens*. Caleidoscópio. 2015, 2, pp. 174-179.
- AREIA, Alexandra; PINTO, Paulo Tormenta. Entrevista a Manuel Graça Dias. *Revista Passagens*. Caleidoscópio. 2015, 2, pp. 103-120.
- AREIA, Alexandra. What is an architect? The singular of Manuel Graça Dias and his multiple selves. *Philosophy @Lisbon, International eJournal nr.5*; Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa; pp.27-36.
- AREIA, Alexandra. Vídeo-ensaio #8: Just another film about Arquitectura. 2016. Disponível em: <http://www.apaladewalsh.com/2016/10/video-ensaio8-just-another-film-about-arquitectura/>

AREIA, Alexandra. Os filmes: reverberações das representações nacionais. *Jornal Arquitectos* (J-A). 2016, 253, pp.48-50.

AREIA, Alexandra. Os Vizinhos. *Jornal Arquitectos* (J-A). 2016, 253, pp. 51.

Arquitectura Nova em Trás-os-Montes. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, Dezembro de 1986. Catálogo da exposição.

As Horas de Abril. Disponível em: <http://media.rtp.pt/ashorasdecisivasdeabril/#>.

BERGER, Francisco Gentil, Luís BISSAU, e Michel TOUSSAINT. *Guia de Arquitectura Lisboa 94*. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses; Sociedade Lisboa 94; FAUTL, 1994.

3 Bocados. Lisboa: Galeria Cómicos, 1988. Catálogo da exposição.

BRANDÃO, Pedro. O ar da cidade II. *Público*. 24 de Agosto 1992.

CÁDIMA, Francisco Rui. Norte em arquitectura [ref. *Ver Artes*]. *Expresso*. 20 de Março 1993.

CALDAS, João Vieira, e Paulo Varela GOMES. Uma década de transição? *Expresso*. 30 de Dezembro 1989.

CALDAS, João Vieira. Arquitectura anos 80: do reconhecimento à pulverização poética. *Via Latina*. Novembro 1990, pp. 136-137.

CELSO, Alvarez. Graças. *Liberal*, 1989.

CHAVES, Mário. Entrevista com Manuel Graça Dias e Egas José Vieira. In: *Graça Dias + Egas Vieira, Projectos/ Projects 1985-1995*. Lisboa: Estar Editora, s/d, pp. 98-107.

COLOMINA, Beatriz, Joan OACKMAN, eds. *Architectureproduction. Vol. 2 Revisions: Papers in Architectural Theory and Criticism*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1988.

COLOMINA, Beatriz. On Architecture, Production and Reproduction. In: B. COLOMINA, and J. OACKMAN, eds. *Architectureproduction. Vol. 2 Revisions: Papers in Architectural Theory and Criticism*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1988, pp. 6-23.

COLOMINA, Beatriz. More about reproduction: In response to Oackman and Mcleod. In: B. COLOMINA, and J. OACKMAN, eds. *Architectureproduction. Vol. 2 Revisions: Papers in Architectural Theory and Criticism*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1988, p. 232-239.

COSTA, Alexandre Alves. Notas imprecisas sobre arquitecturas alheias. In: *Catálogo da exposição Arquitectura Nova em Trás-os-Montes*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, Dezembro 1986.

COSTA, Alexandre Alves. Casas de Emigrantes. *Jornal Arquitectos*. Novembro/Dezembro 1986, pp. 51-52.

COSTA, Alexandre Alves. Faculdade de Identificação. In *Graça Dias + Egas Vieira, Projectos/ Projects 1985-1995*. Lisboa: Estar Editora, s/d; pp. 11-15.

COSTA, Luís, e Filipe GUIMARÃES. Não são duas televisões mas sim o verso e o reverso [ref. *Ver Artes*]. *A Capital*. 10 de Setembro 1993.

C, JM. O melhor da televisão [ref. *Ver Artes*]. *Público*. 25 de Dezembro 1994.

DIAS, Dóris Graça. Uma arquitectura de tese (Entrevista a Paulo Varela Gomes). *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 12 de Novembro 1991.

DIAS, Manuel Graça. Ler a cidade/a arquitectura para não encontrar a “descrição”. *SEMA*. 1979, 2. [Ensaio visual com colagem].

DIAS, Manuel Graça. O melhor foi quando formos ver Aveiro. *Debate Aveiro – 1979. Arquitectura*. 134, Junho/Julho 1979; p. 52. [Colagem].

DIAS, Manuel Graça Dias. O biombo neura. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 18 de Janeiro 1983, p. 50.

DIAS, Manuel Graça. Arquitecturas Populares. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 21 de Maio 1985, 150.

DIAS, Manuel Graça. A solidão do moderno. *Arquitectura Portuguesa*. Maio/Junho 1985, 1, pp. 46-51.

DIAS, Manuel Graça. História do Bom Gosto. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 8 de Outubro 1985, p. 170.

DIAS, Manuel Graça Dias. Azulejos. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 22 de Outubro 1985, 172.

DIAS, Manuel Graça Dias. Estores. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 3 de Dezembro 1985, 179.

DIAS, Manuel Graça, Alexandre MELO, e João PINHARANDA. Abcdário, Factos pós-modernos. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 21-27 Dezembro 1985, pp. 16-18.

DIAS, Manuel Graça. Por uma vanguarda Popular. *Jornal Arquitectos (J-A)*. Novembro/Dezembro 1986, 51-52, p. 22.

DIAS, Manuel Graça. O Engenho e o Ingénuo (Editorial). *Arquitectura Portuguesa*. Março/Abril 1987, 11, pp. 16-17.

DIAS, Manuel Graça. Bom Gosto, Adeus 80. *O Independente*. 29 de Dezembro 1989.

DIAS, Manuel Graça. *O Acaso e a Vontade (Vocábulos Clandestinos)*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 1989. Trabalho Síntese das Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica.

DIAS, Manuel Graça. Lisboa em Mudança — O ‘Turandot’ de José Jorge. *Público*. 27 de Maio 1990, p. 44.

DIAS, Manuel Graça. Cinco Ensejos. In: Catálogo da exposição *Tendências da Arquitectura Portuguesa*. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1990, p. 42.

DIAS, Manuel Graça. Portugal, anos 80, arquitectura feita, caminho aberto. *Via Latina*. Novembro 1990, pp. 138-139.

DIAS, Manuel Graça Dias, Manuel VICENTE, Helena REZENDE. *Macau Glória, A glória do vulgar*. Macau; Lisboa: Instituto Cultural de Macau; Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

DIAS, Manuel Graça Dias. *Vida Moderna*. Mirandela: João Azevedo Editor, 1992.

DIAS, Manuel Graça. Memória Descritiva do projecto do Pavilhão de Portugal na Expo’92. *Jornal Arquitectos*. Março 1992, p. 51.

DIAS, Manuel Graça. *Público, Suplemento Férias*. 1 de Julho 1992.

DIAS, Manuel Graça. *Ao Volante, Pela Cidade*. Lisboa: Relógio D’Água, 1999.

DIAS, Manuel Graça. *O Homem que Gostava de Cidades*. Lisboa: Relógio D’Água, 2001.

DIAS, Manuel Graça. *30 Exemplos (Arquitectura Portuguesa no Virar do Século XX)*. Lisboa: Relógio D’Água, 2004.

Debate Aveiro – 1979. *Arquitectura*. Junho/Julho 1979, 134, pp. 51-55.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Lisboa: Relógio D’Água, 2015 [1964].

Entrevista com Nuno Portas. *Revista Arquitectura*. 1979, 135.

FÉRIA, Lourdes. A infinita voracidade da década [Mesa-redonda com Manuel Graça Dias, Margarida Grácio Nunes, Alexandre Melo, Clara Ferreira Alves, Eduarda Abbondanza, Mário Matos Ribeiro, Nuno Viegas, João Romão, Pedro Cabrita Reis e Tomás D' Eça Leal; moderação de Lurdes Féria]. *Diário de Lisboa*, 27 de Dezembro 1989.

FÉRIA, Lourdes. Entrevista a Manuel Graça Dias. *Revista Artes Plásticas*. Novembro 1992, pp. 92-96.

FERNANDES, José Manuel, e Manuel Graça DIAS. Notas sobre a c.e. *SEMA*. Junho 1982, 4.

FERNANDES, José Manuel. Novíssimos. *Revista Arquitectura*. Março/Abril 1983, 149, p. 15.

FERNANDES, José Manuel, Mesa-redonda sobre a exposição Depois do Modernismo (Arquitetura). *Arquitetura*. 1983, 153. p. 22.

FERNANDES, José Manuel. *Duas ou três coisas que sei dele.... Hiper Modernistas com os 'baixos ondulantes'*. Lisboa: Galeria Cómicos, 1985. Catálogo da exposição.

FERNANDES, José Manuel. Exposições. *Arquitetura Portuguesa*. 1986, 6, pp. 16-18.

FERNANDES, José Manuel. Arquitectura Portuguesa na passagem para os 90's. *Via Latina*. Novembro 1990, pp. 134-135.

FIGUEIRA, Jorge, e Nuno LOURENÇO. Manuel Graça Dias, o problema do alumínio. *Unidade*. Junho 1988, 1.

FIGUEIRA, Jorge, e Nuno GRANDE, comissários. *Europa, Arquitectura Portuguesa em Emissão*. Lisboa: Direcção Geral das Artes, 2007. Catálogo da Representação Oficial Portuguesa na 7ª Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo.

FIGUEIRA, Jorge. *Periferia Perfeita, Pós-modernidade na Arquitectura Portuguesa Anos 60 - Anos 80*. Coimbra: Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra, Departamento de Arquitectura, 2009. Tese de Dissertação de Doutoramento em Arquitectura.

FIGUEIRA, Jorge. *Reescrever o Pós-Moderno*. Porto: Dafne Editora, 2011.

FIGUEIRA, Jorge. *Periferia Perfeita. Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa Anos 1960-1980*. Lisboa: Caleidoscópico, 2014.

FIGUEIRA, Jorge. *Povo que lavas no rio, Architecture portugaise des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix*. Paris: FCG, 2016. Catálogo da exposição *Les Universalistes*.

GADANHO, Pedro. *Arquitectura e Mediatização Generalista, 1990-2005. Uma crítica cultural do campo arquitectónico*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2007. Tese de Dissertação de Doutoramento em Arquitectura.

GADANHO, Pedro. *Arquitectura em Público*. Porto: Dafne Editora, 2010.

GOMES, Paulo Varela. O fim da arquitectura ou a arquitectura finalmente. *Diário de Lisboa*. 20 de Maio 1985.

GOMES, Paulo Varela. Manuel Graça Dias, Uma Arquitectura Sem Fim. In: *Contraste, Última Exibição*. Lisboa: [s.n.], 1987, pp. 12-13.

GOMES, Paulo Varela. 77-87, Viva a Pós Década Para a História do Pós Moderno em Portugal. In: *Contraste, Última Exibição*. Lisboa: [s.n.], 1987, pp. 16-19.

GOMES, Paulo Varela. Esta década teve vinte anos ou cinco. *Expresso*, 1990.

GOMES, Paulo Varela. Demasiada Arquitectura. *Architécti*. 1990, 7, pp. 76-79.

GOMES, Paulo Varela, e João Vieira CALDAS. Houve uma perestroika em Portugal. *Revista, Expresso*. 27 de Janeiro 1990, pp. 28-32 R.

GOMES, Paulo Varela, comissário. *Points de Repère, Architectures du Portugal*. Bruxelas: 1991. Catálogo da exposição.

GOMES, Paulo Varela. Pontos de Referência: A exposição de Arquitectura Portuguesa na Europa. *Jornal Arquitectos*. 1991, 103-104, pp. 26-41.

GOMES, Paulo Varela. 1991: Tudo na mesma, as coisas continuam a mudar. Arquitectura 1991, Balanço Crítico. *Jornal Arquitectos*. 1991, 106, p. 23.

GOMES, Paulo Varela. Arquitectura, os últimos vinte e cinco anos. In: *História da Arte Portuguesa Vol. 3*. Lisboa: Temas e Debates; Círculo de Leitores, 1996, pp. 547-585.

GOMES, Paulo Varela Gomes. *A América*. In: J. FIGUEIRA, e N. GRANDE, eds. *Europa, Arquitectura Portuguesa em Emissão*. Lisboa: Direcção-Geral das Artes, 2007, pp. 40-41. Catálogo da Representação Oficial Portuguesa na 7ª Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo.

Graça Dias + Egas Vieira, Projectos/ Projects 1985-1995. Lisboa: Estar Editora, s/d.

LEITÃO, Alexandra Andersen. É uma casa portuguesa com certeza. *Artes e Leilões*. Abril/Maio 1990, 14, pp. 22-27.

MCLEOD, Mary, and Joan OCKMAN. Some Comments on Reproduction with reference to Colomina and Hays. In: B. COLOMINA, and J. OACKMAN, eds. *Architectureproduction. Vol. 2 Revisions: Papers in Architectural Theory and Criticism*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1988, pp. 223-231.

MCLUHAN, Marshall, e Quentin FIORE. *The Medium is the Massage*. London: Penguin Books, 1996 [1967].

MENDES, Manuel. O Lugar da presente arquitectura portuguesa. *Via Latina*, Novembro 1990, pp. 129-133.

Mesa redonda sobre a exposição Depois do Modernismo (Arquitectura). *Arquitetura*. 1983, 153, p. 22.

MÓNICA, Maria Filomena. Futurismos [ref. *Ver Artes*]. *O Independente*. 30 de Julho 1993.

MORENO, Joaquim. *Arquitecturas Bis (1974-1985): From Publication to Public Action*. Princeton: Princeton University, 2011. Dissertation presented to the Faculty of Princeton University in Candidacy For the Degree of Doctor of Philosophy.

MORENO, Joaquim, ed. *The University is now on air. Broadcasting Modern Architecture*. Montréal: Canadian Centre for Architecture; Jap Sam Books, 2018.

Mulheres de Abril, 30 de Maio 2017. Disponível em: <https://www.esquerda.net/artigo/mulheres-de-abril-testemunho-de-maria-antonia-palla/48964>.

NUNES, Leonor. Há uma consciência nacional que leva as pessoas a darem ao mundo uma imagem parola de Portugal. *Fim de Semana, Actualidade*. 11 de Novembro 1989.

PEREIRA, Paulo. *O meu comboio eléctrico*. In: J. FIGUEIRA, e N. GRANDE, eds. *Europa, Arquitectura Portuguesa em Emissão*- Lisboa: Direcção-Geral das Artes, 2007, pp. 45-49. Catálogo da Representação Oficial Portuguesa na 7ª Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo.

PINHARANDA, João. Dar a experimentar o que é diferente [ref. *Ver Artes*]. *Público*. 20 de Agosto 1994.

PINHARANDA, João. *As Palavras Mexem-se* [ref. *Ver Artes*]. *Público*. 11 de Maio 1995.

PINHARANDA, João. *Canal Cultural?* [ref. *Ver Artes*]. *Público*. 23 de Setembro 1995.

PINHARANDA, João. *As Novas Avenidas* [ref. *Ver Artes*]. *Público*. 24 de Novembro 1995.

PINHARANDA, João. *Uma Nova Lisboa* [ref. *Ver Artes*]. *Público*. 11 de Janeiro 1996.

PINHARANDA, João. *Lisboa essa degradada* [ref. *Ver Artes*]. *Público*. 28 de Março 1996.

PINHARANDA, João. *A(s) cidade(s) dos rejeitados* [ref. *Ver Artes*]. *Público*. 6 de Junho 1996.

PINTO, Antonio Cerveira; Rescritos para uma exposição. In: *Depois do Modernismo*, pp. 14. Catálogo da exposição.

PINTO, Antonio Cerveira. Um lugar comum (recensão de *Via Latina*). *Independente*, 2 de Março 1990.

PINTO, Antonio Cerveira. Eternos e Consumíveis. *Independente*, 21 de Junho de 1991, pp. 58-59.

POMAR, Alexandre. Ver Artes - Arquitectura. *Expresso*. 27 de Maio 1995.

POMAR, Alexandre. Arquitecturas Ambulantes [ref. *Ver Artes*]. *Expresso*. 22 de Julho 1995.

POMAR, Alexandre. O Coliseu de Cassiano [ref. *Ver Artes*]. *Expresso*. 20 de Janeiro 1996.

PORTAS, Nuno, e Manuel MENDES, curadores. *Arquitectura Portuguesa Contemporânea, Anos Sessenta - Anos Oitenta*. Porto: Fundação de Serralves; 1991. Catálogo da exposição.

REIS, Madalena Soares dos. A hipótese de uma televisão revolucionária. *Estudos do Séc. XX*. 2009, 9, pp. 327-346.

REZOLA, Maria Inácia, e Pedro Marques GOMES, coords. *A Revolução nos Média*. Lisboa: Tinta da China, 2014.

REZOLA, Maria Inácia. A RTP no PREC (1974-1975) “Sem recuos nem tibiezas em ordem à limpeza radical. In: M. I. REZOLA, e P. M. GOMES, eds. *A Revolução nos Média*. Lisboa: Tinta-da-China, 2014, p. 17.

SALEMA, Isabel. Arquitectura (Porto)guesa. *Público*. 17 de Maio 1991.

SARDO, Delfim, et. al, curadores. *No place like, 4 houses 4 films*. Lisboa: Direcção Geral das Artes; Ministério da Cultura, 2010. Catalágo da Representação Oficial Portuguesa na 12ª Bienal de Arquitectura de Veneza.

SERPA, Luís, coord. *Depois do Modernismo*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, Janeiro de 1983. Catálogo da exposição.

SILVA, Diogo Marques da. À Margem, Professor Manuel Graça Dias. *Académico*. 1993. 2, pp. 26-29.

Telegramas [ref. *Ver Artes*]. *Expresso*. 28 de Novembro 1992.

Tendências da Arquitectura Portuguesa. Exposição itinerante: Barcelona (1986); Rio de Janeiro, São Paulo e Buenos Aires (1987); Lisboa (1989); Estrasburgo, Macau e Bombaim (1990); Nova Deli e Pequim (1991); Tóquio (1992). Catálogo da exposição.

TOUSSAINT, Michel. Uma exposição de arquitectura. In: *Depois do Modernismo*, pp. 31-32. Catálogo da exposição.

TOUSSAINT, Michel. 16 Obras no Meio de quê?; *Architecti*. Dezembro 1990, 7, pp. 69-74.

TOUSSAINT, Michel. Anos 80, Anos 90. *Guia de Arquitectura Lisboa 94*. Associação dos Arquitectos Portugueses/ Sociedade Lisboa 94/ FAUTL, 1994, p. 349

TRINDADE, Luís. O “Gosto” do Se7e. Uma história cultural do semanário Se7e (1978-1982). *Ler História*. 2014, 67, pp.45-61.

VICENTE, Manuel. Um prefácio para um livro, ambos feitos por arquitectos. *Vida Moderna*. Mirandela: João Azevedo Editor, 1992, pp. 13-15.

Última Emissão de ‘Ver Artes’ na RTP. *Diário de Notícias*. 18 de Julho de 1996.

Uma Visita à Malagueira [ref. *Ver Artes*]. *Público*. 22 de Novembro 1996.

FILMOGRAFIA

(ordem cronológica)

NEMÉSIO, Vitorino. Drama do Urbanismo. *Se bem me Lembro*. RTP, 24 de Junho 1972.

S/a. Divulgação da Arquitectura. *As Pedras e o Homem*. RTP, 20 de Outubro 1973.
Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/divulgacao-da-arquitetura/>.

S/a. Escola Superior de Belas Artes de Lisboa – Parte I: Arquitectura. *Ver e Pensar*. Lisboa: RTP, 28 de Março 1975.

Sousa, Antónia de Sousa, e Maria Antónia PALLA. Direito à Habitação (parte 1 e 2). *Mais Mulher*. Lisboa: RTP/Cinequipa, 1976.

PORTAS, Nuno, e José de SÁ CAETANO (realização). *À Volta da Cidade*. RTP/Cinegrupo 7, 1978/79. Influência da emigração na arquitectura (Ep. 29 de Novembro 1978); Crescimento das cidades e vilas em prejuízo dos solos agrícolas (Ep. 13 de Dezembro 1978); Aquisição pelos emigrantes de terrenos para habitação (Ep. 27 de Dezembro 1978); Problemática da produção em terreno urbanizado (Ep. 10 de Janeiro 1979); Prédios muito altos, as torres, em Portugal (Ep. 7 de Fevereiro 1979); Construções em altura e a construção baixa (Ep. 21 de Fevereiro 1979); Como nasce a forma de um projecto para a construção de habitação — Bairro da Bouça de Siza Vieira (Ep. 14 de Março 1979); Problemática das partes antigas ou zonas centrais das grandes cidades (Ep. 28 de Março 1979) Mesa redonda com representantes das associações de moradores de várias zonas e meios habitacionais de Portugal (11 de Abril 1979); Problemas da Habitação em Portugal após o 25 de Abril (Ep. 2 de Maio 1979); Plano de urbanização de Évora (Ep. 20 de Maio 1979);

CABRAL, Manuel Costa. Reabilitação do Bairro de Chelas. *Magazine Artes Plásticas*. Lisboa: RTP, 3 de Julho 1981.

BRANDÃO, Pedro, e José de SÁ CAETANO (realização). *As Margens Conquistada. A Cidade e o Rio*. Lisboa: RTP, 6 de Maio 1988.

PÊRA, Edgar. *A Cidade de Cassiano*. 1991.

COLAÇO, Isabel. Arrabaldes. *Lisboa enquanto é tempo* (VI). Lisboa: TV 2 (RTP)/ *Zebra Filmes*, 16 de Novembro 1992.

COLAÇO, Isabel. Moderna. *Lisboa enquanto é tempo* (V). Lisboa: TV 2 (RTP)/ *Zebra Filmes*, 9 de Novembro 1992.

FERNANDES, José Manuel. Chiado Renascido. *Lisboa '94*. Lisboa: RTP, 3 de Abril 1994.

DIAS, Manuel Graça, e José Edgar FELDMAN. *Prémio Secil 1994/Armas Brancas*. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses/Secil; Produções Zebra, Janeiro 1995.

DIAS, Manuel Graça, e Egas VIEIRA. *A Elipse*. Lisboa: Contemporânea; Caixa D'Imagens, 1999. Videograma.

MATEUS, José, e Pedro GADANHO. *Tempo & Traço*. Lisboa: SIC Notícias; Até Ao Fim do Mundo, 2002-03.

SCHMIDT, Luísa. *Portugal, Retrato Social*, episódio 4. RTP, 2004.

MATEUS, José, e Pedro GADANHO. *Tempo & Traço*. Lisboa: SIC Notícias; Até Ao Fim do Mundo, 2005. 2ª série.

BYRNE, Gonçalo. *Geografias Vivas*. Lisboa: GB Arquitectos, 2006.

PÊRA, Edgar, Jorge FIGUEIRA, e Nuno GRANDE. *Arquitectura de Peso*. 2007.

CASTANHEIRA, Graça, Olga RAMOS, Nuno GRANDE, Ricardo CARVALHO, e Ana TOSTÕES, Ana. *A Casa e a Cidade*; Lisboa: RTP; Ordem dos Arquitectos; Pop Filmes, 2010. *A Casa* (Ep.1); *O Apartamento* (Ep.2); *O Bairro* (Ep.3); *A invenção de cidade* (Ep.4); *Cidade em Debate* (Ep.5); *Cidade depois da Cidade* (Ep.6).

SALAVIZA, João. *Casa na Comporta*. Trienal de Arquitectura de Lisboa, 2010.

SARMENTO, Julião. *Cromlech* (Casa Candeias, João Luís Carrilho da Graça). Trienal de Arquitectura de Lisboa, 2010.

ONOFRE, João. *Sem título, SUN 2500* (2 casas em Santa Isabel, Ricardo Bak Gordon). Trienal de Arquitectura de Lisboa, 2010.

CÉSAR, Filipa. *1975* (Bairro da Bouça, Álvaro Siza Vieira). Trienal de Arquitectura de Lisboa, 2010.

CARVALHO, José Maçãs de, e Jorge FIGUEIRA. *Learning from Macau #1 e #2*. 2011.

BLAUFUKS, Daniel, Ana Vaz MILHEIRO, e Jorge FIGUEIRA. *Paisagens invertidas*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2002.

PÊRA, Edgar. *Stadium* [Estádio Municipal de Braga, Eduardo Souto Moura]. Prémio Secil da Arquitectura; Produção Corda Seca, 2004.

CASTANHEIRA, Graça. *Rua da Estrada*. Vila do Conde: Produção de Estaleiro, 2012.

ANDERSEN, Thom. *Reconversão*. Vila do Conde: Produção de Estaleiro, 2013.

URBANO, Luís. *Sizígia* [Piscinas das Marés, Siza Vieira]. Porto: Projecto de Investigação Ruptura Silenciosa. Intersecções entre a arquitectura e o cinema. Portugal, 1960-1974, FAUP, 2012.

URBANO, Luís. *Casa do Lado* [Villa Alcina, Sérgio Fernandez]. Porto: Projecto de Investigação Ruptura Silenciosa. Intersecções entre a arquitectura e o cinema. Portugal, 1960-1974, FAUP, 2012.

DIAS, Manuel Graça. *Encomenda* [Casa Albarraque, Raúl Hestnes Ferreira]. Porto: Projecto de Investigação Ruptura Silenciosa. Intersecções entre a arquitectura e o cinema. Portugal, 1960-1974, FAUP, 2013.

DIAS, Manuel Graça; *Limpeza* [Casa Weinstein, Manuel Vicente]. Porto: Projecto de Investigação Ruptura Silenciosa. Intersecções entre a arquitectura e o cinema. Portugal, 1960-1974, FAUP, 2013.

FERREIRA, Francisco, e João ROSMANINHO. *Panorama*. Porto: Projecto de Investigação Ruptura Silenciosa. Intersecções entre a arquitectura e o cinema. Portugal, 1960-1974, FAUP, 2013.

RESENDE, Ana, Miguel C. TAVARES, e Rui Manuel VIEIRA. *Ínsua* [Casa Alves Costa, Siza Vieira]. Porto: Projecto de Investigação Ruptura Silenciosa. Intersecções entre a arquitectura e o cinema. Portugal, 1960-1974, FAUP, 2013.

CIRCO DE IDEIAS. *29A* [Conjunto Habitacional Olivais Sul, Bloco 29-A, Vasco Lobo e Vítor Figueiredo]. Porto: Projecto de Investigação Ruptura Silenciosa. Intersecções entre a arquitectura e o cinema. Portugal, 1960-1974, FAUP, 2013.

AREIAS, Rodrigo. *1960* [sobre o *Diário de Bordo* de Fernando Távora]. Bando à Parte, 2013.

GRANDE, Nuno. *Sagrado* [Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Nuno Portas e Nuno Teotónio Pereira]. Porto: Projecto de Investigação Ruptura Silenciosa. Intersecções entre a arquitectura e o cinema. Portugal, 1960-1974, FAUP, 2014.

COSTA, Tiago. *Luto* [Pousada de Santa Bárbara, Manuel Tainha]. Porto: Projecto de Investigação Ruptura Silenciosa. Intersecções entre a arquitectura e o cinema. Portugal, 1960-1974, FAUP, 2014.

AREIAS, Rodrigo. *Ornamento e Crime* [sobre a obra de Fernando Távora]. Bando à Parte, 2015.

Filmografia completa do *Ver Artes (Arquitectura e Decoração/ Arquitectura/ Desenho Urbano)* — *Magazine de Arquitectura e Decoração*

COLAÇO, Isabel, José PERDIGÃO, e Rui SIMÕES. Reconstrução do Chiado. *Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 23 de Setembro 1992.

COLAÇO, Isabel, José PERDIGÃO, e Rui SIMÕES. Habitação social em Lisboa. *Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 7 de Outubro 1992.

