Instituto Universitário de Lisboa

Escola de Tecnologias e Arquitectura

Departamento de Arquitectura e Urbanismo

Do exercício moral da consciência: estudos a partir do novo Museu Nacional dos Coches

[1917-2017]

Nuno Miguel Tavares da Costa

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

Janeiro de 2020

Escola de Tecnologias e Arquitectura
Departamento de Arquitectura e Urbanismo

Do exercício moral da consciência:
estudos a partir do novo Museu Nacional dos Coches
[1917-2017]

Nuno Miguel Tavares da Costa

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de
Doutor em Arquitectura

Júri:

Presidente (por delegação):
Doutor Paulo Tormenta Pinto, Professor Catedrático do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Vogais:
Doutor Alexandre Vieira Pinto Alves Costa, Professor Catedrático Emérito da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Doutor Fernando de Mello Franco, Professor da Faculdade de Arquitetura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil

Doutora Mónica Ribeiro Moreira Pacheco Navarra, Professora Auxiliar do Departamento de Arquitectura e Urbanismo do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

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 (orientadora)

Janeiro de 2020

Resumo

O exercício moral da consciência em arquitetura é o objeto do presente trabalho. O exercício a que nos referimos é a obra do arquiteto brasileiro Paulo Mendes da Rocha. A moral e a consciência (ética) que nos interessam, em particular, são aquelas relacionadas com o pensamento subjacente a essa obra. Para estudar esta problemática servimo-nos de um seu projeto recente: o Museu Nacional dos Coches (2007-17), em Lisboa. Este museu tem a peculiaridade de ser, simultaneamente, uma das poucas obras do arquiteto na Europa (pela dimensão e simbolismo será mesmo a única), e de ser dos raros exemplares que Portugal tem da moderna arquitetura brasileira. Assim, situando-o como caso de estudo e analisando-o com profundo e sistematizado detalhe, posicionámo-lo de forma a que a partir dele outras questões pudessem ser levantadas. O nosso propósito não se limitou a atribuir um sentido ao objeto, mas de a partir do seu exercício procurar ajuda para repensar outros problemas que não aqueles tratados pela (digamos) iconografia de arquitetura. Distanciámo-nos das questões da representação para nos aproximarmos das questões da transformação. Foi esse o nosso interesse. A partir da provocação do museu noutros objetos (teóricos e práticos), procurou-se compreender o que deseja ele transformar, que história pretende ele reescrever. A dúvida e a interrogação são proposições típicas da modernidade, e é a essa memória que nos reportamos, embora orientados pelo imaginário do arquiteto e pelas sugestões do museu.

Palavras-chave:
Arquitetura brasileira; Arquitetura como processo; Arquitetura e consciência; Arquitetura e revolução; Museu Nacional dos Coches; Neoconcretismo; Paulo Mendes da Rocha

Abstract

The moral exercise of consciousness in architecture is the object of the present work. The exercise that we refer to is the work of the Brazilian architect Paulo Mendes da Rocha. The moral and the consciousness (ethics) that interests us here, in particular, are those related to the intellect underlying this work. To study this problematic we took one of his recent projects: The National Coach Museum (2007-17), in Lisbon. This museum has the peculiarity of being, simultaneously, one of the few architect's works in Europe (in fact, by the dimension and symbolism can be the only one), and one of the rare examples that Portugal has of modern Brazilian architecture. Thus, by positioning it as a study case and analysing it with profound and systematized detail, we placed it so that from its position other questions were possible to arise. Our purpose did not limit to assign meaning to the object, but through its analysis to seek help in rethinking other problems beyond those treated by the iconography of architecture. We have distanced ourselves from the issues of representation to get closer to the issues of transformation. That was our main purpose. By provoking the museum in other objects (theoretical and practical), we tried to understand what it wants to transform, what history it intends to rewrite. Doubt and question are, typically, issues of modernity, and it is to that memory that we reference to. Although guided by the architect's imaginary and the suggestions of the museum.

Keywords:
Architecture and consciousness; Architecture and revolution; Architecture as a process; Brazilian architecture; National Coach Museum; Neo-concrete; Paulo Mendes da Rocha

Para a Marta

Agradecimentos

Alexandra Paio, Alfredo Britto, Alice Espada, Ana Bela Costa, Ana Luiza Nobre, Ana Vaz Milheiro, Armando Vale, Carlos de Lacerda, Delfim Sardo, Eliane Duarte Alves, Etelberto Costa, Fernando de Mello Franco, Fernando Viégas, Gonçalo Menéres Pimentel, Inês Lima Rodrigues, Inês Lobo, Joana Cortez-Smith, João Paulo Costa, João Soares, Jorge Croce Rivera, Jorge Figueira, Jorge Nunes, José Galvão Teles, José Luís Saldanha, José Manuel Neves, José Moreno Cruz, Margarida Brito Alves, Maria Isabel Villac, Maria Manuel Barreiros, Marta Carreiras, Marta Moreira, Manuel Graça Dias, Maria João Gamito, Miguel Judas, Mónica Pacheco, Nuno Sampaio, Paula Tavares dos Santos,Paulo Mendes da Rocha, Paulo Providência, Paulo Tormenta Pinto, Paulo Trindade, Pedro da Luz Pinto, Ricardo Bak Gordon, Ricardo Tavares da Costa, Rodrigo Coelho, Rogério Vieira de Almeida, Rui Furtado, Sandra Marques Pereira, Silvana Bessone, Sofia Salema, Vasco Rato, Vicente Costa e Violeta Costa.

Bak Gordon Arquitectos
Casa da Arquitectura - Centro Português de Arquitectura
DGPC Museu Nacional dos Coches
DINÂMIA'CET-IUL - Centre for Socioeconomic and Territorial Studies
Escritório Paulo Mendes da Rocha
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Em particular:
Agradeço aos meus pais Ana e Etelberto pelo incentivo e condições proporcionadas, e ao meu pai em particular pela paciente revisão do texto. Agradeço ao meu irmão Ricardo pelas ferramentas que me colocou ao dispor e por ter trilhado este caminho, em paralelo, comigo. Agradeço à minha orientadora Ana Vaz Milheiro, que acompanhou este trabalho, pela confiança, sugestões e estímulo. Agradeço ao Ricardo Bak Gordon pela oportunidade e confiança em mim depositada para colaborar no projeto do museu. Agradeço ao Paulo Mendes da Rocha por ser quem é.

Agradeço aos meu filhos Vicente e Violeta pela espera paciente, pelo apoio e amor incondicionais. Finalmente, agradeço à Marta, para cuja importância em tudo isto não sobram já palavras.

Declaração de interesses

Enquanto arquiteto e coordenador de projeto da Bak Gordon Arquitectos, o autor coordenou o projeto de arquitetura para o novo Museu Nacional dos Coches, da autoria do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, em particular a partir da fase de Anteprojeto/Licenciamento (2008) e até à conclusão e entrega da obra ao Estado Português, Direção-Geral do Património Cultural (2015-9). Colaborou, ainda, na mesma qualidade, no projeto para a requalificação da Villa Roquebrune, em Cap Martin, França, também ele da autoria do arquiteto brasileiro, e que é abordado, enquanto objeto de estudo, na presente tese.

Critérios normativos

Ao longo do texto convencionámos a utilização de aspas duplas para citações de primeiro nível e aspas simples para citações de segundo nível. Citações com mais de 40 palavras foram destacadas em bloco de texto separado. As citações em língua estrangeira foram traduzidas para português ao longo do texto, mantendo-se a citação na língua original em nota de rodapé. Pese embora a tese esteja redigida ao abrigo do Acordo Ortográfico de Língua Portuguesa de 1990, optou-se por manter todas as citações na sua redação original. De um modo geral, convencionámos que estrangeirismos, metáforas ou metonímias fossem apresentadas em *itálico*. As datas apresentadas junto com os nomes dos projetos ou obras referem-se a datas de conclusão. No que respeita aos critérios para a referenciação bibliográfica e documental elas encontram-se explicitadas na Bibliografia.

Índice geral

Resumo		i
Abstract		iii
Agradecimentos		vii
Declaração de interesses		viii
Critérios normativos		ix
Índice geral		xi
	Introdução	1
PARTE I.	**Museu: o episódio dos Coches** 2007-2017	11
1.	O desejo por um novo museu	13
2.	Breves notas sobre a coleção dos Coches Reaes	45
3.	A norte, à frente do Tejo	61
4.	A intriga do processo	87
5.	Anatomia do projeto	121
6.	Continuação	147
7.	"Porque diabo você fez isso?"	163
PARTE II.	**Cidade: em Paulo Mendes da Rocha** 1967-2007	187
1.	Os portugueses e o Brasil, e Mendes da Rocha	189
2.	A presença de Artigas	213
3.	Cultivar a esperança	231
4.	Mendes da Rocha e os europeus	247
5.	A quem pertence o mundo?	269
6.	"*Die Stadt und ihr Boden*"	287
7.	Cidade ou revolução	301
PARTE III.	**Consciência: o exercício de resistir** 1917-1967	317
1.	Todo o poder aos sovietes!	319
2.	*Verfremdung*, e a arte como processo	337
3.	Cidades, arquitetura e revolução, e (outra vez) o Brasil	361
4.	O projeto inacabado da modernidade	387
5.	Epifania do neoconcretismo	405
6.	A hipótese (geo-)construtivista	427
7.	Concomitância da consciência e da linguagem	443

Conclusão 459

Fontes Documentais e Bibliografia 471
Siglas e acrónimos 508
Índice de ilustrações 512
Índice onomástico 521

Anexo

Entrevista a Paulo Mendes da Rocha 529

Introdução

Na madrugada do dia 3 de Setembro de 2019 era desmantelada a passagem aérea junto ao apeadeiro de Belém, em Lisboa. Esta passagem, construída com o sempre ingénuo "caráter provisório", vinha a garantir o atravessamento de peões sobre a linha férrea, ligando a Av. de Brasília à Av. da Índia, e ainda, a meio, os dois cais da Estação. Poucas horas depois, a escassos metros dali, sem aviso, abria ao público a nova passagem pedonal, mais extensa, baixando a Sul perto do cais fluvial, e a Norte dentro de uma *estranha ossatura* de betão. O novo Museu Nacional dos Coches completava-se assim, finalmente. Haviam decorrido praticamente 12 anos desde o início do projeto em finais de 2007.

Se a abertura da passagem pedonal teve parco destaque na comunicação social, a inauguração do museu propriamente dito teve-o de sobra. Para além da solene celebração de 2015 que inaugurou a "arquitetura", o museu iria ser novamente inaugurado dois anos depois, para assinalar a conclusão da instalação do projeto expositivo. Nessa altura, pôde-se afirmar com sustentado argumento que o edifício, na sua função museológica, estava efetivamente concluído. O problema é que o aparente *detalhe* da não construção da passagem pedonal prevista em projeto impedia a sua leitura na íntegra, tal como tinha sido imaginado. Turvava a sua compreensão. Na realidade, outros aspetos de menor relevância (mas ainda assim importantes), como a concessão dos espaços de cafetaria e restaurante, ou a ativação urbana da agora *revelada* Rua do Cais da Alfândega Velha, estão ainda por acontecer. Certamente que quando estes aspetos se concretizarem irão contribuir para uma maior dinamização do museu e do lugar. O que queremos sugerir é que a expetativa colocada por

esta arquitetura é a de que ela exceda a construção do objeto. E quando a arquitetura se amplia para lá da construção do objeto, isso significa que passa a ser, também ela, discursiva. A compreensão desse discurso foi, desde sempre, o intuito inerente a esta nossa investigação.

A princípio, esse objetivo parecia estar enublado, tendo levado algum tempo até a sua forma se tornar nítida. A tendência inicial era a de colocar em diálogo duas culturas arquitetónicas – a brasileira e a portuguesa – que, tendo origens comuns[1], resultaram em produções distintas na modernidade. Nesse contexto, a construção do Museu dos Coches pelo arquiteto brasileiro Paulo Mendes da Rocha, em Portugal, ganhava um interesse adicional, levantando questões de âmbito disciplinar e cultural mais amplas que a sua circunscrição a estes dois países. Mas à medida que se emancipava o estudo teórico sobre esta obra, outras questões pareciam querer ser colocadas. Um impulso crescia para que estas perguntas se efetivassem e para que procurássemos formas de as interpretar e esclarecer. Simplificando, diríamos que todas elas cabem dentro de uma grande questão: o que traz aquela obra para o plano do pensamento?

Neste ponto, preparámo-nos para abandonar o nosso objeto inicial: o museu, e as suas *estranhas formas* aos olhos do contexto cultural e patrimonial português, as suas tecnologias, dimensão e escala. O estudo do museu parecia insuficiente à tese, que exigia uma outra amplitude, uma outra consciência sobre arquitetura, sobre as cidades e sobre a história. Ele próprio é, enquanto manifestação artística, um exercício de uma determinada consciência: a do seu autor. Uma consciência que importava compreender (a sua formação, as suas motivações, as suas relações e a sua subjetividade), e que, pouco a pouco, foi emergindo como tema prevalecente. A possibilidade dessa consciência ser exercida e difundida através dos meios que tem ao seu dispor (neste caso a arquitetura), passou a ser a nossa principal motivação.

[1] Este facto Gilberto Freyer e Lucio Costa o constataram, sugerindo inclusive que se o documentasse convenientemente, para recuperar todo o tempo perdido por se ter ignorado "a mão do mestre de obras" português na arquitetura brasileira, pois teria sido ele o fiel guardião de toda uma tradição.
Cf. Costa, Lucio. Documentação necessária. In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937, pp. 31-40.
Cf. Freyre, Gilberto. Sugestões para o estudo da arte brasileira em relação com a de Portugal e a das colónias. In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937, pp. 41-44.

O abandono do objeto museu a que nos referimos anteriormente não significa, porém, que o colocássemos de parte, pois ele estava na génese da investigação. Simplesmente, houve um momento em que o distanciamento, nomeadamente crítico, se tornou imperativo para que a investigação ganhasse outra dimensão. Havia que encontrar o problema e, neste, o tema implícito. O objeto em si tem todos os sentidos que lhe quisermos atribuir e toda uma história que se entenda por pertinente (*cf.* Damisch, 2007, p. 11). Prova disso é que há obras a que já foram atribuídos diferentes sentidos, por vezes até contraditórios entre si. Assim, inevitavelmente, acabámos por abandonar a hipótese da obra enquanto possibilidade de transformação (que parecia demasiado ambiciosa), até pela pouca distância temporal que dela guardamos – cerca de 10 anos ao início do projeto. A verificação dessa eventual transformação seria uma dificuldade, embora a sua problemática se tenha mantido subjacente. Toda a ideia de cultura tem por detrás um movimento dinâmico, transformativo, ao contrário da preservação, que é um conceito estático, de manutenção de um determinado estado. (Também neste sentido o museu adquire um interesse adicional, face à sua colocação no contexto patrimonial e monumental de Belém, obviamente, mas mais ainda pelas suas proposições, que iremos descrever).

Assim, o "objeto teórico", como o descreve Hubert Damisch (*cf. ibidem*, p. 13), passou a orientar a investigação. A sua análise não é possível a não ser pela relação que este estabelece com outros objetos. Naqueles que provoca e nos que o provocaram. Podemos dizer que é possível olhar para a história através da observação de um objeto. Aliás, toda a evolução da humanidade assenta nessa premissa: sempre começamos por observar, depois levantamo-nos, a seguir falamos, questionamos e concluímos, por fim, de forma diferente.

A pergunta e a dúvida são questões absolutamente modernas. Perguntar e duvidar foi o que se procurou fazer pela *lente* de Mendes da Rocha, proposta no novo museu. Mais até do que traduzir o seu significado. Para a colocação dessas perguntas recorreu-se a outros objetos – obras, autores, documentos, textos, vidas, todos partilhando o mesmo desejo de transformação do mundo e *emprestados* do imaginário de Mendes da Rocha – que fossem úteis de associar e confrontar com aquele que passou a ser o objeto de estudo: "o exercício moral da consciência".

Terão certamente reparado que se acrescentou agora a palavra "moral" ao título e hipótese inicial. Escrevemos que a consciência que nos cativa é a capacidade de julgar os

próprios atos, que esta está ligada à razão e depende de um conjunto integrado de faculdades. Ela reporta-se a uma qualidade interior e forma-se pela conjugação da perceção que temos das coisas que fazem parte da vida real com os nossos sentimentos, formando-se assim a subjetividade. Por outro lado, a consciência está também ligada àquilo que não devemos fazer, a um conjunto de valores e regras que avaliam e influenciam os nossos atos, a nossa conduta, o nosso modo de ser, o nosso caráter; numa palavra, está implicada à ética. Entretanto, sabemos que a ética pode refletir sobre valores morais, como no caso da filosofia. A moral, por sua vez, orienta o que devemos fazer e considera inclusive a hipótese de uma eventual transgressão, da desobediência, podendo mudar com o tempo e com as circunstâncias locais. Ao pretender orientar o nosso comportamento na sociedade, a moral adquire um caráter normativo e mais ligado à prática, ao contrário da ética, mais ligada à teoria. No entanto, é necessário compreender os propósitos e os juízos da moral. Ao colocarmos a hipótese da existência de um exercício moral da consciência na obra de Mendes da Rocha, pretendemos não só compreender o conjunto das características dessa consciência, como também se o seu exercício (prático e teórico) tem implicada uma sugestão moral. Não no sentido religioso do termo, de conforme as regras e os bons costumes, mas no sentido de que procura fornecer uma alternativa que pretende ser exemplar. Se nos servimos do museu para ser veículo deste estudo é porque entendemos que ele reúne um conjunto de fatores que o tornam singular neste contexto e porque ele é, enquanto exercício arquitetónico, transversal a toda a obra de Mendes da Rocha. (E ainda porque, sem dúvida, ele constitui uma vantagem na nossa experiência intrínseca particular) Esses fatores possibilitam estabelecer uma série de associações com outros objetos que poderiam permitir compreender o efeito que o museu produz e como é que esse efeito se produz. Afinal, como disse José Gil (2010, p. 26): "Num pedaço de um quadro de Rembrandt está o universo do Rembrandt por inteiro."