COLAÇO, Isabel, José PERDIGÃO, e Rui SIMÕES. Propostas Avulsas, Maria José Salaviza. *Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 21 de Outubro 1992.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **O que é a arquitectura?** *Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 15 de Dezembro 1992.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Gonçalo Byrne**. *Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV2 (RTP); Produções Zebra, 30 de Dezembro 1992.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Manuel Vicente**. *Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 13 de Janeiro 1993.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Duarte Cabral de Mello e Maria Manuel Godinho de Almeida**. *Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 27 de Janeiro 1993.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Pancho Guedes**. *Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 26 de Maio 1993.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **António Marques Miguel**. *Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 24 de Fevereiro 1993.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Vítor Figueiredo**. *Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 17 de Março 1993.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Alexandre Alves Costa**. *Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 28 de Abril 1993.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Tomás Taveira**. *Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 14 de Abril 1993.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Sérgio Fernandez**. *Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 31 de Março 1993.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Nuno Teotónio Pereira**. *Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 12 de Maio 1993.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Alcino Soutinho**. *Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 26 de Maio 1993.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Fernando Távora**. *Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 9 de Junho 1993.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Eduardo Souto de Moura**. *Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 16 de Junho 1993.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **João Luís Carrilho da Graça**. *Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 7 de Julho 1993.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Álvaro Siza Vieira**. *Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 15 de Julho 1993.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Raul Hestnes Ferreira**. *Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 18 de Julho 1993.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Balanço, com Nuno Portas**. *Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 21 de Julho 1993.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Lisboa (I parte)**. *Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 22 de Setembro 1993.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Lisboa (II parte)**. *Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 6 de Outubro 1993.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Lisboa (III parte)**. *Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 20 de Outubro 1993.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **3 lugares da noite**. *Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 3 de Novembro 1993.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **O desenho dos pratos**. *Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 17 de Novembro 1993.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Um eixo de antiquários e design**. *Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 1 de Dezembro 1993.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Auto estradas**. in *Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 15 de Dezembro 1993.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Arquitectas**. in *Magazine de Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 29 de Dezembro 1993.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Guindastes e navios**. *Ver Artes: Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 12 de Janeiro 1994.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Manuel Tainha**. *Ver Artes: Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 26 de Janeiro 1994.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Fernando Sanchez Salvador e Margarida Grácio Nunes**. *Ver Artes: Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 9 de Fevereiro 1994.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **A cor na Arquitectura**. *Ver Artes: Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 16 de Fevereiro 1994.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Luiz Cunha**. *Ver Artes: Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 9 de Março 1994.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **José Daniel Santa-Rita**. *Ver Artes: Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 23 de Março 1994.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Cova do Vapor**. *Ver Artes: Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 6 de Abril 1994.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Júlio Teles Grilo**. *Ver Artes: Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 20 de Abril 1994.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **António Belém Lima**. *Ver Artes: Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 4 de Maio 1994.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Dois designers**. *Ver Artes: Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 18 de Maio 1994.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Olivais Sul**. *Ver Artes: Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 1 de Junho 1994.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Duas arquitecturas de exposições**. *Ver Artes: Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 15 de Julho 1994.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Vilarinho Seco, uma aldeia do Barroso**. *Ver Artes: Arquitectura e Decoração*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 29 de Julho 1994.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Vila Nova da Caparica**. *Ver Artes: Arquitectura*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 6 de Outubro 1994.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Centro Cultural de Belém**. *Ver Artes: Arquitectura*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 20 de Outubro 1994.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Ala autónoma do ISCTE e Centro de Formação profissional do INDEG/ISCTE**. *Ver Artes: Arquitectura*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 3 de Novembro 1994.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Lisboa em movimento**. *Ver Artes: Arquitectura*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 19 de Novembro 1994.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Toda a semelhança é inevitável.** *Ver Artes: Arquitectura.* Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 1 de Dezembro 1994.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Centro Comercial do Restelo.** *Ver Artes: Arquitectura.* Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 15 de Dezembro 1994.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Victor Palla.** *Ver Artes: Arquitectura.* Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 29 de Dezembro 1994.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Escola Superior de Comunicação Social.** *Ver Artes: Arquitectura.* Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 11 de Janeiro 1995.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Gulbenkian (I parte).** *Ver Artes: Arquitectura.* Lisboa: TV2 (RTP); Produções Zebra, 25 de Janeiro 1995.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Gulbenkian (II parte).** *Ver Artes: Arquitectura.* Lisboa: TV2 (RTP); Produções Zebra, 8 de Fevereiro 1995.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Residências de estudantes da Universidade de Aveiro.** *Ver Artes: Arquitectura.* Lisboa: TV2 (RTP); Produções Zebra, 21 Fevereiro 1995.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Faculdade de Geociências da Universidade de Aveiro.** *Ver Artes: Arquitectura.* Lisboa: TV2 (RTP); Produções Zebra, 8 de Março 1995.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Biblioteca da Universidade de Aveiro.** *Ver Artes: Arquitectura.* Lisboa: TV2 (RTP); Produções Zebra, 22 de Março 1995.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Hotel Ritz.** *Ver Artes: Arquitectura.* Lisboa: TV2 (RTP); Produções Zebra, 5 de Abril 1995.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Três anos antes da Expo'98 (I parte).** *Ver Artes: Arquitectura.* Lisboa: TV2 (RTP); Produções Zebra, 19 de Abril 1995.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Três anos antes da Expo'98 (II parte).** *Ver Artes: Arquitectura.* Lisboa: TV2 (RTP); Produções Zebra, 3 de Maio 1995.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Igreja do Sagrado Coração de Jesus**. *Ver Artes: Arquitectura*. Lisboa: TV2 (RTP); Produções Zebra, 17 de Maio 1995.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Letras na cidade**. *Ver Artes: Arquitectura*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 1 de Junho 1995.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Mistérios na cidade**. *Ver Artes: Arquitectura*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 15 de Junho 1995.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **AAP/Banhos de S. Paulo**. *Ver Artes: Arquitectura*. Lisboa: TV2 (RTP); Produções Zebra, 29 de Junho 1995.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Garagens**. *Ver Artes: Arquitectura*. Lisboa: TV2 (RTP); Produções Zebra, 13 de Julho 1995.

DIAS, Manuel Graça, Isabel COLAÇO, e José Edgar FELDMAN. **Roulottes**. *Ver Artes: Arquitectura*. Lisboa: TV2 (RTP); Produções Zebra, 27 de Julho 1995.

DIAS, Manuel Graça, e José Edgar FELDMAN. **Escola Superior de arte e design das Caldas da Rainha**. *Ver Artes: Arquitectura*. Lisboa: TV2 (RTP); Produções Zebra, 21 de Setembro 1995.

DIAS, Manuel Graça, e José Edgar FELDMAN. **Baixa Pombalina**. *Ver Artes: Desenho Urbano*. Lisboa: TV2; Produções Zebra, 28 de Setembro 1995.

DIAS, Manuel Graça, e José Edgar FELDMAN. **Edifício Ventura Terra**. *Ver Artes: Arquitectura*. Lisboa: TV2 (RTP); Produções Zebra, 12 de Outubro 1995.

DIAS, Manuel Graça, e José Edgar FELDMAN. **Avenidas Novas (I parte)**. *Ver Artes: Desenho Urbano*. Lisboa: TV2 (RTP); Produções Zebra, 26 de Outubro 1995.

DIAS, Manuel Graça, e José Edgar FELDMAN. **Escola Superior de Educação de Setúbal**. *Ver Artes: Arquitectura*. Lisboa: TV2 (RTP); Produções Zebra, 9 de Novembro 1995.

DIAS, Manuel Graça, e José Edgar FELDMAN. **Avenidas Novas (II parte)**. *Ver Artes: Desenho Urbano*. Lisboa: TV2 (RTP); Produções Zebra, 23 de Novembro 1995.

DIAS, Manuel Graça, e José Edgar FELDMAN. **AAP/Secção regional do norte**. *Ver Artes: Arquitectura*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 7 de Novembro 1995.

DIAS, Manuel Graça, e José Edgar FELDMAN. **A Lisboa de Duarte Pacheco (I parte)**. *Ver Artes: Desenho Urbano*. Lisboa: TV2 (RTP); Produções Zebra, 21 de Dezembro 1995.

DIAS, Manuel Graça, e José Edgar FELDMAN. **A Lisboa de Duarte Pacheco (II parte)**. *Ver Artes: Desenho Urbano*. Lisboa: TV 2 (RTP); Produções Zebra, 11 de Janeiro 1996.

DIAS, Manuel Graça, e José Edgar FELDMAN. **Coliseu do Porto**. *Ver Artes: Arquitectura*. Lisboa: TV2 (RTP); Produções Zebra, 25 de Janeiro 1996.

DIAS, Manuel Graça, e José Edgar FELDMAN. **Duas casas alentejanas**. *Ver Artes: Arquitectura*. Lisboa: TV2; Produções Zebra, 8 de Fevereiro 1996.

DIAS, Manuel Graça, e José Edgar FELDMAN. **Quinta da Malagueira**. *Ver Artes: Desenho Urbano*. Lisboa: TV2; Produções Zebra, 22 de Fevereiro 1996.

DIAS, Manuel Graça, e José Edgar FELDMAN. **Pólo da Mitra da Universidade de Évora (1ª fase)**. *Ver Artes: Arquitectura*. Lisboa: TV2; Produções Zebra, 14 de Março 1996.

DIAS, Manuel Graça, e José Edgar FELDMAN. **Pátios e vilas em Lisboa (I parte)**. *Ver Artes: Desenho Urbano*. Lisboa: TV2; Produções Zebra, 28 de Março 1996.

DIAS, Manuel Graça, e José Edgar FELDMAN. **Três casas em Alcanena**. *Ver Artes: Arquitectura*. Lisboa: TV2; Produções Zebra, 11 de Abril 1996.

DIAS, Manuel Graça, e José Edgar FELDMAN. **Pátios e vilas em Lisboa (II parte)**. *Ver Artes: Desenho Urbano*. Lisboa: TV2; Produções Zebra, 25 de Abril 1996.

DIAS, Manuel Graça, e José Edgar FELDMAN. **Portugal dos pequenitos**. *Ver Artes: Arquitectura*. Lisboa: TV2; Produções Zebra, 9 de Maio 1996.

DIAS, Manuel Graça, e José Edgar FELDMAN. **Cidade Nova de Stº André (I parte)**. *Ver Artes: Desenho Urbano*. Lisboa: TV2; Produções Zebra, 23 de Maio 1996.

DIAS, Manuel Graça, e José Edgar FELDMAN. **Arquitecturas sem arquitectos (I parte) clandestinos urbanos**. *Ver Artes: Arquitectura*. Lisboa: RTP2; Produções Zebra, 6 de Junho 1996.

DIAS, Manuel Graça, e José Edgar FELDMAN. **Cidade nova de Stº André (II parte)**. *Ver Artes: Desenho Urbano*. Lisboa: RTP2; Produções Zebra, 20 de Junho 1996.

DIAS, Manuel Graça, e José Edgar FELDMAN. **Arquitectura sem arquitectos (II parte) clandestinos urbanos**. *Ver Artes: Arquitectura*. Lisboa: RTP2; Produções Zebra, 4 de Julho 1996.

DIAS, Manuel Graça, e José Edgar FELDMAN. **Um dia na feira**. *Ver Artes: Desenho Urbano*. Lisboa: RTP2; Produções Zebra, 18 de Julho 1996.

ANEXOS

INDÍCE

ANEXO A

[Textos escritos durante o desenvolvimento da investigação de doutoramento]

Arquitectura ‘talking head’*	280
Souto de Moura no Cinema	288
Primeiro os Santos	292
Filme como Arquitectura, Arquitectura como Autobiografia	297
Filming Stone	305
The cinematography of Eduardo Souto de Moura’s architecture	305
Documentários de Arquitectura	316
Quando o Futuro passou por Cacilhas, toda a gente se assustou	324
Entrevista a Manuel Graça Dias	327
Arquitectura e filme: 30 anos de ensaio.	337
What is an architect?	345
Just another film about... Arquitectura	355
Os Vizinhos	360
Os filmes: reverberações das representações nacionais	363

ANEXO B

[Cronologias]

Produções televisivas sobre arquitectura, 1972-92	369
Produções culturais relacionadas com M. Graça Dias, 1974-92	369

ANEXO A

[Textos escritos durante o desenvolvimento da investigação de doutoramento]

Arquitectura ‘talking head’*
(2012)¹

*(Expressão anglo-saxónica usada em televisão para designar a imagem de uma pessoa filmada do peito para cima a falar directamente para a câmara.)

“O que é a Arquitectura?” é o título do episódio de estreia de “Ver Artes/ Arquitectura e Decoração”, magazine televisivo da autoria de Manuel Graça Dias (MGD), emitido na Tv2 no dia 15 de Dezembro de 1992. Este primeiro episódio era visualmente muito arcaico – exibia apenas uma série de imagens fotográficas de obras arquitectónicas que, sem grande ordem e sem referenciação, acompanhavam o ritmo da narração – mas funcionava como uma espécie de enunciado do programa, onde eram lançadas as principais obstinações que conduziram as restantes emissões. O episódio começava com MGD a falar directamente para a câmara, dizendo: “Num programa que se propõe falar sobre arquitectura, havia que tentar começar por distinguir entre arquitectura e construção.”

Na continuidade do trabalho que MGD tinha desenvolvido na imprensa^[2], o “Ver Artes” propunha-se, também, a desconstruir alguns dos mitos e lugares comuns com a qual a arquitectura convivia. No início dos anos 90, a arquitectura portuguesa começava a ser confrontada, de forma mais sistemática, com o impacto da sua própria mediatização – a construção das Amoreiras em 1985 tinha aberto uma “brecha”^[3] e colocado a arquitectura de

¹ Comunicação apresentada no seminário *Na Superfície – Imagens de Arquitectura e Espaço Público em Debate*, na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, em 2012.

² Manuel Graça Dias colaborou com “O Independente” entre 1988 e 1989 e antes com o “Jornal de Letras” – “Os jornais sistematizam colunas especializadas. A arquitectura, remetida a uma parola mistificação, é, quando muito aflorada, levemente, por leigos, aqui e ali, sem estatuto maior que o alinhar de lugares comuns sobre ‘traças primitivas’ e ‘cores berrantes’, num tom de coisa menor...’ Pretendia-se acabar com esta vulgaridade.” Manuel Graça Dias in “Reescrever o Pós-Moderno”. Jorge Figueira. Dafne, Porto, 2011.

³ “Para Manuel Graça Dias, ao serem amadas por uns e odiadas por outros, as Amoreiras ‘abriram uma brecha’ que, mesmo muitos anos depois, permitiu maior tolerância para com edifícios considerados estranhos, como a Casa da Música, no Porto.” in “25º aniversário das Amoreiras: a polémica passou de moda, o shopping subiu de estatuto”. Artigo de Ana Henriques e Marisa Soares, *Jornal Público*, 27 de Setembro de 2010.

“autor” no centro do debate público; a conquista nacional do prémio Pritzker em 1992 por Siza Vieira, acentuava a tendência para um certo “vedetismo” associado a alguns arquitectos portugueses, reforçando o fenómeno do *star-system* que era cultivado internacionalmente desde o final dos anos 80; e acima de tudo, iniciava-se um ciclo de próspera actividade económica em Portugal, consequência da adesão à CEE e da injeção de fundos comunitários, em que o “progresso” do país, entretanto transformado em enorme estaleiro, se ia manifestando através de ambiciosos e emblemáticos projectos de arquitectura: preparava-se a Expo98, recuperava-se o Chiado, construía-se o CCB, a Culturgest e Serralves. No entanto, se por um lado os anos 90 representaram o “momento dos arquitectos”^[4] e se acreditava na capacidade da disciplina, por outro, era um tempo em que, segundo Paulo Varela Gomes, a arquitectura atravessava uma “grave crise da sua definição profissional”^[5]: construía-se muito, um pouco por toda a parte e quase sempre sem recurso aos serviços de um arquitecto; sistematizavam-se meios técnicos que acabavam por normalizar e de certa forma banalizar os projectos de arquitectura; e contactava-se, mais do que nunca, com tendências importadas do exterior, multiplicando as possibilidades de resposta.

O “Ver Artes” é produto desse “tempo de espelhos”^[6] e propunha-se contrariar a superficialidade com que genericamente a sociedade e os média em particular, abordavam temas arquitectónicos. Em cada episódio MGD dedicava-se à delicada missão de “fazer chegar a arquitectura às pessoas”^[7], procurando responder à pergunta lançada no episódio de estreia – o que era afinal a arquitectura?

A apresentação do “Ver Artes” surgiu por convite da produtora Isabel Colaço, das produções Zebra. Havia vários programas especializados na televisão, principalmente de música e artes visuais, que não eram necessariamente apresentados por pessoas ligadas às áreas respectivas. No entanto, em relação à arquitectura, havia muita dificuldade em encontrar alguém fora da área que se sujeitasse a esse papel. Inicialmente, MGD resistiu

⁴ Ana Vaz Milheiro in “Ser cristalino, em tempo de espelhos”. Antologia 1981-2004 do Jornal dos Arquitectos, Jan-Jun 2005, pp.150-154.

⁵ Paulo Varela Gomes in “Tomar Partido”. JA 138/139, Ago-Set 1994, pp19-21.

⁶ Ana Vaz Milheiro in “Ser cristalino, em tempo de espelhos”. Antologia 1981-2004 do Jornal dos Arquitectos, Jan-Jun 2005, pp.150-154.

⁷ Expressão utilizada por Manuel Graça Dias em conversa informal sobre o programa “Ver Artes”.

bastante à ideia de ser “pivot”, mas depois de muita insistência da parte de Isabel Colaço e ao final de hora e meia ao telefone, acabou por aceitar.

O programa foi emitido durante quatro anos, quinzenalmente e em horário pouco nobre, da qual resultaram oitenta e quatro episódios. Cada episódio durava pouco mais de vinte minutos – o suficiente para passar a mensagem sem perder a atenção do espectador. Desenvolveu-se em três fases diferentes: a primeira, com o subtítulo “Arquitectura e Decoração”, assumia um carácter mais biográfico, centrando-se na apresentação de um arquitecto por episódio; a segunda, mais monográfica, com a escolha de uma obra arquitectónica específica; e por fim, a terceira e última, que foi gradualmente adquirindo um carácter mais livre e que alternava entre episódios de “Arquitectura” e episódios de “Desenho Urbano”. Os primeiros episódios, em 1992-93, que consistiam na apresentação de um arquitecto, obedeciam a uma estrutura fixa: começavam sempre com uma pequena nota biográfica, seguia-se a entrevista, intercalada com imagens das obras referidas na conversa e rematavam sempre com uma pequena secção dedicada à “Decoração”, onde cada arquitecto elegia uma peça de design.

O “Ver Artes” ia-se desenrolando num estilo descontraído e familiar, com entrevistas em tom de conversa, com os arquitectos a abrirem as portas das suas casas e gabinetes, e com curiosas deambulações pelas obras retratadas. Muitas das obras mais paradigmáticas da arquitectura portuguesa eram inacessíveis ao grande público – por se tratarem de pequenos projectos privados e fora dos grandes centros urbanos – e a televisão oferecia uma excelente oportunidade de as mostrar. Igualmente, MGD fazia questão de colocar os arquitectos nos seus escritórios, entre desenhos e maquetas, o que contribuía para desmitificar um pouco a arquitectura, revelando a forma como ela era feita.

“Balanço com Nuno Portas”, emitido no dia 21 de Julho de 1993, vem rematar a primeira série de 16 episódios biográficos e de certa forma, tenta fazer a síntese de todos eles e do que se andava a passar na arquitectura portuguesa naquela altura. A conversa começa com Nuno Portas a constatar que a sociedade portuguesa, nos últimos tempos, tinha-se transformado muito a reboque de tendências que não tinham tido origem em Portugal e que era natural que a arquitectura acabasse por reflectir essa contaminação. Fala em “crise de

paradigmas” e em “crise de fim de século”, e revela grande preocupação com uma certa “esquizofrenia cultural”, que vinha associada à rápida e abrangente difusão da informação – as novas tendências invadiam quotidianamente o panorama arquitectónico português e ameaçavam enfraquecer as suas especificidades culturais. Por outro lado, Nuno Portas considerava que essa mesma crise vinha arruinar qualquer convicção de uma ideia totalitária de controlar o território de um ponto de vista estético – facto, aliás, que MGD assume como sendo bastante tranquilizador. Nuno Portas continua questionando que se houvesse um certo “consenso cultural” e “continuidade semântica” naquilo que o espaço público representa no colectivo das pessoas, a grande diversidade de construções acabava por ser minimizada.

Ao nível da comunicação de arquitectura, esta questão de “clareza semântica” é também fundamental para MGD, sendo evidente no “Ver Artes”, um grande cuidado em procurar nomear os elementos essenciais da boa arquitectura. A estratégia de partilha com o grande público de uma certa “essencialidade” da qualidade arquitectónica, assenta por um lado na escolha de temas próximos ao espectador comum e por outro, no recurso a um vocabulário corrente e a uma linguagem “fácil” e atractiva. É muitas vezes, através de assuntos aparentemente “banais”, que MGD vai abordando grandes questões arquitectónicas, e de certa forma, com eles vai construindo a sua própria “explicação” da arquitectura.

A partir do “Balanço com Nuno Portas”, o programa vai-se libertando da estrutura fixa inicial e surgem alguns episódios mais livres como “3 Lugares da Noite”, “O desenho de pratos”, “Auto-estradas” e por fim, o último da primeira série no dia 29 de Dezembro de 1993, “Arquitectas”. O episódio “Arquitectas”, por exemplo, vem questionar porque é que as mulheres, estando em igual número nas faculdades e até tirando melhores notas, não obtêm o mesmo protagonismo que os homens no mercado de trabalho. O episódio “3 Lugares da Noite”, visita alguns bares famosos da noite lisboeta, na afirmação de um estilo de vida que os poderes instituídos procuravam abafar: *“A nostalgia, que é um véu que nos acompanha sempre para fazer ler o passado, como se fosse o lugar geométrico das existências felizes, pode-nos impedir de reconhecer que a noite em Lisboa continua, com outras gerações, outros acontecimentos, outros lugares, outra geografia.”* O episódio “Desenho de Pratos”, somente dedicado à arte de bem empratar, é aparentemente o que mais se afasta do

convencional âmbito da arquitectura – mas é também, um dos que melhor a “explica”. *“Desenhar a apresentação dos pratos nas travessas, poderá parecer coisa menor, mas é de coisas menores que se constroem os ambientes. É muitas vezes de pormenores que se faz a melhor arquitectura.”*

No episódio “Auto-estradas” – que é a “ilustração” integral de um artigo escrito para “O Independente”^[8] em Julho de 1989 e que ia sendo lido em voz off à medida que passavam imagens de um percurso de automóvel pelas auto-estradas de Portugal – a dada altura surge o seguinte:

“Ele disse, atrás, que alguém dissera num filme, olhando a câmara, que as auto-estradas eram as catedrais modernas e, depois de uma pausa, que não tinha sido ele – o personagem – a dizê-lo.

Não o contradisse porque creio ser necessário recorrermos a exemplos na angústia de nunca encontrarmos o tom; vamos interceptando perpetuamente a fala com metáforas, recorrências formais que chamamos e misturamos para atingir a emoção.”

Apesar de subtil, é claro no texto de MGD, a referência a uma frase do filme “True Stories”^[9] de David Byrne, vocalista dos “Talking Heads”^[10]:

“I suppose these freeways made this town, and a lot of others like it, possible. They’re the ‘Cathedrals of our time’ someone said... Not me.”

O “True Stories”, filme de 1986, é uma paródia musical em que David Byrne, na figura do narrador, interpreta um forasteiro que vai fazendo uma incursão pelos costumes da pequena cidade (imaginária) de Virgil, no meio do Texas, num estilo mimético ao da típica

⁸ “Eram textos curtos, sobre diversos temas da arquitectura, numa tentativa de aproximação desta arte com o público dos jornais, retirando-lhe os álibis dito técnicos e jogando com um vocabulário corrente, embora tomando as ideias ‘contra a corrente’.” Manuel Graça Dias in “Vida Moderna”. João Azevedo Editor, Lisboa 1992

⁹ “True Stories”, 90’, filme realizado e protagonizado por David Byrne, Warner Bros, 1986.

¹⁰ “Talking Heads”, banda norte-americana composta por David Byrne, Chris Frantz, Tina Weymouth e Jerry Harrison, 1975-1991.

reportagem televisiva. Convém referir que Byrne é escocês e nunca pediu nacionalidade americana, apesar de viver nesse país desde os seus oito anos de idade, e é com esse seu olhar de “outsider” que, através de pequenas histórias baseadas em factos reais retirados dos tablóides, vai mapeando as suas inquietações sobre o modo de vida tipicamente americano.

Todo o filme está repleto de frases soltas, que muitas vezes surgem fora do contexto da cena ou diálogo em que são inseridas e que, da mesma forma que introduzem uma multiplicidade de interpretações, também arruinam qualquer tentativa de nelas se procurar um sentido: *“I have something to say about the difference between American and European cities. But I've forgotten what it is. I have it written down at home somewhere.”* Mais do que simples *nonsense*, estas pequenas provocações tocavam em algumas das questões que mais preocupavam os arquitectos naquele tempo, mesmo em Portugal: as já referidas auto-estradas (*freeways*), ditas “catedrais modernas”, que esventram o território de norte a sul; o automóvel como principal meio de transporte; a pré-fabricação (*pre-fab*^[11]) que permitia construir mais e mais depressa, contribuindo para o crescimento desenfreado das periferias; a standardização (*metal-buildings*^[12]) que ameaçava o papel dos arquitectos porque permitia encomendar um edifício por catálogo; e a arquitectura genérica (*a box*^[13]) que responde a qualquer programa da mesma maneira, ignorando especificidades de lugar ou contexto. De facto, as diferenças entre as cidades Europeias e Americanas, tornavam-se cada vez mais, uma vaga memória.

Uma das questões que chegou a ser abordada no “Balanço com Nuno Portas” e que é tema de um episódio de duas partes do “Ver Artes”, foi a “Arquitectura sem arquitectos.” Nos anos 90, a pré-fabricação e a standardização que os *metal buildings* representavam, ainda não estava implantada o suficiente em Portugal para gerar repercussões no nosso território, como acontece hoje em dia e como acontecia na altura nos EUA. Eram mais correntes os fenómenos de auto-contrução ilegal, como os “clandestinos suburbanos” dos arredores de

¹¹ “It’s like a game of leap frog, these houses, they just keep extending the town out further and further every year.” (Excerto do filme “True Stories”).

¹² “Texas is the largest producer of “metal buildings”. “Metal buildings” are the dream that modern architects had at the beginning of the century, finally come true but they themselves don’t realize it. That’s because it doesn’t take an architect to build a “metal building”, you just order them from a catalogue. (Excerto do filme “True Stories”).

¹³ “This is the Varicorp building, just outside Virgil. It’s cool. It’s a multi-purpose shape – a box. We’ve no idea what’s inside there!”. (Excerto do filme “True Stories”).

Lisboa, potenciados pelo espírito de liberdade do pós-25 de Abril e pelo desejo aburguesado de adquirir habitação própria. Em voz-off, durante uma panorâmica de uma destas paisagens “clandestinas”, MGD cita Robert Venturi: *“Os arquitectos perderam o costume de contemplar, sem espírito de crítica, o ambiente. A arquitectura moderna tem sido tudo menos tolerante. Os arquitectos preferem mudar o meio ambiente a revalorizá-lo, mas não é nenhuma novidade inspirarmo-nos no vulgar. A arte culta muitas vezes provém da arte popular. Se olharmos para trás, para a história e para a tradição, para avançar, também podemos olhar para baixo, para subir.”*

É bastante evidente, tanto no “True Stories” como no “Ver Artes”, um esforço de desmontar certos lugares comuns, quanto mais não seja, por darem importância a trivialidades, que passam despercebidas à maior parte das pessoas: *“I deal with stuff that's too dumb for people to have bothered to formulate opinions on.”*^[14]. No caso do “Ver Artes”, esse esforço torna-se mais evidente nos episódios livres, dedicados a temas que normalmente não têm destaque nos debates “maiores” da arquitectura. Durante os quatro anos da sua emissão, o programa foi sendo pautado por uma grande variedade de temas, associados a uma ainda maior liberdade de tratamento dos mesmos. Torna-se difícil definir o programa, porque se há algo que o caracteriza, é precisamente a sua falta de definição – MGD fala de arquitectura, mas também fala de muitas outras coisas: *“No fundo trata-se de um homem para quem a formação profissional não é um mister, tão só, mas, mais promiscuamente, uma chave para o entendimento do real e do(s) seu(s) rito(s).”*^[15]

Durante a sua carreira como “comunicador” de arquitectura, MGD experimenta diversos formatos de média, desde a imprensa, à televisão e à rádio, e mesmo as suas aulas são ilustradas com dinâmicos powerpoints, em que risca e rabisca, faz deslizar e rodopiar imagens, conforme a mensagem que quer passar –esta atitude é aliás, também característica

¹⁴ “David Byrne in “David Byrne In “True Stories”. Artigo de Janet Maslin, The New York Times, Oct 1986.

¹⁵ Manuel Vicente in “Vida Moderna” (prefácio), João Azevedo Editor, Lisboa 1992

de David Byrne, que fez transcender a sua prática criativa além das convenções da sua morada disciplinar e que, curiosamente, partilha o mesmo vício do powerpoint^[16].

No “Ver Artes”, quando MGD “escreve” o nome com o dedo no ecrã no episódio “Letras na Cidade” ou provoca um ritmado fechar de janelas no Pólo da Mitra de Vítor Figueiredo, revela um inusitado aproveitamento do suporte de comunicação. O processo de realização e montagem do programa é também reflexo de uma exploração criativa do médium: primeiro era filmada a obra arquitectónica, privilegiando os aspectos considerados mais relevantes, e só depois é que era realizada a entrevista, já conduzida de forma a abordar o que a filmagem havia privilegiado. Segundo este método, poder-se-á depreender que o acto de filmar a arquitectura permitia, por si só, construir um entendimento crítico sobre o objecto retratado. Mais do que um veículo de comunicação, a televisão proporcionava também um campo de ensaio, onde MGD partilhava as suas inquietações e através da troca de ideias entre vários arquitectos e personalidades da actualidade portuguesa, construía uma leitura particular da arquitectura. O facto de ser também o apresentador do programa – em que muitas vezes é filmado no seu próprio escritório, a falar directamente para a câmara com o fundo cheio de tralha e papelada – possibilitava “dar a cara” pelas opções tomadas e legitimar um posicionamento mais pessoal perante a matéria apresentada. A referência à expressão “*talking-head*” no título do artigo, pretende sugerir isso mesmo.

¹⁶ “PowerPoint makes hilariously bad-looking visuals. But that’s a small price to pay for ease and utility. (...) Initially, I made presentations about presentations; they were almost completely without content. The content, I learned, was in the medium itself”. David Byrne in “Learning to Love PowerPoint”, Wired Magazine, Issue 11.09, September 2003.

Souto de Moura no Cinema

O filme ‘Reconversão’ de Thom Anderson
(2013)¹

Reconversão é um filme sobre granito. O filme começa com um grande bloco a ser extraído de uma pedreira e, com todo o seu peso, a ser pousado por um caterpillar no reboque de um camião. Enquanto o bloco é cortado e transformado em placas, uma voz-off explica-nos, com o seu sotaque americano, que *Portugal is two countries, two civilizations: in the south, clay; in the north, granite*. Esta afirmação serve para colocar o espectador perante o argumento central do filme: a arquitectura de Souto de Moura funda-se como uma parede de granito. Pesquisador obsessivo, Thom Andersen quer saber porque é assim que Souto de Moura constrói a sua arquitectura e *Reconversão* é a materialização cinematográfica dessa investigação.

O filme é uma viagem de 65 minutos por 17 obras e projectos, segundo uma selecção que recupera muitas obras e casas do seu percurso inicial, particularmente habitações privadas, como por exemplo as casas no Gerês, Baião, Moledo do Minho ou na rua de Nevogilde. A narração que acompanha o filme cita, por sistema, palavras de Souto de Moura e o realizador procura traduzir nas imagens ideias que as palavras contêm. Perante o confronto entre os dizeres do arquitecto e o resultado da observação directa de um estrangeiro curioso e atento, assistir ao filme permite acompanhar um diálogo profícuo entre autor e observador.

Em *Reconversão*, sente-se a passagem do tempo sobre a arquitectura de Souto Moura. Thom Andersen recorre a uma técnica que refere como “landscape animation” – especialidade do seu director de fotografia, Peter Bo Rappmund – para, em momentos específicos, fazer acelerar a realidade e testar a resistência dos edifícios à inconstância do ambiente e à imprevisibilidade do seu próprio uso. Nesses momentos, a imagem vídeo dá

¹ Publicado em *Jornal Arquitectos (J-A)*. 2013, 246, pp. 62-65.

lugar a uma sequência de imagens fotográficas, captadas em diferentes instantes e montadas segundo uma estrutura temporal precisa, construindo uma única imagem fixa subtilmente animada pelas mais pequenas alterações de luz e movimento. E, como se a aceleração do tempo tivesse também afectado a própria técnica de filmagem, esta imagem individual é-nos apresentada carregada de grão e de cores saturadas, uma reminiscência evocativa da materialidade confortável do filme em película.

Thom Andersen diz ter aversão às fotografias que aparecem nos livros e revistas de arquitectura, refere-se a elas como “house porn” porque captam um momento sem tempo, em que a obra é apresentada vazia e sem qualquer marca de ocupação. Ao filmar a arquitectura de Souto de Moura, Andersen recria enquadramentos das imagens abstractas que viu em livros e confronta-as com a dimensão física e habitada dos espaços representados. Assim, tal como a técnica fotográfica corteja a materialidade do cinema em película, a imagem deste filme procura nestas obras a reverberação dos materiais e texturas que tanto as caracterizam.

A ideia de ruína e a passagem do tempo estão sempre latentes no filme, são factos que funcionam como pré-existências que o realizador respeita e procura interpretar. Uma das obras visitadas é a reconversão de uma pequena ruína no Gerês, um projecto de 1980-82 que ficou inacabado e foi abandonado, uma ruína que, por força das circunstâncias, se transformou numa nova ruína. A equipa de filmagem perdeu-se em busca da casa, que não foi fácil encontrar. Andersen tinha indicações de ser uma obra cuja visita era imprescindível e, descoberta a pequenez da obra e o seu estado de desmazelo, interrogou-se sobre essa condição. O filme lança a pergunta: *Why had Souto Moura's office insisted we visit it? Was it a practical joke? Or a test of our seriousness?*

Em contrapartida, Andersen diz-nos ter sido o escritório de Souto de Moura a não entender porque insistiu em visitar as casas aburguesadas, sem granito e sem ruínas, da Avenida da Boavista. Instigado por um depoimento onde o arquitecto evocava os becos de Los Angeles para explicar aquele projecto, Andersen justifica-se com o humor acutilante que percorre todo o filme: *Since I grew up in Los Angeles and I love alleys, that was enough for me.* Durante o filme, somos várias vezes surpreendidos com pequenos desvios à narrativa central, em que Andersen nos expõe as suas inquietações perante a actualidade portuguesa. Com a curiosidade natural de um estrangeiro em visita ao país, Andersen fala-nos do SAAL e

do bairro de São Vítor, projecto em que Souto de Moura colaborava com Álvaro Siza, comenta a demolição do Aleixo e faz-nos ouvir *Portugal na CEE*, uma música dos GNR que contemporiza as primeiras obras do arquitecto e ecoa a enumeração dos materiais importados para a construção de uma casa que se queria “Portuguesa” e de baixo custo, em Baião.

O filme conclui-se com a visita da equipa de filmagem ao escritório de Souto de Moura, onde realizador e arquitecto conversam. Falam sobre destruição e criação e Souto de Moura explica como detesta a ideia romântica de ruína: *adoro ruínas como adoro animais, porque se movem e resistem, têm energia*. Diz-nos que, nos seus projectos, procura apenas acelerar a história, acelerando a degradação das obras. E diz fazê-lo com obsessão porque não concebe outra possibilidade de fazer arquitectura. No final, ouvimo-lo comentar: *"sou um exagerado"*.

Reconversão abre possibilidades para uma compreensão mais lata da arquitectura de Souto de Moura porque, para além de oferecer um registo audiovisual sedutor, consegue transmitir o *estado febril* em que as suas obras são projectadas e construídas. A ideia de ruína é uma obsessão partilhada por Thom Andersen e, tal como o granito nas obras do arquitecto, é explorada ao limite da sua definição e perseguida com uma boa dose de exagero, deixando-se levar pelo que esta lhe sugere. Em dado momento do filme, uma citação de Souto de Moura sobre a casa em Moledo do Minho explica-nos que *muitas vezes a preparação do tema é o próprio projecto*. *Reconversão* usa este nível de transparência – Thom Andersen desmonta o método do arquitecto com uma franqueza desinteressada – e, provavelmente, essa é a sua melhor homenagem à obra de Eduardo Souto de Moura.

CAIXA 1

Para celebrar os 20 anos de existência, o Festival Curtas de Vila do Conde convidou quatro cineastas estrangeiros para realizar filmes cuja temática incidisse sobre a região norte de Portugal. Thom Andersen, um realizador de Los Angeles que sonhava ser arquitecto e que vive numa casa desenhada por Rudolf Schindler, escolheu a obra de Eduardo Souto de Moura para construir o argumento do seu filme. A produção do filme foi portuguesa e da responsabilidade de Dario Oliveira das Curtas Metragens CRL.

CAIXA 2

Cineasta norte-americano baseado em Los Angeles, Thom Andersen reparte a sua actividade cinematográfica entre a realização, a crítica e uma carreira de 25 anos no ensino de teoria e história do cinema no CalArts (*California Institute of the Arts*). A sua filmografia é curta mas apoia-se em títulos que reflectem uma extensa investigação em torno do próprio cinema e da forma como este altera a percepção da realidade. *Los Angeles plays itself*, de 2003, consiste numa montagem detalhada de fragmentos de múltiplos filmes que revelam um retrato visual distorcido e equivocado da cidade perpetuamente alimentado pela indústria cinematográfica. *Get Out of the Car*, de 2011, conquistou o prémio de melhor documentário na 19.^a edição do Curtas de Vila do Conde, foi uma reacção ao filme anterior e procura ser uma “sinfonia urbana” onde são capturados lugares e sons reais, misturados com elementos esquecidos ou abandonados da história e cultura de Los Angeles, cidade pela qual Thom Andersen se sente profundamente atraído.

FICHA TÉCNICA

“Reconversão”

Portugal, 2012, DOC, HD, Cor, 65'

Realizador: Thom Andersen

Produtor: Dario Oliveira, Curtas Metragens C.R.L.

Argumento: Thom Andersen

Fotografia: Peter Bo Rappmund

Montagem: Adam R. Levine, Christine Chang

Música: GNR

Som: Christine Chang

Director de produção: Raquel da Silva

Primeiro os Santos

A Arquitectura dos encontros entre etnografia e cinema

(2013)¹

Por formação e experiência, os arquitectos possuem um conhecimento muito específico sobre o mundo habitado, embora nem sempre sejam bem-sucedidos em comunicar essa visão a um público mais alargado. Poderiam ser agentes efectivos de uma transformação cultural, na maneira como o nosso território é ocupado e gerido, mas porque os seus discursos raramente extravasam os círculos de debate disciplinar, os arquitectos tendem a tornar-se ineficazes. Uma pergunta faz sentido para contrariar esta tendência: como tornar visível um pensamento crítico de arquitectura? Para procurar uma resposta vale a pena observar um encontro, que é frequente, entre antropologia e cinema. Uma publicação recente, associando contribuições dessas duas disciplinas – dois documentários e um ensaio – misturou investigação e cinema num processo contínuo de aproximação ao real. Sem ser esse o objectivo principal do trabalho, o resultado constitui uma leitura muito particular do território português.

Durante dois verões consecutivos, no final dos anos 90, José do Fundo e Jacinta da Graça Félix – um casal de emigrantes portugueses radicados em França – aceitaram ser observados por uma antropóloga e filmados por um cineasta. Sobre este processo de intromissão resultam dois documentários de João Pedro Rodrigues – “Esta é a Minha Casa” (1997, 51’) e “Viagem à Expo” (1999, 55’) – e, década e meia mais tarde, o ensaio da antropóloga Filomena Silvano – “De casa em casa – sobre um encontro entre etnografia e cinema”. Segundo a antropóloga, também presente na realização dos documentários, nem o seu ensaio pretendeu substituir-se às leituras que os filmes possibilitam, nem alguma vez esperou que os documentários de João Pedro Rodrigues fossem outra coisa que não um puro exercício de cinema (em vez de um exercício etnográfico ou sociológico) – o interesse deste encontro de disciplinas esteve, a seu ver, “na independência dos assuntos que moveram cada um de nós”. Juntos, mas cada um à sua maneira, antropóloga e cineasta invadiram o quotidiano de José e Jacinta para descobrir

¹ Publicado em *Jornal Arquitectos (J-A)*. 2013, 248, pp. 238-241.

como é que uma família de emigrantes, que vive em permanente deslocação entre dois países, constrói a sua própria identidade cultural.

As práticas espaciais da família Fundo fragmentam-se em múltiplas localizações, mas, no limite, encontram-se circunscritas aos lugares de um quotidiano profundamente sistematizado. A semana é passada num minúsculo apartamento em Paris, no prédio onde Jacinta é porteira; José, que é sapateiro, passa o dia na oficina de que é proprietário; Johnny e Léa, filhos do casal, quando não estão na escola, estão no apartamento com Jacinta. No fim-de-semana, a família troca o confinado apartamento pela confortável “casa da campanha”, pequena moradia unifamiliar que possuem na periferia. No domingo de manhã, vão e voltam de carro a Paris, para atender à Missa na igreja do bairro; e à noite, deixam o carro na “casa da campanha” e voltam de metro para o apartamento. Todas as semanas, a mesma rotina repete-se. Até que chega o verão, momento muito antecipado durante todo o ano, e se concretiza a mais sagrada das rotinas familiares – a “ida à terra”.

A viagem dos Fundo no verão de 1997 estabelece a narrativa de “Esta é a minha casa”, o primeiro dos dois documentários, desde a partida de Paris às três da manhã, até à chegada à aldeia de Argozelo, Trás-os-Montes, ao final da tarde. Trata-se de uma viagem de carro incrivelmente célere: José conduz e leva consigo a sua mãe, Jacinta e João Pedro Rodrigues com a câmara – Filomena Silvano segue noutra carro, mas recusa-se a acompanhar tal velocidade. O tempo da narrativa corresponde à duração desta viagem, pouco mais de 24 horas, mas a sua montagem não respeita linearmente a cronologia do percurso – é frequente o recurso a avanços e recuos, imagens de tempos diferentes (Jacinta tão depressa aparece de cabelo comprido como curto) e até de imagens de vídeo amador a preto e branco – produzindo um efeito de grande fragmentação espacial que, porventura, pode até baralhar o espectador. Mas num aspecto, a montagem do filme é absolutamente linear: o crescimento exponencial da sua intensidade emocional, que está em sintonia com o entusiasmo crescente dos Fundo no aproximar à “terra” – desde o compenetrado desprendimento com que se prepara a partida e se fecham as casas em Paris; à postura visivelmente mais relaxada de José

com a passagem da fronteira; até ao clímax final, com Jacinta eufórica a sair do carro em andamento para abraçar os filhos (que haviam partido mais cedo, para passar Agosto inteiro em casa dos avós maternos). Do percurso entre Paris e a fronteira, fica o vácuo de uma viagem alucinante, onde José e o seu carro são um só, recusando qualquer interacção social com a realidade envolvente. Na passagem da fronteira, revela-se um dos grandes motores identitários da família – a Igreja. Nem o cansaço, nem a pressa de chegar à aldeia, impedem José de calmamente visitar dois santuários e cumprir uma série de rituais religiosos – dar uma volta à capela, beijar a parede do altar, deixar uma esmola – como acto, algo paradoxal, de agradecimento pela sua chegada em segurança, mesmo tendo conduzido sempre de forma irresponsável e perigosa.

É assim que, de lugar em lugar, de ritual em ritual, “Esta é a minha casa” constrói uma cartografia visual do território afectivo disperso da família Fundo, com vista a revelar questões relacionadas com “deslocalização cultural”, objectivo aliás que Filomena Silvano assume ter estado na base de todo o projecto e que uma das falas de José, transcritas no seu ensaio, resume bem: – *O Santo da aldeia é quem nos guarda por cá.*

Mas em “Viagem à Expo”, o segundo documentário, a lógica inverte-se. Neste filme, rodado no verão seguinte, é a família de emigrantes que vai ao encontro da equipa de filmagem numa visita à capital portuguesa. Revelam-se os mesmo factores identitários que orientam a rotina familiar no primeiro filme – o afinco no ofício, visível na conversa entre José e um velho sapateiro de Alfama; a devoção religiosa no momento de Jacinta escolher um *souvenir* na loja do Cristo-Rei; e o orgulho de ser português quando Johnny posa para a fotografia no estádio do Benfica – mas, fora do seu território habitual, os Fundo apresentam-se agora como uma única entidade cultural, estável e perfeitamente localizada na sua condição de turista, sobre a qual se projecta um país em mudança. Em “Viagem à Expo”, é a identidade cultural de Portugal do final dos anos 90 que se revela “deslocalizada”, definida algures entre a confiança optimista no progresso económico e na nova urbanidade que a “Expo98” apresentava; e a fragilidade estrutural de um país de tradição, ainda, vincadamente rural, e que a própria presença dos Fundo tende a evocar.

Passaram quinze anos. Deste país, hoje, já pouco reconhecemos, e, se calhar, até os Fundos desistiram de cá vir todos os verões. Deste projecto interdisciplinar, que junta a antropologia ao cinema, fica não só a memória da identidade cultural de uma família, mas também o retrato de um país repleto de contradições. Por um lado, a ideia da “terra” que, para este casal, representava uma espécie de lugar mítico, preservado no seu imaginário como uma paisagem rural intocada, intocada mesmo pelas próprias “casas de emigrante”. Por outro lado, a adesão à Europa, que, para o bem e para o mal, é hoje uma realidade, era, na época, uma novidade. O momento da passagem pelo antigo posto fronteiriço de Quintanilha (ver caixa), que constituí um dos pontos altos de “Esta é a minha casa”, é sintomático da confusão que a abolição das fronteiras no espaço comunitário gerou numa família de emigrantes, esforçada em manter a identidade do seu país de origem.

Entretanto, nestes quinze anos, desapareceu uma grande parte da agricultura de subsistência, em muito devido a políticas europeias. Com ela, as marcas de ruralidade deram lugar a cenários de abandono. Também os emigrantes da 2.^a e 3.^a geração deixaram de investir na construção de uma casa em Portugal, porque já não têm ambição de um dia regressar. Isto sucedeu enquanto se construía um novo Portugal urbano, configurado a partir do sucesso da Expo98, envolvendo grandes investimentos públicos e apenas possível pela injeção de fundos comunitários. Independentemente de outras leituras que este projecto possa estimular, ele garante uma boa experiência cinematográfica, fundamentada pelo rigor científico do estudo etnográfico. O cinema de João Pedro Rodrigues dá a ver a verdade intuída nos corpos dos protagonistas, cujas presenças os filmes tornam viciante acompanhar. A palavra escrita de Filomena Silvano acrescenta significado e correspondência antropológica às sensações que as imagens despertam. Juntos, antropóloga e cineasta, construíram um espaço de afectos que, com esta publicação, nos oferecem a possibilidade de, por momentos, o habitarmos.

CAIXA

Excerto do livro (pp. 50-51)

“Num dos planos de viagem de “Esta é a minha casa” acompanhamos a passagem da fronteira. Pela imagem do retrovisor, vemos que José começa a exhibir uma expressão facial mais descontraída. Sabemos que nos estamos a aproximar do território português porque ele nos vai apresentando os marcos físicos que o antecedem: *Aquelas casas já são portuguesas. É o quartel da guarda espanhola.* Ao mesmo tempo, vamos acompanhando um crescendo de emoção, exprimido por José e sua mãe, que termina numa entusiasta gritaria:

- *Aqui é a fronteira de Quintanilha.*
- *Estamos em Portugal!*
- *Aqui estamos em Portugal! Eh, Eh...*

Imediatamente a seguir, instala-se a hesitação, a perplexidade e mesmo a frustração:

- *Ainda não. É aqui.*
- *Além.*
- *É aqui.*
- *Não.*
- *Aqui é que é. Aqui é adonde é que estavam os polícias.*

Tudo isso, porque a passagem pelo lugar exacto onde começa Portugal já não está marcada por um acto que a torne evidente. Passada a ponte onde uma placa azul da Comunidade Europeia marca os limites territoriais dos dois estados membros, vimos uma série de carros, com placas francesas e suíças, estacionados. As pessoas estavam cá fora e algumas comiam uma merenda, no cumprimento de uma rotina que vem do tempo em que eram obrigadas a parar para tratar das formalidades alfandegárias.”

FICHA TÉCNICA

“De casa em casa – sobre um encontro entre etnografia e cinema”

Inclui DVD

Ensaio: Filomena Silvano

Documentários: João Pedro Rodrigues

Edição: Palavrão – Associação Cultural

Filme como Arquitectura, Arquitectura como Autobiografia (2014)¹

“The autobiography of a project is certainly only in the project itself, and describing it is a form of communicating that is not different from designing or building.”

Aldo Rossi, 1981

“Architecture projects space into this world. Cinematography translates that space into pictures projected in time. Cinema then is used in a completely new way: as a space to meditate on buildings.”

Heinz Emigholz, 2008

Apontamentos Avulsos

A arquitectura não é um filme, embora alguns cineastas revejam no processo de montagem cinematográfica uma operação arquitectónica. Um filme não é arquitectura, embora possa contribuir para melhor a explicar. Para alguns arquitectos, o filme pode também funcionar como lugar de construção de discursos arquitectónicos ou, pelo menos, como morada alternativa e suplementar à sua explanação. Aldo Rossi, por exemplo, considerava qualquer técnica possível a essa construção. Dizia na sua “autobiografia científica” — obra escrita, ela própria, como extensão da sua prática arquitectónica —, *“To consider one technique superior to, or more appropriate than, another is a sign of the madness of contemporary architecture and of the Enlightenment mentality which the architectural schools have transmitted wholesale to the Modern Movement in architecture.”*² [1] Por isso, quando nesse momento descreve a sua única experiência com filme — *Ornamento e Delitto* (título retirado directamente do ensaio de Adolf Loos), produzido para a Trienal de Milão em 1973 —, considera-a como a continuação de muitas coisas que procurava na arquitectura. *Ornamento e Delitto* é por ele descrito como uma “colagem” de obras arquitectónicas que apareciam em filmes de diferentes realizadores, desde Fellini a Visconti, com a intenção de introduzir

¹ Publicado em *Artecapital, Arquitectura e Design*. 2014. Disponível em: http://www.artecapital.net/arg_des-108-alexandra-areia-filme-como-arquitectura-arquitectura-como-autobiografia.

² Aldo Rossi, *A Scientific Autobiography*. Oppositions Book, MIT Press: 1981, p.74.

“vida” no discurso arquitectónico e mostrar a arquitectura como um cenário para eventos humanos. Com este filme, Rossi acreditava ter conseguido ir além da arquitectura.

I

Heinz Emigholz é um cineasta experimental alemão que filma arquitectura. “Arquitectura como autobiografia” é o nome da sua série de filmes dedicados à obra de cinco arquitectos, e um engenheiro, lentamente construídos desde 1993.³ Seja nos 27 edifícios de *Loos Ornamental* (2008, 72’), nas 40 casas de *Schindler Houses* (2007, 99’) ou nas 62 obras de *Goff in the Desert* (2003, 110’),⁴ Emigholz procura sempre captar a arquitectura que filma no seu estado mais natural: sem luzes artificiais, para corresponder à imagem do espaço tal como o arquitecto o havia imaginado; sem música, narração ou comentários, apenas som ambiente em paisagens sonoras cuidadosamente recriadas; sem recurso a lentes grande angulares ou a vistas aéreas, para não se perder a dimensão humana; e sem qualquer movimento de câmara, apenas planos fixos em imagens de alta resolução, embora com ângulos e enquadramentos inesperados, porque, no acto de contemplar um edifício, a nossa cabeça também está sempre a mudar de posição — “*I’ll lean my head to the right side, I’ll lean to the left, I’ll look up, I’ll look down.*”⁵

Emigholz deposita toda a força potencial dos seus filmes no poder de cada imagem falar por si mesma, indo mesmo ao ponto de afirmar que grande parte dos filmes sobre arquitectura falham, porque, precisamente, recorrem a comentários e entrevistas para tentar expressar significado, desprezando a dimensão linguística contida nas próprias imagens.⁶ Diz que o seu trabalho consiste em “simplesmente” apresentar um espaço tridimensional num ecrã bidimensional: processo que implica, primeiro, desconstruir o edifício em fragmentos que irão constituir os planos cinematográficos do filme; para depois ser novamente reconstruído durante a montagem, de forma a poder ser projectado no ecrã. No acto de

³ A série *Architecture as autobiography* de Heinz Emigholz foi exibida em Março de 2013 na Cinemateca, ciclo promovido pelo artista plástico e investigador Sérgio Taborda.

⁴ <http://www.adolf-loos-film.com/>; <http://www.rudolph-schindler-film.com/>; <http://www.bruce-goff-film.com>.

⁵ Heinz Emigholz, *Interview With Heinz Emigholz (Pt. One)*. Michael Guillén, *Complicated Spaces, The Evening Class*: 2008. (<http://theeveningclass.blogspot.pt/2008/04/complicated-spaces-evening-class.html>).

⁶ Heinz Emigholz, *Press Kit of Perret in France and Algeria* (2012, 110’).

montagem, Emigholz tenta ligar aspectos desconexos de uma qualquer situação arquitectónica, que nunca seriam conectáveis de outra forma, dizendo que só assim é que consegue “criar espaço”. Por isso, afirma que a cinematografia acaba por ser uma operação arquitectónica e que os seus filmes são como “arquitecturas imaginárias de tempo”.⁷ Ao espectador, cúmplice de toda a operação, cabe porém realizar a tarefa final do filme — a de “ler” nas superfícies arquitectónicas filmadas, a “autobiografia” dos arquitectos que as desenharam.

II

A Encomenda (2013, 18’) — curta-metragem sobre a Casa Albarraque de Raul Hestnes Ferreira, realizada por Manuel Graça Dias no âmbito do projecto de investigação *Ruptura Silenciosa*⁸ — é um filme sobre uma arquitectura “autobiográfica”. A Casa Albarraque, projecto de 1959-61, ocupa um lugar especial no percurso profissional de Raul Hestnes Ferreira, porque, além de ser a sua primeira obra de raiz, foi desenhada como tranquilo retiro de fim-de-semana para o seu pai, o poeta José Gomes Ferreira. Em *A Encomenda*, a arquitectura é protagonista, mas “esta” arquitectura não se explica sem se dar a conhecer um pouco do contexto familiar que acompanhou a sua construção. E é essa história por trás deste projecto de arquitectura, essa “biografia” da Casa Albarraque, que o filme consegue transmitir com eficácia e descontraído rigor.

Não é a primeira vez que Manuel Graça Dias filma a arquitectura de Raul Hestnes Ferreira. No programa de televisão que realizava quinzenalmente no início da década de 90 — *Ver Artes/Arquitectura* (RTP, 1992-95) — foram-lhe dedicados dois episódios.⁹ Estes episódios televisivos recorriam às técnicas normalmente associadas ao estilo de reportagem

⁷ Heinz Emigholz, *Heinz Emigholz talks to Siegfried Zielinski*, 2012 (<http://www.bruce-goff-film.com>).

⁸ Projecto de investigação *Ruptura Silenciosa - Intersecções entre a arquitectura e o cinema. Portugal, 1960-1974*. Coordenação de Alexandre Alves Costa e Luís Urbano, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP), 2010-13. *A Encomenda* estreou em Março de 2013 no Cinema São Jorge em Lisboa.

⁹ No programa de televisão *Ver Artes/Arquitectura* (RTP, 1992-95) foram dedicados dois episódios à obra de Raul Hestnes Ferreira. O primeiro, mais biográfico, emitido em Julho de 1993: breve apresentação do percurso profissional do arquitecto, entrevista e filmagens das obras: Casa da Juventude e habitação social em Beja, Caixa Geral de Depósitos em Avis, Escola Secundária de Benfica. O segundo episódio é dedicado ao projecto Ala Autónoma do ISCTE e Centro de Formação profissional do INDEG/ISCTE, na altura ainda em construção, emitido em Novembro de 1994.

jornalística para tentar explicar a arquitectura a um público mais alargado (entrevistas, narração em voz-off, comentários, legendas, etc.) — técnicas que, aliás, Manuel Graça Dias manobrou sempre com grande agilidade e criativa liberdade. Porém, desta vez, perante a exigência de produzir uma curta-metragem ficcionada, *A Encomenda* afigurou um outro tipo de desafio: “*Havia que mostrar a arquitectura através da narrativa e nada ser forçado, nada ser demais.*”¹⁰

Como todas as outras curtas-metragens que foram realizadas no âmbito do Ruptura Silenciosa — com excepção de *O Sagrado*, filme sobre a Igreja do Sagrado Coração de Jesus, realizado por Nuno Grande, que assumiu um formato documental —, *A Encomenda* recorre à ficção para criar um mecanismo narrativo que potencie mostrar não só o projecto da casa, como também a forma como essa arquitectura foi e é habitualmente vivenciada. A acção de *A Encomenda*, como o próprio título indica, desenrola-se em torno de uma simples entrega de correspondência. Porém, para entregar a dita, surge a personagem bastante estridente e um tanto deslocada de um carteiro (que é mesmo o carteiro na vida real e que no filme representa uma versão exagerada de si mesmo), que entra pela Casa Albarraque dentro, interrompendo a caseira tranquilidade do proprietário (protagonizado pelo próprio projectista, Raul Hestnes Ferreira). Ao longo do filme, enquanto nos é dado a conhecer todos os cantos da casa, o espectador vai sendo invadido por torrentes de informação suplementar, transmitida pela voz altaneira do carteiro, que questiona o proprietário, insurge-se contra o (des)governo do país, recita poemas de José Gomes Ferreira — “*Vai-te, Poesia!*” —, e enuncia factos biográficos dos intervenientes, incluindo os do próprio realizador, com um inusitado enfoque nas suas datas de nascimento, que ficam a ecoar no ouvido do espectador como suave cantilena.