A investigação e a divulgação da obra de Mendes da Rocha é vasta, tendo conhecido um interesse acrescido após a sua premiação internacional no início do século XXI. Pode-se inclusive dizer que o interesse e o reconhecimento da sua obra chegou tarde, com o arquiteto já septuagenário[2], na sequência de uma série de obras emblemáticas por si construídas nos

[2] Paulo Mendes da Rocha tinha 72 anos quando recebeu o Prémio Mies Van der Rohe para a América Latina e 78 anos quando recebeu o Prémio Pritzker.

anos 1980 e 1990 e colocadas como protesto perante o domínio "pós-moderno" que, então, se instalava, muito a partir da indústria cultural norte-americana. Se inicialmente a bibliografia se centrou mais na divulgação do discurso prático e formal do arquiteto, ou seja, da sua arquitetura – onde se destacam os trabalhos de Ana Vaz Milheiro (2004), Annette Spiro (2002), Maria Isabel Villac (2000), Rosa Artigas (2000, 2007) e Hélio Piñon (2002) –, num segundo momento (mais recente) virou a sua atenção para os aspetos intelectuais, para a mensagem escrita e falada. Neste âmbito importa sublinhar a importância do contributo de autores como Carlo Gandolfi (2018), Catherine Otondo (2013), Daniele Pisani (2013), Guilherme Wisnik (2012, 2018) e, novamente, Maria Isabel Villac (2012). Nas relações interculturais entre Portugal e o Brasil, nomeadamente no que se refere à arquitetura – também elas aqui abordadas, embora com um interesse de complementaridade –, ter-se-ão estas iniciado com as primeiras investigações sobre arquitetura moderna, onde o contributo brasileiro tem, como sabemos, um caráter decisivo. Neste campo, é incontornável a revisão histórica e a interpretação que Ana Vaz Milheiro (2005) efetuou sobre as diferenças de uma e outra produção, em particular do Brasil. Esse trabalho tem sido acompanhado por outras investigações (Tânia B. Ramos, Madalena C. Matos, Felipe de Souza Noto ou até, anteriormente, Lucio Costa), também elas importantes para compreender os percursos distintos que os arquitetos modernos no Brasil e em Portugal tomaram. Já sobre a arquitetura moderna brasileira em particular, ela é um capítulo à parte na história da arquitetura moderna, sendo por demais conhecidos os seus autores de referência (Henrique Mindlin, Hugo Segawa, Lauro Cavalcanti, Philip L. Goodwin, Yves Bruand, entre outros), embora nos tenhamos servido com maior frequência dos depoimentos constantes da compilação organizada por Alberto Xavier (2003). Cabe, aqui, dar nota de que se optou por não tratar o estado da arte em capítulo autónomo, preferindo-se apresentá-lo ao longo de todo o trabalho, e, assim, aproximar anteriores estudos da sustentação do raciocínio de Mendes da Rocha.

A construção de uma obra da dimensão e representatividade institucional e icónica, como o é a construção do Museu dos Coches no "Velho Continente", abriu lugar a uma nova vaga de interesse, divulgação e premiação do seu autor que acompanharam o desenrolar desta investigação. O que se tornou simultaneamente uma dificuldade, pela quantidade de informação produzida, e uma oportunidade para medir a originalidade da nossa investigação. Na realidade, verificou-se que a maior parte da informação publicada sobre o arquiteto se

centra, invariavelmente, sobre a sua obra, o que era insuficiente para o tema da investigação, mais interessado na compreensão da sua intelectualidade. Impunha-se, portanto, conhecer as alusões, as referências que este utiliza e, depois, em conjunto com a sua obra, tentar perceber as suas reais motivações.

A partir daqui, iniciou-se um processo de seleção e de escolha, privilegiando uns objetos em detrimento de outros. Por associação tentou-se estabelecer relações através de uma metodologia comparativa. Essa metodologia, que de certa forma podemos aproximar das abordagens estruturalistas, tem como propósito construir uma estrutura de raciocínio crítico perante a problemática colocada. Damisch (2007, p. 13) afirma que "não há história da arte senão nesta perspectiva." O processo consiste em questionar. Questionar "as diferentes maneiras de uma paisagem ser uma paisagem, as diferentes maneiras de um retrato ser um retrato, as diferentes maneiras de uma cena de batalha ser uma cena de batalha, de uma obra abstracta ser uma obra abstracta, etc." Só a partir desta perspetiva é que podemos perguntar "o que se transforma?"

Para sistematizar a investigação decidimos organizá-la numa estrutura com três momentos fundamentais: o museu, a cidade e a consciência. Estas três partes são, por sua vez, organizadas em sete capítulos, num total de 21. Cada um desses capítulos aborda uma questão específica que contribui, por sua vez, para uma construção holística de cada uma das três partes. Uma vez que nos propusemos a servir do museu como transporte de revisitação da história, para com ele colocar outras questões, fazia todo o sentido dele começar. De certa forma, com esta opção, inverte-se e transgride-se o que é a estrutura tradicional tema-problema-caso de estudo.

O museu, enquanto caso de estudo, é, assim, *dissecado* na primeira parte da tese. Nela foi feito todo um levantamento do episódio do museu, através de um exame rigoroso e detalhado das motivações inerentes à sua construção, do processo de decisão e do projeto propriamente dito. Sem nunca renunciar à indispensável postura crítica. Foram recolhidas todas as peças documentais possíveis (do processo, do projeto e da obra) e criadas novas fontes através da recolha de depoimentos dos intervenientes mais importantes no processo (autores do projeto, gestão de projeto e direção do museu). Igualmente relevantes foram as fontes secundárias recolhidas: textos críticos e ensaísticos, conferências e comunicações produzidos sobre a obra, que trouxeram contraditório sobre o impacto do museu na cidade,

na arquitetura portuguesa e na sua relação com a arquitetura brasileira. Embora a intenção seja a de lançar as fundações do que se seguia na tese, a primeira parte é já entendida como um contributo original para o conhecimento.

Interessava-nos compreender o museu a partir da perspetiva do seu autor. Essa ideia pressupõe, segundo o próprio (*cf.* Consórcio PMBP, 2008c), duas questões primordiais: uma do lado da museografia (que museu se pretendia e como organizar a exposição da sua coleção) e outra do lado do urbanismo. É sobre a questão da cidade que incide o nosso interesse durante toda a segunda parte. A que modelo de cidade se reporta ele? Que ideia de cidade se procura com este museu (e com a sua obra)? Que aspetos são reclamados? Que eventos, que fenómenos é que concorreram para a formação dessa ideia? Para enquadrarmos estas questões e procurar possíveis respostas a elas, foi necessário compreender o contexto social, cultural e político onde se inscreve a figura de Mendes da Rocha. Sem descurar o facto de o fazermos a partir de uma visão eminentemente europeia. A mesma que assiste à chegada do museu *estrangeiro* a Belém.

Paulo Mendes da Rocha (1928-) nasce entre as duas grandes Guerras Mundiais, na cidade de Vitória, no Espírito Santo. A sua formação faz-se e conclui-se (1954) na Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie (FAUM), numa altura em que era o projeto de Vilanova Artigas (1915-1985) para a Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (FAUUSP) que ganhava notoriedade. Inclusive em relação à produção carioca, que está na origem da atenção que a arquitetura moderna brasileira despertou internacionalmente. Será, segundo o próprio Mendes da Rocha (2018, p. 161), após Artigas o convidar para a FAU que a sua formação enquanto arquiteto se completará. Juntos, Artigas e Mendes da Rocha, assistiram à ascensão de uma escola e de um ensino que o primeiro, segundo afirma o segundo (*cf. ibidem*, p. 160), fundou – a denominada Escola Paulista de arquitetura (*cf.* Zein, 2005) –, à sua queda durante os quase 20 anos da ditadura militar (1964-85) e ao seu renascer posterior, pelos mais jovens. Alguns destes jovens vão procurar em Mendes da Rocha orientação (mais do que inspiração), encontrando nele, em muitos aspetos, as mesmas preocupações que os apoquentam enquanto arquitetos.

O percurso de Mendes da Rocha e as questões que este levanta sobre a arquitetura e a cidade (e que algumas iremos colocar), são aspetos que contribuem para a construção de um estado de resistência que é herdeiro de uma ideia de modernidade: referimo-nos àquela

formada no início do século XX. Esse estado de resistência que se deteta em Mendes da Rocha (*cf.* Milheiro, 2005, pp. 333-350, entre outros) é manifestação de uma determinada consciência. Uma consciência que é acompanhada pela linguagem da sua arquitetura. Para Mendes da Rocha (2018, p. 54) "a exclusiva realidade do pensamento é a linguagem", significando que se advoga a necessidade de compreender a consciência por detrás do pensamento que se exercita através da linguagem arquitetónica. Chegamos, assim, à terceira parte da tese.

Aqui, já não se trata tanto de perceber ou de traduzir significados, mas sim do fato de a obra, por si só, significar. Uma hipótese que volta a colocar com renovado interesse as diferenças culturais entre Brasil e Portugal, e entre a América e a Europa. Nesta terceira parte, que adquire um caráter mais ensaístico, pretende-se compreender as relações entre arquitetura (enquanto linguagem) e a formação da consciência. (A consciência a que nos referimos não pretende ser estudada do ponto de vista da neurologia, do estar ou não consciente, mas sim enquanto faculdade da razão, da capacidade de julgar os próprios atos). Uma consciência que é, entretanto, também ela, já uma consciência social, de pretensões notoriamente revolucionárias e que se reporta à Revolução Socialista de Outubro de 1917. Não no sentido de uma mudança brusca e violenta na estrutura política, social ou económica de um estado, mas como parâmetro da dimensão da transformação do conhecimento que se pretende enfrentar. Só a ação, dizem os filósofos (ao contrário do pensamento), depende inteiramente da presença dos outros. Mendes da Rocha será, porventura, dos poucos que, com a sua presença, consegue articular de forma tão cristalina um pensamento e um discurso crítico sobre arquitetura, urbanismo e humanidade (*cf.* Subirats. In: Rocha, 2012a, p. 17). A importância desse momento da história mundial é retratado com o interesse de compreender a sua influência nos meios artísticos e, por inerência, na arquitetura e no urbanismo. Um momento cuja importância parece estar na convergência de toda uma sociedade para a construção de uma consciência coletiva que tinha como pretensão alterar o mundo. Ou seja, a formação concomitante da consciência e da linguagem.

Às três partes acima descritas fizemos corresponder três períodos cronológicos, que propusemos delimitar num alcance temporal de 100 anos. Mais precisamente: entre a Revolução Russa de 1907 e a inauguração do museu em 2017. A primeira parte, do museu, vai desde 2007 a 2017, e corresponde, grosso modo, ao período da consagração e

reconhecimento de Mendes da Rocha no panorama da arquitetura internacional. Coincidentemente, corresponde também aos dez anos que decorreram desde o convite do Estado Português a Mendes da Rocha (2007) para efetuar o projeto para o novo Museu dos Coches, até à sua inauguração (2017). A segunda parte compreende o período entre 1967 e 2007. A escolha do ano de 1967 para caracterizar o início desta parte deve-se ao facto de estar relacionado com o momento da publicação do livro de Anatole Kopp (1915-1990) – "*Ville et révolution*". A publicação deste livro surge no final de um período que é determinante na formação de Mendes da Rocha. Nesse período, que talvez se inicie com a sua entrada na FAU para ser assistente de Artigas, compreende a influência marxista que este exerceu sobre Mendes da Rocha, onde se incluem as suas viagens à União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS, 1962) e a Cuba (1963), mas também as convulsões que depuseram o presidente João Goulart (1918-1976), em 1964, em reação ao espectro de uma eventual instalação de um regime totalitário comunista no país. A importância da obra escrita de Kopp para muitos arquitetos paulistas, nomeadamente aqueles que acompanhavam Artigas, está em grande parte contida nesta frase que o próprio escreveu (1972, p. 20) sobre a arquitetura e o urbanismo soviéticos do período pós-revolucionário (1917-35): "Esta arquitetura era uma novidade não só pelas suas formas, nem pelo uso que fazia das novas técnicas construtivas, mas sobretudo pelo seu conteúdo, porque era parte integrante do projeto social que a sociedade empreendera como um todo." [3] Finalmente, e porque diretamente relacionado com este momento da história a que Kopp se refere, estabelecemos o período onde se situa toda a terceira e última parte: de 1917 a 1967.

Porquê regressar a este momento do passado? Que interesse poderá ainda residir na Revolução Russa para a contemporaneidade. A referência ocasional de Mendes da Rocha a este momento que se proporcionou num país que, entretanto, já não existe (a URSS), deve-se possivelmente ao facto de o arquiteto entender que algo temos ainda com ele a aprender. Mais que não seja porque a alternativa que venceu com o seu fim, tirando proveito do terror da sua degenerescência e da competição desenfreada entre os campos do socialismo e do capitalismo, foi a ideologia dos países que se reveem neste último sistema, com a moralidade

[3] Tradução do autor: "*Cette architecture était nouvelle non pas seulement dans ses formes, non pas seulement dans l'emploi des techniques nouvelles, mas essentiellement par son contenu, parce qu'elle faisait partie intégrante du projet social global de la société tout entière*."

dos EUA à cabeça, e com a evidência de todos os seus problemas. O objetivo "era promover os grandes valores democráticos e os direitos humanos, mas o seu único resultado palpável era o reforço da influência destes países sobre o resto do mundo." (Todorov, 2017 p. 237)

As obras dos criadores que se alinharam com o espírito da Revolução e que viram nela um campo aberto para as suas próprias experiências revolucionárias, continuam presentes na história da arte e no imaginário de muitas das atuais produções, mesmo que, por momentos, tenham sido ignoradas, desprezadas, vilipendiadas e até interditadas nos seus países. Mesmo após a morte dos seus autores estas obras continuam a agir, como uma presença etérea, "para dar a sentir aos novos leitores ou espectadores que outra via é possível. Para educá-los num pensamento livre e crítico, para incitá-los à resistência." (*idem, ibidem,* p. 135) Muitas das suas proposições, que por uma razão ou por outra foram interrompidas, são de uma atualidade inquietante, reveladora da pertinência da sua colocação.

Esta tese pretende ser, por tudo isto, e da forma como a tentámos descrever nesta introdução, um estudo onde arquitetura, Paulo Mendes da Rocha e o exercício da consciência confluem num acontecimento único que é o novo Museu dos Coches.

I.0

Museu: o episódio dos Coches

2007-2017

Nesta primeira parte iremos expor o resultado do levantamento efetuado sobre todo o processo da construção do novo Museu Nacional dos Coches, uma encomenda do Estado Português ao arquiteto brasileiro Paulo Mendes da Rocha, efetuada no último trimestre do ano de 2007. No primeiro capítulo, "O desejo por um novo museu", efetua-se uma revisão histórica desde a fundação da instituição até à decisão da construção de um novo edifício para albergar, em melhores e mais dignas condições, a coleção que, desde sempre, estivera *provisoriamente* instalada no Picadeiro Real do Palácio de Belém. No segundo capítulo, "Breves notas sobre a Coleção dos Coches Reaes", daremos conta da importância mundial do conjunto de peças que constituem o acervo. "A norte, à frente do Tejo" inscreve a construção do museu no contexto de um programa mais vasto de operações na frente ribeirinha de Lisboa, motivado pelos resultados da operação de requalificação da zona oriental da cidade em 1998. A partir do quarto capítulo desta primeira parte – "A intriga do processo" – estaremos a entrar na sequência de atos e factos que levaram à construção do novo museu, descrevendo todo um conjunto de peripécias que sempre parecem acompanhar as grandes obras públicas, as diferentes reações ao projeto (a favor e contra), passando pelas convulsões trazidas pela crise económica e financeira de 2011, a que o projeto não foi imune.

Os dois capítulos seguintes – "Anatomia do projeto" e "Continuação" descrevem o projeto ao longo das suas diferentes fases até à obra.

A leitura bibliográfica constitui o suporte de toda a investigação, em particular os textos que integram o quadro de referências que Mendes da Rocha usa e menciona para falar de arquitetura. Entre toda a bibliografia consultada, podemos adiantar que o livro "*Ville et révolution*" de Anatole Kopp foi decisivo para a escrita desta tese. No entanto, esta primeira parte, ao incidir mais sobre o objeto de estudo museu, acabou por ser informada por outro tipo de documentação, em particular do próprio projeto (peças escritas e desenhadas), do processo (cartas, ofícios, atas, pareceres, estudos, etc.), legal, regulamentar e também noticiosa. Neste âmbito, foram fundamentais os contributos de alguns dos principais intervenientes, como Carlos de Lacerda, Silvana Bessone, Ricardo Bak Gordon ou Nuno Sampaio, cujos depoimentos permitiram uma reconstituição mais detalhada, rigorosa e melhor documentada.

O depoimento de Mendes da Rocha foi decisivo na definição do rumo a tomar. Não tanto no que se refere ao projeto do museu – pois as suas declarações sobre este são públicas e encontram-se bem documentadas nas fontes bibliográficas –, mas nas associações que a partir desse momento se começaram a confirmar como indispensáveis de perseguir para compreender, a fundo, as suas motivações e propostas. Uma dessas associações é com um autor a que o arquiteto recorre com frequência nas suas interlocuções: o crítico literário e escritor norte-americano Edmund Wilson. Usamos deferência ao citar, através de Mendes da Rocha, uma frase do crítico para seu uso no título que fecha a primeira parte: "Porque diabo você fez isso?" A frase de Wilson, que Mendes da Rocha utiliza para sublinhar a necessidade de mantermos vivas a curiosidade, a dúvida e a questão como elementos indispensáveis ao processo criativo e civilizacional, é também neste capítulo utilizada para colocar outras questões que o museu, construído e *falado*, parece suscitar.

I.1
O desejo por um novo museu

Desde sempre se soube que o edifício onde se encontrava exposta a coleção dos antigos Coches Reais – o Picadeiro Régio – não havia sido projetado (e construído) para ser um museu. Tinha sido adaptado a tal. Por isso, a construção de um novo museu foi, desde os primeiros tempos, um desejo e uma necessidade. A circunstância dos coches começarem por ser expostos no picadeiro tinha sido simplesmente isso: uma circunstância.

A predileção que a corte portuguesa tinha pelo sítio de Belém – seria ainda mais valorizada após o terramoto de 1755 –, fê-la investir na aquisição de propriedades, e na adaptação e construção de instalações que lhe proporcionassem as necessárias amenidades, mas sem os rigores de etiqueta inerentes à residência oficial na capital. Às propriedades adquiridas no ano de 1726 ao antigo Conde de Aveiras, D. João V (1689-1750) denominadas de "Quinta Real de Baixo", onde se encontra o atual Palácio de Belém, e que já incluía um picadeiro, para além de outras pequenas construções. Nessa altura, terá sido igualmente construído um pequeno depósito de coches e estufins e as novas cavalariças (*cf.* Pinho, 2004). No final do século XVIII, por ordem régia, é substituído esse picadeiro por um novo, com projeto atribuído ao arquiteto italiano Giacomo Azzolini (*ca.* 1717-87). Existe alguma incerteza entre a documentação histórica existente na atribuição da autoria do projeto do picadeiro a Azzolini. Entre esta documentação estarão as *memórias* de Cirilo Volkmar

Machado[1], que, segundo a sua antiga diretora Isabel Mendonça (Portugal, 2005), são aparentemente credíveis na atribuição da autoria do projeto do picadeiro a Azzolini.

Quando em 1807 a Família Real e a sua corte se transferem estrategicamente para o Brasil, nas vésperas da entrada das tropas de Jean-Andoche Junot (1771-1813) em Lisboa (1807), por ocasião das Invasões Napoleónicas, as obras do picadeiro estavam ainda por terminar, depois de as suas fundações se terem iniciado no ano de 1787. Passados esses conturbados tempos, as obras iriam prosseguir e concluir-se no ano de 1819, passando o picadeiro a ser – seguindo as orientações de Manoel Carlos de Andrade (1755-1817), picador na Picaria Real –, o local privilegiado utilizado pela Família Real para o ensino e exibição da Arte Equestre.

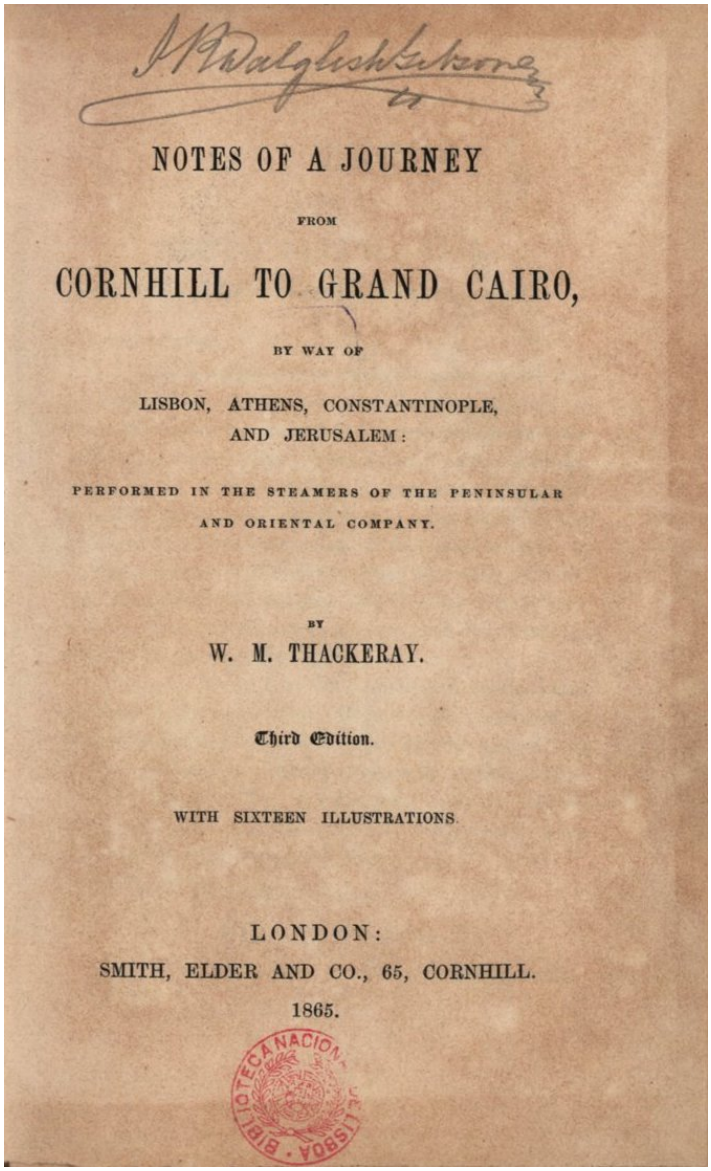
Aos 14 dias de Dezembro de 1885 o Estado toma posse das Cocheiras Reais. Um ano após dá-se o casamento do príncipe D. Carlos (1863-1908) com a princesa D. Amélia de Orleans e Bragança, (1865-1951)[2]. Escolhem, para sua residência oficial, o Palácio de Belém. Por essa altura, o espaço do picadeiro (integrado na Repartição das Reais Cavalariças) já estaria a ser utilizado para depósito de coches em desuso, como testemunha o relato do romancista britânico William Makepeace Thackery em 1865, descrevendo a sua viagem "*from Cornhill to Grand Cairo*" (1865, p. 12):

> "As carruagens (o landau com quatro assentos e a *sege* que eu dirigi) foram levadas, subitamente, até um portão com os brasões reais sobre ele; e aqui fomos apresentados à mais estranha exposição que alguém tenha visto. Esta casa era o Picadeiro Real, onde há um museu de coches enormes, velhos, tombados, dourados, do século passado, depositados ali, numa espécie de limbo, bolorento e escuro. O ouro desapareceu das grandes rodas e painéis de madeira velha; os veludos estão lamentavelmente manchados."[3]

[1] Machado, Cirilo Volkmar, 1992. *Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores e escultores, architetos e gravadores portugueses, e dos estrangeiros que estiveram em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922 [1823].

[2] Amélia de Orleans foi uma princesa francesa, consorte do Rei D. Carlos I de Portugal, Duque de Bragança. Como rainha, D. Amélia desempenhou um papel muito importante em Portugal, interessada pela erradicação da pobreza e da tuberculose, tendo fundado várias instituições de apoio ao bem-estar da população. Entre outras, D. Amélia fundou o Instituto de Socorros a Náufragos (1892), o Instituto Bacteriológico de Lisboa (1892, hoje de Câmara Pestana) e o Museu Nacional dos Coches Reaes (1905).

[3] Tradução do autor: "*The carriages (the canvas one with four seats and the chaise in which I drove) were brought suddenly up to a gate with the royal arms over it; and here we were introduced to as queer an exhibition as the eye has often looked on. This was the state-carriage house, where there is a museum of huge, old, tumble-down, gilded coaches of the last century, lying here, mouldy and dark, in a sort of limbo. The gold has vanished from the great, lumbering, old wheels and, panels; the velvets are woefully tarnished*."



NOTES OF A JOURNEY

FROM

CORNHILL TO GRAND CAIRO,

BY WAY OF

LISBON, ATHENS, CONSTANTINOPLE,
AND JERUSALEM:

PERFORMED IN THE STEAMERS OF THE PENINSULAR
AND ORIENTAL COMPANY.

BY

W. M. THACKERAY.

Third Edition.

WITH SIXTEEN ILLUSTRATIONS.

LONDON:
SMITH, ELDER AND CO., 65, CORNHILL.
1865.

BIBLIOTECA NACIONAL LISBOA

Figura 1 "*Notes of a Journey, from Cornhill to Grand Cairo: by way of Lisbon, Athens, Constantinople, and Jersulam*"
William. M. Thackeray . 1865

O relato deixa antever o que seria, simultaneamente, a consciência e o reconhecimento da importância do conjunto das viaturas, e a dificuldade em saber (e decidir) o que com elas fazer. Guardavam-se como defuntos, escondidos, apodrecendo, inertes, como se soubesse, intuitivamente, que lhes haveria de ser prestada merecida homenagem. A incapacidade de sobre eles contar a História que transportam era acompanhada pelo desconhecimento (ou até por ignorância) do seu real valor histórico e patrimonial, como notava Thackery (*ibidem*):

> "O guardião destas carruagens velhas e defuntas conta algumas prodigiosas lendas sobre elas: apontou uma das carruagens como tendo seiscentos anos no calendário dele; mas qualquer conhecedor de velharias consegue ver que foi construída em Paris no tempo do Regente de Orleães."[4]

A Rainha D. Amélia, sensibilizada para a grandeza histórica e artística da coleção, viu a necessidade de preservá-la e partilhá-la, expondo-a condignamente e acrescentado mais algumas das viaturas, arrecadadas em outras tantas cocheiras de Lisboa (*cf*. Guedes, 1988). Promoveu, segundo programa do seu Estribeiro-Menor Alfredo Albuquerque – que viria a ser o primeiro diretor do museu –, as indispensáveis obras de adaptação do picadeiro a salão de exposições, seguindo projeto do arquiteto dos Palácios Reais, Rosendo Carvalheira (1864-1919).

Em 23 de Maio de 1905, o Museu dos Coches Reais abria as suas portas. Mesmo reconhecendo-se a adaptação de um edifício que tinha outro fim que não o de expor a coleção, e verificando-se desde cedo a necessidade de ampliar o espaço expositivo (como a generalidade dos seus diretores o reconheceram), o museu mantinha uma feliz "simbiose" entre coches e picadeiro; como se fossem elementos da mesma tela: fundo e figuras. Foi essa circunstância do acaso – picadeiro tornado museu –, mas, ainda assim, de harmonioso encontro, que fixou coches e edifício na memória que tantos guardam daquele museu. É essa mesma memória coletiva que estaria, mais tarde, na origem da resistência que o sector da museologia viria a exercer sobre a construção de um novo museu. Habituáramo-nos àquele museu, àquela atmosfera envelhecida, barroca, iluminada numa penumbra bafienta, sendo,

[4] Tradução do autor: "*The guardian of these defunct old carriages tells some prodigious fibs concerning them: he pointed out one carriage that was six hundred years old in his calendar; but any connoisseur in bricabrac can see it was built at Paris in the Regent Orleans's time*." [referência ao Duque d'Orleães, Filipe II, que reinou França no início do século XVIII].

tão só, aquilo que simplesmente era: álbum de recordações de um tempo passado. (Uma posição estática e acrítica, no entanto, perante um espaço sem as mínimas condições para ser o que deve ser um museu contemporâneo. Era, simplesmente, uma "colecção apresentada como joia ajustada em estojo aveludado", uma ilustração utilizada por Natália Correia Guedes e, posteriormente, por Paulo Mendes da Rocha, para caracterizar coisas diferentes da mesma coisa. Guedes, diretora do museu entre 1984-1991, foi ainda, com Simonetta Luz Afonso (enquanto presidente do Instituto Português de Museus), das primeiras a considerar a necessidade (e a urgência) da construção de uma nova *casa* para os coches. Os vários diretores do museu sempre tiveram, aliás, consciência das limitações de espaço no picadeiro[5]. A que se somava, nos tempos iniciais, a inconveniência de parte da coleção continuar a prestar serviço nos cortejos de gala. A própria rainha, em 1906, terá encomendado a Carvalheira um projeto para ambiciosa ampliação (*cf.* Portugal. Bessone. MNC, 1996), aumentando a área de exposição em mais do dobro. Este projeto considerava a construção de um novo edifício, a norte do anexo recentemente construído para o palácio, efetuando ligação ao edifício do picadeiro por túnel, atravessando por debaixo do *Pátio das Damas*. O Regicídio de 1908[6] e os desenvolvimentos subsequentes que levariam à implantação da primeira república, impediriam a obra de se concretizar. Nesse mesmo ano, por Carta de Lei de 3 de Setembro, o então Museu dos Coches Reaes passa a designar-se Museu Nacional dos Coches Reais, ficando sob a jurisdição do Ministério do Reino.

Em 1940, no ano em que se celebrava o *Mundo Português*, também em Belém, o Museu Nacional dos Coches (entretanto, a República fizera cair o *Reais* do nome)[7], inicia, finalmente, o processo de ampliação das suas instalações. Para o efeito é chamado o arquiteto Raul Lino (1879-1974) que, aproveitando o logradouro disponível entre o edifício existente e a Calçada da Ajuda, amplia o picadeiro de Azzolinni, em continuidade e respeito com o desenho deste. Esta ampliação é já mencionada por Luciano Freire no catálogo do museu, de 1923, ficando demonstrando que o estudo de Lino estava em curso desde há muito.

---

[5] Como por exemplo Luciano Freire, que sucedeu em 1911 a Alfredo de Albuquerque na direção do museu. *Cf*. Portugal. Museu Nacional dos Coches. Freire, Luciano (org.), 1929. *Catálogo do Museu Nacional dos Côches (e de indumentária dos séculos XVII, XVIII e XIX)*, 2ª ed. Lisboa: [*s.n.*], 1929 [1923].

[6] O assassinato do Rei D. Carlos I e do seu Príncipe Real D. Luís Filipe de Bragança (1887-1908) foi um acontecimento que marcou decisivamente a história do país na transição da Monarquia para a República, no início do século XX.

[7] *Cf*. Portugal. *Decreto 1.º de 26 de Maio de 1911, Art.º 2º.*

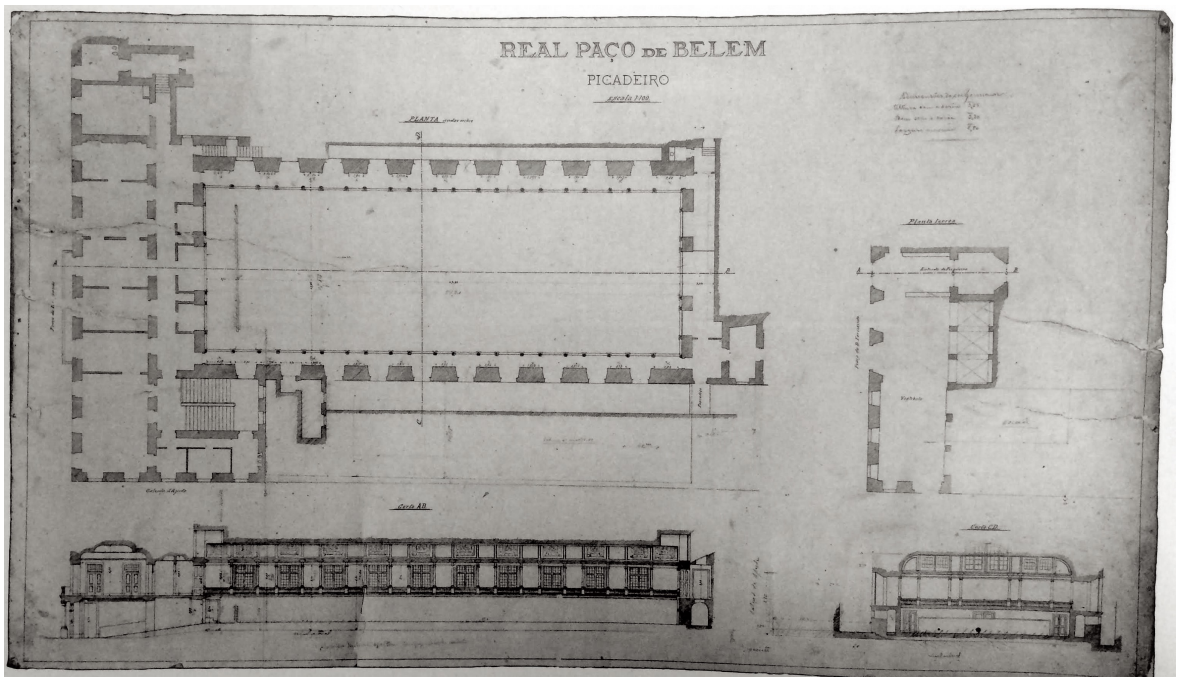
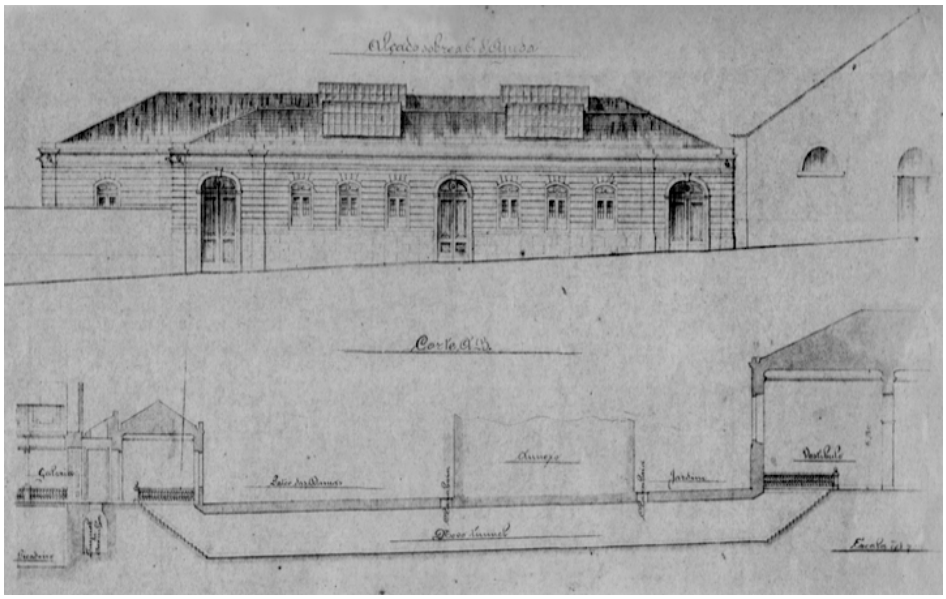


Figura 2 Real Paço de Belem: Picadeiro
Desenho atribuído a Rosendo Carvalheira . 1904

Figura 3 Projeto de ampliação do Museu Nacional dos Coches
Rosendo Carvalheira . 1906