Através de dispositivos muito simples que vão surgindo ao longo do filme (o discurso do carteiro, um quadro com fotografias antigas, uma revista com desenhos técnicos), o espectador consegue ter acesso a praticamente toda a informação necessária à compreensão do projecto e da sua história. E mesmo que esses truques obriguem por vezes a narrativa a esticar — tornando-a um pouco mais artificiosa, improvável, até surreal —, também permitem que *A Encomenda* apresente o projecto arquitectónico de uma forma inequívoca,

¹⁰ Manuel Graça Dias em conversa informal sobre o filme, Fevereiro 2014.

abrangente e sem adulterações. Nesse sentido, é um filme eficaz, limpo, mesmo que “imperfeito”, em que a arquitectura não constitui apenas cenário, mas é antes todo o motor pulsante da narrativa visual. Neste ponto, até se torna visível uma certa afinidade entre o discurso arquitectónico que está associado ao projecto de Albarraque e a forma cinematográfica que o filme acaba por adquirir: *“Há uma ‘verdade’, talvez procurada, que, na reunião circularmente conduzida, transparece na beleza de um discurso ‘limpo’ — que não ‘higiénico’, porque é um discurso saudavelmente pintalgado de ‘sujidades’, pequenas imperfeições, teimosa ‘manualidade’ —, que salvaguarda o prazer. O prazer de ver um filme, o prazer de estar em casa.”*¹¹ As observações que Manuel Graça Dias aqui faz sobre a arquitectura de Albarraque poderiam até servir para descrever o seu próprio filme.

III

No lançamento do livro *Vítor Figueiredo: fragmentos de um discurso* (2012) — projecto editorial da responsabilidade da Circo de Ideias, com edição de Nuno Arenga —, antes de qualquer apresentação, foi projectada uma filmagem amadora, sem qualquer montagem ou edição, sobre um dia aparentemente normal no atelier de Vítor Figueiredo. Da azáfama inicial pouco se percebe, além do facto de ninguém estar sentado e de todos os colaboradores andarem em volta de varas de madeira e papel cenário, fazendo prever a construção de algum tipo de maquete. A dada altura, quando um colaborador sobe para cima de um estirador, adivinha-se que não se trata de uma qualquer miniatura; e quando o grande maciço branco é carregado por vários, escada abaixo, porta fora, para a Rua da Escola Politécnica — tudo isto sobre o olhar atento e entusiasmado de Vítor Figueiredo —, percebe-se definitivamente que se trata de um ensaio de proporções épicas em torno de modelos em tamanho natural. João Nuno Pernão, antigo colaborador e responsável pela filmagem, explica-nos mais tarde trataram-se de maquetas realizadas durante o Projecto de Execução do Edifício Pedagógico da Universidade de Aveiro e que Vítor Figueiredo havia-lhe incumbido a tarefa de registar em filme toda aquela “festa” no atelier (designação do próprio Vítor Figueiredo) — *“Ó João*

¹¹ Manuel Graça Dias, in "Albarraque e Weinstein, Dois Discursos de Ruptura", *Revoluções, Arquitectura e Cinema nos anos 1960/70*, Ruptura Silenciosa, Porto: 2013, p.92.

*Nuno, não tens lá uma máquina de filmar para gravares o que se passa aqui? É para a posteridade! É que senão ninguém acredita!”*¹²

Este episódio serve para demonstrar como a imagem filmica tem o potencial de convocar toda uma outra dimensão da arquitectura, que uma apresentação meramente técnica de um projecto não consegue alcançar. Também o livro *Vítor Figueiredo: fragmentos de um discurso* — que consiste numa montagem de discursos directos do arquitecto com base em recolhas de registos muito diversos (conferências, entrevistas, documentários, etc.) — caminha nessa direcção, no resgate de uma faceta mais pessoal da prática de um arquitecto que “*gostava de construir o seu discurso falando, em conversa com os outros, preferindo falar do que estava para lá da aparência das coisas.*”¹³ Tratando-se de um livro escrito na primeira pessoa, sendo que o trabalho de edição limitou-se à transcrição e livre montagem de fragmentos extraídos desses discursos (assemelhando-se, nesse sentido, ao próprio método cinematográfico de Heinz Emigholz em “*arquitectura como autobiografia*”), *Fragmentos de um discurso* acaba por funcionar — arrisca-se a associação — como uma autobiografia científica, mesmo que não autorizada, de Vítor Figueiredo.

Neste contexto, surge *29-A* (2013, 14’), curta-metragem realizada pela Circo de Ideias — também resultante do projecto de investigação *Ruptura Silenciosa* — e que se passa em Olivais Sul, no conjunto habitacional projectado por Vítor Figueiredo e Vasco Lobo em 1960. *29-A* não permite que se fale da sua narrativa sem com isso estragar parte da sua surpresa, mas pode-se adiantar que, a partir do desenrolar de uma pequena acção, se procurou apelar ao lado mais lúdico da arquitectura de Vítor Figueiredo, exaltando, nomeadamente: a opção pela galeria — “*Verdade era a galeria ser mais festiva que o esquerdo-direito possível*”; o pormenor das frestas verticais que animam os parapeito das galerias — “*Tento sempre pôr uma vibração, uma gracinha qualquer, percebem?*”; os espaços suplementares que alargam a galeria e permitem entrar “*palacianamente*” em cada casa — “*Acreditei sim, e procurei espaços extra que, por supérfluos, redimem e acrescentam alguma coisa àquele mundo de mínimos.*”; e por fim, basicamente, toda a postura de Vítor Figueiredo perante o projecto daquele bloco nos Olivais — “*Houve sempre formas de sentir e estar na vida que,*

¹² João Nuno Pernão explica-nos a origem desta filmagem através de troca de emails, Março 2014.

¹³ Nuno Arenga, in “*Notas Prévias*”, *Vítor Figueiredo: fragmentos de um discurso*, Nuno Arenga (ed.), Circo de Ideias, Porto: 2012, p.11.

*obsessivamente, me esforcei para que pautassem o meu trabalho de projectar habitação dita social. Sempre neguei que o mundo fosse nós e os outros. Sempre procurei estar atento às formas mais subtis de segregação. [...] Nós somos com diferenças certamente, diferenças de pensar, diferenças de sentir. Mas somos todas pessoas, todos!”*¹⁴ Realizado por ex-alunos de Vítor Figueiredo que acompanharam o seu último ano de aulas no curso de arquitectura da Universidade de Coimbra (e também protagonizado por ex-alunos mais recentes do curso, com excepção da única actriz profissional, Sofia Dinger), *29-A* corresponde acima de tudo a uma vontade de transmitir um pouco do universo intelectual e afectivo que herdaram em conversas com o seu professor e mestre: *“Vitor Figueiredo enchia a sala, ou talvez a sala fosse pequena demais para ele, para a sua figura que parecia aumentada pelas palavras, pela voz sempre grave que as dizia. E à sua volta estávamos nós, alunos, pessoas que gostava de interpelar: ‘Preferem uma vida de projecto, ou um projecto de vida?’ Ainda hoje pensamos na resposta.”*^{15 16}

“Uma comunidade emancipada é uma comunidade de contadores e tradutores.”

Jacques Rancière, 2010

Espécie de Epílogo

As produções fílmicas evocadas neste texto (desde a série de Heinz Emigholz aos filmes do *Ruptura Silenciosa*), constituem uma pequena amostra do que parece começar a configurar-se hoje como tendência corrente: o registo audiovisual sobre obras de arquitectura moderna. Esta “compulsão” para o registo poderá, em parte, ser explicada pela actual ameaça de desaparecimento do património moderno; ou tão simplesmente, ser motivada pelo acesso entretanto universal às tecnologias de produção audiovisual. Mas, acima de tudo, este impulso para filmar arquitectura poderá também corresponder a um processo de emancipação da própria cultura arquitectónica — “emancipação” que, segundo Rancière, obriga a

¹⁴ Vítor Figueiredo, in “Dois pães, ou um pão e uma rosa”, *idem*, p.69-74.

¹⁵ Joana Couceiro pela Circo de Ideias, in “Da Intemporalidade de Vítor Figueiredo”, *idem*, p.6.

¹⁶ *29-A* estreou em Setembro de 2013 no Cinema Nun’Álvares no Porto. Todas as produções do *Ruptura Silenciosa* foram recentemente exibidas na Casa das Artes do Porto, entre 25 de Fevereiro e 18 de Março de 2014, num ciclo organizado pela AEFAUP e o Cineclube do Porto.

atravessar fronteiras e a dismantelar as distribuições de papéis, e “*exige dos espectadores que desempenhem o papel de intérpretes activos, que elaborem a sua própria tradução para se apropriarem da ‘história’ e dela fazerem a sua própria história.*”¹⁷

A noção de “arquitectura como autobiografia” atribuída aos filmes de Emigholz — e que assenta na possibilidade de entrever o percurso de vida do projectista, a partir da observação da sua obra arquitectónica — transporta consigo uma certa carga afectiva, como se esta fosse apenas passível de ser transmitida visualmente via suporte filmico. De facto, ao filme estão reservadas algumas especificidades, que o distinguem de outros meios de produção cultural sobre arquitetura (como a fotografia, a escrita, a modelação ou o desenho) e talvez a sua característica distintiva resida precisamente na evocação de uma dimensão mais “biográfica” da obra arquitectónica — a tal “vida” que Aldo Rossi procurou introduzir no discurso arquitectónico quando realizou o filme que lhe permitiu ir além da arquitetura.

E porque um “diário” constitui provavelmente o mais “autobiográfico” dos registos, esta série de *apontamentos avulsos* remata anunciando um filme que em breve terá estreia em circuito comercial — *1960* (2013, 70’) de Rodrigo Areias. *1960* é um registo de viagem em estilo “home-movie”, totalmente filmado em super8, e que consiste numa recriação visual do *Diário de Bordo* de Fernando Távora, revisitando, passados mais de 50 anos, os lugares por onde o arquitecto havia passado na sua viagem em 1960, desde os Estados Unidos, ao México, ao Japão, entre outras longínquas localizações. “*Quis dar vida a esses textos, mas pretendendo nunca ser óbvio ou ilustrativo. Antes revisitá-los com a devida distância temporal.*”¹⁸

¹⁷ Jacques Rancière in *Espectador Emancipado*, Orfeu Negro, Lisboa: 2010, p.35.

¹⁸ Rodrigo Areias sobre *1960* (2013, 70’). *1960* de Rodrigo Areias será exibido entre 15 e 21 de Maio no Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura (CAAA) em Guimarães.

Filming Stone

The cinematography of Eduardo Souto de Moura's architecture
(2013)¹

Abstract

This proposal of communication will focus on two films about Eduardo Souto de Moura – “Stadium” (Edgar Pêra, 2005, 6’) and “Reconversão” (Thom Andersen, 2012, 67’) – in order to understand, by comparative analysis, how two very distinct directors were able to successfully communicate a certain “essence” of the architect’s body of work.

Both films explore stone – which is a common construction material and compositional element in Souto de Moura’s projects – as a narrative vehicle that allows the invisible processes of making architecture to be revealed. However, the technical mechanisms, which were used to recreate an awareness of space, are quite different in both films. For instance, “Reconversão” explores an animation technique where a single image captures different moments in time – Thom Andersen refers to it as “landscape animation”, specialty of Peter Bo Rappmund (Director of Photography) – allowing a perception of the building confronted with usage and the passage of time. On the other hand, “Stadium” works expressively with sound and music, which is a common characteristic of Edgar Pêra’s cinema, to generate an immersive experience and express the structural impact of Braga stadium in the landscape.

Ultimately, this study aims to identify common traces in the cinematographic language of “Reconversão” and “Stadium”, in order to establish a rapport between the architectonic discourse of Souto de Moura and the cinematography in which his architecture is captured on film.

Keywords: Souto de Moura, Thom Andersen, Edgar Pêra, Architecture, Cinematography

¹ Publicado em *INTER[SECTIONS]. A Conference on Architecture, City and Cinema*, Porto; Conference Proceedings. 2013, pp. 29-38.



Figure 1. Medea. Medea searches the center in the desert (Still from the film ‘Medea’, by Pier Paolo Pasolini, 1969, 106’)

*‘This place will sink because it as no foundation!
You are not praying to God that he bless your tents!
You are not repeating the first act of God!
You are not seeking the center,
you are not marking the center!
No! Look for a tree, a post, a stone!’
(Medea, 1969)*

With the ‘*naturality of natural things*’ (Moura, 2003, p.76), Eduardo Souto de Moura often uses stone, not only as a construction material, but also as an abstract and symbolic foundation for his architecture. To establish an analogy to this facet of his method, the architect mentions a cinematographic scene from the film Medea by Pier Paolo Pasolini (1969, 106’)². Medea, played by Maria Callas, wanders hysterical through the desert, yelling to a group of man that the settlement they rise will perish, because they disobeyed the laws of God by not marking a center. For Medea, as for Souto de Moura, finding the center is fundamental, and can be anything, even a stone.

² The reference to ‘Medea’ appears in the conversation between Eduardo Souto de Moura and Thom Andersen at the end of ‘Reconversão’.

*'Nothing comes from nothing'*³ as in Souto de Moura's architecture, and when his body of work was twice crystallized in cinema — through the lenses of Edgar Pêra and Thom Andersen — 'stone' was explored as a kind of thematic core, a conceptual center that was determinant to the composition of both productions. Despite this common and fundamental characteristic, the two cinematic perspectives could not be more dissimilar. From the circumstances in which they arose, to the purposes they aimed to serve and the filmic styles of both authors — each highly charismatic in their own way —, the theme 'stone' might be the only affinity these two projects share. The expressive use of stone is definitely distinctive in Souto de Moura's projects, which can explain the common departure point of both films narratives. However, the question this paper aims to introduce points in a different direction: if Souto de Moura's method motivated the thematic convergence, on both Edgar Pêra's and Thom Andersen's interpretations of his own architecture, may his method also have inspired all the other aspects in which they are so divergent?



Figure 2. 'Stone'. Works at a quarry. (Still from the film 'Reconversão', by Thom Andersen, 2012, 67')

The first project, by Edgar Pêra, resulted in two short-films. 'Stadium' (Pêra, 2004, 6') is an advertisement film for the cement company Secil, to promote the project of Braga Stadium, which was built to host the European Championship of Football in 2004 and had

³ Eduardo Souto de Moura quoted by Pedro Bandeira, 2011, p.20.

been recognized with that year's edition of the Secil's Award, the architectural award sponsored by the same company. A second version of 'Stadium' was made for Fantasporto (Oporto International Film Festival) — 'Stadium (Phantas Mix)' (Pêra, 2005, 7') — where Edgar Pêra's style is expressed much more freely, since it is liberated of all formal constraints of the advertisement version. The second project, by Thom Andersen, resulted in a not so short short-film — 'Reconversão' (Andersen, 2012, 67') — and it is the product of an invitation of 'Curtas' (short film festival in Vila do Conde), to celebrate their twenty years of existence. The intention of the festival's organization was to make a film about contemporary architecture of the north of Portugal, however, after a glance at some architectural books, Thom Andersen accepted the challenge with a peremptory resolution: he would make a film exclusively about Eduardo Souto de Moura.

Thom Andersen is a north-american cineaste based in Los Angeles, where he also teaches film theory and writes about cinema. His filmmaker's career of 45 years consists of few films, but reflects an extensive and detailed research, mainly about the subject of cinema itself and the way in which it alters our perception of reality. 'Los Angeles plays itself', the title he is most famous for, is a montage of fragments from multiple films, portraying a distorted view of LA that the film industry tends to perpetuate. On the almost opposite extreme, Edgar Pêra is one of the most productive, even compulsive, portuguese filmmaker, accounting dozens of filmic productions, many of them auto-financed. He disagrees with the term cineaste and prefers to be considered a *'reporter that manipulates images'* (Pêra, 2004). His cinema is highly expressive and experimental, and he makes sure that the *'spectators are fully aware that they are seeing a spectacle and, at the same time, participating in a great illusion'* (Pêra, 2004).

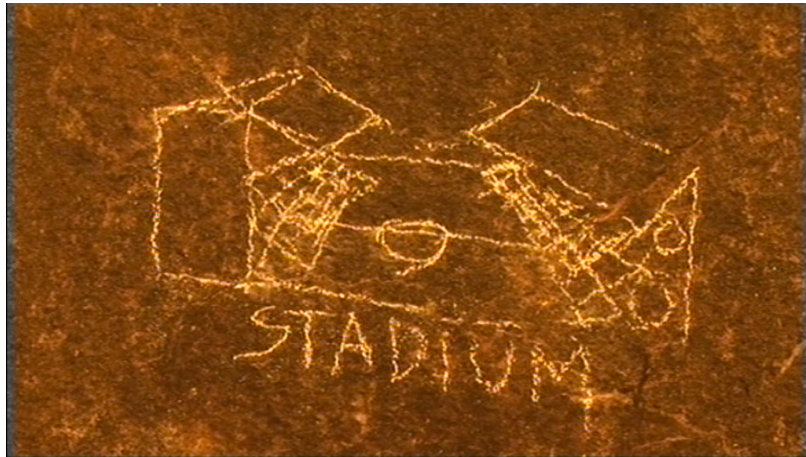


Figure 3. ‘Stadium’. (Still from the film ‘Stadium’, by Edgar Pêra, 2005, 6’)

‘Stadium’ (Pêra, 2004, 6’) begins with Souto de Moura, in front of an old granite wall, speaking directly to the camera, saying: *‘The idea was to use stone as one of the compositional elements of the architecture’s project.’* Braga stadium is located in a site of an old quarry and the large granite mass that was left exposed by years of granite’s extraction, was something that the architect had to deal with in his project and ultimately be inspired by — *‘Facing that dimension, I could not make an amiable and elegant object. It had to be something that could compete with that site’* (Moura, 2005). In tune with the architect’s discourse, ‘Stadium’ moves on exploring the visual impact of stone as a natural preexistence, from which emerges the artificial and bizarre structure of the building. The film begins with several still images — intercalated with the sound of a single powerful beat, that acts as an evocation of the old quarry’s sounds — where the stone wall is shown ‘strangled’ and confined by the severity of the new concrete structure, like an wild animal suddenly tamed by an act of man.



Figure 4. ‘Stadium (Phantas Mix)’. ‘Aurelius 0013’ sleeping. (Still from the film ‘Stadium (Phantas Mix)’, by Edgar Pêra, 2005, 7’)

‘Stadium (Phantas Mix)’ (Pêra, 2005, 7’)⁴ is a completely different story. Although it has the same base of the official version — often using the same plans, with an even more expressive use of sound, giving a evident effect of strangeness and surreality to the film —, it is transformed into a figurative journey of total delirium. Souto de Moura does not appear in this version. Instead, the film portraits a battle between two characters: a primate ‘Aurelius 0013’ and a gladiator ‘Adrianus 2012’. These two characters, completely disconnected in time and representing different origins, might stand for the two main symbolic references for the project’s conception: the large preexistent mass of stone from the quarry and the ancient Greek and Roman amphitheatres. In this perspective, the primate would represent stone and the ‘natural’ state of things in a time before mankind; and the gladiator would function as an analogy between the ancient gladiators combats and the contemporary spectacle of football.

‘Stadium’ and ‘Stadium (Phanta Mix)’ are two different approaches to the same subject and, in their uniqueness, both manage to stay truthful to some of Souto de Moura’s

⁴ Film’s description on the Edgar Pêra’s blog (<http://elementarista.blogs.sapo.pt/arquivo/506292.html>): ‘Um filme rodado no tribalístico Estádio de Bracara Augusta..... rodeado de mysterio! Espekulação cine-arQuitektológika sobre as atividades do YmperiAl Stadium de BraGa, Reino de Portukale... Koncebido no remoto Y’nfiel século XX pelo arKitectum Eduardo Souto Moura, este Esplendurozo Stadium foi já vizitado por seres de quasi todas as espécies & origens... STADIUM (Phantas-Mix) é relato trans-temporal de algumas dessas ynÇólitAs Apariçoens.’

principles and methodologies. ‘Stadium’ can be described as a visual exploration of the dichotomy stone/ concrete to express the grandiosity of a structure planned to hold the massive spectacle of football. This work with contrast and duality, that Edgar Pêra pursues in ‘Stadium’, is not an unusual characteristic of Souto de Moura’s architecture — “ *‘Beauty is the rapport between two different things, said St Augustine or St Tomas. (...) I like working in a double register: natural/ artificial, minerale/ vegetale, noble materials/ poor materials; I like working with the hierarchy of materials.’*” (Moura, 2003, p. 438). ‘Stadium (Phantas Mix)’ is something of a humoristic saga, absolutely illogical and openly naïf, but nevertheless revealing of one of the most subjective features of Souto de Moura’s work — *‘the collision of different temporalities’*.

Despite the formal analogies between the Braga Stadium and the classic theaters and amphitheatres already mentioned, this building does not 'connect' the present with the past, in other words, does not connect the idea of contemporary sports industry with the political and social role of theater and circus in ancient Rome or Greece. Instead focuses on the gaps between the contemporary and the past and, thus, turns apparent that the present is completely disconnected from the past, that historical coherence does not exist, there is no linearity, only chaos. (Ursprung, 2011, p. 124)



Figure 5. ‘Chaos’ Stone wall and concrete structure. (Still from the film ‘Stadium (Phantas Mix)’, by Edgar Pêra, 2005, 7’)

‘Reconversão’ by Thom Andersen, also insists in the theme ‘stone’ and makes use of it as a kind of narrative vehicle that guides the spectator through all the seventeen projects it portrays. The film opens with a close-up of a large block of granite in a quarry, while a voice over explains that *‘Portugal is two countries, two civilisations: in the south, clay; in the north, granite’*. The beginning of the film leaves no room for misunderstandings — “*‘Reconversão’ is a film about granite*” (Areia, 2012). At the premier ⁵, Thom Andersen did not explain why he decided to make a film about Eduardo Souto de Moura, much less a film about granite. He deliberately left that question open, suggesting that the film would answer it for itself.

*‘The project is the demand of reasons to chance. The arbitrariness of the concept must be validated by a process or a path.’*⁶ (Moura, 2011, p.21). ‘Reconversão’ embodies an exhaustive, almost obsessive, process of research that is strongly substantiated with citations of the architect’s writings and sayings. For Souto de Moura, *‘the literary citation is, in itself, an end, in the explicit will to exteriorize knowledge beyond any proposed universe of integration’* (Figueira, 2002, p. 136). In ‘Reconversão’, Thom Andersen travels from citation to citation, assembling his own very personal, though disinterested, perspective on Souto de Moura’s architecture. Each step of this journey is directly added into the film’s narrative, creating a very clear and objective cinematographic language. Like Souto de Moura’s architecture where *‘often the preparation of the theme is the project itself’* (Moura, 2012), ‘Reconversão’ is in itself the representation of its own process of validation.

Thom Andersen and Souto de Moura share many affinities. An article in New York Times has even stated that Thom Andersen *‘could be the architect’s cinematic doppelgänger’* (Austerlitz, 2013). The most recognizable of these affinities is the fascination that both nourish for ruins. Souto de Moura embraces the notion of ‘ruins’, not in a literal and romantic sense, but as something that has a life of its own — *‘I love ruins just like I love animals, because they move and they resist, they have energy’* (Moura, 2012). In

⁵ At the premier of ‘Reconversão’, Dario Oliveira, director of ‘Curtas’ film festival, explains that Thom Andersen never answered his question of why he decided to do a film about Eduardo de Souto de Moura.

⁶ Eduardo Souto de Moura quoted by Pedro Bandeira, 2011, p.21.

‘Reconversão’⁷, the theme ‘ruins’ enables Thom Andersen to establish a common ground between him and the architect, an affective base from where the film thrives. But, above all, ‘ruins’ offers a conceptual pretext to expose the resistance of Souto de Moura’s architecture to the passage of time.

The extensive use of granite walls and the manipulation of ruins resisted always to the picturesque. On the opposite, it turned tangible the presence of time as a ‘great destroyer’. Architecture is a mean of imprisoning its course, shaking the dust from the everyday. Despite being condemned to failure, architecture should move on and leave some sign. (Lopes, 2011, p.137).

Quoting Helberto Helder: ‘Every poem is a film, and the only element that matters is time, and space is the metaphor of time, and what is narrated is the resurrection of the instant exactly prior to death.’ (Moura, 1997, p.365)

The presence of ‘time’ in ‘Reconversão’ assumes also its role of ‘great destroyer’ and the film ends up portraying the ultimate battle of architecture — the fight against its own entropy. The need to capture the passage of time in Souto de Moura’s architecture, was absolutely determinant for Thom Andersen, to the point that a specific filmic technique was adopted to serve that purpose. In a conference at Casa da Música⁸, Thom Andersen admitted to have an aversion to the type of photographs that tend to appear in architectural books and journals. He referred to those photographs as ‘house porn’, because, for him, they capture a moment without time, where architecture is presented totally empty and without any sign of life.

To film Souto de Moura’s architecture, Thom Andersen recreates the same frameworks of the abstract images that he has seen in the books, and attempts to contrast them with the physical and inhabited nature of the spaces that are represented. To capture

⁷ The film was first to be named ‘Ruins’, but since it already existed another portuguese film by Manuel Mozos with that name (Ruínas, 2009, 60’), the title was later changed to ‘Reconversão’.

⁸ ‘Space in film and architecture’. Conference of Thom Andersen at Casa da Música. Porto, 9 January 2012.

those specific scenes, the video image — in which ‘Reconversão’ is mostly filmed — is interrupted by photographic images, animated in a way that accelerates time and enlivens every slight alteration in light and movement. This animation technique — that Thom Andersen refers to as ‘landscape animation’ and that Peter Bo Rappmund, the director of photography, is a specialist — consists in capturing the same image at different instants in time, to then be precisely edited within a specific temporal structure (it is distinct from ‘time-lapse’, because it is not determined by regular intervals of time). These animated images are presented with a grainy effect and saturated colours, in evocation of the comfortable materiality of film, as if the acceleration of time had affected not only Souto de Moura’s architecture, but the cinematic register as well.

Like Thom Andersen, Edgar Pêra’s also plays with different cinematic techniques when filming Braga stadium. In similarity with ‘Reconversão’, Pêra sometimes uses time-lapse images to accelerate time and show how people use the stadium during a match. He uses Super8 to film the primate ‘Aurelius 0013’ in ‘Stadium (Phantas Mix) — when he uses video for the rest of the film— to establish a parallel between the pre-history of man and outdated equipments of cinema. Pêra also makes an expressive use of color to mark a change in the narrative, for instance, when the film changes from images of the concrete foundations, to images of the pitch. And he also uses sound expressively when, for instance, he uses the sound of a crowd cheering to recreate the adrenaline of spectacle that is football. For Edgar Pêra there seems to be no limits in the exploration of all techniques cinema has to offer — ‘*I’m trying to say something with sounds and images. That, for me, is cinema.*’ (Pêra, 2004). In this sense, both filmmakers use their ‘construction materials’ — which are image and sound — as Souto de Moura uses ‘stone’: as a compositional element for their cinema.

Films Credits

RECONVERSÃO, Portugal, 2012, 65’, DOC, HD, Color. Director: Thom Andersen. Producer: Dario Oliveira, Curtas Metragens CRL. Screenplay: Thom Andersen. Photography: Peter Bo Rappmund. Editing: Adam R. Levine, Christine Chang. Music: GNR. Sound: Christine Chang. Production Manager: Raquel da Silva.