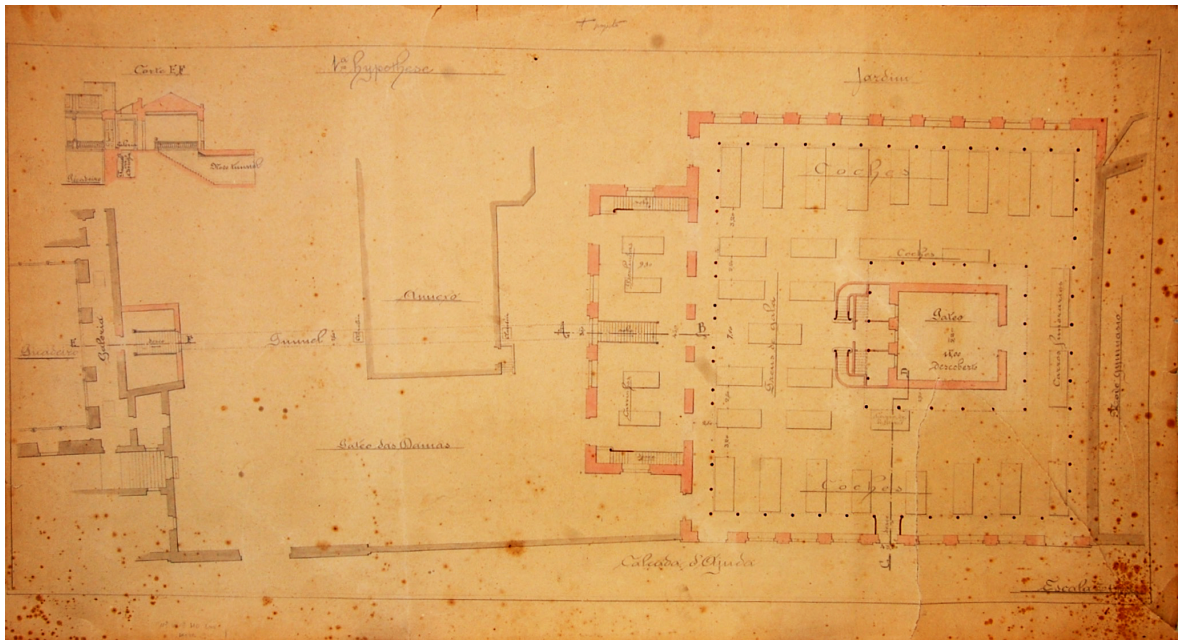


Figura 4 Projeto de ampliação do Museu Nacional dos Coches
Rosendo Carvalheira . 1906

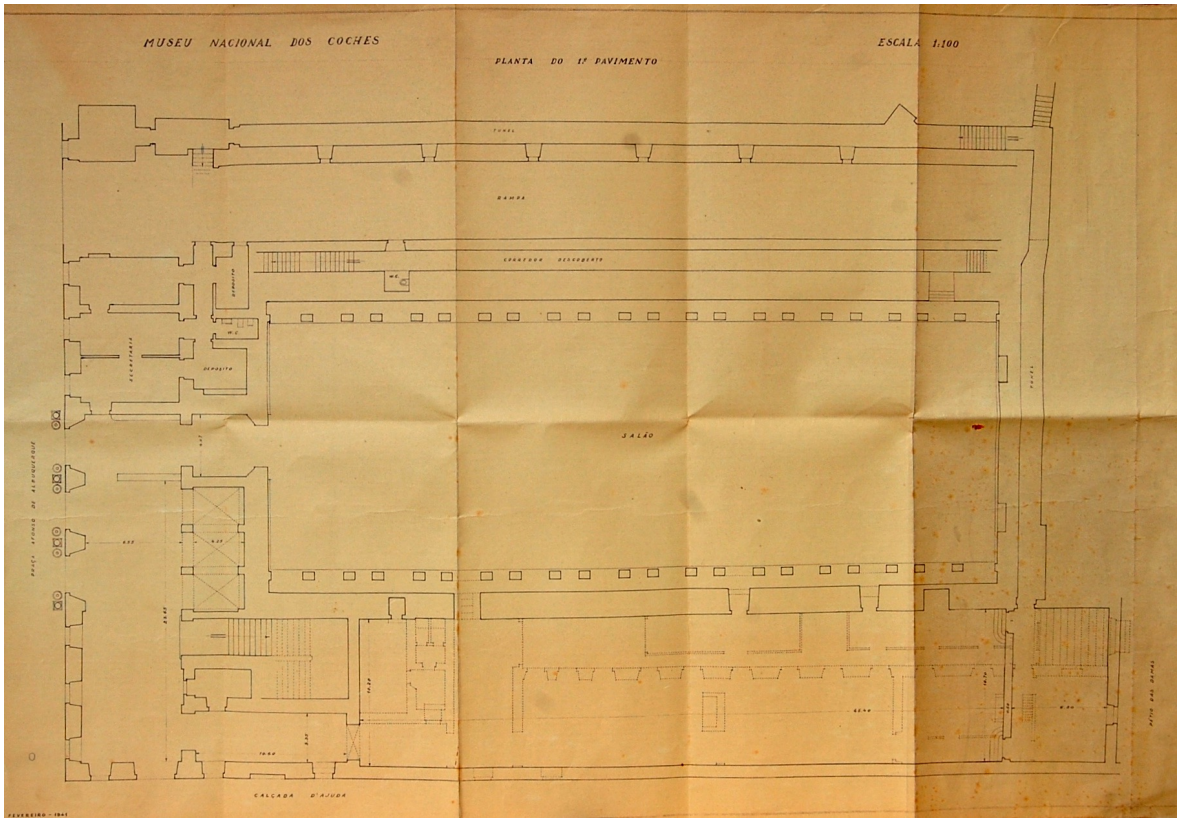


Figura 5 Projeto de ampliação do Museu Nacional dos Coches
Raul Lino . 1941

Todavia, o chamado "Salão Novo", inaugurado em 28 de Março de 1944, não satisfazia as necessidades de uma coleção que continuava a crescer. E assim, dois anos após, é solicitado ao mesmo Lino novo projeto de ampliação, desta feita, em direção a poente, aos Jardins da Presidência. Segundo Bessone (*ibidem*), o projeto de Lino começou a ser executado em obra no início dos anos 1970, tendo sido "abandonado em 1975 quando [...] se verificou uma derrocada parcial da parede e teto, obrigando à evacuação de emergência das viaturas e ao encerramento do Museu." O museu, restaurado, reabriria ao público em Julho de 1976, mantendo em agenda a necessidade de aumentar o seu espaço museológico. Disso dá-nos conta Bessone (*ibidem*) ao referir a "hipótese de deslocar o museu para outro local, nessa altura previsto como construção nova a realizar no Parque do Monteiro-Mor", para onde se tinha transferido a coleção de indumentária da Corte, integrando, a partir daí, o Museu Nacional do Trajo. Esta hipótese, que se observada em conjunto com a criação em 1979 da Escola Portuguesa de Arte Equestre (EPAE)[8], inaugura uma vontade de retirar o museu da zona monumental de Belém e do roteiro turístico internacional que este integrava. Teria sido um grave retrocesso na preponderância que a instituição sempre teve no panorama dos museus portugueses (do qual tinha sido pioneira) e um ônus para o local de Belém, onde o museu se encontrava enraizado. Esta ideia, que acabaria por não se vir a concretizar, abriu, ainda assim, o ensejo de reativar no edifício a função de picadeiro (*cf.* Portugal. Bessone, 1996. Pinho, 2004). Porém, quis a história, que tal não viesse a acontecer.

No ano de 1984, com a coleção ainda dispersa em depósitos vários, o Instituto Português do Património Cultural (IPPC) organiza uma *Exposição* que, desde aí, pode ser visitada no Paço Ducal de Vila Viçosa. Era presidente do IPPC Natália Correia Guedes, que assumiria, logo de seguida, a direção do MNC. As cocheiras desse paço foram cedidas pela Fundação da Casa de Bragança (FCB) para a criação de um *Anexo* do MNC (*cf.* Pinho, 2004). Um *Anexo* que viria a enriquecer, pela sua relevância, o contexto turístico da região de Vila Viçosa, motivando por isso, mais tarde, o protesto e a oposição à reunião de toda a coleção num único edifício, a construir em Lisboa – o museu de Mendes da Rocha.

[8] "A Escola Portuguesa de Arte Equestre [foi] inicialmente pensada para uma parte da propriedade do palácio nacional de Queluz e com ante-projecto de Manuel Vicente e José Caldeira: proposta abruptamente abandonada porque agora se quer mandar os cavalos para um meio urbano com intenso movimento automóvel, deixando uma interrogação nessa propriedade que alberga um dos mais visitados monumentos nacionais." (Toussaint, 1996, p. 18)

Do lado oposto ao gaveto onde está o antigo museu, definido no encontro da Rua da Junqueira com a Calçada da Ajuda, estiveram instaladas, durante praticamente um século, as Oficinas Gerais de Material de Engenharia do Exército (OGME); que viriam a ser demolidas para a construção do novo museu. A instalação das OGME, naquele sítio, remonta a 1916, e ao Parque Automóvel Militar (PAM), que ocupava a "Repartição das Reais Cavalariças" (*cf.* Freire, 1929) e cocheiras, que serviam o Palácio, e das quais o museu era sua dependência. Em 1928 o PAM é extinto e substituído pelas OGME. Ambas as instituições tinham como principal função a reparação de viaturas automóveis (e hipomóveis, no caso do PAM).

Quando a historiadora Silvana Bessone foi nomeada diretora do Museu Nacional dos Coches (MNC), em 1991, tinha pela frente um enorme desafio – erigir, de uma vez por todas, uma nova, maior e melhor *casa* para os coches. E é de facto com ela que esse desejo se começa a concretizar, como iremos ver em seguida. Bessone é uma diretora impulsiva, determinada, influente, cuja maior virtude será, porventura, a defesa ativa, intransigente e insistente que faz da instituição que dirige há quase três décadas. O novo museu tornou-se para ela uma missão. No seu primeiro ano à frente da instituição (onde tinha sido conservadora desde 1985), Bessone (Portugal. MNC, 1991a) propõe à Secretaria de Estado da Cultura (SEC) a compra dos terrenos ocupados pelas OGME, entretanto colocados à venda pelo Ministério da Defesa[9]. Nessa altura, para robustecer a sua fundamentação quanto à necessidade de rapidamente agir perante a oportunidade única e inequívoca que surgia, solicitou um estudo arquitetónico para o novo museu a construir no terreno das OGME. Um estudo que anexou aos ofícios enviados para a SEC e IPPC, em 1991, titulados de: "Proposta de aquisição de terreno para futura instalação do Museu Nacional dos Coches em edifício próprio". Em 7 de Dezembro de 1994, por protocolo com o Ministério da Defesa, as OGME são cedidas à Secretaria de Estado da Cultura (*cf.* Pinho, 2004).

Para o projeto solicitou ao arquiteto Rui Flunser Pimentel (1951-)[10] um estudo prévio. Pimentel, trabalhando sobre um pré-programa museológico elaborado por Bessone (*cf.*

[9] *Cf.* DL n.º 168/92 de 8 de Agosto.

[10] Não confundir com Rui Pimentel Ferreira, arquiteto e pintor neorrealista portuense, também conhecido pelo pseudónimo "Arco".
Segundo o próprio adiantou ao autor (correspondência eletrónica, 19 Jul. 2018), o convite terá surgido pelo facto de, à altura, ele e o marido de Silvana Bessone (presumivelmente referindo-se ao arqueólogo Luís Pascoal, que se notabilizou na área da museografia, embora não nos tenha sido possível confirmar) trabalharem

Portugal. MNC, 1991), e com o acompanhamento próximo desta, efetua um estudo cujo objetivo era "ajudar a visualizar a instalação do Museu Nacional dos Coches num edifício novo, a construir num terreno anexo à Praça Afonso de Albuquerque [OGME], contribuindo, assim, para equacionar a questão da aquisição do citado terreno" (Pimentel, 1991). Mas o estudo não se restringe a demonstrar que para a área de terreno disponível era possível, volumetricamente, implantar os cerca de 7.200 m2 de área útil solicitados pelo programa, pois acrescenta uma proposta formal, arquitetónica, em estilo pós-modernista, desenvolvida ao nível de um Estudo Prévio.

Na memória descritiva que acompanha o projeto, Pimentel (1991) começa por reconhecer que a situação do terreno é a "ideal". A proximidade com o Picadeiro Real e Palácio de Belém, e a frente do lote virada para a Praça Afonso de Albuquerque, conferem uma "dignidade e uma importância excepcionais", só comparável com o lado poente dos Jardins de Belém, reservado para a construção do novo Centro Cultural. Pimentel reconhece ainda (como Mendes da Rocha, mais tarde) a importância do eixo transverso ao rio, no prolongamento da Calçada da Ajuda, caracterizado pelo "grande fluxo pedonal de e para as estações fluviais e ferroviárias de Belém". Mas, enquanto que Pimentel acredita que o simples "alargamento do passeio que limita o terreno a poente" seria suficiente, Mendes da Rocha irá optar (aproveitando a solicitação expressa para integrar no projeto uma nova passagem aérea) por sublinhar, com um gesto único, a importância desse eixo. A grande diferença entre as duas propostas (se comparáveis, considerando os diferentes contextos de uma e de outra) está, no entanto, no *toque* com a cidade. Enquanto que Mendes da Rocha, levantando os volumes edificados do chão e desmurando o perímetro do lote, cria uma sobreposição entre museu e cidade, Pimentel, pelo contrário, prefere "criar uma certa privacidade [à cidade]", elevando ligeiramente o museu sobre uma plataforma, que aparece murada sobre a rua. Uma solução *inspirada* na Gulbenkian, ao gosto da diretora e que ia ao encontro dos seus desejos, conforme a própria nos reconheceu, com entusiasmo, em depoimento: "Isto é o museu dos meus sonhos!" (Bessone, 2016)

em conjunto. Profissionalmente, Pimentel tem-se destacado mais pela arte da caricatura e do *cartoon*, onde se notabilizou.

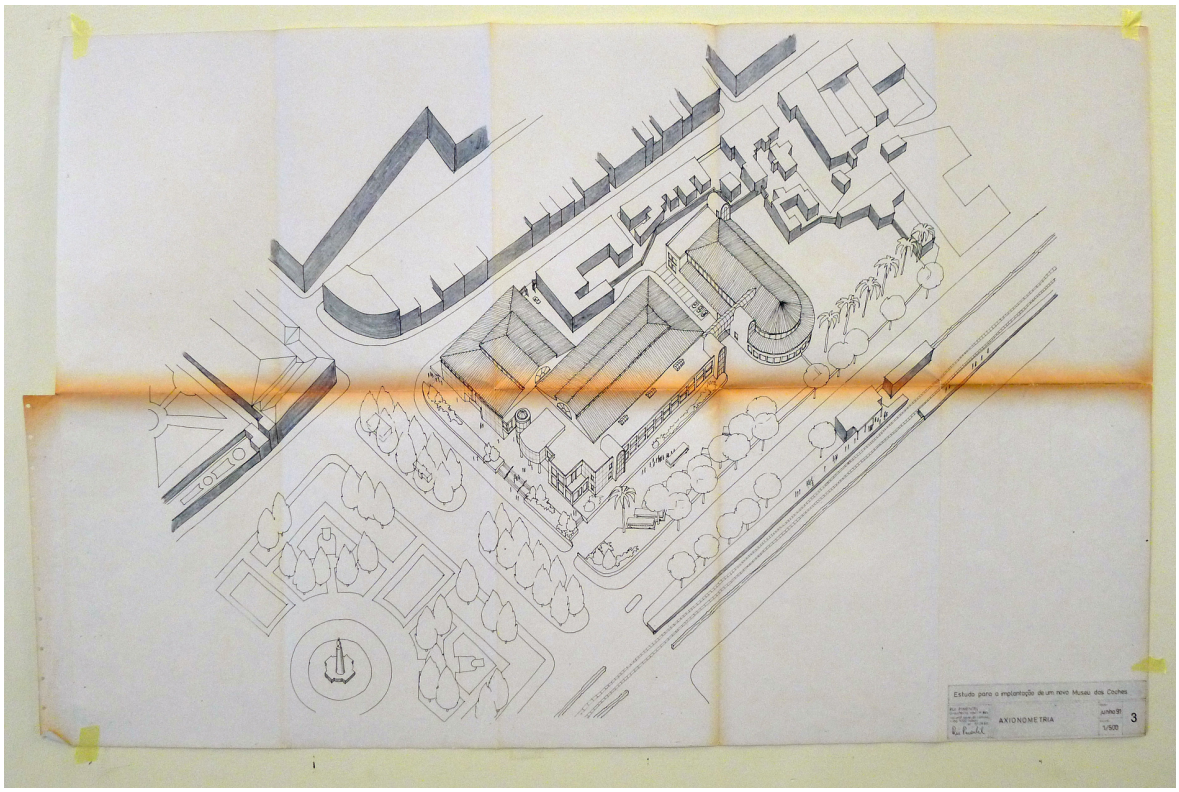


Figura 6 Estudo prévio do projeto para o novo Museu Nacional dos Coches
Rui Pimentel . 1991

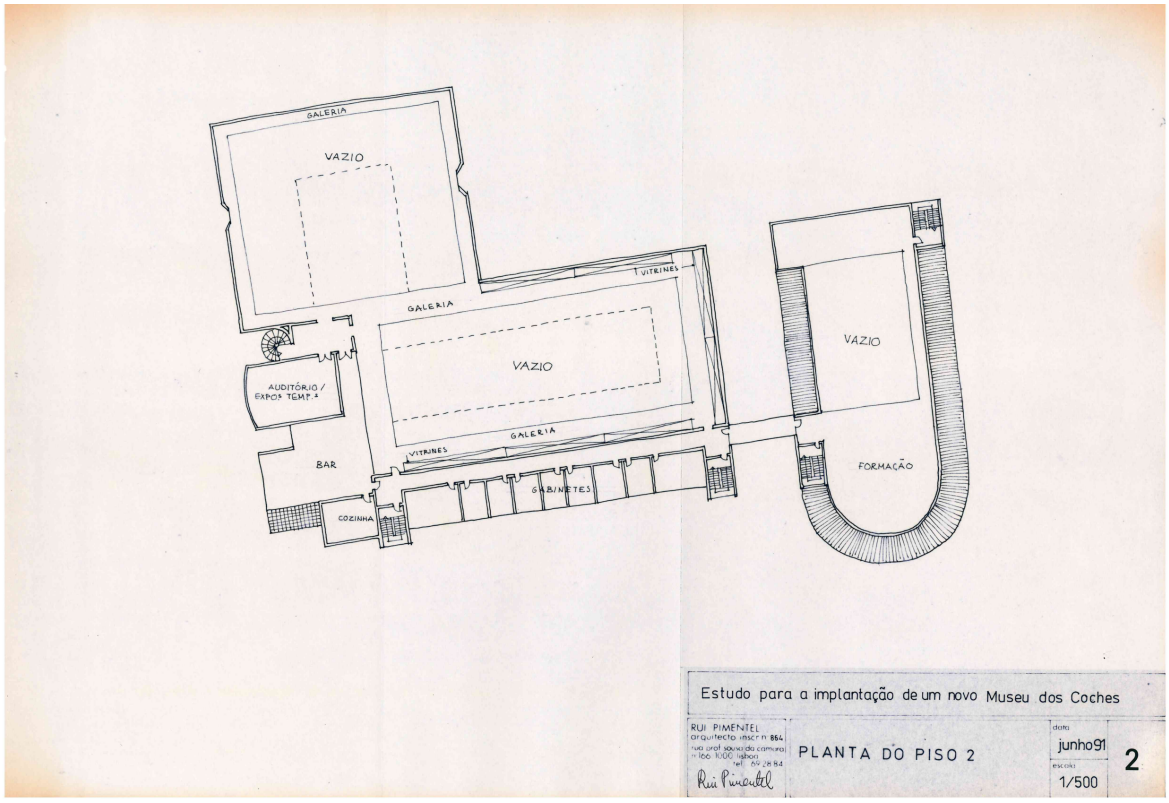


Figura 7 Estudo prévio do projeto para o novo Museu Nacional dos Coches
Rui Pimentel . 1991

Por outro lado, prosseguindo neste exercício comparativo, identificam-se algumas semelhanças entre os dois projetos. Porventura a mais significativa seja a separação do programa do museu em dois volumes: Pavilhão de Exposições e Anexo. Se na proposta de Mendes da Rocha essa estratégia serve para estruturar o programa, em Pimentel também. Todavia, neste último, o Anexo, ao contrário de acolher serviços secundários à atividade museológica (expor e preservar), integra as oficinas, as reservas e a formação. A semelhança entre os dois projetos é, porém, mais intrigante no corpo das exposições, também ele desenvolvido em dois volumes, que se posicionam na mesma disposição determinada por Mendes da Rocha para a implantação do edifício, tirando partido do pequeno enclave virado à Junqueira. Outras coincidências menos relevantes detetam-se entre ambos os projetos: a ponte elevada que une os volumes separados ou as galerias superiores no interior dos salões de exposição de duplo pé-direito, para permitir apreciar as viaturas desde cima. O problema do estacionamento das viaturas de turismo (que representa o meio de acesso preferencial à área monumental de Belém) é abordado de forma diferente, apesar de ambos os arquitetos o aproximarem da Avenida da Índia. Mendes da Rocha percebe a perturbação que a quantidade de viaturas representa para o recinto e para o trânsito local e, por isso, prefere concentrar todo o estacionamento (de viaturas ligeiras e pesadas) num terceiro volume, a construir do lado sul da linha férrea (ligado ao museu pela passagem aérea), descongestionando e preservando assim o recinto monumental para os peões.