STADIUM, Portugal 2005, 5’, Beta SP. Director: Edgar Pêra. Photography: Daniel Neves. Music: VortexSoundTek. Editing: Edgar Pêra. With: Scott Hogsett, Wenli Jiang. Producer: Corda Seca

STADIUM (Phantas-Mix) Portugal, 2005, 7’. Kom: Mário Costa (Adrianus 2012), João Dias (Aurelius

0013) & milhares de figurantes!! Rodado em HDV e Super 8. Videofotografia: Daniel Neves. Assistente de realização + 2ª Câmara: João Dias. Arkivista: João Gomes. Assistente de imagem Mário Costa. Assistente de Produção: Maria João Soares. Fx Soundzz: Marco Pereira. Música: VortexSoundTek. Zaratustra Muzzik: Vítor Rua. Misturas: Luís Delgado Estúdios Tcha Tcha Tcha. Skript Doktor: Manuel Rodrigues. Conceção Câmara Super 8 Y Manipulação: Pêra. Produção Executiva: João Pinto Sousa Prod. Corda Seca. Patrocínio : SECIL. Apoio: Bazar do Vídeo Kodak + Tráfico Audiovisual.

References

ANDERSEN, Thom. 'Q&A: Director Thom Andersen Turns His Lens to Architect Eduardo Souto de Moura'. Interview by Craig Hubert. Blouin ArtInfo, 11 jan 2013.

AREIA, Alexandra. 'Souto de Moura no Cinema'. J-A 246, Jan/Abr 2013, pp. 62-65.

AUSTERLITZ, Saul. 'Fresh Insights Where Decay Meets Architecture'. New York Times, 4 Jan 2014

BANDEIRA, Pedro. 'Tudo é Arquitectura.' Eduardo Souto de Moura, Atlas da Parede, Imagens de Método, pp. 9-23. Dafne Editora, Porto, 2011.

LOPES, Diogo Seixas. 'Amarcord. Analogia e Arquitectura'. Eduardo Souto de Moura, Atlas da Parede, Imagens de Método, pp.133-140. Dafne Editora, Porto, 2011.

FIGUEIRA, Jorge. 'O que está para vir'. A Escola do Porto: Um Mapa Crítico, pp.133-136.

MOURA, Eduardo Souto de. 'Com a naturalidade das coisas naturais'. JA213, Nov/Dez 2003, pp. 76-77.

MOURA, Eduardo Souto de. Conversation with Thom Andersen, 'Reconversão', 2012.

MOURA, Eduardo Souto de. Isolated statements, 'Stadium', 2005.

MOURA, Eduardo Souto de. 'Intervista biografica a cura di Monica Daniele'. Eduardo Souto de Moura, pp.434-439. Electa, Milano, 2003.

MOURA, Eduardo Souto de. 'Nexus', 1997. Eduardo Souto de Moura, pp.363-366. Electa, Milano, 2003.

PÊRA, Edgar. 'O Fabricante das Imagens'. Interview by Carlos Vaz Marques. Diário de Notícias, 9 Jul 2004.

RAPPMUND, Peter Bo. 'Borders Crossing. Time and Space with Peter Bo Rappmund', Interview by Phil Coldiron. Cinema Scope, Issue 53, 2012, pp. 16-19.

URSPUNG, Philip. 'O Gabinete de curiosidades de Souto Moura'. Eduardo Souto de Moura, Atlas da Parede, Imagens de Método, pp.119-125. Dafne Editora, Porto, 2011.

Documentários de Arquitectura (2015)¹

“Documentários de Arquitectura” é o tema que este artigo se propõe abordar, o que, para mim que sou sua autora, constitui desde logo um prenúncio de fracasso. Sendo arquitecta, sem formação oficial em cinema, é com dificuldade que tentaria definir o que é ou deixa de ser um “documentário”. Mas tentar definir o que é “arquitectura” não se relevaria tarefa mais simples: implicaria sempre entrar num campo pouco consensual onde convergem diferentes sensibilidades disciplinares, até mesmo geracionais, principalmente nos dias de hoje em que uma geração inteira de arquitectos portugueses se viu de repente incapacitada de aceder ao mercado de trabalho tradicional da arquitectura (ou seja, a construção) e tem-se voltado para o exercício de outro tipo de “práticas espaciais”. É nessas “novas” áreas de actuação que surgem os filmes de arquitectura, sugerindo uma possibilidade outra de partilhar o pensamento arquitectónico além da obra construída, conquistando um lugar que até ao séc. XX estaria confinado apenas à escrita ou ao desenho.

A cultura arquitectónica tem vindo a imiscuir-se mais e mais na imagem filmica e a comprovar essa tendência está o aparecimento de festivais totalmente dedicados a filmes de arquitectura. Ocorrendo um pouco por todo o mundo, estes festivais vêm no mínimo indicar que há material filmico suficiente, e certamente bastante público interessado, para justificar um evento deste género — a lista apresentada pelo *Architectuur Film Festival Rotterdam* (AFFR) contabiliza 33 festivais de cinema de arquitectura a nível mundial.² O surgimento deste tipo de festivais poderá, em parte, ser explicado por uma espécie de “desmaterialização” da prática arquitectónica e da sua abertura a novos formatos de divulgação; mas também se poderá justificar através de alguns fenómenos associados ao mundo do próprio cinema, como um certo processo de “democratização” da produção audiovisual que o avanço da tecnologia tem vindo a possibilitar e a tornar tendencialmente e universalmente mais acessível.

¹ Artigo escrito para *Drama, Revista de cinema e teatro*. 2015, 6, pp. 68-78. (Este número da revista não chegou a ser publicado).

² Lista completa de festivais de cinema de arquitectura em http://affr.nl/news/international_architecture_fil.html

Portugal conta também com o seu próprio festival de cinema sobre arquitectura, o *Arquiteturas Film Festival*, somando já três edições que tiveram lugar no final de Setembro de 2013, 2014 e 2015. Dos cerca de 300 filmes projectados nestas três edições, dois terços foram documentários, sendo que os restantes eram na sua maioria filmes experimentais e apenas uma pequena parte deles eram ficção. A convite da Sofia Mourato, fundadora e directora do *Arquiteturas Film Festival*, passei a integrar a equipa de programação deste festival. Como arquitecta, a ligação que criava com os filmes de arquitectura prendia-se sempre mais com os temas que abordavam do que com qualquer categoria a que pudessem pertencer — era irrelevante se se tratavam de documentários, ficção ou qualquer outra. Contudo, nesta nova função de programadora que o festival me permitiu passar a desempenhar, outras questões passariam a colocar-se: O que caracteriza um filme de arquitectura? Como iniciar um processo de selecção e construção de uma programação dedicada exclusivamente à arquitectura? Quais as categorias sob as quais a programação de um festival deste tipo deveria assentar? Faria sentido estabelecer novos sistemas de categorização, mais apropriados ao debate arquitectónico, em detrimento de organizar a programação de um festival de cinema de arquitectura em torno das habituais categorias cinematográficas: documentário, ficção ou experimental, curtas ou longas-metragens, etc...?

Duas conversas a que assisti, e que aqui reproduzo, foram particularmente significativas na construção deste processo pessoal de questionamento. Tratam-se de duas conversas em torno de abordagens cinematográficas muito distintas, até bastante díspares entre si, mas igualmente relevantes enquanto produtoras de objectos fílmicos pensantes sobre o universo da arquitectura; duas conversas em torno de filmes que poderiam enquadrar-se perfeitamente na dita prateleira dos “documentários de arquitectura”, mas que, ao mesmo tempo que encaixam no rótulo, rapidamente conseguem desconstruir qualquer denominação que se lhes tente impor.

*Conversa #1: Diogo Seixas Lopes, Álvaro Domingues e Graça Castanheira
25 de Setembro de 2014, Arquiteturas Film Festival*

Diogo Seixas Lopes, Álvaro Domingues e Graça Castanheira foram os protagonistas de uma conversa que teve lugar na segunda edição do *Arquiteturas Film Festival*, inserida num pequeno ciclo de debates que tive a oportunidade de programar em torno das intersecções entre cinema e arquitectura.³ Desde logo, para esta primeira conversa, não resisti a montar um debate em torno de dois filmes de Fernando Lopes — “*Nós por cá todos bem*” (1976) e “*Se Deus quiser...*” (1996) — por considerar o seu visionamento fundamental para uma leitura da evolução da paisagem portuguesa na democracia. “*Nós por cá todos bem*” caracteriza-se por uma vontade explícita de revelar uma realidade diferente daquela que se ia vivendo em diversos pontos do país no imediato pós 25 de Abril de 1974. A revolução tinha acontecido, mas parecia que ainda não tinha chegado à Várzea dos Amarelos, a aldeia de origem de Fernando Lopes. Vinte anos mais tarde, seguiu-se o “*Se Deus quiser...*” produzido para a televisão. Se no primeiro filme, em 1976, um dos momentos mais marcantes é a cena da matança do porco, já no segundo, em 1996, assiste-se ao “triumfo dos leitões normalizados” e à total reconfiguração dos hábitos dos habitantes da Várzea no rescaldo da adesão de Portugal à União Europeia.

Nesse sentido, estendi o convite a Diogo Seixas Lopes (arquitecto, filho de Fernando Lopes, que participou em “*Se Deus quiser...*” como assistente de realização) para nos falar um pouco sobre este díptico de filmes do seu pai. E, para complementar a sessão, convidei também Álvaro Domingues (geógrafo) e Graça Castanheira (realizadora) para nos falarem sobre a curta-metragem “*Rua da Estrada*” (2012), filme baseado no livro homónimo de Álvaro Domingues e que inclusive acabou por ganhar o prémio do *Arquiteturas* na categoria de melhor curta nacional - documentário.

Como nos explicou Diogo Seixas Lopes durante a conversa, tanto “*Nós por cá todos bem*”, como depois “*Se Deus quiser...*”, resultam de um evidente impulso autobiográfico (que culmina no lado ficcional do filme mas que é baseado na história de vida da mãe do realizador), associado a uma forte componente antropológica (a vertente documental do

³ Programa completo destas sessões de conversas “Intersections” em <http://www.arquiteturasfilmfestival.com/2014/programa/intersections/?lang=pt>

filme, com explícitas referências ao trabalho de cineastas como Jean Rouch), à qual está também associada uma grande experimentação artística — *“eram filmes feitos quase sem meios e portanto era também uma forma de inventar um campo de trabalho, continuar a ter a ‘mão quente’ e continuar a filmar, e para isso adoptar também novos suportes ou novas tecnologias como o vídeo.”* Além de todos estes aspectos, Diogo Seixas Lopes sublinha ainda uma intenção política nestes filmes, por terem convertido a Várzea dos Amarelos numa espécie de “sismógrafo” de algumas das mais profundas transformações da nossa sociedade e paisagem rural na democracia, cristalizadas em torno de dois momentos específicos — 1976 e 1996 — que temporalmente não são tão distantes assim, mas que naquela aldeia fazem corresponder a realidades sociais bastante distintas.

Também o filme *“Rua da Estrada”* acaba por funcionar como um “sismógrafo do tempo que passa” — como nos descreve a sua sinopse — e complementa bem os dois filmes de Fernando Lopes ao revelar um pouco o mesmo tipo de realidade, embora desta vez observada à luz do tempo presente, em 2012. Graça Castanheira começou a conversa admitindo que a experiência de realizar o *“Rua da Estrada”* lhe permitiu “perder o medo de olhar” — *“Ou seja, a partir desta experiência consigo organizar qualquer forma, consigo olhar para tudo e fazer enquadramentos de eu gosto. Quando fiz uma série sobre arquitectura que é ‘A Casa e a Cidade’, cada vez que tinha que filmar uma rua fazia sempre planos ligeiramente contra-picados para evitar os carros. Pois não é que agora incluo os carros e eles estão bem, estão lá, fazem parte da paisagem. Havia uma espécie de pudor em encarar as coisas de frente e hoje acho que perdi esse medo.”*

Depois, Álvaro Domingues explicou que o seu livro *“Rua da Estrada”* surgiu da necessidade de criar um escape à saturação que estava a sentir em relação ao meio académico e à linguagem hermética que normalmente caracteriza este tipo de produção, léxico que se revelava cada vez mais incapaz de albergar toda a complexidade e excentricidade de determinados fenómenos de ocupação do território português. Foi através da ficção que Álvaro Domingues encontrou uma forma de transmitir o fenómeno *Rua da Estrada* — que não se trata de um lugar concreto mas antes um dispositivo visual que pode ser encontrado um pouco por todo o país, mais concretamente em torno das velhas estradas nacionais como a N13 ou N14 — *“O que eu acho que se passa aqui na santa terrinha é uma crise de ficção.”*

Toda a gente sabe que se não é a ficção, a realidade não nos é acessível. Ou a ficcionamos ou então é um amontoado de factos completamente infinitos que nunca mais acaba.”

A propósito deste “défice de ficção” que Álvaro Domingues referia, Diogo Seixas Lopes contra-argumentou e aproveitou para chamar a atenção para o facto de que a cultura visual portuguesa ter deixado de ser deficitária após 1974 — *“Há um certo tipo de realidade que entrou no nosso imaginário e que foi inscrita precisamente através dos meios audiovisuais, sobretudo do cinema. Novos territórios, começando logo com os subúrbios — ‘Os Verdes Anos’ — e que durante as décadas seguintes, passou a haver a inscrição desses territórios num imaginário colectivo, que estavam banidos e estigmatizados num certo tipo de academia. Portanto, prepararam também o olhar para situações como aquela que é ‘eu passei a não ter preconceitos em relação a essas coisas, em relação a um certo tipo de ambiente, de espaço ou de objectos’.”*

A conversa foi longa e muito proveitosa, mas o que dela mais gostaria de retirar é que estes filmes realmente ajudam a preparar o olhar e fazem-nos questionar certo tipo de preconceitos em relação à nossa paisagem construída. Por isso são aqui usados como referência, mas até que ponto faria sentido categorizar *“Nós por cá todos bem”*, *“Se Deus quiser...”* e *“Rua da Estrada”* como “documentários de arquitectura”? Para começar, são filmes que baralham totalmente os limites entre ficção e real, o que faz levantar a questão se efectivamente se tratarão de documentários. Como admitiu Fernando Lopes, *“Esse jogo entre o que usualmente se chama um documentário e o que se chama ficção, essas fronteiras para mim não existem. Não existem. E o ‘Nós por cá todos bem’ é isso tudo: o documentário clássico, quase etnográfico, quase antropológico também — a matança do porco, o almoço em família com toda a gente, neste caso incluindo a equipa de rodagem — e depois, o lado biográfico sobre aquela senhora que em vez de ser contado por ela, que provavelmente a minha mãe contaria aquilo de uma maneira extremamente dura e dramática, eu decidi contar dançado e cantado.”*⁴ Também o *“Rua da Estrada”*, que conseguiu construir uma leitura acessível daquele complexo território, só se tornou possível quando passou a ficcionar

⁴ Fernando Lopes in “Fernando Lopes, Provavelmente”. DVD, 94’. Realização de João Lopes; Produção Midas Filmes; 2008

aquela realidade, como nos explicou Álvaro Domingues durante a conversa. No filme até aparecem os reais habitantes da região, mas surgem a recitar excertos do próprio livro e ainda por cima as suas vozes são trocadas pela voz-off de Graça Castanheira cuja narração atravessa todo o filme, num gesto de clara e intencional artificialização. Portanto, o que é que destes filmes é documento e o que é artifício? E se são filmes que apesar de tudo não fornecem um retrato de nenhuma arquitectura dita erudita, não se focam na obra arquitectónica de nenhum autor em particular e muito menos são realizados por arquitectos, então qual é a sua contribuição para o campo da arquitectura?

Pessoalmente, diria tratem-se de filmes eficazes e que de alguma forma nos impelem — principalmente a nós arquitectos — a reflectir sobre uma determinada realidade, que pode nem sempre ser fácil ou particularmente bonita mas é aquela sobre a qual somos muitas vezes chamados a intervir. Admito que, para mim, enquanto arquitecta, esta premissa deveria bastar para definir um “documentário de arquitectura”. Por outro lado, se há documentários de arquitectura que abrem os olhos dos arquitectos para a realidade que está à sua volta, outros há que fazem o movimento exactamente oposto, mas igualmente válido, de olhar para o seio da própria arquitectura e dela produzirem um registo absolutamente *tout court*. Nesta categoria cabe o trabalho de um cineasta único, Heinz Emigholz. Alguns dos seus filmes representam de uma forma quase paradigmática o que é um documentário de arquitectura, mas ainda assim não deixam de levantar algumas questões pertinentes. Por essa razão, recupero aqui uma conversa em que o cineasta participou numa passagem por Portugal.

*Conversa #2: Diogo Seixas Lopes e Heinz Emigholz
17 de Outubro de 2014, DocLisboa*

Heinz Emigholz esteve no DocLisboa'14, onde apresentou o filme “*Dois Museus*” e participou numa conversa com Diogo Seixas Lopes, que ali se encontrava em representação da Trienal de Arquitectura de Lisboa. Emigholz começou logo a conversa explicando que decidiu dedicar-se a filmar arquitectura para fugir aos filmes de ficção — *“I had done four feature films in the 80's, with actors, and in these films architecture already played an integral part, not only as a background. For example in one of those feature films, the*

Cologne Cathedral and La Sagrada Familia was actually integrated as protagonist of the story. I produce that last film, 'The Holy Bunch', in the 90's and I went broke with it. I had to decide how to go on. I couldn't go on with feature films, but I wanted to go on filmmaking." Por isso Emigholz voltou-se para a arquitectura, sempre ficava mais barato filmar só lugares, sem actores. Contudo a solução para a edição das filmagens das obras arquitectónicas, que até já vinha acumulando há alguns anos, não foi de todo imediata. Emigholz queria evitar a todo o custo os truques dos típicos documentários de arquitectura (com música, a mostrar as mãos dos arquitectos, a revelar histórias familiares) — *"After a long while and an editing block, and I filmed for years and years, I said: No, I'll just do a chronological order of the works and then the works will speak for themselves and the development of architecture as a kind of autobiography comes trough."*

Através de um método absolutamente rigoroso, quase científico, este cineasta alemão tem vindo a construir, desde há mais de vinte anos, um impressionante arquivo cinemático de arquitectura moderna. As suas séries de filmes *"Architecture as autobiography"*, *"Decampment of Modernism"* e *"Photography and Beyond"* são disso testemunho. São filmes quase sempre filmados em 35mm, com imagens fixas de alta resolução, acompanhadas por cuidadas paisagens sonoras que reproduzem os sons dos lugares filmados. Tirando um breve comentário do realizador no início do filme (em voz-off), a única informação que acompanha esta série de imagens de obras arquitectónicas modernas é contida em separadores pretos onde consta somente o nome, data de construção do edificio e data em que foi filmado; sendo que qualquer informação adicional é empurrada para extras em Dvd's ou para os sites dos filmes.⁵ Quando decidiu que era realmente isto que queria fazer ficou surpreendido por não haverem mais filmes do género — *"Everybody is talking about architecture but on which basis do they do that? Do they know all the sites? No. In the Internet they are everywhere but there's only 3 famous photographs of the site and then you can make your conclusions."*

Também não deixa de ser curioso que o estilo cinematográfico de Emigholz em filmar arquitectura, só se tenha tornado possível na era da *Internet* — *"Now you can get any kind of information about somebody in the Internet and then I could use cinema just for reproducing*

⁵ Site oficial de Heinz Emigholz em <http://www.pym.de/en>

or trying to build up an experience with the work itself.” — o que de certa forma encerra um paradoxo. Se por um lado Emigholz considerou que seria relevante filmar arquitectura como uma espécie de “serviço público” (utilizando uma expressão do próprio), uma forma de tornar acessível algumas obras arquitectónicas que a maioria das pessoas só poderia ter acesso através de uma ou duas fotografias na *Internet*; por outro lado, o facto de existir um grande volume de informação biográfica na *Internet*, permitiu ao realizador libertar-se da necessidade de contextualizar o percurso pessoal dos arquitectos nos seus filmes — podendo assim concentrar-se no puro registo audiovisual das suas sucessivas obras arquitectónicas, que, por estarem ordenadas cronologicamente, permitem ao espectador fazer uma reconstrução mental da suas autobiografias.

Poderá haver quem questione se os seus filmes serão ou não “documentários” — dado que não têm qualquer narração, comentário ou dramatização — aproximando-se talvez mais de uma instalação e sendo por isso mais apropriados a serem visionados numa galeria ou num museu. Mas Emigholz diz que é precisamente no cinema — porque normalmente são salas com todos os equipamentos necessários para projectar uma imagem suficientemente grande e com boa qualidade de som — que encontra o local ideal para reproduzir uma espécie de experiência de lugar que os seus filmes de arquitectura potenciam. Infelizmente Heinz Emigholz planeia encerrar a sua série de filmes de arquitectura, e a razão pela qual começou a realizá-los — para fugir ao buraco financeiro em que os filmes de ficção o haviam colocado — é a mesma que o leva agora a desistir de filmar arquitectura. Queixa-se de uma espécie de “direitos de imagem imaginários”, em que as fundações privadas que gerem grande parte do património arquitectónico moderno, pelo menos aquele que ainda permanece em bom estado, pedem verbas exorbitantes aos realizadores que o quiserem filmar.

Tendo-se tornado insustentável filmar o real, Emigholz decide regressar novamente à ficção. E se hoje os “documentários de arquitectura” são já de ambígua identificação — como de alguma forma espero ter conseguido transmitir ao longo deste artigo — a questão que se poderá seguir é se no futuro “eles” serão sequer uma possibilidade.

Quando o Futuro passou por Cacilhas, toda a gente se assustou
(2015)¹

*“Quando descermos pela cidade velha,
vendo o sol recortar-se à faca por entre as silhuetas várias dos volumes lá ao longe,
tão perto de tomarmos um barco e entrarmos triunfantes com as primeiras luzes,
já só esperaremos ver o reflexo daquele fascinante mundo, novo, mecânico, eléctrico,
impresso de outros modos na imaginação dos seus habitantes.”*
(in A Elipse, 1999, 10’)

Passava o ano de 1999 quando, no crepúsculo de um novo milénio, despontou em Cacilhas a antevisão de um estranho e inquietante futuro. Um futuro que trazia consigo a representação de uma nova urbanidade: enormes torres cristalinas, grandes esplanadas verdejantes elevadas sobre o rio, ruas que competiam com espelhos de água, jardins enterrados e passagens de automóveis que furavam copas de árvores.

Era uma imagem reinterpretada de “utopia moderna” — um pedaço de cidade organizado por níveis, com algumas particularidades adaptadas ao ser urbano português: em baixo, os automóveis circulavam em ruas tradicionais, ladeadas de comércio, que desembocavam em tradicionais largos; seis metros acima, o peão saltitava entre as coberturas dos diversos pódios, através de elegantes passerelles; e por fim, nas enormes torres que furavam o céu, oferecia-se a possibilidade de habitar as nuvens. Apresentava-se sob o título de A Elipse — pela linha que o seu extenso tabuleiro panorâmico e distributivo desenhava sobre a água — e foi o resultado de uma encomenda da empresa de investimento imobiliário Margueira (com participação maioritária do Estado), aos arquitectos Manuel Graça Dias e Egas José Vieira, para elaboração de um projecto de reconversão dos 49 hectares de aterro do antigo estaleiro da Lisnave, entretanto deslocado para outras paragens. Para os promotores imobiliários, A Elipse tratava-se de um “projecto intelectual”, que teria como objectivo lançar uma conjunto de ideias para discussão pública — sobretudo em torno da possibilidade de construção em altura, libertando espaço do chão — e potenciar o debate em torno do destino a dar a todo aquele terreno expectante. Para os arquitectos, A Elipse era acima de tudo um

¹ Publicado em Quando o futuro passou por Cacilhas. *Revista Passagens*. Caleidoscópio. 2015, 2, pp. 174-179.

ensaio, um “ensaio de ocupação”, que no entanto assumia várias vertentes práticas: política, porque para avançar implicava a vontade de vários poderes; financeira, porque teria que ser rentável, daí a sua grande densidade; de marketing, ou não se tratasse de uma operação de promoção imobiliária; e, caso falhassem as três anteriores — o que se veio a verificar — seria pelo menos uma investigação académica provocatória.

A Elipse anunciava-se portanto, e desde o seu início, como um exercício especulativo que habitaria apenas, ou pelo menos numa primeira fase, no universo das ideias. Contudo, não deixou de gerar grande desconfiança entre a população vizinha, que, baralhada com as reais intenções dos promotores, ficou em estado de sobressalto perante tão incandescente antevisão. Pouco deslumbrados pelos novos ares que aquela imagem de futuro trazia, houve quem profetizasse que “o céu seria roubado aos habitantes de Almada” ou que visse tudo aquilo como um “filho enjeitado, que põe a música aos berros para chamar a atenção dos pais”. Rapidamente, A Elipse adquiriu denominação mais popular — Manhattan de Cacilhas.

A polémica instalou-se e o assunto andou pelas televisões de todo o país e ocupou primeiras páginas de jornais, instalando uma feroz batalha verbal entre os diversos intervenientes e, basicamente, qualquer pessoa que tivesse opinião e meio de a partilhar. Ondas de indignação acabariam por surgir de todas as esquinas políticas, da mais à direita, à mais à esquerda, e atingiram o seu expoente mais dramático na voz da Presidente Autarquia de Almada, que questionava a legalidade democrática de todo o empreendimento, enquanto proclamava “Isto não é a América Latina dos Coronéis!”, e ameaçava cortar o abastecimento de água, caso tais mamarrachos alguma vez fossem construídos. Para cosa mentale, A Elipse pregou muitos sustos e fica talvez por perceber o que esteve na base de tão generalizado receio.

Talvez A Elipse tivesse um carácter demasiado prêt-à-porter, ou neste caso prêt-à-batir, pois avançava desde cedo com concretos e redondos algarismos, como algo que estivesse pronto a sair do papel — 139.6312m² de construção total, em que 822.853m² (80%) eram para habitação e os restantes 205.491m² (20%) destinavam-se a comércio e serviços (escolas, bombeiros, posto médico, teatro, centro cultural, equipamentos desportivos e unidades hoteleiras; previa-se uma capacidade total de 15 mil habitantes, espalhados por 30 altos edifícios, em torres que iam desde os 15-20 andares, até aos 70-80 andares; a mais

ambiciosa das torres apontava para 312m e, para grande indignação dos mais religiosos, seria três vezes mais alta que o Cristo-Rei. Ou, talvez, A Elipse fosse demasiado poética, porque, apesar da escala massiva da sua intervenção — aliás questionável enquanto condição a priori, porque não suportada em estudos de planeamento que sustentassem a necessidade e o impacto de tal volume de carga —, a implantação deste novo tecido revelava grande sensibilidade na ligação ao lugar e à área envolvente. A Elipse parecia desenhar-se na recusa de uma atitude facilitista tipo tabula rasa e, pelo contrário, projectava-se sobre a rede de pegadas obsoletas daquele pujante mas extinto complexo naval, feito de docas secas, guindastes, passadiços, comportas, pontões e pórticos, entre os quais o enorme e iconográfico pórtico ‘Lisnave’.

Factores que terão contribuído para comunicar um carácter, talvez, demasiado realista, talvez demasiado coisa decidida, e logo pouco especulativa ou receptiva a alterações, agravando mais ainda a irritação dos opositores. Talvez, simplesmente, A Elipse fosse toda ela demasiado: projectasse um futuro demasiado futurista, falasse uma linguagem demasiado estrangeira e espelhasse um estilo de vida demasiado moderno. Porque, mais que um projecto de reconversão, A Elipse constituía também a projecção de uma fantasia. E como as fantasias não cabem em plantas, cortes e alçados, esquemas funcionais ou quadros de ‘excel’ — evocam outros formatos, outras representações — A Elipse vinha acompanhada de sumptuosas fotomontagens e modelizações 3d, montadas e apresentadas em estilo cinematográfico, através de um sofisticado e vanguardista videograma. Paulo Varela Gomes, num artigo de jornal da época (Expresso, 1 de Maio 1999), designa essas fotomontagens como “um dos grandes momentos da história multissecular de Lisboa”, o que não é dizer pouco. De facto, mesmo nunca tendo sido edificada, A Elipse deixou um grande património. Além da ambiciosa imagética urbana que construiu e que revela um optimismo perante o futuro, marca de outro tempo e de outra maneira de pensar; é também digno de ficar registado na nossa memória colectiva, a torrente de reacções extremadas que uma mera evocação fantasiosa desencadeou e que, de certa forma, impediu o aprofundamento de um saudável e construtivo debate em torno das reais questões que o projecto levantava. Hoje A Elipse, enquanto visão de futuro, passou à história e já não assusta ninguém; já o debate, esse, continua por acontecer.

Entrevista a Manuel Graça Dias

(2015)¹

Paulo Tormenta Pinto (PTP): *Estamos a fazer este número duplo da Passagens dedicado à água e aos rios, em paralelismo com o trabalho dos paulistas e do Grupo da Metrópole Fluvial, coordenado pelo Alexandre Delijaicov. Por isso interessa-nos muito abordar este tema da Manhattan de Cacilhas porque foi um projecto que apresentava uma ideia de grande pujança para a transformação da área metropolitana de Lisboa e em concreto para o estuário do Tejo. Sabemos que este trabalho foi um "ensaio de ocupação" para um fundo de investimento e interessava-nos sobretudo perceber a forma como ele se apresenta um pouco como a extensão da cidade para a sua periferia. Sendo a cidade tradicional o sítio de eleição do discurso do Manuel Graça Dias sobre a cidade, como é que acha que estas áreas metropolitanas, estas áreas periféricas, podem ter uma esperança em se transformarem numa cidade que nós percorremos, como a Lisboa que nós conhecemos, numa cidade com capas e com camadas temporais. Será que esta cidade nova tem a capacidade de ser tão espetacular como aquela que nós encontramos em Lisboa?*

Manuel Graça Dias (MGD): Isso é tema interessante, essa questão de conseguirmos fazer novo mantendo a possibilidade de que esse novo envelheça, como a cidade tradicional vai envelhecendo, mas que ao mesmo tempo não envelheça num tempo longo porque senão estamos durante muitos anos à espera que alguma coisa ganhe densidade. A nossa ideia quando nos propuseram a "Manhattan de Cacilhas" foi muito a de cruzar várias situações, vários *layers*, várias camadas, de modo a que ficasse já preparada uma certa história, enfim, embora fosse uma história criada de "jacto", criada de um dia para o outro. Não foi bem assim, as coisas foram ganhando complexidade, até porque nós tivemos duas ou três fases a que pudemos ir acrescentando outras situações e revendo outras, e uma das coisas que por exemplo nós nos batíamos muito é que que aquela peça pudesse vir a ser depois executada por 300, 400 arquitectos, a partir de um plano que garantisse essa complexidade mas que depois fosse sendo de alguma maneira "poluído" pela diferentes vontades que fossem chamadas a actuar.

A tentativa de criarmos, tudo isto é um pouco anedótico dizer-se assim, mas a tentativa de criarmos "história" logo à partida pode-se ler no facto de pegarmos naquela implantação que já existia, das docas, das várias unidades, dos grandes armazéns e tal.

¹ Entrevista conduzida por Paulo Tormenta Pinto e Alexandra Areia publicada em *Revista Passagens. Caleidoscópio*. 2015, 2, pp 103-120.

Fizemos um levantamento correcto de toda aquela complexidade já existente e usamos isso como base, como ponto de partida. Algumas ruas ficavam no mesmo sítio onde tinham sido as ruas dentro daquele pedaço industrial, as docas com certeza ficavam também. A direcção das docas, que não são sempre paralelas, há uma que cria um certo ângulo, foram cruzadas e criamos uma malha que registava essa duas ortogonalidades. A partir daí decalcámos uma espécie de ruas, e como aqui seria difícil escavar para estacionamento, definimos que nos quarteirões haveria pódiums com dois pisos perifericamente envolvidos numa faixa comercial, mas que no miolo seriam dedicados a estacionamento. E depois começamos a introduzir as torres. Portanto, depois dessa espécie de "bolo" baixo, que também seriam terraços dos quais se via Lisboa, começámos a pensar na questão das torres, até porque a encomenda teria sido essa. Pediam um número muito volumoso de habitações o que teria que ser sempre resolvido por torres senão ficávamos ali com um "pudim" insuportável.

Pensámos muito em como é que isto se vai ver de Lisboa. Fomos para Lisboa, fizemos uma série de enfiamentos visuais na D. Carlos, na rua do Alecrim, do castelo, enfim, criámos várias convergências, o nosso ponto de referência era o pórtico da Lisnave, desde que se visse o pórtico da Lisnave estávamos a ver aquela zona. Desenhámos depois essas linhas nos nossos mapas e começámos a cruzar toda aquela informação, conjugada com a direcção do sol ainda por cima. Interressava-nos que essas torres não sombreassem nem a si próprias, nem a cidade que já existia; apesar de depois a demagogia dos jornais dizerem que nós tiramos o sol aos Almadenses, tirámos o sol a toda a gente e tal. Mas, realmente a ideia foi essa, atirámos muito as coisas para nordeste, fizemos muitas experiências com sombras, de manhã a sombra dava sobre a água, depois à tarde havia uma parte que dava sombra sobre Cacilhas mas apenas um pequeno rebordo. Ao atirmos as torres mais para trás estávamos também já a criar um *slyline* que não era arbitrário mas que também não regular e que não era chato, mas que também não era inventado por nós. Procuramos sempre tirar o máximo de aleatório possível.

Temos um outro exercício no meio disso tudo, até foi o meu sócio que começou com essa ideia, e que foi o de começar por colocar as torres todas na mesma altura. Pegámos numa série de pedaços de esferovite, todos com a altura máxima, e depois pusemos os tais lanternins a fazer de sol — “agora de manhã, agora ao meio-dia” — e íamos recortando —

“este faz sombra neste, aquele faz sombra naquele”. Essa não era uma atitude escultórica, ainda que fosse, com certeza, aquilo vem sempre informado da nossa própria sensibilidade, mas foi o facto de estarmos preocupados com a questão do sol que levou-nos a criar essa série de aberturas — “o que é que se vê da Rua do Alecrim?”, “é este”, “então corta uma grande fatia deste bloco”, “agora vamos ver o outro bloco que está lá atrás” — e esses blocos ficavam separados por uma nesga do tamanho da rua do Alecrim, ou metade, ou uma coisa qualquer assim. Isso conjugado com o que já estava por baixo, que estava de algum modo ligado à história recente do sítio.

Havia também a questão dos transportes. Era preciso meter estes barcos lá dentro, tipo cacilheiros, mais ou menos sofisticados, o novo porto não seria em Cacilhas mas seria naquela zona da Margueira. Depois a ideia do metro de superfície, de que também já se falava — “onde é que o metro de superfície devia parar para servir aquele novo território?”. Também os próprios automóveis. Havia uma curva delicada que vinha da avenida 25 de Abril, a avenida que cruza a espinha toda de Almada, mais ao poente-nascente, e surgiu-nos a ideia de continuarmos essa avenida, pelo mar fora, envolvendo toda esta nova zona e criando uma elipse, que simbolicamente segurava e dava um limite visual forte e ajudava a alguma distribuição do próprio trânsito porque ao passar sobre a água, depois a meio tinham uns nós e umas laçadas criam uns nós e umas laçadas que levava lá dentro, e a norte tornava a desfazer-se e tornava a integrar-se no sistema viário que já existe. Propositadamente dizíamos que não é nenhuma auto-estrada nem nenhum viaduto, tem essas características porque passam aqui automóveis mas vai ter passeios, vai ter uma zona rebaixada para as pessoas se sentarem para verem a água, para estarem a pescar, para estarem a namorar. Portanto, seria um passeio ao longo da água mais do que uma via muito agitada, apesar de também funcionar para distribuir o tráfego.

E foi assim, construindo estas histórias sobrepostas, e com a tal ideia sempre de que outros arquitectos iriam tomar conta das coisas, que fomos construindo uma cidade esquemática, completamente esquemática é certo, mas que, penso eu, deve parte do seu sucesso — para quem aderiu, claro, porque depois havia a questão dos detractores (risos) — não tanto porque havia edifícios altos mas porque lhe parecia que havia ali uma substância qualquer que já indiciava que pudesse ser uma cidade divertida. Por outro lado havia ali uma

outra contraposição imediata volumétrica. Lisboa é uma cidade deitada, com poucas torres, com colinas. Vemos as peças brancas deitadas, à borda de água, mais acima, etc. Isso vê-se muito bem de uma vista de lá para cá. Fizemos então isto ao contrário, isto era uma zona completamente ao nível do mar, plana, onde os elementos visuais mais fortes apareciam realmente. Esse contraponto, da verticalidade daquela banda com a horizontalidade da Lisboa mais antiga, poderia estabelecer um diálogo que nos parecia curioso e com hipóteses de criar uma aderência à história.

Finalmente, tudo isto fazia parte de uma ideia mais vasta de recentrar Lisboa e as autarquias vizinhas, que em vez de se espalharem indefinidamente para norte, para um território menos agradável e muito longínquo, manterem-se mais próximos da margem do Tejo e recentrarem-se. Portanto baseamos tudo isto em transportes do género (cacilheiros) que ligassem permanentemente as margens — Cacilhas com Lisboa, Lisboa com Alcochete, Alcochete com Montijo, Montijo com Belém — e que tudo isto estivesse permanentemente cruzado de barcos, que permitisse às pessoas dispensar o automóvel, porque já se previa que ali vivesse muita gente, mas que também trabalhasse muita gente porque havia edifícios de escritórios, edifícios de habitação, muito comércio e algum divertimento, uns cinemas, uns restaurantes. Toda aquela população que se imaginasse que poderia viver ali, depois acabaria por chamar esse tipo de acontecimentos.

A ideia era muito essa, de começar a chamar a atenção de todos nós para o facto de Lisboa não poder continuar a fugir para norte, ter que parar, engajar-se nas outras autarquias, e criar aqui à volta do Tejo, à volta desta bacia tão grande, um centro de distribuição.

PTP: *Esta questão de se chamar “Manhattan de Cacilhas”...*

MGD: Isso é um nome jornalístico. “Manhattan de Cacilhas” foi um nome jornalístico que apareceu logo na primeira notícia do Expresso. Nós chamávamos-lhe “A Elipse”, por razões óbvias, porque havia uma elipse desenhada no território. Enfim, o nosso cliente chamava-lhe Margueira, porque é assim que era conhecida aquela zona antes da Lisnave se ter instalado. “Manhattan de Cacilhas” foi um nome jornalístico que apareceu logo no princípio e que depois mais ninguém largou, porque era fácil e era elucidativo, digamos assim. Mas a nossa

ideia não era fazer aqui nenhum Manhattan, mas percebemos a alusão à questão do *skyline*, etc. Havia uma pontinha de tentativa de achincalhamento, porque Cacilhas estava associada a uma zona fora de Lisboa, onde se vai ao Domingo ao Gingal comer umas coisas e beber uns copos, não diria que é uma zona salaia mas tinha um pouco essa conotação. “Manhattan de Cacilhas” era assim um somatório um bocadinho achincalhante, mas nós até achámos graça.

PTP: *Na década de 70, o livro do Koolhaas do " Delirious New York" acaba por se introduzir na cultura arquitectónica portuguesa. Na década de 90, com saída da primeira Croquis e pouco tempo antes da elaboração deste projecto, sai o SMLXL, em 95-96. Há alguma relação em termo de pesquisa do atelier às propostas que o Koolhaas apresentava, na “Manhatanização”, numa verticalização que as cidades pudessem ter, por exemplo como em Roterdão.*

MGD: Não. Eu por acaso até acho um bocado antipática a figura do Rem Koolhaas e acho sempre os seus livros panfletários demais — e percebo que seja necessário ser panfletário, Corbusier também o foi, é sempre necessário ser panfletário para que as ideias acabem por criar algum peso e haja uma certa adesão. Eu via muito isso como uma espécie de legitimação de uma arquitectura comercial pouco interessante, uma espécie de legitimação dos grandes *shoppings centers*, ou das grandes torres especulativas de tanto faz. O Koolhaas gosta muito da cidade indistinta, genérica, mas depois quando lhe foram colocar um edifício por trás da Casa da Música, ele ficou logo muito aflito. Eu acho que sim que a cidade genérica é uma realidade, não podemos fugir dela, não podemos ter uma cidade só feita por arquitectos — e ainda bem, a cidade feita por toda a gente, no fundo, como sempre foi, os arquitectos também deram o seu contributo em tentarem dar sentido a coisas que já existem ou coisas que tenham que existir. Em todo o caso a cultura do *shopping center* irrita-me bastante. Vejo-a muito com a sua origem naqueles heróis dos anos 60 que agora estão na moda, os Team X, que defendiam muito as grandes superfícies, com alturas variadas, uns a almoçar em cima, outros a jantar em baixo, outros a comprar ao lado, e os carros entravam por trás, — enfim era um *shoppings center*... O que não é propriamente a minha ideia de cidade, é uma ideia de cidade pouco amável, aliás como se tem visto. Portanto, o SMLXL do Koolhaas nunca me entusiasmou muito, enfim, é um livro interessante, não estou a desfazer, mas não foi lá que fomos beber. Aliás não bebemos em lado nenhum! Teve graça, o nosso

cliente quando nos contactou, começou por perguntar se conhecíamos as grandes cidades do Oriente, Singapura, Tóquio, Hong-Kong, e nós conhecíamos, por acaso, tanto eu como o Egas já tínhamos estado nessas cidades todas E eles — “ah ainda bem e gostam?”. E nós — “gostamos, gostamos”. — “Gostava que vocês pensassem em alguma coisa que não tivesse nada a ver com Singapura e tal, mas que tivesse esse espírito, a verticalidade, uma certa diferenciação, e não quero gastar dinheiro em viagens porque já tivemos um arquitecto que levámos a visitar esses sítios todos e no fim ele disse determinantemente que não pactuava com torres.”

Depois há também aquela ideia também, um pouco peregrina e parola de que as torres fazem parte da cultura americana, o que é o contrário, o que faz parte da cultura americana são milhões de casinhas com quintal que se espalha aí pela margem sul fora. De maneira penso que não fazia mal nenhum à margem sul ter ali um centro com alguma concentração. Eu sou muito adepto da concentração porque acho que em concentrado acontecem mais coisas, espalhado é mais difícil. Aliás isso percebe-se muito timidamente no Saldanha, à hora de almoço há ali uma gente a circular de centro comercial em centro comercial para irem aos restaurantes, para irem almoçar, há uns cafés à volta e mais não sei o quê, há ali uma vida qualquer que por causa daqueles escritórios acaba por acontecer. O Saldanha era sítio para ter ali umas torres valentes, mas assim muito grandes, que fizesse ali uma mini *city*. Isso geraria muito mais movimento à volta, muitos mais cinemas, muitos mais cafés, mais restaurantes, mais lojas disto e daquilo, tabacarias, jornaleiros, o que quisessem. Aliás essa polémica surgiu agora porque há uma torre do Diogo Seixas Lopes que virá a ser feita, que foi aprovada, mas é uma torre de 17 andares... — era bom se ela tivesse 40 — mas começa logo tudo aos gritos. A demagogia maior é com esta ideia de que se houver uma torre tem que haver mais automóveis os automóveis, o que é um absurdo. Como há densidade, a variedade também aparece naturalmente e portanto não é preciso andar de automóvel, depois ao fim do dia mete-se no metro e vai-se para casa, enfim quem viver nas zonas servidas pelo metro. Se houver milhões de casinhas espalhadas pelo território fora, tem que haver um automóvel, porque para ir da minha casinha à casinha do meu amigo que é 5km à frente, lá vou eu de automóvel. Agora se eu viver verticalmente, tenho elevadores que sobem e descem, e depois em baixo tenho uma zona relativamente pequena onde me movimento e onde muita coisa

pode acontecer — era o que esperávamos que viesse a acontecer dentro daquele território definido pela Elipse.

Alexandra Areia (AA): *Em relação à imagem, à imagem do projecto, à comunicação que quiserem fazer do projecto. Paulo Varela Gomes fala, por exemplo, que as fotomontagens constituem "um dos momentos da história multissecular de Lisboa."*

MGD: Isso é muito exagerado (risos).

AA: *Gostaríamos de perceber um pouco essa estratégia de comunicação e do impacto que teve posteriormente nos media.*

MGD: Essa palavra da estratégia, custa-me um bocado. Quer dizer, quem tinha uma estratégia era o nosso cliente. O nosso cliente queria realmente ter uma coisa com impacto, porque depois pretendia negociar a partir da criação dessa oportunidade de diálogo e da discussão pública que acabou por acontecer. Depois de fazer o projecto, fizemos umas maquetes, houve uma outra maquetes mais complexa que foi encomendada — à Norigem, que é um colega nosso que faz umas maquetes lindíssimas — e depois fizemos uma série de fotomontagens para justificar e explicar como é que se via do Castelo, a partir da Rua do Alecrim, que tinha que ver com o tal estudo inicial que fizemos e queríamos comprovar se a nossa tese estava mais ou menos certa. E depois aquilo teve uma avalanche que não imaginávamos. Teve um sucesso bastante grande, as pessoas queriam falar connosco sobre o assunto. E depois nós íamos dando imagens e iam aparecendo em vários jornais, imagens diferentes mas que tinham que ver com esse trabalho, não tinham necessariamente que ver com uma estratégia que vamos criar aqui 3000 imagens para depois a imprensa. O que aconteceu aqui foi muito natural, muito espontâneo.

Até vos vou dizer uma coisa mais engraçada, um dos factores foi por causa daquela que é hoje a Sic Notícias, que começou por ser o Canal de Lisboa e que tinha arrancado. Eles tinham pouquíssimos conteúdos e fizemos uma entrevista com eles, com as maquetes e tal. Depois o Canal Lisboa acabou, ao fim de um mês ou quê, e ficou ali dois ou três meses a pisar ovos e a repetir conteúdos. Uma das coisas que repetiam era a nossa entrevista, mas repetiam largo, aquilo estava sempre a repetir. De tal maneira que, em várias ocasiões,

vinham ter comigo a dizer que tinham visto a entrevista ontem. Estavam sempre a passar aquilo em *loop*, o que também não foi pensado nem propositado, eles passavam em *loop* outras coisas, mas aquela tinha mais impacto, depois tinha bocadinhos do filme que nós tínhamos feito e tal.

Depois os jornais sempre a pressionar e a querer mais umas coisas. Depois a Maria Emília, que era a Presidente da Câmara de Almada, e como estava contra também fazia conferências de imprensa, o que ainda davam mais publicidade àquilo. Quer dizer, aquilo foi tudo por si só, foi florescendo, e depois acabou um bocado ingloriamente, passado um ano ou dois, quando o Eng. Sócrates, que era ministro do ambiente, andava a querer implodir torres e andava em Viana do Castelo aos gritos a dizer que ia implodir "erros urbanísticos", "erros urbanísticos". Foi então um jornalista perguntar-lhe o que que achava da "Manhattan de Cacilhas" — "Enquanto eu for ministro do ambiente nunca, nunca, jamais se construirão edifícios de altura em Portugal. Jamais!". E o Expresso no dia seguinte: “ ‘Manhattan de Cacilhas’ chumbado pelo ministro do ambiente.”, veio logo na primeira página.

O nosso cliente é que deveria ter essa função no governo, porque o fundo Margueira Capital era um fundo criado pelo Ministério das Finanças para gerir aquele problema e para arranjar dinheiro para pagar não sei o quê — coisa que eu nunca percebi muito bem, quer dizer na altura percebia quando ele me explicava mas depois ele até brincava comigo porque dizia que eu fazia de propósito, de desentendido, mas não, é um tipo de temas que eu não fixo bem, não me interessa especialmente — mas pronto, havia uma “arquitectura” financeira que estava a ser construída em paralelo com a arquitectura que nós estávamos a fazer. Ele precisava de dialogar com o ministro dele mas ele nunca o recebia, nunca o queria ver, não queria saber. Aliás, outros ministros, o António Costa que na altura era ministro da Administração Interna telefonou-me porque queria ir ver aquilo. Fomos também mostrar ao Jorge Coelho que era o ministro das Obras Públicas. Quer dizer, fomos solicitados pelos ministros que também quiseram perceber aquilo. No entanto, o ministro que devia tomar decisões acabou por não tomar nenhuma.

PTP: *Este projecto feito nos anos 90 representa uma espécie de optimismo que estava presente naquele período, ou, olhando agora para ele passado 15 anos, podemos adivinhar que de certo modo já estava presente um certo prenúncio da crise que vem a acontecer depois. Esta convicção tão grande, estas torres altas, uma certa desmesura que está presente na escala a que nós estamos habituados, se ela não indicia de certa maneira o seu contraponto.*

MGD: Creio que não. Eram anos de uma certa euforia, eram anos em que se imaginava que este tipo de desenvolvimento era possível. Aliás, se formos a contabilizar os metros cúbicos de construção que foram feitos desde essa altura até hoje, mesmo com crises, nestas tais periferias anónimas à volta de Lisboa, provavelmente chegaríamos a valores muito maiores que o tal milhão de metros quadrados que era pretendido. Acho que se construiu na mesma, não se construiu foi num determinado sítio, com uma determinada ideia e com uma determinada filosofia de desenho ou filosofia de cidade. É verdade que chegámos há dois ou três anos em que de facto não se construiu mais, mas durante 12 anos, até à crise bater forte, foi-se sempre construindo. Em vez de ser ali, foi noutros sítios.

PTP: *E hoje em dia como vê as possibilidade de desenvolvimento do estuário do Tejo. Fala-se muito no porto de Lisboa mas sempre a pensar onde o localizámos. Como é que vê esta relação da cidade com o porto e sobretudo com o rio.*

MGD: Eu gosto da ideia do porto estar onde está, sou completamente contra aquela ideia do tipo de retirar os contentores e fazer esplanadinhas da tanga à volta da água. A água, quanto mais trabalho estiver envolvido, quanto mais vivência, mais vida real estiver envolvida neste estuário que é fabuloso, que é extensíssimo e ao mesmo tempo é tão abrigado e portanto com condições tão óptimas para uma série de actividades marítimas. E portanto quanto mais actividades estiverem envolvidas mais cidade nós teremos à volta dele. Portanto sou completamente contra tirar o porto de Lisboa daqui, o que vale é que essas coisas também nunca passam de arrebentos. Eu adoro o porto, adoro a variedade que essa ... propõe. Gosto dos terminais de cruzeiros, dos cruzeiros a entrar e a sair, dos navios ao largo à espera de entrar outra vez, do porto cheio de contentores que estão cheios de coisas, que vão viajar, que vão para outros sítios. As pessoas não imaginam a civilização que um contentor em si contém. É uma ideia que me interessa muito, defendo-a muito perante os alunos.

PTP: *Sobre a área metropolitana de Lisboa, que é que podiam ser as grandes orientações que podíamos ter para o futuro? Olhando hoje em dia para este território.*

MGD: continuo a achar que toda esta água é um desperdício não ser mais vivida, no sentido do trabalho e de viver. Uma coisa que me faz imensa impressão é a questão do aeroporto. A base área do Montijo tem ou não tem condições para a aterragem de voos? Mas qualquer shuttle pode fazer isso. Não sei se não seria uma ideia a desenvolver. E isso também era muito bonito, os aviões a baixarem e a caírem aqui nesta enorme massa de água, pena que já não haja hidroaviões. Aliás nós tivemos os hidroaviões onde eram as docas do Olivais, eu lembro-me de ser miúdo e ir lá ver um hidroavião a apodrecer no meio da doca. Está vivência aqui à volta, talvez pudesse garantir que a cidade deixasse de crescer. Porque nos temos que criar condições para que a cidade não cresça tanto em extensão. Porque para mim o crescer em extensão é o que estraga tudo, é o que traz mais complicações, traz mais automóveis, espalha muito muito a possibilidade de distribuição de serviços, tudo isso se poderia reverter com uma espécie de paragem e depois de uma reedificação, sobretudo nesta área tão bonita que é o estuário do Tejo.

Arquitectura e filme: 30 anos de ensaio.

O arquivo videográfico da Faculdade de Arquitectura de Lisboa (2016)¹

A presente comunicação insere-se em duas investigações de doutoramento a decorrer: a primeira, de Leonor Matos Silva, dedica-se ao ensino de arquitectura na Faculdade de Lisboa, e a segunda, de Alexandra Areia, foca-se em produção audiovisual sobre arquitectura em Portugal. Estas duas investigações tocam-se no objecto de estudo que esta comunicação se propõe a aprofundar — o arquivo videográfico do Centro Multimédia da Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa (FAUL).

Actualmente, o Centro Multimédia (CM) da FAUL é um serviço que promove serviços de registo e edição de vídeo, à qual foi acrescentada também a manutenção dos sites da faculdade e, mais recentemente, oferece também serviços de fotografia. Nesse sentido, o CM é provavelmente um núcleo como muitos outros haverá nas faculdades portuguesas, dedicando-se primordialmente ao registo de eventos, conferências, aulas e ocasionalmente respondendo a um pedido mais específico de um professor ou de um grupo de alunos. Contudo, o objectivo desta comunicação, mais do que uma análise global do conjunto do arquivo deste centro, consiste em precisar no tempo momentos muito específicos que possam de alguma forma atestar uma exploração do formato audiovisual com finalidades mais experimentais e ensaísticas no seio das actividades académicas da faculdade, servindo assim para identificar um certo entusiasmo e expectativa que surgiram, pelo menos durante algum tempo, em torno do *medium* “filme” e das suas potenciais capacidades criativas e comunicativas ao serviço da arquitectura.

Porém, antes de avançar sobre a análise deste material videográfico, convém de alguma forma contextualizar o percurso que a Escola teve desde o 25 de Abril, momento decisivo na história da faculdade, e que gerou uma enorme repercussão na sua cultura escolar e na própria evolução da formação de arquitectura em Portugal — como a tese da Leonor procura testemunhar. Nesse sentido começamos por apresentar um pequeno excerto de uma

¹ Comunicação apresentada com Leonor Matos Silva em *VI Edição do Encontro Nacional da Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento (AIM)*; Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Porto. 2016.

reportagem da RTP (que está disponível online no site da estação), que proporciona um testemunho incrível e extremamente presente dos momentos conturbados que a escola atravessava no imediato pós-25 de Abril, em que alunos e alguns professores se insurgiram contra o currículo do curso de arquitectura que estava a ser desenvolvido naquela escola, a Escola de Belas Artes de Lisboa, do qual o curso de arquitectura integrava um departamento aparte de pintura e escultura. Nesta reportagem podemos ver depoimentos de alunos que expõem a situação da seguinte maneira: *“Hoje põe-se em causa uma questão fundamental: que tipo de arquitecto precisa o nosso país? O arquitecto que é debitado por esta escola, estou convencido que não interessa ao nosso país, nunca. A partir de agora nunca mais interessa. É um sistema de Belas Artes, portanto é um sistema que está muito enfeudado em processos que já estão abandonadíssimos.”* Na mesma reportagem vemos também o arquitecto Tomás Taveira, professor naquele estabelecimento desde 1971, proferindo: *“A reforma que foi proposta ao MEC visa portanto a formação de técnicos arquitectos, abrangendo nas suas capacidade territórios muito mais largos do que a reforma anterior, que mais não era do que o prolongamento da reforma de 1932, já ela completamente inoperante para resolver os problemas de uma país ainda nessa altura virado apenas à preocupação de pompa e de representação que era apanágio do fascismo.”*

Em causa estava portanto a definição de um novo tipo de arquitecto, a criação de uma profissão dirigida a uma vertente mais prática, capaz de realmente responder aos enormes desafios que o país enfrentava na altura, nomeadamente ao nível do melhoramento das condições de habitação e da luta pela extinção dos bairros de lata na qual muitas famílias portuguesas viviam, e que pontilhavam, ainda em grande escala, as principais áreas urbanas, consequência do êxodo laboral da província para as grandes cidades nas décadas anteriores.