É provável que Mendes da Rocha, não tenha tido conhecimento do projeto de Pimentel (por confirmação da própria diretora), mas acaba por coincidir em certas opções. O que proporcionaria, então, estas coincidências? O mesmo programa, o mesmo terreno, a mesma coleção, são, certamente, todos eles fatores de convergência; todos eles determinados pela influência que se nota na figura da diretora e no acompanhamento próximo que esta fazia aos projetos. A maior diferença que se deteta entre ambas as soluções, para lá da evidenciada pelas opções formais e estilísticas, é a forma como os projetos dialogam com a cidade através das suas relações de propriedade. Do que é público e do que é privado. Do que é, enfim, a ideia que cada um dos arquitetos guarda, em si, da arquitetura.

Guardemos esta reflexão para mais tarde neste estudo e voltemos à ordem cronológica dos acontecimentos. Nos ofícios enviados em 1991 por Bessone à SEC e IPPC, esta ainda

admite a disponibilização do "Picadeiro Real para o desenvolvimento da atividade da Escola Portuguesa de Arte Equestre". Uma posição que demonstra bem o interesse e a concorrência da EPAE ao local. Contudo, ao tentar acrescentar argumento ao objeto das missivas, Bessone precipitava-se numa opinião que era, tecnicamente, pouco defensável. Dois pareceres de 1996 assim o confirmam. Um primeiro, do *Instituto Centrale per il Restauro* (ICR), em Roma, elaborado após vistoria ao local por Anna Maria Marcone, que concluía:

> "Parece, portanto, incompatível com uma boa preservação das pinturas, a restauração do manejo e de espetáculos equestres no Salão Nobre.
> A presença de uma quantidade considerável de público, certamente numericamente superior aos visitantes do Museu, e dos animais, certamente levaria a fortes variações no microclima, desencadeando repetidamente os fenômenos de absorção e emissão de humidade nos materiais descritos acima. Importa também ter em conta a oferta de produtos evaporativos de substâncias orgânicas (estrume animal) em pó e insetos no ambiente."[11]

Um segundo, elaborado pelo Laboratório Nacional de Engenharia Civil (Baião, Appleton, 1996), justificava, com maior detalhe, a incompatibilidade entre a utilização pretendida de picadeiro e as necessárias obras de readaptação do edifício, considerando a sua preservação. Para o caso, o relatório sustentou-se no que eram, à altura, os requisitos normativos para equipamentos onde se realizem espetáculos de arte equestre (*e.g.* um piso adequado à prática), e o conjunto de operações necessárias à sua implementação no edifício do museu. Não sendo exaustivo – porque não se fundamenta sobre qualquer projeto –, o relatório conclui que a readaptação seria "lesiva do edifício no seu conjunto construtivo e decorativo". Acrescentando que a "transformação do edifício para o tipo de utilização pretendido não é compatível com a preservação que também se pretende do próprio edifício." A ideia "de picadeiro a museu de museu a picadeiro" tendia, assim, aparentemente, a esvanecer-se (*cf.* Portugal. MNC. Bessone, 1995).

[11] Tradução do autor: "*Sembra quindi incompatibili con una buona conservazione dei dipinti il ripristino del maneggio e di spettacoli equestri nel Saloni Nobile.*
La presenzia di notevole quantità di pubblico, sicuramente numericamente superiore ai visitatori dei Museo, nonché dei animali, porterebbe infatti certamente delle forti variazioni nel microclima, innescando ripetutamente i fenomeni di assorbimento e desorbimento di umidità nei materiali sopra descritto. È da tener presente inoltre l'apporto di prodotti di evaporazione di sostanze organiche (deiezioni animali) polveri e insetti nell'ambiente."

Em 1996, o prémio de arquitetura que o *Grupo Thyssen Industrie* (GTI) vinha promovendo desde há dez anos a essa parte, teve lugar em Lisboa (*cf.* GTI, 1996). O desafio colocado aos concorrentes foi a requalificação do espaço adjacente ao Palácio de Belém, desde a Praça Afonso de Albuquerque até ao rio, incluindo o Terreiro das Missas. Incluía ainda a reabilitação e adaptação das antigas Oficinas Gerais de Material de Engenharia a espaço museológico (um complexo que deveria incluir o MNC e a EPAE). No programa era solicitada também a instalação (no lote do museu) do Arquivo Nacional de Fotografia (ANF) e do Instituto Português de Museus (IPM). Desejava-se, portanto, aportar um aumento significativo de densidade construtiva ao local. A escolha deste tema e programa terá causado alguma estranheza, pelo facto de se tratar de uma área consolidada, bem servida culturalmente, contrastando com outras, na cidade, mais apropriadas (e necessitadas) às instituições em questão. O inusitado programa acentuava essa sensação, ao ser desconexo e feito de interesses avulso. O próprio júri, demarcando-se da organização do concurso, reconhecia-lhe essa dificuldade:

> "O Júri, que apreciou o esforço realizado pelos concorrentes, reconhece a enorme dificuldade de que se reveste o tema do Prémio, não apenas pela morfologia, extensão e referências culturais da área envolvida, como pelos requisitos inerentes às Bases do Concurso e pela constatação de que as soluções ideais para o problema proposto são difíceis de encontrar."[12]

Para os promotores do projeto não seria esse o entendimento. Era evidente que os terrenos das OGME constituíam uma parcela expectante e apetecível a um remate condigno com a monumentalidade de Belém, onde, no lado poente, se havia construído há pouco tempo o Centro Cultural de Belém (CCB)[13]. O grupo – que certamente tinha a ambição de projetar a marca Thyssen no mercado ibérico –, olhava para um prémio, que se realizava pela primeira vez fora de Espanha, como uma oportunidade. Ainda para mais configurando-se no sítio mais representativo da capital portuguesa, a seguir à Baixa Pombalina. O poder

[12] Ata do Júri. In: *Grupo Thyssen Industrie, 1996*. Prémio Thyssen Arquitectura'96 [catálogo da exposição homónima]. Madrid: Grupo Thyssen Industrie, Culturgest, 1996, pp. 42-45.
[13] De Vittorio Gregotti e Manuel Salgado, 1988-1992.
Construído para acolher a primeira Presidência portuguesa do Conselho das Comunidades Europeias (atual União Europeia), que decorreu entre 1 de Janeiro e 30 de Junho de 1992, segundo o lema "Rumo à União Europeia".

político, por outro lado, via neste concurso uma oportunidade para abrir o debate à sociedade, sobre a intenção de construir um novo museu e um novo espaço para a EPAE. À Associação dos Arquitectos Portugueses (AAP), que se juntara à iniciativa, interessava continuar o debate que tinha promovido em 1987 com o concurso "Lisboa a cidade e o rio" (*cf.* AAP, 1988). Luz Afonso (*cf.* Portugal. MNC, 1995, p.), presidente do IPM, resumiria muito bem a interpretação que fazia desta oportunidade: "[quanto ao Museu dos Coches,] a futura reinstalação em espaços expressamente concebidos, conferirá a dinâmica necessária a um museu do nosso tempo." Consequentemente, o *regresso* da EPAE ao picadeiro, "consagrará a perenidade das tradições áulicas e lúdicas de arte picaria, com a projecção que justamente merece".

Para a organização desta edição do prémio, o GTI fez-se assessorar pela Culturgest, a fundação do grupo Caixa Geral de Depósitos (CGD). Emílio Rui Vilar, presidente da CGD à data (1989-1996) e fundador da Culturgest, teve, nessa condição, a Honra de presidir ao júri do Prémio[14], que granjeava figuras de notável prestígio no mundo da arquitetura e do urbanismo ibéricos. Coincidentemente, seria, pouco tempo depois, o mesmo Rui Vilar, a presidir à Comissão Novo Museu dos Coches e Picadeiro Real, constituída em 1998 pelo Governo.[15]

A importância da realização deste prémio, naquele momento e com aquele ilustre júri, poderá revelar a intenção que havia de aproveitar as ideias postas a concurso para impulsionar – com um projeto legitimado pela prática democrática da competição –, a construção do novo museu. Ter-se-á admitido que da inspiração dos concorrentes poderia sair o novo e desejado Museu dos Coches. Das 470 inscrições, 49 foram admitidas. Dessas, o júri valorizou, sobretudo, as que olharam para o desafio como um problema urbano.

[14] O júri, que tinha Emílio Rui Villar como Presidente de Honra, e José Luis Alvarez Margaride como presidente efetivo, era ainda constituído por: Pedro Brandão (Presidente da Associação de Arquitectos Portugueses), Álvaro Siza Vieira, Manuel Salgado, Jaime Duró i Pifarré (Presidente da União Internacional de Arquitectos), Santiago Calatrava, Rafael de la Hoz Arderius, Afonso Vegara Gómez e Vasco Massapina como relator.

[15] *Cf.* Portugal. Presidência do Conselho de Ministros, 1998. Resolução do Conselho de Ministros n.º 79/1998 de 7 de Julho [constituição da Comissão Novo Museu dos Coches e Picadeiro Real]. In: *D.R.: 1ª Série-B - N.º 154 - 7 de Julho de 1998*, pp. 3077-3078. Constituíam a comissão: Emílio Rui Vilar (presidente), Luís Ferreira Calado e Raquel Henriques da Silva (representantes do Ministério da Cultura), João da Costa Ferreira e Guilherme Borba (representantes do Ministério da Agricultura, do Desenvolvimento Rural e das Pescas), Jorge Bicó da Costa (representante do Ministério das Finanças) e Maria Calado (representante da Câmara Municipal de Lisboa).



PRIMEIRO PRÉMIO

JOÃO MANUEL MAIA SERPA DE VASCONCELOS
CARLOS MANUEL DE OLIVEIRA SEVERO

QUANDO A CIDADE SE APROXIMA DO RIO

Procurou reaproximar-se e articular a cidade e o rio, assim como estruturar e articular os espaços abertos e a construção. O objectivo de relacionar a cidade, a zona monumental e o Palácio Nacional de Belém com o Rio Tejo, de um modo afirmativo e positivo, levou à não consideração de uma solução através de ligações formais nascente-poente, mas sim à proposta global de uma Praça de Mar que polariza, articula e estrutura as diversas situações existentes no contexto urbano, contíguas, próximas ou relacionadas.

Dois edifícios perpendiculares ao rio, acompanhados de duplas áleas de árvores, conformam espacialmente o sítio. O espaço criado subdivide-se em terreiro e jardim-praça. Transformada em percurso pedonal, a antiga linha de costa articula as duas zonas referidas.

Os volumes propostos, de feição abstracta, constituem-se por espaços cheios e vazios e são atravessados perpendicularmente pelo feixe de estradas e linhas de caminho de ferro.

O terreiro é uma parte importante da proposta geral e nasce da necessidade de um espaço de enquadramento e de suporte às cerimónias institucionais, espectáculos equestres, ou outros acontecimentos, lúdicos ou oficiais. Pretende ainda constituir-se como espaço agregador do edificado que se quer salvaguardar e revitalizar.

No subsolo funciona uma garagem pública de apoio à zona, com capacidade para cerca de 750 automóveis, distribuídos por dois pisos.

PRÉMIO THYSSEN ARQUITECTURA'96

19999

48

PRÉMIO THYSSEN ARQUITECTURA'96

19999

49

PRIMEIRO PRÉMIO

nascente, propõe-se a instalação do Instituto Português de Museus.

No remate deste edifício, sobre o rio, propõe-se um café-restaurante panorâmico, de apoio à zona e aos equipamentos propostos e existentes (estação fluvial). Assim se propõe uma solução mínima que resolva carências, problemas e que contribua para a definição e caracterização do sítio.

54

55

Figura 8 e 9 "Prémio Thyssen'96", 1º prémio [extratos do catálogo] João Serpa de Vasconcelos e Carlos Severo . 1996

Assim, destacando e "apreciando a cultura urbanística sólida do concorrente", atribuiu o 1º prémio aos arquitetos João Serpa de Vasconcelos e Carlos Severo. Dir-se-á que o maior contributo da sua proposta era a resolução do sistema de circulações – esvaziado de automóveis –, nomeadamente no reconhecimento da barreira que constitui a linha férrea com o rio. Vasconcelos e Severo propõem o seu rebaixamento, passando o comboio, neste troço, a circular no subsolo. Com isto, formalizavam em seguida, uma segunda praça representativa do poder presidencial, desejado contraponto, a ocidente, do poder governamental instalado no Terreiro do Paço. Vasconcelos e Severo *descobrem* ainda, como fez notar Michel Toussaint (*cf.* 1996), o alinhamento da Rua Vieira Portuense com parte dos edifícios das OGME, espécie de evocação da "memória do limite da antiga praia". Também disso se apercebeu Mendes da Rocha, 12 anos mais tarde. Os edifícios da proposta vencedora, com forte tónica no desenho urbano, acabam por ficar em segundo plano, face ao investimento necessário para fazer "aquilo que o sítio quer ser" (*cf.* GTI, pp. 48-55), como ambicionavam os dois autores. Esse investimento foi de tal forma ambicioso que acabou mesmo por extravasar os limites da área de intervenção do concurso. Uma particularidade que pôde ser entendida como uma "crítica implícita", como fez notar Toussaint (*ibidem*).

No segundo prémio, atribuído a Alberto Souza Oliveira, o júri destaca a *singeleza* da solução. Sublinhando o entrosamento com as construções existentes e o sentido de contemporaneidade e de pragmatismo (acrescentaríamos nós). Aliás, em linha com o que tem sido a produção deste arquiteto lisboeta, cuja obra mais mediática que podemos destacar é a recente reabilitação do Cineteatro Capitólio (Prémio Valmor 2016). A proposta de Oliveira concentra-se na arquitetura, no edificado, atacando em dois pontos: a nascente com o museu e escola; a ponte com o arquivo. O espaço público é o que fica definido entre as novas construções (que se vão ajustando às construções existentes através de um jogo de pequenas torções), algumas delas suspensas no ar. "Talvez uma das melhores ideias a reter seja o estacionamento dos autocarros de turismo em frente à estação fluvial, conectada com o outro lado da linha férrea por ponte aérea", salienta Toussaint (*ibidem*). A posição desta ponte, o seu desenvolvimento (desde o rio, atravessando todo o recinto do museu até à Rua da Junqueira) e por ser *alçado* para a Praça Afonso de Albuquerque, são idênticos na solução de Mendes da Rocha, reforçando o eixo transverso ao rio.

Quanto às propostas que ficaram em terceiro lugar, duas têm abordagens semelhantes na interpretação que fizeram do sítio, preferindo trabalhar o problema da barreira constituída pelas avenidas da Índia e de Brasília, e pela ferrovia. Ambos optam por um atravessamento enterrado, ligando a Praça Afonso de Albuquerque ao Terreiro das Missas. Ricardo Carvalho e Rute Figueiredo preferem utilizar o programa (Museu dos Coches) para resolver esse atravessamento. Rui Seco da Costa efetua um rebaixamento integral da praça e do terreiro, criando uma espécie de dupla arena, ladeada por edifícios longilíneos transversais ao rio. A proposta que Seco da Costa quis ser "para uma arquitectura do espaço público", coloca o museu do lado do rio, com os *pés* dentro de água, uma solução que faz lembrar a de Mendes da Rocha para o Cais das Artes (2011), em Vitória. O terreno das OGME é reservado, em ambas as propostas, para a EPAE. Mais encerrado em Carvalho e Figueiredo; mais aberto para o exterior em Seco da Costa. Fernando da Costa Gonçalves, autor da terceira proposta colocada em *ex aequo* no terceiro lugar, prefere sublinhar a necessidade de "resolver todos os edifícios propostos" no lote das OGME, reunindo-os num *podium* virado ao rio e encostado ao casario da Junqueira.