Após um período de suspensão do ensino da arquitectura em Lisboa no ano lectivo de 1973-74, deu-se portanto uma forte e definitiva cisão com a escola de Belas Artes, levando à formação de um departamento independente: deixa então de denominar-se “1ª secção da ESBAL” (sendo a 2ª secção dedicada à Pintura e Escultura) e passa a designar-se como “Departamento de Arquitectura”, reconhecido por despacho, em 1976 — continua porém a funcionar no mesmo espaço, o antigo convento de São Francisco, onde permanece até 1992,

ano em que a escola de arquitectura se desloca para as novas instalações no campus universitário da Ajuda. Com a reabertura da Escola no ano lectivo de 1975/76, iniciou-se assim um período de experimentação, sustentado pela procura de uma nova identidade para a escola de arquitectura, agora que esta se havia libertado da alçada das Belas Artes e caminhava a passo rápido para a integração na Universidade, que acompanhasse e fosse capaz de responder às exigências e desafios dos novos tempos. Associado ao interesse por novas formas de fazer arquitectura, surge também o interesse por novas formas de a representar e comunicar: *“No final da década de 1970, uma nova geração de arquitectos em Lisboa quer romper com o status quo. Se no Porto as alterações culturais que estão a ocorrer serão interiorizadas e reflectidas numa lógica de ‘continuidade’, em Lisboa, o processo tem os contornos de uma ‘neo-vanguarda’. Sucedem-se manifestos, publicações e exposições que tentam captar a ‘nova arquitectura’ que surgiria dos escombros do moderno, segundo um ‘desejo ardente de **comunicação**’”*. (Figueira 2015, 187)

O período pós-revolucionário foi conturbado e exigente, com grandes limitações ao nível da falta de professores e de recursos financeiros, e a prática escolar assentava essencialmente em meios físicos e numa certa manualidade, estando ainda muito distante o recurso a tecnologias mais avançadas como o computador ou o vídeo. Nestes anos imperava portanto a policópia, a fotocópia e a fotografia, em negativo ou diapositivo, montados através de técnicas de aproximação à colagem; as únicas estruturas da Escola que davam apoio aos alunos eram a Papelaria, um Centro de Documentação, um Centro de Reprodução e um Laboratório de maquetas e resistência de materiais (Silva 2011, 53). Porém, em 1979 a escola de arquitectura é autonomizada e passa a integrar a Universidade Técnica de Lisboa como Faculdade. A isso corresponde uma maior injeção de fundos monetárias, o que terá naturalmente implicações na aquisição de novos recursos técnicos. É por este altura que a Escola solicita orçamento para aquisição de um “simulador de imagens”, que vem acompanhado de um pequeno esquema demonstrativo da sua finalidade: trata-se basicamente de uma estrutura que pudesse suportar várias posições e movimentos de uma câmara de filmar para capturar diferentes imagens de maquetas que posteriormente podiam ser visionadas num sistema de circuito fechado de televisão — uma espécie de antecipação da modelação digital 3D, que é hoje prática habitual mas que na altura era uma tecnologia que

existia ainda apenas no universo da ficção-científica. Nesse sentido somos levados a considerar que a aposta nos audiovisuais, mais do que a resposta a uma qualquer necessidade funcional de registo de aulas e eventos académicos, resulta efectivamente de um desejo de explorar todas as capacidades expressivas e comunicativas que este *medium* parecia prometer oferecer ao serviço da nova linha orientadora da Faculdade de Arquitectura de Lisboa. Por fim, em 1982, após a aquisição de material específico para o registo em vídeo, é então criado a “Secção de Audiovisuais” da Faculdade de Arquitectura e é nesse mesmo ano que surgem as primeiras gravações. O material que foi sendo produzido e arquivado desde essa altura até aos dias de hoje resulta no actual acervo videográfico do que é hoje designado como “Centro Multimédia” e que ao momento, na listagem que está disponível ao público no site da faculdade, conta com um total de 2631 títulos dos mais diversos formatos.

Para efeitos desta comunicação, dado que se pretende incidir sobre o material de carácter mais experimental e criativo, optou-se por focar a atenção nos títulos designados de “Produções FA” e “Trabalhos Académicos”, reduzindo assim os objectos de estudo para 55 produções da própria Faculdade e para 19 trabalhos dos alunos de arquitectura. Dentro do material destas categorias é possível encontrar uma grande variedade de manifestações, da mais diversa natureza e também destinada aos meus diversos fins. Contudo, existe pouca informação complementar sobre a forma como estes objectos foram produzidos — o catálogo público do arquivo fornece apenas o título, nome do autor e data do videograma, mas mesmo esses elementos são muitas vezes questionáveis (principalmente as datas) — obrigando a remeter a análise deste produção unicamente para os objectos filmicos em si mesmos, que, para agravar, muitas vezes nem estão devidamente creditados.

Videograma nr.23 — *Tomás Taveira, Projectos (1985)*

Na entrada nr. 23 do arquivo do Centro Multimédia, datada de 01/01/1985, figura um pequeno depoimento filmado de Tomás Taveira — professor na faculdade entre 1971 e 2003, um arquitecto que teve uma grande influência na cultura arquitectónica portuguesa da década de 80, sendo um dos principais porta-vozes do chamado estilo pós-moderno em Portugal, tendo construído inúmeras obras nesse período e do qual se destaca o mediático conjunto das Torres das Amoreiras. Neste filme, Tomás Taveira surge no seu atelier, entre maquetes e

esquissos de projectos seus, dizendo: *A arquitectura que tenho vindo a fazer nos últimos anos, em Lisboa, é uma arquitectura que tem sido apelidado por muitos de arquitectura 'pós-moderna'. Dir-se-ia que eu estou disposto a aceitar esta classificação, no entanto prefiro, para mim, classificá-la como uma arquitectura 'neo-moderna'*". Após este breve depoimento, segue-se uma série de filmagens de vários edifícios da sua autoria: “Habitação Social em Chelas” (1975-79); “Habitação na Av. Oscar Monteiro Torres” (1977-79); “Escritórios na Av. João XXI” (1978-79); “Habitação, escritórios, comércio e complexo desportivo nas Olaias” (1977-80); “Escritórios e comércio na Av. D. Carlos I” (1974-81) — hoje IADE; “Escritórios nas Amoreiras” (1974-81); “Torres nas Amoreiras: habitação, escritórios e comércio nas Amoreiras” (1980-81); e “Banco Nacional Ultramarino: Escritórios na Av. 5 de Outubro” (1983-85) — captado nestas imagens, ainda em construção.

Tomás Taveira explica a sua arquitectura neste seu depoimento filmado, num tipo de discurso justificativo e bastante projectado para o futuro, o que atribui a este videograma um carácter de quase manifesto — *A arquitectura deixará assim de ser um objecto, ou melhor dizendo, deixará de produzir objectos totalmente ascéticos, deixará de produzir objectos sem ornamento e sem cor; passará a produzir objectos que voltem a incluir os signos, os símbolos, e que voltem a incluir, no fundo, aquilo que são os grandes desejos da sociedade. Por outro lado, a arquitectura voltará ou deverá voltar a cumprir um papel semelhante àquele que teve nos grandes momentos da história da humanidade, como foram a civilização grega e a civilização romana. A arquitectura deverá ser também um suporte para o contar da história da sociedade.* Porém, este videograma surge como sendo produção do “Sector de Produção de Audiovisuais da FA-UTL”, contando também com a colaboração do *Institut Franco-Portugais*, sugerindo que a sua realização terá estado, ou deveria estar, de alguma forma inserida em contexto académico. Em alternativa, recorrendo a um pouco de especulação, este videograma poderá testemunhar que os recursos técnicos da faculdade estariam assim à livre disponibilidade de quem os quisesse utilizar, independentemente do fim a que se destinava — o que, aliás, não era algo necessariamente negativo e poderá em parte explicar a grande heterogeneidade que caracteriza o arquivo audiovisual da faculdade.

Este videograma torna-se assim extremamente representativo da vocação comunicativa de Tomás Taveira, que era já bastante evidente tanto na arquitectura dos seus edifícios, como

também nas suas aulas enquanto professor. Além disso, serve também para testemunhar um certo entusiasmo que se sentia pelo formato audiovisual ao serviço da comunicação da nova forma de fazer arquitectura que aqui se anunciava: “*Singular é a sobreposição do discurso ‘contextualista’ com a contaminação mediática do cinema, do vídeo ou da televisão. Entre os ‘guerreiros que defendem a dama’ nas Amoreiras e as referências a Paris-Texas (Wim Wenders, 1984), abre-se um mundo pós-modernista. Taveira fala cruzadamente de uma ‘noção rigorosa de regionalismo mas não de regionalismo folclórico’, e do entusiasmo que lhe desperta o vídeo, em especial, o vídeo-clips, os desenhos animados do science fiction, por exemplo*”. (Figueira 2015, 186)

Videograma nr. 18 — *Aulas de Semântica, José Gorjão Jorge (1984)*

A entrada nr. 18 do arquivo do Centro Multimédia, datada de 01/01/1984, surge intitulada como “Aula de Semântica” e consiste, mais uma vez, num objecto audiovisual inusitado sobre o qual não nos é completamente possível destrinçar o fim a que se destinava. É um objecto que surge, aparentemente, cortado, sem qualquer referência a um título ou acreditação, desenvolvendo-se em dois formatos diferentes separados apenas por uma pequena interrupção. O primeiro assume um formato tipo ensaio audiovisual — semelhante por exemplo a uma aula de tele-escola, ainda comum à época —, desenvolvendo-se através de uma narração em voz-off do professor da cadeira acompanhada por uma série de imagens ilustrativas. No segundo formato, essa voz-off desaparece, tratando-se acima de tudo de uma montagem criativa de imagem e sons — seriam talvez para acompanhar a aula enquanto o professor ia falando? Ou seriam acima de tudo uma experiência em torno do efeito criativo da montagem de imagens em movimento, sem se destinar necessariamente a uma qualquer finalidade concreta?

Videograma nr. 27 — *Gare Marítima, José Gorjão Jorge (1990)*

À entrada nr.27 corresponde a uma produção finalizada e devidamente creditada, de carácter profissional ou pelo menos semi-profissional, contando inclusive com locução de Cândido Mota, um dos mais famosos locutores de rádio e televisão portugueses. Trata-se de um pequeno filme sobre a arquitectura do edifício da Gare Marítima de Conde de Óbidos,

projecto dos anos 40 de Pardal Monteiro. A realização ficou a cargo de José Gorjão Jorge, o mesmo professor que realizou o videograma anterior sobre aulas de semântica, tendo sido mais tarde também coordenador do Centro Multimédia. Este filme surgiu a partir de uma vontade de que a faculdade marcasse presença no FIFARC (Festival International du Film d'Architecture, d'Urbanisme et d'Environnement Urbain de Bordeaux), o que de facto veio a acontecer. A avaliar pela evidente qualidade visual do filme e pelo número de pessoas envolvidas na sua produção e que surgem creditadas na ficha técnica do filme, poder-se-á concluir que o apoio institucional do CAM (Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian), assim como o apoio da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, terão sido determinantes para a sua concretização, na disponibilização de recursos financeiros, técnicos e humanos. Contudo, Gorjão Jorge esclarece-nos em conversa (Abril 1016) que efectivamente o filme foi realizado com meios absolutamente reduzidos, com recurso a uma *steadycam*, que foi alugada durante apenas um dia, e a um carro de bombeiros, para servir de grua, que terá lá estado apenas uma tarde.

Tal como podemos observar no pequeno conjunto deste tipo de incursões audiovisuais mais criativas e experimentais, que vão pontilhando de tempos a tempos o arquivo videográfico da faculdade, a “Gare Marítima” parece não ter correspondido qualquer tipo de consequência ou continuidade, a julgar pela ausência de objectos fílmico semelhantes ao que foi neste caso desenvolvido — ou seja, projectos cuidadosamente concebidos para mostrar e reflectir sobre a arquitectura, que tenham resultado em filmes devidamente finalizados, passíveis de serem exibidos publicamente e até de serem submetidos em festivais especializados. Em correspondência da época (arquivo FAUTL), Troufa Real, Director da faculdade nesse período, demonstra inclusive “*interesse (...) em continuar esta série de videogramas sobre a nossa Arquitectura*” (Silva, 2015). A consolidar-se este interesse, quem sabe que produções pudessem dele ter emergido?

Conclusões

No universo muitíssimo específico mas cada vez mais preponderante da produção audiovisual sobre arquitectura, o arquivo videográfico da Faculdade de Arquitectura de Lisboa representa, dentro do panorama português, um desejo absolutamente prematuro e possivelmente visionário de explorar criativamente as potencialidade da imagem em movimento ao serviço da comunicação da arquitectura. Apesar de se tratarem de produções relativamente isoladas e inconsequentes, a sua mera existência permite especular sobre o que poderia ter sido este campo de ensaio e experimentação arquitectónica em torno da tecnologia do vídeo, se tivesse sido explorado em maior profundidade e regularidade — à semelhança do que aconteceu, por exemplo, no recente projecto de investigação “Ruptura Silenciosa” (da Faculdade de Arquitectura do Porto, 2012) do qual resultaram uma série de curtas-metragens de ficção sobre arquitectura e realizadas por arquitectos, que suscitaram uma grande adesão e um generalizado interesse por parte dos mais diversificados públicos.

Referências Bibliográficas

FIGUEIRA, Jorge: “Periferia Perfeita: A pós-modernidade na arquitectura portuguesa, anos 1960-1980”. Caleidoscópio; Lisboa, 2014

SILVA, Leonor Matos: “Cultura Arquitectónica em Lisboa: um olhar a partir da ESBAL/FAUTL no período de 1975 a 1990”. Dissertação para obtenção do grau mestre em arquitectura; Lisboa, 2011

SILVA, Leonor Matos: “Recording the optimistic. A visual approach to the city of Lisbon by its School of Architecture in the years following the 1974’s Revolution”. Revista Passagens, Caleidoscópio e ISCTE-IUL/DINÂMIA’CET; Lisboa, 2015 (em preparação para publicação).

Agradecimentos

As autoras gostavam de expressar a sua gratidão pelos generosos testemunhos de José Gorjão Jorge, Carlos Figueiredo e João Redondo.

As autoras gostavam também de agradecer a colaboração da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

As autoras gostavam ainda de reconhecer o financiamento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) através das bolsas individuais de doutoramento de ambas.

[Leonor Matos Silva: SFRH/BD/80535/2011]

[Alexandra Areia: SFRH/BD/86244/2012]

What is an architect?

The singular case of Manuel Graça Dias and his multiple selves
(2016)¹

This paper is consequence of a PhD research, which focuses specifically on broadcasting and audiovisual production about architecture, in Portugal. One of the most fundamental case-studies of this research is the audiovisual production of the Portuguese architect Manuel Graça Dias. Born in Lisbon in 1953, Manuel Graça Dias shares his architectural practice with Egas José Vieira in the office “Contemporânea” and he is also a teacher, writer, editor and filmmaker, and has developed several programs for radio and television. Quite peculiarly, he is also a regular *Instagrammer*. In terms of audiovisual production alone, Manuel Graça Dias has explored the medium through a wide array of formats – from the television program to cinema, video and digital film – and he has also been involved in the backstage of several feature films as the designer of decor and props. But the intention of this paper is not to focus solely on his link to audiovisual production, it is rather concerned with engaging in a global analysis of how all these multiple forms of discourse production have influenced the construction, and even the definition, of Manuel Graça Dias’ own architectural practice. However, for reasons of limitation of space, we will be analyzing just two different facets of Dias’ production, which can function as points of contrast. The first example is one of Manuel Graça Dias’s recent incursions in cinema, as a director – realized in the formal and scientific context of academia, this film is as then undoubtedly linked to a “juridical and institutional system”. The second example is Dias’ regular *Instagram* activity – the highly personal and spontaneous nature of which introduces the question of whether it should be even considered “work”. Taking into consideration these two activities, this paper mainly aims to question: Can all Manuel Graça Dias’s incursions in different media be considered as forms of architectonic production? How can we define, or delimit, his body of work as an architect? And, finally, departing from Manuel Graça Dias’

¹ Publicado em *Philosophy @Lisbon, International eJournal nr.5*; Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa; pp.27-36.

singular case, how do we then define what an “architect” is, or even, how do we define what is “architecture”?

To attempt to respond to some of these questions, this paper will resort to some of Michel Foucault’s writings, and it is within Foucault’s own notion of the “freedom of the reader” that we felt somehow at ease to freely apply and adapt his ideas. *If thinking is needed, it is not as Foucault but with Foucault* — claims José Bragança de Miranda and António Fernando Cascais in “The Lesson of Foucault”, the preface of the Portuguese edition of “What is an Author?” (2012, 27) — *It is a way to fight what he [Foucault] called the 'monarchy of the author' — always a limitation of the freedom of the reader to depart from the intention and meaning targeted by the author, who, in his 'eminent sovereignty' (sic) presents himself as the law of the entire reading.* The final aim behind this free exploration of Foucault’s texts and reflections is solely to generate thought and hopefully initiate a structured understanding of how to approach the entirety of Manuel Graça Dias’s body of work, which is fundamental to the future development of the PhD research of which this paper forms a part.

What is an Architect?

“What is an Author?” — *“Qu’est-ce qu’un auteur?”* — was a communication Michel Foucault presented in 1969 at *Société Française de Philosophie* (for the purpose of this paper, two different English translations have been used: the first from 1977 [Donald F. Bouchard and Sherry Simon] and the second from 1998 [Robert Hurley and others]). For Foucault, this essay emerged from a gap he detected within his previous *“Les mots et les Chooses”*, admitting that in that work he had focused more on the “hidden discursive fabrics” of the text, and not so much on the works and the writers themselves. “What is an Author?” also seems to have emerged as a reaction to a 1967 text of Roland Barthes, “The Death of the Author”, wherein Barthes criticized the “God-like” figure of the author in classical literature and criticism, condemning both for never paying any attention to the reader — *for it, the writer is the only person in literature.* For Barthes, in order to “give writing its future” there could only be one radical solution: *the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author.* (Barthes 1977, 148) Even though Foucault, in his essay, does not entirely

contradict Barthes manifesto, he definitely seems interested in pushing the debate further by questioning the author figure in its relation with the text: *I am not certain that the consequences derived from the disappearance or death of the author have been fully explored or that the importance of this event has been appreciated.* (Foucault 1977, 117) Within this paper's objective, which foremost aims to question the figure of the author in architecture, is it possible then to establish a kind of parallel between the philosophical debates of the late sixties in France — where, as Barthes and Foucault diagnosed in their essays, a major shift in literature was occurring — and the current Portuguese architectonic scene? Could a similar shift also have taken place in our architecture? If so, could the architectonic production of Manuel Graça Dias somehow embody this fundamental shift?

To begin with, Manuel Graça Dias' practice of architecture surely needs to be interpreted in a different light than that of the more "traditional" definition of an architect, a notion which remains very much rooted in the Portuguese *status quo* that still largely considers the function of an architect to be solely linked to building and construction. The recent economic crisis however, which has led to a severe stagnation of construction activity, might have led to the emergence and acceptance of new forms of practicing architecture, especially those connected to cultural production. In this regard, Manuel Graça Dias' career is absolutely remarkable and prescient: since its very beginning, almost four decades ago, his architectonic practice was already punctuated by the different forms of cultural production that only now are beginning to be more widely associated with the discipline. It is precisely these kinds of "alternative" forms of architectonic production that this paper is keen to analyze in order to question the very essence of being an architect. Foucault said that *if we wish to know the writer in our day, it will be through the singularity of his absence.* (Foucault 1977, 117) Our approach is also to attempt to "know the architect in our day" by the "singularity of his absence", using the case of Manuel Graça Dias to understand what it means to practice architecture at the very fringes of the discipline, at a place where the architect almost "disappears" and one can be left to wonder if what is being produced can even be considered "Architecture" —*We should reexamine the empty space left by the author's disappearance; we should attentively observe, along its gaps and fault lines, its new*

demarcations, and the reapportionment of his void; we should await the fluid functions released by this disappearance. (Foucault 1977, 121)

Manuel Graça Dias and Cinema. Manuel Graça Dias always cultivated a close relationship with cinema, ever since his time as a student of architecture. Immediately after the Portuguese revolution of 25th of April 1974, the school of architecture was shut down due to profound convulsions started by students that demanded drastic changes and actualizations to the programme and way in which architecture was being overall taught at the school. During that time, Manuel Graça Dias enrolled to study cinema. Years after, he would work on some cinematographic productions, namely on the film of António-Pedro Vasconcelos, “*O Lugar do Morto*” (1984), where he was responsible for the creation of all interior environments – controlling the arrangement of all objects within the spaces of the scenes and even designing the style of clothes that the female protagonist was to wear in the film.

More recently, Manuel Graça Dias directed two short films, which were produced within the context of an academic project he was integrated within as one of the main researchers. The project was suggestively titled “Silent Rupture” since it was envisioned to explore the intersections between Portuguese architecture and cinema during the dictatorship, more specifically in the period between 1960-1974 (this project was based at the Architecture School of Oporto University in 2010-13). The first film, “*A Encomenda*”, is a film about a project of architect Raul Hestnes Ferreira, a single house in Albarraque that the architect built for his own father, the poet José Gomes Ferreira, in 1959-61. However, even in this film about an acknowledged architectural project by a well-known author, Manuel Graça Dias “contaminates” the discrete authorship of the house by emphasising the outside world and the anonymous “architecture” (“architecture without architects”) surrounding the territory of this special and delicate house. In addition to these more personal points of view, foregrounding Graça Dias’ own fascination with informal architecture, the director “contaminates” both the film and Hestnes Ferreira’s house yet further, through a particular scene in which Manuel Graça Dias himself appears in the film as another character, as a postman passes on the street with his bicycle, and introduces Dias with a very short biography: *Good morning my friend Manuel Graça Dias, born on the 11th of April of 1953.*

Throughout Manuel Graças Dias's work we always feel his subtle presence through these little "contaminations", which function almost like a signature. For Foucault, the function of the author's name proffers, (...) *more than an indication, a gesture, a finger pointed at someone, it is the equivalent of a description.* (Foucault 1998, 209). A name, in fact, also implies a "classificatory function": *Such a name permits one to group together a certain number of texts, define them, differentiate them from and contrast them to others. In addition, it establishes a relationship among the texts.* (Foucault 1998, 210) In the case of Manuel Graça Dias this recognition might also apply, as a form of organizing and classifying the wide diversity of his production. No matter the form or format which Manuel Graça Dias decides to work and express himself within, if he signs it and associates his name to it, then, as an unarguably acknowledged architect (several times recognized by the institutions that officially sustain the discipline of architecture in Portugal), it should be with some degree of safety that anyone can classify whatever he does as "architectonic production" — *The author's name serves to characterize a certain mode of being of discourse: the fact that the discourse has an author's name, that one can say 'this was written by so-and-so' or 'so-and-so is its author' shows that this discourse is not ordinary everyday speech that merely comes and goes, not something that is immediately consumed. On the contrary, it is a speech that must be received in a certain mode and that, in a given culture, must receive a certain status.* (Foucault 1998, 211)

What is Architecture?

Following Foucault's line of thought in "What is an author?", there are two fundamental notions that could be substituted for the notion of the author in the case of his "disappearance", but that he feels end up blocking it instead. The first is the notion of "work" [oeuvre] and the second is that of "writing" [écriture].

As Foucault puts it, this question of the "disappearance of the author" is not as immediate as at first it could seem. It is not sufficient to leave the "author" and just focus on the "work", because, he says, "work" and the unity this term implies can be just as problematic as the individuality of the author himself: *If we wish to publish the complete works of Nietzsche, for example, where do we draw the line? Certainly, everything must be*

published, but can we agree on what 'everything' is? We will include everything that Nietzsche himself published, along with the drafts of his works, his plans for aphorisms, his marginal notations and corrections. But what if, in a notebook filled with aphorisms, we find a reference, a reminder of an appointment, an address, or a laundry bill, should this be included in his works? Why not? (Foucault 1977, 118)

Regarding the notion of “writing” [*écriture*], which Foucault recognizes might be even more complex than that of “work”, how can the status of a certain text be defined if there is no reference to an “author”, if it has no signature, if it is, by chance or accident, anonymous? There are plenty of discourses all around us, Foucault says in “The Order of Discourse”, which circulate without having their meaning or efficacy necessarily associated with an author: *everyday remarks, which are effaced immediately; decrees or contracts which requires signatories but no author; technical instructions which are transmitted anonymously.* (Foucault 1981, 58) But there are domains in which anonymity is not tolerable and the literary domain is definitely one of them — as is architecture, we risk to add, at least in rapport to the notion of the discipline that is widely conceived today — *If by accident or design a text was presented anonymously, every effort was made to locate its author. Literary anonymity was of interest only as a puzzle to be solved as, in our day, literary works are totally dominated by the sovereignty of the author.* (Foucault 1977, 126)

Manuel Graça D4ias and Instagram. The act of regularly posting images on *Instagram* might not be immediately comparable to the “laundry bill” mentioned above that Foucault suggested as a potential component of Nietzsche’s full body of work, but it is, in fact, a similarly intimate artifact — a personal and spontaneous activity that it feels almost voyeuristic to peek into, despite being published to the public within the form of social media. Nevertheless, these images, which he regularly collects from his everyday life, have the potential of rendering an interesting, though slightly skewed, viewpoint of Manuel Graça Dias’s “work”, introducing some degree of novelty into the analysis of his more “canonical” architectonic production. In fact, these images somehow seem to encapsulate a hint of his authorial essence and intuition, which can be quite useful when attempting to grasp the unity and coherence that links the entirety of his work.



Some images of Manuel Graça Dias's *Instagram*. **Image 1**

On *Instagram*, Manuel Graça Dias organizes his photographs through different categories that are grouped around *#hashtags* like: *#iseefaces*, where he photographs suggestions of faces in buildings, objects, etc; *#onedoraday*, which consists of a never ending collection of images of this fundamental architectonic element; *#cityistherealmuseum*, which are basically photographs of objects scattered through the city that are generally considered “trash”; “*#signs*”, following his fascinations for words or any other written element in the city; *#gostomodernismo* (I like modernism) — where Manuel Graça Dias takes pictures of different modernist buildings that he admires, with an almost childlike approach: “I like this”, “I don’t like that” (by the way, he also has a series called “I don’t like *Português suave*” — a style of Portuguese architecture from the 1950s-60s); and, finally, in the middle of all these random images, he also captures his own architecture (which he shares with Egas José Vieira, *#gracadiasegasvieira*), always with the same relaxed and uncompromising posture as the other images.

The question of whether these *Instagram* images might be considered, and therefore potentially analyzed and scientifically studied, as Manuel Graça Dias “work”, can probably only be answered by its author, that is, Manuel Graça Dias himself — *The author provide the basis for explaining not only the presence of certain events in a work, but also their transformations, distortions, and diverse modifications.* (Foucault 1998, 214-215) Is it then the author (architect) that ultimately holds the power to legitimize, or not, his own “work”, his own (architectonic) production? Should it then be Manuel Graça Dias himself who ultimately decides which aspects of his own multiple and diverse production — these materialisations of his “multiple selves” — are in fact, or not, Architecture?

The “architect-function” (Final Considerations)

According to Foucault, the function of the author plays a vital role in the review of all literary works, as it serves to characterize the mode of existence and circulation of certain discourses within a society. However, the “author-function” does not generate itself spontaneously by the attribution of a certain discourse to an individual, it is in fact the result of a complex operation that constructs a rational entity called an author. But even this authorial entity is not always constructed in the same way, it varies according to period or

type, as the philosopher-author is not constructed in the same way as the poet. Still, in the face of all these variables, Foucault admits there are some constants that have ruled the construction of the “author-function” throughout the ages, which in his essay he limits to four characteristic traits:

1) it is linked to a juridical and institutional system. On this point, it could be interesting to also bring to the debate the notion of “discipline”, which is a very strong and foundational subject within the architectonic universe, and an idea Foucault sees mainly as a “principle of control over the production of discourse”: *Within its own limits, each discipline recognizes true and false propositions; but it pushes back a whole teratology of knowledge beyond its margins.* (Foucault 1981, 60-61);

2) it does not affect all discourses in the same way

3) it is not spontaneously attributed but results instead of complex operations; and finally

4) it does not simply refer to a “real individual” but it can give rise to a simultaneity of “several selves”, several “subjects-positions”. (Foucault 1998, 214)

But more than an end in itself, Foucault’s notion of “author-function” introduces the possibility of a method — a method for the construction of a “typology of discourse”: *Perhaps the time has come to study not only the expressive value and formal transformations of discourse, but its mode of existence: the modifications and variations, within any culture of modes of circulation, valorization, attribution and appropriation.* (Foucault 1977, 137)

The questions proposed by this paper were not objectively answered and will probably always remain in a fairly open state, but the introduction of the “author-function” notion into the architectonic debate — the “architect-function” — opens the possibility for a more systematic process of analysis of the work of architects like Manuel Graças Dias, who has dedicated a large amount of his practice precisely to the development of multiple forms of discourse production and communication: to talk, write, teach and broadcast Architecture, and ultimately even design it.