O que nos parece merecer ser assinalado neste concurso, e nas propostas dos concorrentes premiados (todos eles portugueses), não é tanto a variedade das soluções, mas o desenho e a estratégia das mesmas. Se alguns optam por privilegiar resolver os problemas urbanísticos que se colocavam no lugar (Vasconcelos, Severo e Seco da Costa), outros preferem o exercício de desenho sobre o edificado, integrando neste as respostas às solicitações urbanas. Mesmo desejando que os vazios resultantes das propostas sejam abertos ao público e à cidade, atravessáveis (por cima ou por baixo), o facto de se integrarem nas construções acaba por determinar limites de propriedade. São, nesse sentido, contraditórias entre o que pretendem ser e o que são. À semelhança do que se verifica também no CCB, onde existe uma sensação de entrada na propriedade ao passar entre os volumes do edifício. Para a área que nos interessa – o lote de terreno das OGME onde seria construído o MNC – as soluções são também elas variadas, quer no discurso quer na forma; mais construídas ou menos construídas; mas quase sempre ajustando o seu desenho (contemporâneo) ao traçado e ao volume remanescente do quarteirão. Para os arquitetos portugueses, em geral, é no exercício de desenho que se materializa o projeto. E esse desenho responde perante as solicitações do concurso e do lugar. Para Mendes da Rocha, pelo

contrário, o desenho é, tão só, a expressão daquilo que pretendemos construir (comunicar). Ou seja, é no campo do desejo e do pensamento que se forma primeiramente o projeto. E nesse sentido, o desenho pode ser, simplesmente, representação desse pensamento. O pensamento de Mendes da Rocha, não sendo abstrato nem circunscrito a uma determinada problemática, é talhado na sua consciência, e, por isso, a opção por levantar o museu do chão, não deve ser entendida como um capricho formal. Ela é, em limite, manifestação de uma posição política sobre a abolição da propriedade privada do solo, que, num edifício público, deveria ganhar inexorável evidência (ver capítulo II.6).

Recuando a 1985, também nessa altura a própria CGD lançara um concurso internacional de arquitetura para a construção da sua nova sede, no Campo Pequeno. O arquiteto Arsénio Cordeiro (1940-2013) foi o vencedor desse concurso, apresentando uma proposta que constitui para a cidade uma herança pesada e bastante discutível. Um resultado que alguma crítica caracterizou de "mastodôntico" (Toussaint, 1996, p. 17), mas, ainda assim, com imagem e grandeza porventura condizentes com o estatuto da maior instituição bancária do país. Cordeiro, que se notabilizara com a construção de alguns dos maiores edifícios públicos em Lisboa, a partir da década de 80[16], distinguiu-se igualmente, no mundo da criação de cavalos. Foi, inclusive, o primeiro presidente da Associação Portuguesa de Criadores do Cavalo Puro Sangue Lusitano (1990-1992). Cordeiro era amiúde apontado como um dos grandes estudiosos e apologistas da raça Lusitana, tendo publicado várias obras sobre o tema. A raça Lusitana, que é desenvolvida pela Coudelaria de Alter (CA), é promovida pela EPAE, que monta exclusivamente cavalos desta raça. A EPAE, por sua vez, tem como missão a divulgação da arte equestre portuguesa, recuperando a tradição da Real Picaria, que usava, desde o século XVIII, o Picadeiro de Belém. Talvez por isso, Cordeiro tenha se sentido impelido a participar no Prémio Thyssen Arquitectura 1996. A sua proposta foi uma das nove finalistas colocadas à disposição do Governo. A informação a que acedemos permite deduzir que Cordeiro já estudava a hipótese de instalação da EPAE no local antes mesmo do concurso; nesse caso, o arquiteto poderá ter visto o concurso como

[16] Entre outros a Torre do Tombo (1980-84, com M. Sheppard Cruz e A. N. Almeida) e a nova sede da Caixa Geral de Depósitos (1985), ambos ganhos em concurso. Ganhou notoriedade ainda pela sua participação nos concursos para o CCB (1988, menção honrosa), para a nova sede do Banco de Portugal (1989, 2º classificado), e para o novo edifício do Instituto Nacional de Estatística (1988), de que foi o vencedor.
Cf. Ordem dos Arquitectos. *Arsénio Cordeiro (1940-2013)*. [Consult. 24 Ago. 2018].
Disponível em: <https://www.arquitectos.pt/?no=2020494681,154>.

uma séria ameaça às suas pretensões, podendo resultar, em limite, na inviabilização da sua proposta. Por outro lado, participando, permitia que esta fosse vista como a "única" que resolvia "integralmente o programa do Museu dos Coches e Escola Portuguesa de Arte Equestre" (Cordeiro, 1997). Conseguia-o graças ao conhecimento ímpar que possuía na área e ao avançado estado da sua pesquisa. A proposta de Cordeiro previa igualmente a recuperação das cavalariças reais e do que alguns chamavam por *Edifício Eiffel*[17], indo ao encontro das recomendações da Câmara Municipal de Lisboa (CML), e colhendo também o agrado da diretoria do museu. Cordeiro optou por uma resposta *diplomática* às diferentes solicitações, certamente por achar que serviria melhor os seus intentos. Ao abdicar de uma posição crítica perante os encargos do concurso e, mais importante, perante aquele território, distanciou-se do reconhecimento do júri. Da mesma forma, esse posicionamento acrítico, mas conciliador das diferentes pretensões, fazia com que a sua proposta colhesse a preferência do Ministério da Agricultura Desenvolvimento Rural e das Pescas, que tutelava a EPAE. A convergência do Ministério com a proposta de Cordeiro era tal que até dizia-se "compatível com a eventual implementação do macroplano de Belém a que foi atribuído o 1.º prémio do concurso Thyssen", da dupla João de Vasconcelos e Carlos Severo (*idem, ibidem*).

Todavia, os relatórios de vistoria realizados ao museu e assinados pelo ICR de Roma e LNEC eram um outro obstáculo às pretensões do *lobby dos cavalos* (chamemos-lhe assim, sem menosprezo identitário). Os serviços do Ministério da Cultura, posicionavam-se também na expectativa da ocupação dos edifícios das antigas OGME, com a reafectação destas à SEC a ser decidida por despacho em 27 de Outubro de 1994.[18] Contudo, a ideia de "juntar em Belém a melhor coleção de carros de cavalos do mundo, com a Academia de Arte Equestre", segundo Cordeiro (*ibidem*), colheria bastante interesse no Governo. De acordo com este arquiteto, os ministérios da cultura e da agricultura concordaram em promover um estudo para "determinar as medidas necessárias à concretização do projecto." Cordeiro apresenta, em 1997, o "Estudo Prévio para a criação do complexo museológico do Picadeiro

[17] Edifício do Parque Automóvel Militar de inícios do século XX, contemporâneo dos primeiros automóveis em Portugal, exemplar da arquitetura industrial, caracterizava-se pela sua cobertura metálica e vãos de generosas dimensões, sendo, por isso, conhecido como Edifício Eiffel, em memória da obra do engenheiro francês Gustave Eiffel (1832-1923).
[18] *Cf*. Portugal. Secretaria de Estado da Cultura. Despacho n.º 294/94 de 27 de Outubro.

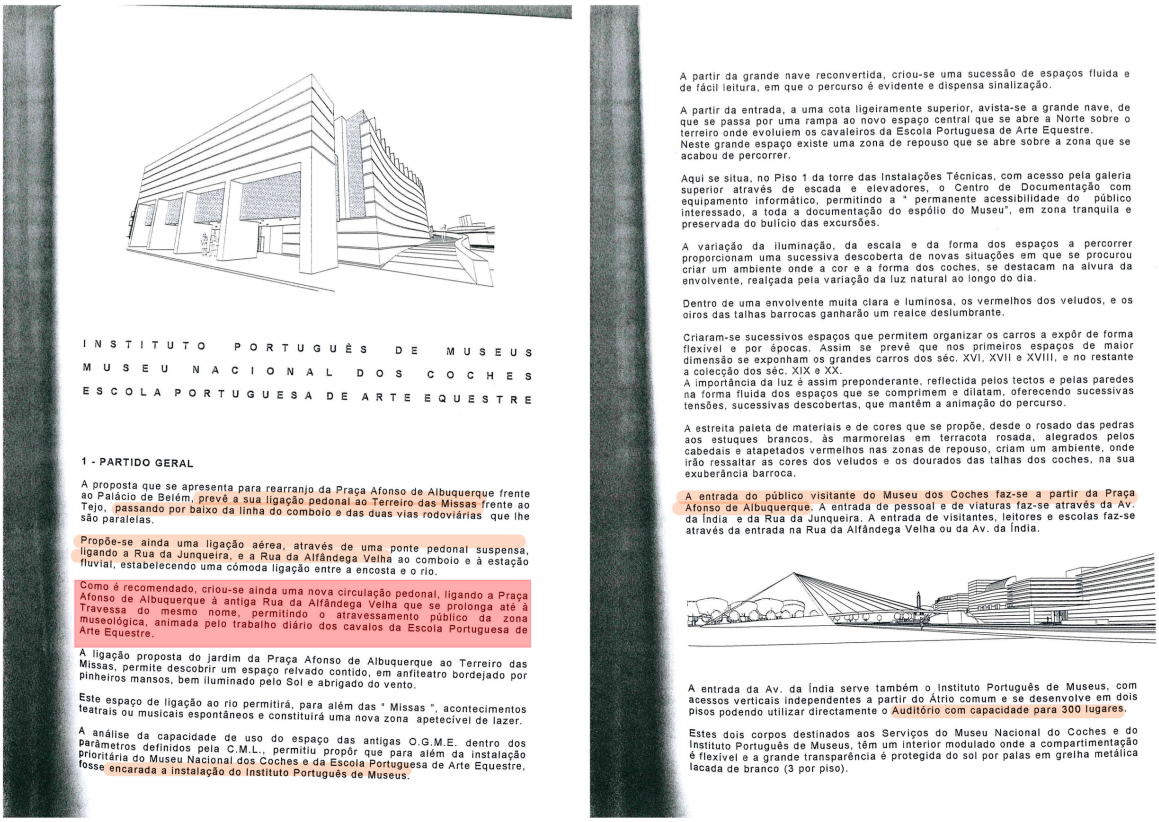
de Belém – Museu Nacional dos Coches". Fá-lo com particular detalhe e empenho, em particular no que respeita ao picadeiro, informando e justificando o estudo e as propostas nele contidas sob a forma de projeto, juntando pareceres, orçamentos, estudos das diferentes especialidades (estruturas e climatização), que não sendo habituais estarem tão detalhadas nesta fase inicial de projeto, demonstram bem a determinação do autor e (cremos nós) da EPAE. O Ministério da Agricultura (*cf.* Cordeiro, 1997) também defendia o projeto nos seguintes termos:

> "a economia deste projecto e a fase adiantada em que se encontra, permitirá uma rápida decisão, para no ano da Expo ['98], que é o ano em que a Coudelaria d'Alter comemora os 250 anos, apresentar ao Mundo este conjunto deslumbrante do nosso património cultural."

O interesse primordial de Cordeiro (*ibidem*) e do seu *lobby* era libertar "finalmente o Picadeiro de Belém para a sua função original". Um edifício que considerava ser o "São Carlos" da EPAE. Esta, por sua vez, ocuparia nas OGME "o mesmo espaço que antigamente ocupava o Picadeiro de Belém, recuperando as cavalariças reais." Estávamos, novamente, perante a tentativa de regresso do museu a uma dependência das cavalariças de Belém. Ou seja, perante uma inequívoca tentativa de reposição de uma história que tinha sido interrompida por D. Amélia com a instalação do museu no picadeiro. Por isso, a defesa que Cordeiro faz no seu estudo sobre a pertinência da operação é centrada no papel histórico da equitação portuguesa. Disso mesmo é exemplo a composição do título, com o detalhe da palavra "Picadeiro" a anteceder a palavra "Museu". (O coche, afinal, era puxado por cavalos). Cordeiro contrapõe aos pareceres técnicos negativos do ICR e LNEC, um parecer[19] da ex-diretora do Instituto José de Figueiredo[20], Maria Fernanda Viana, que tinha experiência no restauro das pinturas do picadeiro. Viana (e Cordeiro) advogam que os pareceres anteriores assentavam em "premissas falsas" e que não se apoiavam sobre qualquer projeto, mas somente nas condições existentes no picadeiro. O que propunha então o arquiteto Cordeiro?

[19] *Cf*. Cordeiro, Arsénio, 1997. *Estudo prévio para a criação do complexo museológico do Picadeiro de Belém – Museu Nacional dos Coches*. Lisboa: 1997.

[20] Atual Laboratório José de Figueiredo. Integrado na Direção-Geral do Património Cultural (DGPC), tem como atribuição "a concretização da política de salvaguarda, investigação e conservação dos bens culturais móveis e integrados, propriedade do Estado, de outras entidades e particulares."



INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS

MUSEU NACIONAL DOS COCHES

ESCOLA PORTUGUESA DE ARTE EQUESTRE

1 - PARTIDO GERAL

A proposta que se apresenta para rearranjo da Praça Afonso de Albuquerque frente ao Palácio de Belém, prevê a sua ligação pedonal ao Terreiro das Missas frente ao Tejo, passando por baixo da linha do comboio e das duas vias rodoviárias que lhe são paralelas.

Propõe-se ainda uma ligação aérea, através de uma ponte pedonal suspensa, ligando a Rua da Junqueira, e a Rua da Alfândega Velha ao comboio e à estação fluvial, estabelecendo uma cómoda ligação entre a encosta e o rio.

Como é recomendado, criou-se ainda uma nova circulação pedonal, ligando a Praça Afonso de Albuquerque à antiga Rua da Alfândega Velha que se prolonga até à museológica, animada pelo trabalho diário dos cavalos da Escola Portuguesa de Arte Equestre.

A ligação proposta do jardim da Praça Afonso de Albuquerque ao Terreiro das Missas, permite descobrir um espaço relvado contido, em anfiteatro bordejado por pinheiros mansos, bem iluminado pelo Sol e abrigado do vento.

Este espaço de ligação ao rio permitirá, para além das " Missas ", acontecimentos teatrais ou musicais espontâneos e constituirá uma nova zona apetecível de lazer.

A análise da capacidade de uso do espaço das antigas O.G.M.E. dentro dos parâmetros definidos pela C.M.L., permitiu propôr que para além da instalação prioritária do Museu Nacional dos Coches e da Escola Portuguesa de Arte Equestre, fosse encarada a instalação do Instituto Português de Museus.

A partir da grande nave reconvertida, criou-se uma sucessão de espaços fluida e de fácil leitura, em que o percurso é evidente e dispensa sinalização.

A partir da entrada, a uma cota ligeiramente superior, avista-se a grande nave, de que se passa por uma rampa ao novo espaço central que se abre a Norte sobre o terreiro onde evoluiem os cavaleiros da Escola Portuguesa de Arte Equestre.
Neste grande espaço existe uma zona de repouso que se abre sobre a zona que se acabou de percorrer.

Aqui se situa, no Piso 1 da torre das Instalações Técnicas, com acesso pela galeria superior através de escada e elevadores, o Centro de Documentação com equipamento informático, permitindo a " permanente acessibilidade do público interessado, a toda a documentação do espólio do Museu", em zona tranquila e preservada do bulício das excursões.

A variação da iluminação, da escala e da forma dos espaços a percorrer proporcionam uma sucessiva descoberta de novas situações em que se procurou criar um ambiente onde a cor e a forma dos coches, se destacam na alvura da envolvente, realçada pela variação da luz natural ao longo do dia.

Dentro de uma envolvente muita clara e luminosa, os vermelhos dos veludos, e os oiros das talhas barrocas ganharão um realce deslumbrante.

Criaram-se sucessivos espaços que permitem organizar os carros a expôr de forma flexível e por épocas. Assim se prevê que nos primeiros espaços de maior dimensão se exponham os grandes carros dos séc. XVI, XVII e XVIII, e no restante a colecção dos séc. XIX e XX.
A importância da luz é assim preponderante, reflectida pelos tectos e pelas paredes na forma fluida dos espaços que se comprimem e dilatam, oferecendo sucessivas tensões, sucessivas descobertas, que mantêm a animação do percurso.

A estreita paleta de materiais e de cores que se propõe, desde o rosado das pedras aos estuques brancos, às marmorelas em terracota rosada, alegrados pelos cabedais e atapetados vermelhos nas zonas de repouso, criam um ambiente, onde irão ressaltar as cores dos veludos e os dourados das talhas dos coches, na sua exuberância barroca.

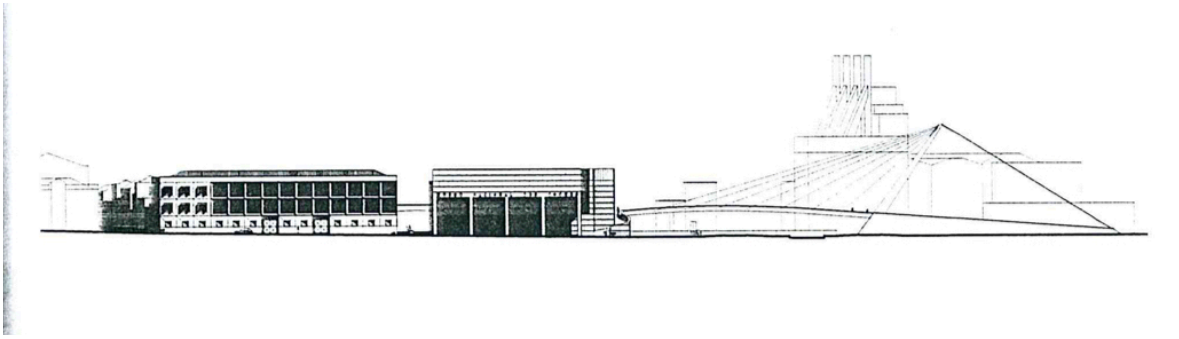
A entrada do público visitante do Museu dos Coches faz-se a partir da Praça Afonso de Albuquerque. A entrada de pessoal e de viaturas faz-se através da Av. da Índia e da Rua da Junqueira. A entrada de visitantes, leitores e escolas faz-se através da entrada na Rua da Alfândega Velha ou da Av. da Índia.

A entrada da Av. da Índia serve também o Instituto Português de Museus, com acessos verticais independentes a partir do Átrio comum e se desenvolve em dois pisos podendo utilizar directamente o Auditório com capacidade para 300 lugares.

Estes dois corpos destinados aos Serviços do Museu Nacional do Coches e do Instituto Português de Museus, têm um interior modulado onde a compartimentação é flexível e a grande transparência é protegida do sol por palas em grelha metálica lacada de branco (3 por piso).