REFERENCES

- Barthes, Roland. 1977 (1968). *Death of the Author*. In *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang.
- Dias, Manuel Graça. 1992. *Vida Moderna*. Lisboa: João Azevedo Editor.
- Dias, Manuel Graça. 1992-94. *Ver Artes/ Arquitectura*. Television program: 84 episodes, color, 4:3. Lisboa: RTP.
- Dias, Manuel Graça. 2013. *A Encomenda*. Film:18", color, 16:9. Porto: Silent Rupture.
- Foucault, Michel. 1977 (1969). *What is an Author?* In *Language, Counter-Memory, Practice*. 113-128. New York: Cornell University Press.
- Foucault, Michel. 1998 (1969). *What is an Author?* In *Aesthetics, Method, and Epistemology, Volume 2*, trans. Josué V Hahari, 188-204. New York: The New Press.
- Foucault, Michel. 2012. *O que é um autor?* Lisboa: Nova Vega, Passagens.
- Foucault, Michel. 1981 (1970). *The Order of Discourse*. In *Untying the text: A Post-Structuralist Reader*. 48-78. Boston, London and Henley: Routledge and Kegan Paul.
- Miranda, José Bragança and Cascais, António Fernando. 2012. *A lição de Foucault*. In *O que é um autor?* 5-28. Lisboa: Nova Vega, Passagens.
- Vicente, Manuel. 1991. *Um prefácio para um livro, ambos feitos por arquitectos*. In *Vida Moderna*. 13-15. Lisboa: João Azevedo Editor.

Just another film about... Arquitectura
(2016)¹

Um ensaio audiovisual sobre arquitectura, um filme feito de dois filmes: “Ver Artes/Arquitectura”, um programa de televisão da autoria de Manuel Graça Dias, do qual resultaram 84 episódios, realizados para a RTP entre 1992 e 1996; e “*True Stories*”, uma longa-metragem de ficção realizada por David Byrne em 1986, sobre uma cidade fictícia algures no Texas. Manuel Graça Dias, nascido em 1953, português e arquitecto, fala-nos de arquitectura neste seu programa porque a pratica e por isso sente-se à vontade para falar dela, aproveitando o espaço na televisão para comunicar e partilhar a cultura arquitectónica portuguesa a um público mais alargado. Já David Byrne, nascido em 1952, norte-americano e à época do filme ainda vocalista dos Talking Heads, fala-nos de arquitectura talvez apenas porque sim, porque lhe apetece — para quê tentar questionar a pertinência de um determinado assunto num filme cujo único sentido parece ser não fazer sentido nenhum? Como o próprio referiu numa entrevista a propósito do “*True Stories*”: “*I deal with stuff that's too dumb for people to have bothered to formulate opinions on*”. Mas a arquitectura não é definitivamente um assunto “estúpido” e “*True Stories*”, mesmo que inadvertidamente (ou nem por isso), acaba por proporcionar um incisivo, e não menos caricato, retrato do estilo de vida tipicamente americano dos anos 80, pela menos na sua versão mais estereotipada possível, ou seja, fatalmente rendido à narrativa do “*american dream*” e ao desenfreado consumismo que lhe está implícito, manifestando-se no território através de uma série de tipologias imediatamente reconhecíveis: *shopping-malls*, *free-ways*, *night-clubs*, *metal buildings* (edifícios pré-fabricados) e o infinito *urban sprawl* (a construção em série de casas individuais). E se num primeiro relance estas duas produções poderão não despertar entre si qualquer afinidade imediata, certo é que ambas acabam por abordar o mesmo tema, embora uma mais directamente que a outra — a arquitectura. Mas que “arquitectura” é esta que uma das produções nos apresenta, em Portugal, na década de 90, e sobre a qual a segunda nos

¹ Artigo e vídeo-ensaio disponível em: <http://www.apaladewalsh.com/2016/10/video-ensaio8-just-another-film-about-arquitectura/>

lança numa espécie de périplo surreal pelas entranhas da América dos anos 80? Estamos a falar da mesma e uma só coisa, ou de noções de arquitectura absolutamente distintas? A dada altura em *“True Stories”*, David Byrne ensaia uma resposta a esta hipotética pergunta: *“I have something to say about the difference between American and European cities. But I’ve forgotten what it is. I have it written down at home somewhere”*. Tratar-se-á, portanto, de uma questão permanentemente em aberto?

O que é afinal a arquitectura? Manuel Graça Dias propõe-se desde logo, desde a primeira frase do primeiro episódio do seu programa, ensaiar uma resposta a esta questão: — *“Num programa que se propõe falar sobre arquitectura, havia que tentar começar por distinguir entre arquitectura e construção”*. Em *“True Stories”*, David Byrne avança também uma definição, referindo após um breve separador preto com a palavra *ARCHITECTURE*: — *“Metal buildings are the dream that modern architects had at the beginning of the century finally come true but they themselves don’t realize it, that’s because it doesn’t take an architect to build a metal building, you just order them out of a catalogue.”* À questão da definição de arquitectura, soma-se portanto uma outra: o tempo. Ao longo deste ensaio audiovisual vamos percebendo que o tempo da arquitectura portuguesa é um tempo lento, em continuidade com a história e sempre em projectado para o futuro; já o tempo da arquitectura americana é evidentemente rápido, demasiado rápido, descartável como embalagens de *“fast food”*. Por isso recuperou-se neste ensaio o episódio do *“Ver Artes”* que se dedica exclusivamente à urbanização da *“Quinta da Malagueira”* de Siza Vieira, em Évora, projecto particularmente cuidado e sensível ao tempo e à morfologia do lugar, que, como Manuel Graça Dias o apresenta, é um projecto onde o seu autor tenta *“compensar a falta de dimensão da história, de que Évora ali mesmo ao lado é um exemplo maior”*. Ao mesmo tempo, vemos David Byrne percorrer no seu descapotável vermelho a vastidão árida dos terrenos que circundam a pequena cidade de Virgil, para onde se prevê que uma dia a cidade venha a estender-se, enquanto ouvimos ao lado Siza Vieira dizer: — *“Já não há desertos na terra”*. Mais à frente vamos vendo imagens de um típico subúrbio americano, onde as casas crescem como num jogo de *“leap frog”*, todas iguais, pré-fabricadas, com os seus relvados individuais e sem definição de espaço público comum, colectivo, onde por exemplo as crianças pudessem brincar em conjunto: — *“It’s kind of weird for the first person that moves*

into a community like this”, diz-nos o *civic leader* do sítio. E, mais uma vez, por oposição, o tempo lento da arquitectura portuguesa em “Ver Artes”: — “Uma cidade, um pedaço de cidade não se cria de jacto, o tempo é amigo das cidades, sedimenta-as”, ouvimos Manuel Graça Dias dizer, enquanto a imagem varre uma maquete do projecto urbano dos Olivais, em Lisboa. — “Ainda por cima o bairro tem excelente arquitectura, isso é uma boa coisa porque cria imagens muito fortes que permite às pessoas identificarem-se com o sítio” — acrescenta Paulo Varela Gomes — “a grande banalidade, a grande monotonia ou a grande falta de qualidade da arquitectura é uma das coisas que mais contribui para não haver identificação com o lugar”.

A definição de arquitectura que este ensaio audiovisual explora poderia então resumir-se à eterna dicotomia entre uma espécie de bem e uma espécie de mal, entre a imagem de uma construção cuidada e de outra descartável, entre a delicadeza sábia dos arquitectos portugueses versus a expansão abrutalhada que acompanha o desenvolvimento das cidades americanas. Contudo, qualquer definição de arquitectura nunca é imediata, nem se pode limitar ao confinamento de uma dicotomia. É nesse sentido que o programa de Manuel Graça Dias nos desarma totalmente, quando, entre episódios mais solenes dedicados à arquitectura “oficial” praticada pelos mais reconhecidos arquitectos portugueses da altura, vemos surgir episódios dedicados a assuntos “ordinários” e que à partida parecem totalmente descabidos. Ao longo de todo o “Ver Artes” podemos ir encontrando episódios dedicados exclusivamente, por exemplo, às auto-estradas; às *roulottes*; ao desenho dos pratos e travessas de comida; aos lugares da noite, onde somos levados a conhecer o Frágil, entre outros estabelecimentos nocturnos; às letras na cidade; aos mistérios na cidade; aos guindastes e navios; e, numa espécie de proclamada auto-negação, à fervilhante “arquitectura sem arquitectos” dos clandestinos urbanos. Se do programa de Manuel Graça Dias retivéssemos apenas estes episódios, ficaríamos com a sensação de que Portugal e Virgil, algures no Texas, talvez não fossem assim tão distintos.

Daí, as *free-ways*: a infraestruturas que tornou cidades como Virgil possíveis, diz-nos David Byrne em “*True Stories*”: — “*They’re the cathedrals of our time, someone said. Not me*”. Manuel Graça Dias faz referência a este pequeno comentário de Byrne no episódio que dedica às auto-estradas: — “Ele disse que alguém dissera num filme, olhando a câmara, que

as auto-estradas eram catedrais modernas”. De tão subtil esta referência poderia até passar despercebida mas quando porém detectada estabelece uma inequívoca relação entre as duas produções. Contudo, contém imprecisões. Ao contrário do que o programa português sugere, a personagem não olhava para a câmara no momento em que o comentário era proferido, ouvindo-se apenas David Byrne em voz-off. Uma falha na memória de Manuel Graça Dias, ou de quem lhe contou esta cena, poderá talvez explicar este lapso na narração que remete para a imagem que se associa automaticamente a “*True Stories*”: David Byrne com um enorme chapéu texano, sentado ao volante de um carro descapotável vermelho, a falar directamente para a câmara, tal qual um “*talking head*” (expressão anglo-saxónica usada em televisão para designar a imagem de uma pessoa filmada do peito para cima a falar directamente para câmara).

— “Não o contradisse porque acredito ser necessário recorrermos a exemplos na angústia de nunca encontrarmos o tom, vamos interceptando perpetuamente a fala com metáforas, recorrências formais que chamamos e misturamos para atingir a emoção” — continua depois a narração de Manuel Graça Dias. E, coincidentemente, não será um pouco esta a própria essência de um ensaio audiovisual? Invocar outras imagens, misturar referências diversas, conduzir uma assemblagem de associações improváveis que mesmo que imprecisa poderá levar à definição de uma ideia, ao esboçar de uma teoria, à comunicação de um qualquer discurso?

Um famoso crítico americano escreveu à época sobre “*True Stories*”: — “*This movie does what some painters try to do: It recasts ordinary images into strange new shapes*”. (Roger Ebert, 1986. in <http://www.rogerebert.com/reviews/true-stories-1986>). A referência ao “*True Stories*” poderá não passar de uma insignificante vírgula na imensidão de conteúdos do “*Ver Artes*”, mas a sua presença neste ensaio pretende reflectir a janela de abertura ao mundo que Manuel Graça Dias procurou sempre construir com o seu programa, através da forma absolutamente inusitada com que soube explorar temas irremediavelmente mundanos mas não por isso menos fundamentais à prática arquitectónica, pois a arquitectura é uma actividade que nunca se exerce no meio do nada — “já não há desertos”. Este ensaio audiovisual propunha-se assim tentar transmitir a criatividade com que este programa de televisão procurou explicar o que é a arquitectura, tarefa que se advinha sempre complexa e

controversa. Pela sua mera existência e longevidade (4 anos de emissões quinzenais especializadas), o programa “Ver Artes” constitui um precioso testemunho audiovisual do que melhor se construiu na década de 90, mas destaca-se também por não se limitar a ser apenas isso, contornando de forma fulgurante todos os cânones disciplinares e proporcionando acima de tudo uma visão do mundo nas suas mais múltiplas e singulares manifestações — não é pois dessas idiosincrasias que a boa arquitectura se alimenta?

Os Vizinhos
(2016)¹

“Neste momento, quando a Europa vive sobre o signo do fechamento, do medo dos outros e da desconfiança dos outros, acho que a arquitectura pode ser de facto uma grande arma de convivialidade.”

(**António Costa**, Primeiro-Ministro de Portugal na inauguração de “Neighbourhood”)

A Europa – e os tremendos desafios que hoje enfrenta – é um tema que, mesmo indirectamente, está sempre subjacente a *Neighbourhood: Where Alvaro meets Aldo*, a representação oficial portuguesa na Bienal de Arquitectura de Veneza 2016, comissariada por Nuno Grande e Roberto Cresmacoli. A questão da Europa torna-se particularmente evidente em “Vizinhos”, a série de filmes documentais que acompanha a representação, realizada pela jornalista Cândida Pinto, com apoio da SIC Notícias. Editora de internacional da SIC e repórter reconhecida internacionalmente, nomeadamente pela cobertura de conflitos de guerra em territórios como Kosovo, Timor ou Afeganistão, Cândida Pinto acompanha desta vez o arquitecto Álvaro Siza Vieira numa viagem pela Europa, na visita a quatro projectos de habitação social que o arquitecto construiu em quatro cidades europeias diferentes: Porto, Haia, Berlim e Veneza. Apesar dos quatro documentários de “Vizinhos” serem indubitavelmente sobre a arquitectura desses quatro bairros, rapidamente se percebe que são também muito mais do que isso. É certo que a arquitectura de Siza Vieira é o assunto constante das conversas: seja através dos elogios dos moradores (a abundância de luz natural nas casas parece ser aquele que reúne maior consenso), seja pelas queixas que apresentam (aquela janela que tanta falta faz na casa de banho, a varanda que podia ser maior...). É certo também que o próprio Siza Vieira, como que dotado de uma irresistível “*star quality*”, vai conquistando com quem enceta conversa, tornando-se uma presença extremamente agradável

¹ Publicado em *Jornal Arquitectos (J-A)*. 2016, 253, pp. 51.

de acompanhar ao longo dos episódios – rendidos que ficamos pelo seu carisma, simpatia e extraordinário poder de encaixe (mesmo quando lhe são dirigidas algumas críticas mais duras). E assim, sem nunca deixarem de ser o tema principal, tanto o assunto da arquitectura destes bairros como a própria personalidade convidativa do arquitecto fornecem acima de tudo um excelente suporte para ficarmos a conhecer as pessoas que realmente habitam os bairros, tantas vezes conotados como “perigosos” – rótulo que Siza desmonta rapidamente dizendo “perigoso é quem diz que é perigoso!”. A escolha de Cândida Pinto para a realização dos documentários não poderia por isso ter sido mais acertada. A sua sensibilidade jornalística é visível ao longo da série: na maneira pouco intrusiva como a câmara se aproxima dos habitantes de cada bairro (e cada bairro encerra em si mesmo realidades sociais complexas e muito específicas); no diálogo franco e fluido que se constrói em cada episódio, não só entre moradores e arquitecto, mas também entre os próprios jornalistas (que apesar de estarem fora de campo, sentimos sempre a sua presença); e, por fim, no espírito geral de confiança que claramente se estabelece entre os intervenientes e que torna possível que os moradores abram as portas de suas casas num perfeito e desafogado à-vontade. “Vizinhos” consegue de forma bastante subtil e nada forçada estender o debate da arquitectura portuguesa para um dos temas políticos mais pertinentes da actualidade: a Europa e a forma como hoje se vive e convive dentro do espaço europeu.

No programa sobre o bairro da Bouça, no Porto, entramos por exemplo na casa de Maria Amélia e José, um dos primeiros casais a mudarem-se para o bairro. Enquanto recordam com Siza todo o processo de luta que envolveu a construção no pós-25 de Abril, mostram com carinho os retratos de João e Miguel Xu, dois jovens irmãos de origem chinesa (para quem Portugal é a “casa” e a China o “país estranho” onde passam férias), que em pequenos ficavam sempre ao cuidado do casal. Em Berlim, no *Bonjour Tristesse*, o jovem arquitecto sérvio Veljko, visivelmente entusiasmado pela presença de Siza na sua casa (que partilha com duas arquitectas alemãs), explica o processo de gentrificação que aquela zona da cidade atravessa e as lutas que têm sido organizadas para evitar o aumento drástico das rendas.

Em Haia, num bairro maioritariamente ocupado por estrangeiros, conhecemos Gerard, um dos poucos holandeses que ainda ali vive, e “com muito gosto” porque “a cada esquina que dobramos, descobrimos um mundo novo” – “se calhar o estrangeiro sou eu, quem sabe?”, conclui. Ainda em Haia conhecemos também Basem, refugiado da Síria, que diz que a sua casa é “muito boa e quem a desenhou é um senhor fantástico” (embora considere que seja demasiado grande para ele, que vive sozinho). A Siza, Basem fala da sua terra natal, Homs, agora totalmente destruída, da preocupação pela família que ainda lá tem e da ameaça do Daesh que está apenas a 40km da sua cidade – “Oxalá venham melhores tempos”, diz-lhe Siza ao despedir-se. E por fim, em Veneza, no bairro que acolhe o projecto expositivo português (que à semelhança da Bouça é maioritariamente habitado por locais), conhecemos as vizinhas Paola e Sónia que encontram no bairro, e na ilha da Giudecca, uma espécie de último reduto de tranquilidade e silêncio face ao intenso frenesim turístico que assalta as outras ilhas da Lagoa. São estas pessoas que fazem os quatro bairros – e que fazem também a Europa – e só ouvindo as suas vozes torna possível compreender, em toda a sua dimensão, a arquitectura de Siza Vieira. Neste aspecto, a representação portuguesa parece ir exactamente ao encontro do pretendido por Alejandro Aravena para *Reporting from the Front*: histórias de batalhas e de fronteiras que precisam de ser vencidas e em que a arquitectura fez, e continua a fazer, a diferença na luta por um melhor ambiente construído.

Os filmes: reverberações das representações nacionais (2016)¹

As representações nacionais são como um andor que se leva a passear pela aldeia durante as festividades: colocam-se os santos da paróquia num pedestal, adorna-se tudo com exuberantes arranjos e, posto o andor nos ombros, faz-se circular para que todos o possam admirar. Recolhida porém a procissão e desmanchado o andor, pouco fica do dito além das memórias de quem o viu passar. No caso das representações, terminado o evento e desmontada a exposição, o que delas persiste que permita, ao longo do tempo e já com algum distanciamento, reconstituir novamente o seu significado? Ficam os catálogos (nos casos que efectivamente culminaram em publicações) que, apesar de se esgotarem facilmente durante o acontecimento, é possível localizar exemplares que vão sendo cedidos às bibliotecas, embora de forma bem menos sistemática do que seria desejável. Já as páginas na *internet* dificilmente perduram porque ninguém fica para as manter quando a festa acaba – caso de “Homeland” (2014) e “Lisbon Ground” (2012), cujos *websites* estão inactivos. Os materiais cenográficos, assim como as lindíssimas maquetes feitas de propósito para a exposição, são provavelmente arrumados e votados ao esquecimento numa cave qualquer. Já as produções audiovisuais, pelo menos as resultantes de colaborações com outras áreas artísticas, sempre vão gozando de alguma autonomia fora do meio arquitectónico (mesmo quando não editadas em DVD, é sempre possível chegar a elas através dos artistas e cineastas que as realizaram). De todos estes artefactos, os filmes são aqueles que acabam por ganhar maior vida própria, fazendo estender e prolongar o efeito das representações nacionais muito além do evento que lhes deu origem – como reverberações que perduram e a qualquer momento é possível revisitá-las, trazendo para o presente os discursos e posicionamentos críticos que marcaram as diversas presenças da arquitectura portuguesa em eventos internacionais.

O caso da actual representação portuguesa na Bienal de Veneza – *Neighbourhood: Where Alvaro meets Aldo*, com curadoria de Nuno Grande e Roberto Cresmascoli – e da série “Vizinhos” [ver crónica] que a acompanha, realizada pela jornalista Cândida Pinto, é nesse

¹ Publicado em *Jornal Arquitectos* (J-A). 2016, 253, pp.48-50.

sentido bastante paradigmático: os quatro documentários que compõem a série, com cerca de meia hora cada, além de projectados em permanência na exposição, passaram também na televisão (SIC Notícias), estão agora acessíveis no *website* da estação televisiva (que corre menor risco de ficar inactivo tão cedo) e poderão ainda vir a ser montados num único filme para exibição em salas e até para concorrer a festivais de cinema (à semelhança do que aconteceu com “Copan”, outra reportagem de Cândida Pinto sobre o famoso edifício de Oscar Niemeyer em São Paulo). Ao ganharem assim autonomia de exibição e uma escala de difusão mais alargada, estes filmes permitem que a representação nacional ultrapasse o seu próprio carácter de acontecimento efémero e altamente especializado, trazendo um retorno imediato para o país e envolvendo toda a sociedade no debate sobre a arquitectura portuguesa – tratando-se de uma iniciativa com apoio estatal, este esforço em tornar o evento mais abrangente e inclusivo é, a todos os níveis, louvável. Mas mais do que isso, “Vizinhos” é um produto em clara sintonia com os tempos conturbados que se vivem actualmente – particularmente na Europa – e não terá sido por acaso que, desta vez, os curadores optaram por convidar uma jornalista para os realizar.

O tema da Europa já havia sido protagonista de uma outra representação nacional – “Europa, Arquitectura em Emissão”, para a 7ª Bienal de São Paulo em 2007 (inicialmente concebido para a Trienal de Arquitectura do mesmo ano) – do qual resultou também a encomenda de um filme, “Arquitectura de Peso” de Edgar Pêra, e cuja abordagem não poderia ter sido mais distinta da de “Vizinhos” de Cândida Pinto. Tratavam-se porém de outros tempos: o país acabava de passar uma década de próspera actividade económica, haviam-se feito enormes investimentos em obras públicas e a profunda crise que surgiria anos depois ainda não se fazia sentir, embora se pressentisse que a bolha iria acabar por estourar. Por coincidência, ou não, esta representação foi também comissariada por Nuno Grande (desta vez em conjunto com Jorge Figueira) e a escolha de Edgar Pêra (espécie de “*enfant terrible*” do cinema português) para a realização de um filme sobre arquitectura portuguesa é já bastante representativa das intenções dos comissários, que pretendiam “*mostrar o fôlego que Portugal tomou para se aproximar da respiração europeia, a partir do final dos anos 80*”. Edgar Pêra escolhe por sua vez Nel Monteiro (sim, o cantor “pimba”) para funcionar

como porta-voz das angústias do povo, e faz rodar todo o filme em torno de um tema do repertório cantor (que ostenta o singelo título, e refrão, de “Putá Vida Merda Cagalhões”, em alusão aos milhões de euros gastos em obras públicas). Num misto de realismo e surrealidade (a que o cinema de Edgar Pêra sempre nos foi habituando), “Arquitectura de Peso” consiste no registo audiovisual de quatro grandes projectos nacionais (CCB, Expo98, Estádios do Euro 2004 e Casa da Música) sobre os quais são projectadas diversas imagens de arquivo de telejornais da época, colocando em confronto, sempre com muita ironia, a arquitectura dos edifícios com os discursos de políticos envolvidos nestas obras – deixando para a posteridade imagens como a de António Vitorino projectado na pala do Pavilhão de Portugal (a curvatura da pala distorcia a forma da sua cabeça, dando-lhe um ar de extraterrestre) enquanto assegurava que a Expo98 abriria na data prevista.

Por outro lado, “Paisagens Invertidas”, uma das primeiras encomendas de um filme (neste caso ao fotógrafo Daniel Blaufuks) para representar a arquitectura portuguesa lá fora – na 5ª Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo em 2003, com Jorge Figueira e Ana Vaz Milheiro como comissários – é como que o reverso desta medalha. Realizado apenas uns anos antes de “Arquitectura de Peso”, não é um país de eventuais excessos arquitectónicos que surge retratado neste filme: “Paisagens Invertidas” é ainda o reflexo de um território largamente desqualificado, que se vê subitamente confrontado com a aparição de novas, e delicadas, peças de arquitectura. A Faculdade de Arquitectura do Porto, de Siza Vieira, é o primeiro dos nove edifícios captados no filme, que, segundo a sua narração inicial, *“representam um panorama sintético da nossa paisagem, permitem mostrar a arquitectura portuguesa numa relação dinâmica com a realidade.”* Este filme regista a arquitectura numa certa transitoriedade: o foco não está tanto na sua forma construída mas antes nos vazios que esta estabelece, nos interstícios que surgem entre volumes, nas frestas que se rasgam nos edifícios, e que permitem que a vida lá fora entre e os contamine, ao mesmo tempo que a devolvem novamente, transformada, para o mundo exterior – *“são paisagens invertidas, imergem de uma forma quase transitória, em movimento, como aparições”*. E qual o melhor dispositivo, que não as imagens em movimento para comunicar o carácter mais fugaz e imaterial da arquitectura?

Mas a representação nacional que mais assumidamente explorou o valor intrínseco dos filmes, enquanto mecanismos de representação e de comunicação da arquitectura, foi “No Place Like: 4 casas, 4 filmes” – comissariada por Julia Albani, José Mateus, Rita Palma e Delfim Sardo para a 12ª edição da Bienal de Veneza em 2010 – e que logo no texto de apresentação lança a questão: “*Como mostrar, então, estas casas senão através de filmes?*”. De facto, o cerne do projecto expositivo desta representação são 4 filmes encomendados a três artistas plásticos e a um cineasta sobre 4 projectos de casas dos arquitectos: Filipa César filmou a Bouça de Siza Vieira, João Onofre as 2 Casas em Santa Isabel de Ricardo Bak Gordon, Julião Sarmento a Casa Candeias de Carrilho da Graça e João Salaviza a Casa na Comporta de Aires Mateus. À semelhança do recente documentário de Cândida Pinto sobre o bairro da Bouça, o filme de Filipa César, com o título “1975” (que remete para o período turbulento do SAAL e que coincide com o ano de nascimento da realizadora) evoca também o lado mais humanista da arquitectura de Siza Vieira. Contudo, em “1975” nunca aparecem pessoas – é um filme constituído por um único plano, um longo *travelling* que atravessa o bairro e em que os espaços surgem sempre desocupados – mas a dimensão humana faz-se sempre sentir, subtilmente, através da presença de objectos do quotidiano deixados pelos moradores e da forma fluida como se passa dos espaços da intimidade para o exterior, para o espaço público, e se volta a entrar outra vez, noutra casa, noutra vida. Através de dispositivos narrativos muito simples, os 4 filmes assumem um grande valor plástico, apresentando a arquitectura na sua essência mais fundamental de forma e espaço, um pouco alheados até ao contexto e às circunstâncias que ditaram a sua construção – no caso de Filipa César, todo o processo tumultuoso do projecto da Bouça é apenas revelado através de pequenas, mas eficazes, subtilezas: no título do filme (“1975”), na fotografia da época da construção com um grupo de moradores (que é a imagem com que o filme termina), na mensagem telefónica de Alexandre Alves Costa que, em poucas palavras, parece condensar tudo o que aquele bairro passou (desde as terríveis críticas nos jornais, à bomba que explodiu na sede do SAAL).

As representações nacionais são sempre mais do que meras mostras de arquitectura: encerram um pensamento crítico (pelo menos tem sido essa a norma que tem pautado até agora) e constituem reflexos vitais dos ares dos tempos em que vão sendo produzidas. Neste artigo foram referidas quatro representações (São Paulo em 2003 e 2007, Veneza em 2010 e 2016) do qual resultaram projectos fílmicos e todos eles protagonizaram, com maior ou menor relevo, projectos de Siza Vieira (sem dúvida, a sua arquitectura é a que mais vezes é “levada a passear” por eventos internacionais) – mesmo assim, estes filmes não poderiam ser mais diferentes entre si. O que isto poderá indicar é, por um lado, que cada representação se traduz numa identidade muito singular, acabando por, no seu conjunto, funcionarem como importantes marcos dos diferentes momentos históricos da arquitectura portuguesa (tornando-se por isso fundamental preservar e sistematizar toda a informação relativa a estes eventos); e por outro lado, que o convite se estende a outras áreas artísticas para que, a propósito da realização de um filme, se reflita também sobre arquitectura (quase sempre confinada ao seu próprio círculo de debate), acabando por se traduzir em visões renovadas e mais desprendidas da disciplina. Enquanto reminiscências de representações nacionais, estes filmes acabam por desfrutar de uma certa intemporalidade e proporcionar (eles mesmos e cada um à sua maneira) mecanismos de leitura alternativos, e bastante peculiares, da própria cultura arquitectónica portuguesa – cujo legado, os filmes ajudam ainda a transmitir e a perpetuar.

ANEXO B

[Cronologias]

Produções televisivas sobre arquitectura, 1972-92

Produções culturais relacionadas com M. Graça Dias, 1974-92



Produções televisivas sobre arquitectura, 1972-92: Cronologia. Fig. 1