Figuras 10 e 11 Estudo prévio para a criação do complexo museológico do Picadeiro de Belém - Museu Nacional dos Coches [extratos de documento policopiado]
Arsénio Cordeiro . 1997

Figuras 12 Estudo prévio para a criação do complexo museológico do Picadeiro de Belém - Museu Nacional dos Coches [extrato de documento policopiado]
Arsénio Cordeiro . 1997



Figuras 13 Esquisso do alçado poente do novo Museu Nacional dos Coches
Paulo Mendes da Rocha . 2008

A sua proposta para o Prémio Thyssen é descrita de forma tecnocrática, conservadora, parecendo pouco interessada na articulação urbanística. Neste campo, as propostas descritas são respostas técnicas avulsas e desconexas, sem qualquer sentido holístico, às solicitações do programa e às recomendações da CML: uma passagem desnivelada sob os eixos rodoviário e ferroviário, ligando a praça Afonso de Albuquerque ao Terreiro das Missas; uma segunda passagem desnivelada, paralela à primeira, mas aérea, para garantir o atravessamento do lote, desde a Rua da Junqueira até ao outro lado da ferrovia; e uma ligação pedonal entre a Rua do Cais da Alfândega Velha e a Praça Afonso de Albuquerque. Os espaços públicos adjacentes ao lote das OGME são tratados em notado esforço, sem reflexão crítica perante a cidade, ao arrepio do que seria o desejo e o entendimento dos especialistas do júri, de que é exemplo a afirmação do urbanista espanhol Alfonso Vegara Gómez (1955-): "Uma oportunidade para destacar a importância do Projecto Urbano como método de intervenção coerente entre a ideia de Plano e a própria Arquitectura." (GTI, 1996, pp. 42-45)

Como referido, as pretensões da EPAE para o edifício do picadeiro passavam pela recuperação da sua função original, embora reduzida à apresentação de espetáculos de gala. Qualificando a intervenção proposta como "totalmente reversível", Cordeiro propunha a substituição integral do piso do Salão Nobre, com a reintrodução da caixa de areia e consequente rebaixamento da cota de pavimento; bem como a adição de uma teia[21] justaposta às arcadas envolventes da arena; as galerias seriam devolvidas ao público com capacidade para receber até 350 espectadores.

Com a devolução da função de picadeiro ao museu, permitia-se "a instalação nas OGME do Novo Museu Nacional dos Coches em condições ambientais e de espaço adequadas e que permitem expor finalmente no mesmo local a totalidade da sua colecção". (*cf.* Cordeiro, 1997) Para o caso, Cordeiro propunha o aproveitamento do *Edifício Eiffel*, acrescentando-lhe uma segunda fachada, uma *pele* curvilínea, sobreposta à existente, voltada à Av. da Índia. O desenvolvimento desta fachada, ao longo de toda a frente do lote, criava a ideia de uma volumetria pétrea, massiva e encerrada, que terminava no bloco destinado ao

[21] Estrutura de revestimento envolvente à arena do picadeiro. Tem como função a segurança e proteção de cavaleiro e cavalo às paredes envolventes.

IPM. Nesse aspeto formal, era semelhante à opção tomada por Vittorio Gregotti (1927-) e Manuel Salgado (1944-) para o CCB. A entrada para o museu, de desenho clássico com os seus 4 arcos, era feita desde a Praça Afonso de Albuquerque.

A restante área do prédio urbano que constituía as OGME era destinado à EPAE. Beneficiava, por isso, da proximidade com o edifício do picadeiro. O edificado, explicava Cordeiro (*ibidem*), integrava-se "formalmente no tecido urbano da Rua da Junqueira e Calçada da Ajuda". Distanciava-se, como tal, no seu léxico, do edifício do museu e instituto. Ao destacar-se deste, forma com ele uma passagem *franca* desde a praça ao interior do lote, onde se definia um terreiro generoso e se construía um segundo picadeiro, destinado ao treino. Esta passagem, que articula os dois edifícios, faz lembrar, com apreciável semelhança, no alçado virado à praça, o acesso que Mendes da Rocha desenhou entre o Edifício Anexo e o Pavilhão de Exposições. Vislumbrando-se no desenho do alçado, até, a pequena ponte suspensa ligando um edifício ao outro.

Pese embora o esforço de Cordeiro em garantir a implementação do seu projeto, o Governo, através da recém-criada Comissão Novo Museu dos Coches e Picadeiro Real (tomara posse a 6 de Julho de 1998), aconselhava a "realização de um concurso limitado [de arquitetura] por prévia qualificação". No relatório que a comissão endereçou ao Governo, em 19 de Maio de 1999, esta reconhecia não "possuir as competências técnicas necessárias" à organização do referido concurso, recomendando a contratação, para o efeito, de uma das empresas por si selecionadas após consulta. Uma vez que a comissão não possuía "personalidade jurídica", considerava esta que a melhor forma de concretizar o projeto seria a "constituição de uma sociedade de capitais exclusivamente públicos" (a futura Sociedade Frente Tejo). É possível que as recomendações desta comissão tenham constituído um sério revés às pretensões do arquiteto Cordeiro. E, bem assim, às do IPM, que não questionando a reconversão do museu em picadeiro, discordava, convictamente, da instalação da EPAE no mesmo recinto do museu (*cf.* Silva, 2000. 2015). Entretanto, para complicar a situação, os edifícios das antigas OGME já haviam sido ocupados por serviços da SEC, que ali se instalaram.

Para os 16.450 m2 de área do lote, a comissão conseguira negociar com a CML uma área de implantação ocupando 80% da área (10% mais do que o permitido pelo Plano Diretor Municipal), correspondendo a 13.160 m2. Destes, 7.000 m2 destinavam-se ao museu e 6.000

m2 à escola[22]. Nesta altura já se solicitava à diretoria do museu um exercício para redução das áreas. O que era manifestamente difícil de conciliar com a intenção de reunir a totalidade da coleção. Merecia, por isso, novo protesto do IPM. De qualquer das formas, confirmava-se o cenário de uma ocupação massiva do lote, com pouca e insignificante valorização dos espaços de logradouro. Na solução de Mendes da Rocha (ainda que considerando a supressão da EPAE no programa), os edifícios implantam-se em 8.652 m2. Contudo, uma vez que são levantados do chão, a área bruta do piso térreo é de somente 3.791 m2. Significa que se obtém 12.659 m2 de área livre (77% da área do lote), tornada pública, oferecida à cidade. Um ganho estupendo e uma inversão completa da relação entre público e privado!

No relatório estimava-se que para o total da operação eram necessários "7.000.000 contos" (aproximadamente 35.000.000 €), mas não havia, no entanto, vontade orçamental para cabimentar essa verba. A solução para o financiamento só viria a ser encontrada em 2003, com as verbas resultantes das contrapartidas da instalação de um casino em Lisboa. Esta solução é promovida por expressa solicitação da CML (presidida por Pedro Santana Lopes) ao Governo, que a colhe através do DL n.º 15/2003 de 23 de Janeiro. No intervalo entre 1999-2003, o protesto e as objeções do IPM terão sensibilizado o Governo, que muda politicamente em 2002, com a saída de António Guterres (1949-) e a eleição de Durão Barroso (1956-). As convulsões políticas que o país atravessaria após a saída deste último para a Presidência da Comissão Europeia, só terminariam com o regresso do Partido Socialista (PS) ao Governo, com a eleição de José Sócrates[23], em 2005. Pouco antes, em 2004, o Primeiro-Ministro de então, Pedro Santana Lopes[24], insistia, em Conselho de Ministros, no reconhecimento do potencial da área compreendida entre as docas de Santo Amaro e de Belém, declarando-a como "área crítica de recuperação e reconversão urbanística".[25] Consequentemente, um ano após, a CML apresentaria uma estratégia de reabilitação para a área, com o Plano de Conservação, Reconstrução, e Reabilitação Urbana

[22] As áreas apresentadas correspondem a áreas de implantação (brutas), ou seja, em limite, corresponderiam à projeção dos edifícios no solo. A diretoria do museu tinha, até então, trabalhado com área úteis, o que significava uma redução de aproximadamente 30% (paredes e circulações) relativamente às áreas brutas.
[23] José Sócrates foi Primeiro-Ministro dos XVII e XVIII Governos Constitucionais (2005-11).
[24] Pedro Santana Lopes foi Primeiro-Ministro do XVI Governo Constitucional (2005).
[25] *Cf.* Portugal. Presidência do Conselho de Ministros, 2005. Resolução do Conselho de Ministros n.º 9/2005 de 23 de Março [área crítica de recuperação e reconversão urbanística]. In: *D.R.: 1ª Série-B – N.º 58 – 23 de Março de 2005*, pp. 2569-2570.

"Lisboa Ocidental-Belém" (PCRRU-LOB), Plano de Pormenor em Modalidade Simplificada.[26]

A partir desse ano de 2005 desaparecem das fontes documentais consultadas quaisquer referências à intenção de instalação da EPAE no terreno das OGME, limitando-se a referências à reabilitação do Picadeiro Real. Em 2006, em memorando de entendimento, os Ministérios da Defesa Nacional, da Economia e da Inovação, da Cultura e da Agricultura, Desenvolvimento Rural e das Pescas, em conjunto com a CML, concordam que "assume especial prioridade a construção de um novo Museu dos Coches [...] como também a recuperação do Picadeiro Real", e que a "intervenção na zona de Belém [...] é urgente e prioritária".[27] Por essa altura, Bessone efetua nova e definitiva revisão do programa museológico, tendo em vista, ainda, o lançamento de um concurso de ideias. O que não chegaria a acontecer, pois a ideia de atribuir o projeto do novo museu a um arquiteto de reconhecido mérito internacional, começava a ganhar preferência.

O ano de 2007 é o ano onde o desejo por um novo museu mais se aproxima de se concretizar. Uma série de eventos ocorrem e completam as condições necessárias a que tal viesse a acontecer. No início, uma moção[28] do grupo parlamentar do Partido Social Democrata (PSD) na Assembleia Municipal de Lisboa (AML), exigia ao Governo o acesso às verbas resultantes das contrapartidas da construção do Casino de Lisboa, que, entretanto, havia sido inaugurado. O Governo hesitava. Aparentemente fazia-o por "não entender-se internamente sobre o futuro do Museu dos Coches". Certo é que a construção de um novo museu e a reabilitação do picadeiro eram um acontecimento cada vez mais próximo. De tal forma que o *International Association of Transport and Comunication Museums* (IATM, 2007) sentiu a necessidade de condenar essa iniciativa, dirigindo-se em carta à Ministra da Cultura Isabel Pires de Lima (1952-):

---

[26] Lisboa. Câmara Municipal, 2006b. *Proposta n.º 128/2006* [elaboração do Plano de Conservação, Reconstrução e Reabilitação Urbana "Lisboa Ocidental – Belém", Plano de Pormenor em Modalidade Simplificada]. Lisboa: Paços do Conselho de Lisboa, 22 Mar. 2006.

[27] Portugal, 2006. Ministério da Defesa, Ministério da Economia e da Inovação, Ministério da Agricultura, do Desenvolvimento Rural e das Pescas, Ministério da Cultura, Câmara Municipal de Lisboa. *Memorando de entendimento*. Lisboa: 19 Abr. 2006.

[28] *Cf.* Lisboa. Assembleia Municipal, 2007. Moção n.º 2/AM/2007 (subscrita pelo grupo Municipal do PSD). Desbloqueamento das verbas do Casino de Lisboa, aprovado pelo DL n.º 15/2003 (Parque Mayer, Pavilhão Carlos Lopes e Museu dos Coches. In: *1.º Suplemento ao boletim municipal*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1 Mar. 2007, **Ano XIV**(680), p. 388 (3).

> "A Assembleia Geral do IATM condena os planos do governo português de mudar o Museu Nacional dos Coches da sua localização original. [...] IATM apela ao Ministério da Cultura português para manter a utilização actual do edifício do picadeiro para acomodação do Museu Nacional dos Coches."[29]

Não se sabe como (ou por quem) é que este instituto sediado na Alemanha, que tem entre os seus associados museus dos transportes e comunicações de todo o mundo, tomou conhecimento dos planos para o MNC. Até porque estes eram incertos, voláteis e já com um longo historial feito de retrocessos e hesitações. O que se sabe é que o apelo foi ineficaz para travar o processo. Isto apesar de cópia da missiva ter seguido, igualmente, para a comunicação social portuguesa (*cf.* IATCM. Sjöö, 2007), com a clara intenção de influenciar a opinião pública. O facto de dirigir-se à Ministra da Cultura terá sido, porventura, um erro estratégico decisivo, uma vez que a decisão estava a ser tomada, entretanto, na esfera do Ministério da Economia. Era ali que se definia o destino do museu, pois era ali que estava o dinheiro das contrapartidas do Casino.

Ao apelo do IATM seguiu-se a classificação do Palácio de Belém, edifícios, jardins e picadeiro como Monumento Nacional[30]. O Palácio já era, desde 1967, considerado imóvel de interesse público pelo Decreto n.º 47508 de 24 de Janeiro. A necessidade de incluir o acervo artístico documental e de alargar a área de proteção de forma a incluir o Jardim Tropical e outros edifícios, resultou na sua reclassificação. O Picadeiro Real, onde permanecia instalado o MNC, ganhava, deste modo, reforçada proteção, dificultando, por isso, qualquer intervenção mais intrusiva àquele espaço, nomeadamente as necessárias à exibição de espetáculos equestres.

Por esta altura, a decisão governamental estava tomada e o enquadramento político para a coisa acontecer encontrado. Daí a dois anos comemorar-se-ia o Centenário da Implantação da República (2010), efeméride propícia às inaugurações de regime. À ambição de construção de um novo edifício para o MNC juntava-se uma operação ambiciosa (para não

[29] Tradução do autor: "*The General Assembly of the IATM condemns plans by the Portuguese Government to move the Museu Nacional dos Coches from its original location. [...] IATM appeals to the Portuguese Ministry of Culture to maintain the current use of the present building as main accommodation of the Museu Nacional dos Coches*."

[30] *Cf*. Portugal. Ministério da Cultura, 2007. Decreto 19/2007. In: *D.R.: 1ª Série – Nº 149 – 3 Agosto 2007*, p. 5027.

dizer megalómana) para um conjunto de intervenções na frente ribeirinha, que começava, entretanto, a ser desenhada nos gabinetes da Parque EXPO'98, e a ser juridicamente bulida nas mãos da comissão instaladora da futura Sociedade Frente Tejo, liderada por José Miguel Júdice (1949-). As operações incidiam em três áreas fundamentais: Algés-Dafundo, Ajuda-Belém e Baixa Pombalina. Esta última era a que reunia melhores condições para avançar mais rapidamente, pois beneficiava do trabalho desenvolvido pelo município desde o início do século XXI. A coleção dos Coches Reaes ganhava assim revigorado ânimo.

I.2

Breves notas sobre a coleção dos *Coches Reaes*

De onde vem a excecionalidade da coleção dos *Coches Reaes* que justifique ser o Museu Nacional dos Coches, consecutivamente, o museu nacional mais visitado de Portugal?[1] Têm afirmado, os vários diretores daquela instituição, que a coleção de viaturas de gala da Casa Real Portuguesa (CRP) é única, conservando "a mais prestigiada coleção do mundo de viaturas de gala que serviam as cortes europeias, desde finais do século XVI até início do século XX (Bessone, 2013, p. 31). O que faz uma coleção ser "a mais prestigiada coleção do mundo"? Como é que se pode medir o sucesso de um museu, como o dos coches, que é o mais visitado do país? O número de visitantes de um museu não o faz necessariamente ser o mais importante e prestigiado, pese embora esse critério possa servir para aferir do seu sucesso comercial e económico. Por outro lado, a singularidade e excecionalidade de uma coleção não chega para fazer uma boa exposição, e muito menos um bom museu.[2]

---

[1] Recorrendo à informação estatística dos visitantes dos museus, monumentos e palácios tutelados pela Direção-Geral do Património Cultural (DGPC), e por esta disponibilizada na sua página oficial na internet, verifica-se que o Museu Nacional dos Coches tem sido, consecutivamente, todos os anos, o museu mais visitado em Portugal. Na última década, essa tendência só não se verificou no ano de 2014, ano em que o Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) registou um maior número de entradas. Contudo, comparando com os monumentos, o MNC encontra-se ainda longe da primeira posição, ocupada pelo vizinho Mosteiro dos Jerónimos.
Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/museus-e-monumentos/dgpc/estatisticas-dgpc/>

[2] Sobre o que é um bom museu consultar o texto do jornalista inglês Kenneth Hudson, "*Measuring the good museum*". In: *Quality in museums*. Budapest: Archaeolingua, 2009, pp. 22-24.

A discussão entre quantidade e qualidade tende a eternizar-se, nesta e em outras áreas, e não é nossa intenção proceder por esse caminho. No entanto, não oferecerá grande discussão que existe uma intrínseca relação entre o espaço do museu (a arquitetura) e o conteúdo nele exposto (a museologia). Ou seja, as qualidades pública e privada do museu. Se a primeira podemos reservar para analisar mais tarde, por agora é sobre a qualidade privada do museu que nos interessa reter. Em particular sobre a extensão e relevância histórica e patrimonial da coleção, uma vez que os outros aspetos do domínio privado de um museu – tais como a forma como a coleção é restaurada, conservada, catalogada e indexada, e o nível de conhecimento científico que os seus conservadores possuem dela – são menos acessíveis e irrelevantes para o presente estudo.

No ano de 1882, realizou-se no Palácio Alvor, em Lisboa, a "Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portugueza e Hespanhola". A mesma exposição havia estado patente no *South Kensington Museum*, em Londres, um ano antes. Do palácio situado às Janelas Verdes viria a nascer o Museu Nacional de Arte Antiga – anteriormente denominado de Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia (1884-1911) –, fundado no entusiasmo que o evento da exposição gerou na sociedade portuguesa. Um evento cultural que constituiu um marco na identificação, estudo e proteção do património móvel nacional. Nessa exposição foram "apresentados, pela primeira vez, como objetos de arte, os três coches da Embaixada ao Papa Clemente XI (1649-1721), um carrinho de passeio que pertenceu a D. João VI (1767-1826) e diversos acessórios de cavalaria tais como arreios, selas, telizes armoriados, estribos e guarnições de tiro" (Bessone, 1993, p. 7).[3] Ficava assim reconhecido publicamente o valor patrimonial e estético que as viaturas de gala da Casa Real Portuguesa têm para o interesse cultural, para lá do seu carácter funcional e utilitário que ainda mantinham e manteriam até meio do século XX. Para aqueles, poucos, que haviam conhecido a coleção em privado (como o viajante Thackeray que referimos no capítulo anterior), a sua singularidade era por demais evidente.

Entre esses estava Maria Amélia de Orleaes e Bragança, Rainha de Portugal que, reconhecendo a importância de tal conjunto ser devidamente protegido e exposto ao público, reuniu o espólio que estava até então "disperso por várias dependências da Repartição das

[3] A descrição dos coches expostos encontra-se no catálogo da exposição: *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portugueza e Hespanhola* [cat.] Lisboa: Imprensa Nacional, 1822, p. 346.

Reais Cavalariças" (*idem, ibidem*), no edifício do antigo Picadeiro Real, nas dependências do Palácio de Belém. Dessa iniciativa nasceu o Museu dos Coches Reaes, em 1905.

A partir dessa data, o acervo da coleção de viaturas foi sempre crescendo. A esse saldo positivo não será alheio o facto de o património histórico e cultural de Portugal ter escapado praticamente incólume às convulsões geopolíticas dos séculos XIX e XX. Logo após a sua inauguração incorporaram-se "novas peças, vindas da Casa de Armas e da Repartição das Reais Equipagens" e, em 1908, com outras tantas vindas das "Reais Propriedades de Queluz". De referir que o acervo do museu não se restringe a viaturas hipomóveis, incorporando outras coleções acessórias que integram objetos particulares, "acessórios de cortejo como tabardos de Reis de Armas, maças, trombetas, guiões, atabales e livros de música da Charamela Real; uma série de espadas, espadins, espingardas e pistolas; diversas peças ligadas à tauromaquia" (*idem, ibidem*).

Com a Implantação da República, em 5 de Outubro de 1910, e com as propriedades e bens da Igreja Católica a serem arrolados e incluídos no Estado, a coleção volta a crescer significativamente, tendo passado das 29 viaturas exibidas na inauguração do museu, em 1905, para as 130 viaturas divididas entre a as exposições de Lisboa (70) e Vila Viçosa (60), em 2007[4]. Do Palácio das Necessidades e do Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia (MNBAA), chegava um conjunto importante de peças de pinturas e de indumentária civil. Da coleção de indumentária civil que veio a constituir a base da coleção do Museu Nacional do Trajo, permaneceu somente o "Manto da Rainha D. Amélia" – classificado como Tesouro Nacional em 2006 –, em veludo cor-de-rosa com bordados e aplicações a fio de prata, oferecido pela cidade de Paris, em 1886, por ocasião do seu casamento com o príncipe D. Carlos, futuro rei de Portugal (*cf.* Portugal. MNC. Bessone, 2015).

Silvana Bessone dá-nos conta de uma particularidade que acudia a este museu que Luciano Freire (Portugal. MNC, 1929, p. XII), seu diretor desde 1911, já nomeava como "o mais notável, do género, na Europa": o facto de parte das viaturas permanecerem ainda "em serviço" nas cerimónias oficiais da corte, fazendo-as ausentar, de tempos a tempos, da exposição (Portugal. MNC. Bessone, 1995, p. 10). Uma situação que, aparentemente, só terá

[4] Contabilizado e anotado à mão por Silvana Bessone no Programa Museológico entregue a Paulo Mendes da Rocha e sua equipa, em Dezembro de 2007. Portugal. Museu Nacional dos Coches, Bessone, Silvana, 2007. *Museu Nacional dos Coches, Programa Museológico* [2ª versão]. Lisboa: Ministério da Cultura, 31 Dez. 2007, p. 1.

terminado em 1957, com a visita da Rainha de Inglaterra D. Isabel II (1926-), a Portugal, tendo percorrido em cortejo as ruas da cidade de Lisboa na Carruagem da Coroa (*idem, ibidem*).

Talvez o Museu dos Coches nunca tenha tido a ambição de historiar a evolução do transporte terrestre para condução de passageiros, aparentando sempre ter ficado confortável na sua condição de simples depósito de viaturas de aparato da CRP, tendo, por isso, mantido até à construção do novo museu a sua vocação primitiva (*cf.* Pinho, 2004, p.6). Entretanto, através do estudo da evolução dessas viaturas – que no caso da coleção portuguesa abrange um período de quatrocentos anos – tem sido possível recolher, documentar, catalogar, historiar e expor os primórdios do que hoje conhecemos como o automóvel. Mesmo que essa análise parta de uma posição parcelar, pois que assente em exemplares únicos de carros de luxo, sendo essa a sua denominação. A democratização do automóvel e a sua utilização como viatura particular por outras classes sociais só se viria a dar com os avanços tecnológicos e a industrialização, embora ainda inacessíveis à maioria, o que não demoraria muito a acontecer, com grande tragédia para as cidades. Talvez um dos interesses científicos da coleção seja a sua observação enquanto símbolos de poder. Num artigo publicado na Revista Património, Bessone traça uma breve história das viaturas hipomóveis a partir da leitura que faz, nesta perspetiva, enquanto diretora do museu (*cf.* 2015).

Antes, dizer que terá sido só a partir de meados do século XVI que se desenvolveu o uso dessas viaturas entre a aristocracia europeia, pois até então a sua construção não integrava sistemas de suspensão, tornando por isso as viagens intoleravelmente desconfortáveis (*cf.* Freire, 1929, p. IV). Segundo Bessone (2015), terá sido no século XV, numa vila romena de seu nome *Kocs* ("pronunciar-se-ia *kotchi*"), que se terá desenvolvido a primeira viatura *preocupada* com o conforto dos seus passageiros. Os coches (ou *coccio*, no italiano) de construção romena – "carros de caixa aberta, com vários lugares sentados para os passageiros e conduzidos por um cocheiro" (*idem, ibidem*) – tinham desenvolvido um sistema de caixa suspensa, em alternativa à caixa assente diretamente sobre o rodado[5] e que, por isso, transmitiam todas as vibrações do terreno ainda irregular. O gosto por esta tipologia rapidamente se divulgou pelas cortes europeias, cuja utilização em algumas cidades estava

[5] Conjunto das rodas e da estrutura que as suporta.

(ainda) condicionada. A pouco e pouco, as cidades tiveram que se ir adaptando, sob variadas formas, à presença destes objetos enormes que as atravessavam, rompendo "os muros que as cingiam e [melhorando] as suas artérias principais" (Freire, 1929). No início, pese embora o entusiasmo gerado em alguns países, nomeadamente em Itália, Espanha e Portugal (*cf. idem*, *ibidem*), o uso do coche não colhia a preferência entre o sexo masculino, que preferiam permanecer de pé aos olhos dos outros, "fiéis ao exercício da nobre arte da cavalaria" (Bessone, 2015, p. 122). São as mulheres, as crianças e alguns membros do clero que irão preferir primeiro os coches como transporte. Contudo, o coche não deixava de ser uma manifestação de riqueza e estatuto perante a sociedade, pelo que a sua utilização acabou por se generalizar também entre os homens, acabando por ir adquirindo cada vez maior relevância. A decoração das viaturas torna-se, então, de particular importância no contexto da representação do poder. Contexto esse que conhecia, talvez, o seu significado mais profundo quando os coches se alinhavam em cortejo pelas ruas das vilas e cidades, onde as cerimónias (fossem elas oficiais ou religiosas) "seguiam protocolos onde se incluía, por exemplo, a ordem das viaturas no desfile, conforme o grau de importância dos ocupantes, o número de parelhas a atrelar e até a raça dos cavalos. O que nos faz lembrar, a este *propósito equídeo*, que o cavalo é ainda hoje a medida utilizada para quantificar a potência dos motores automóveis.

Do coche húngaro em diante assiste-se a uma evolução desse meio de transporte por toda a Europa. Vários fabricantes surgem a tentar diferenciar-se pela inovação tecnológica, construção, conforto ou design das suas viaturas. Daí começam a aparecer várias e diferentes tipologias e modelos: a berlinda alemã, em que a caixa assentava sobre correias de couro; a *carrosse moderne* francesa, que apresentava a caixa fechada e a rotação das rodas dianteiras como principais novidades; a caleça (*calèche* no francês), que terá surgido na Alemanha e Polónia; os carrinhos de passeio de caixa aberta; o charabã francês (*char-à-bancs*), também para passeio ou caça, mas com maior lotação; a carruagem, cujo modelo introduziu lanternas para melhorar a visibilidade de noite, e um novo sistema de suspensão com molas em forma de C; o transporte individual em cadeirinha ou liteira, sem rodas, carregada por dois ou quatro homens; o inglês Clarence, evolução da berlinda; o *Phaeteon*, conduzido pelo proprietário; o Landau, de origem alemã, conversível, com duas capotas de couro rebatíveis e vidros de baixar; a Vitória e o *Milord*, nascidos em Inglaterra; a Mala-Posta, destinada ao

transporte oficial de correspondência, mas que também transportava passageiros e bagagem; os *coupés* (ou *Brougham*), para dois passageiros; e as Seges, de origem alemã. Todos estes modelos estão representados na coleção do MNC (*cf.* Portugal. MNC. Bessone, 2015). A proliferação de modelos e fabricantes possibilitou, igualmente, o acesso da "burguesia abastada com meios económicos para alugar ou mandar fazer os seus próprios veículos" (*idem, ibidem*), retirando à aristocracia a exclusividade da simbologia de poder a ela associada.

Mas não só a questão da representatividade do poder podemos verificar nestas peças de grande porte. Esse é, sem dúvida, um contributo interessante para compreender, por exemplo, a organização e os costumes de uma sociedade. Do ponto de vista histórico, a presença dos coches é indissociável de alguns dos episódios mais marcantes da história de Portugal, tornando esse mais um aspeto valorizador destas peças. Os coches são testemunho de uma época, e foram, até, alguns deles, preparados para eventos específicos. Vejamos então. Já aqui referimos a Carruagem da Coroa (século XIX) e o significado histórico que a ela ficou associado com a visita da Rainha de Inglaterra; mas também podemos referir o coche mais antigo da coleção – o Coche de Filipe II (século XVI-XVII) – que foi a viatura utilizada pelo Rei Filipe II de Portugal (III de Espanha) na sua primeira viagem a Portugal, em 1619. Também demos destaque, no início deste capítulo, aos três coches principais (de um conjunto que integrava cinco coches temáticos e dez coches triunfais) que fizeram parte do cortejo da Embaixada ao Papa Clemente XI, enviada pelo Marquês de Fontes[6] em 1716 – o Coche dos Oceanos, o Coche do Embaixador e o Coche da Coroação de Lisboa (todos do século XVIII). Estes são, provavelmente, os exemplares mais exuberantes da coleção, sobre os quais vale a pena recordar as palavras de Luciano Freire (1929, p. 21):

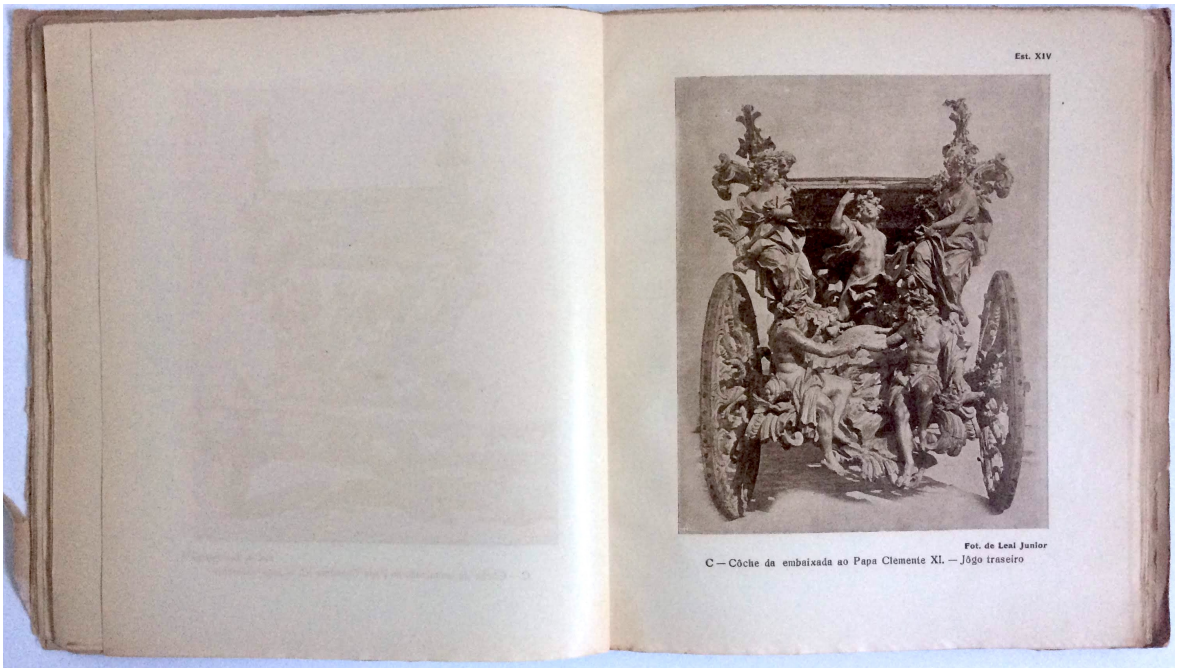
[6] D. Rodrigo Anes de Sá Almeida e Meneses (1676-1733), 3.° Marquês de Fontes, tornado Marquês de Abrantes após o seu regresso de Roma (1718), por ocasião da embaixada extraodinária ao Papa Clemente XI.

Figura 24 "Côche de Felipe II, de Espanha" [extrato do 1º catálogo da exposição] Fotografia de Leal Júnior . 1928


Est. III

Côche de Filipe II, de Espanha

Fot. de Leal Junior


Est. XIV

Fot. de Leal Junior

C — Côche da embaixada ao Papa Clemente XI. — Jôgo traseiro

Figura 35 "Côche da embaixada ao Papa Clemente XI" [extrato do 1º catálogo da exposição] Fotografia de Leal Júnior . 1928

> "De belíssima e arrojada concepção, primorosamente concretizada, foram construídos em Roma por artistas italianos ajudados por portugueses que ali se encontravam fazendo sua educação artística. Planeou-os, segundo se afirma, o embaixador, D. Rodrigo de Meneses, Marquês de Fontes, – mais tarde Marquês de Abrantes – tendo sido por seu mando executados, a fim de lhe servirem em 1716, quando, da parte de D. João V, fosse dar obediência ao Papa Clemente XI."

Desta embaixada, terá resultado o título Patriarcal ao prelado de Lisboa, em 7 de Novembro de 1716.

Um outro episódio de grande significado na história de Portugal foi o da "Troca de Princesas", seguindo uma política de aproximação diplomática entre Portugal e Espanha, depois da Restauração da Independência de 1640. O episódio corresponde à cerimónia do duplo casamento entre os príncipes herdeiros de ambos os reinos, em 19 de Janeiro de 1729. Porque se vivia ainda tempos de desconfiança, e a cautela era pouca, Portugal e Espanha acordaram que a cerimónia deveria ser realizada na fronteira entre os dois países, sobre o rio Caia, construindo-se para o efeito uma ponte e nela um palácio. Deste acontecimento histórico são testemunho os numerosos coches e berlindas que participaram na viagem.

Um último exemplo cabe ainda referir nesta associação entre os factos históricos e os coches, porque inclusivamente ele está, no seu íntimo, ligado à história do próprio museu: o *Regicídio* de 1908. A 1 de Fevereiro desse fatídico ano, a Família Real passeava no Terreiro do Paço (hoje conhecida como Praça do Comércio) quando o Rei D. Carlos I e o príncipe herdeiro D. Luís Filipe (esposo e filho da Rainha D. Amélia, respetivamente) foram assassinados. O landau onde seguiam encontra-se no espólio do MNC, e nele estão inscritas as marcas das balas usadas nesse funesto episódio.

Sobre um outro aspeto nos cabe agora debruçar: o da construção e decoração destas viaturas. À construção de uma viatura hipomóvel acorriam necessariamente vários saberes. Para o seu fabrico ter-se-ão juntado carpinteiros, cutileiros, entalhadores, pintores, serralheiros, tecelões, vidraceiros, entre outros, implicando, certamente, a orientação de um projeto e a coordenação atenta de todas estas atividades. Nos aspetos decorativos, as figuras, normalmente associadas a uma imagem que se queria projetar para o exterior, variam entre o institucional, o religioso, ou o temático, representadas sob a forma de pintura ou escultura, adornadas às viaturas, sem deixar escapar nenhum dos elementos que as constituíam, desde os estruturantes aos acessórios. A cobertura da caixa, por exemplo, era também ela ricamente

decorada, pois quando a curiosidade acorria às janelas altas dos edifícios, seria esse o elemento que melhor visibilidade e perceção proporcionava.

A decoração dos coches ganha, no reinado de D. João V, o Magnânimo, uma ostentação e uma soberba até então nunca vistas, tornando-os parte de cerimónias de grande aparato que refletiam esse período da história de Portugal. A esse momento não será alheio o facto de o país ter beneficiado das riquezas granjeadas além-mar. "Muitas vidas, muito sangue e até muito dinheiro dos Portugueses foram sacrificados para se descobrir e valorizar o ouro e as minas do Brasil", diz em tom ufano Maria Cagigal e Silva (1977, p. 13), diretora do MNC (1969-1984). Porém, não terão sido somente os portugueses a serem sacrificados, nem sequer os que mais perdas sofreram. Mas, Cagigal e Silva prossegue nesse registo, dizendo que tudo foi feito "para se descobrir e valorizar o ouro e as minas do Brasil, até aí inaproveitadas e que vieram a enriquecer os portugueses da época, fossem do Brasil – pois ainda não se tratava de brasileiros –, fossem da Metrópole." Não há como não reconhecer esse enriquecimento, pois ele é factual, ainda que tenha ocorrido à custa do empobrecimento, da usurpação, exploração, escravização e massacre dos "brasileiros" (os verdadeiros nativos) que Cagigal e Silva dizia ainda não existirem. Acrescenta a ex-diretora, com condescendência, que é o trabalho dos portugueses "que está na base da civilização brasileira e da sua riqueza posterior", esquecendo-se de questionar, como teria resultado essa civilização sem a política colonial imposta. Da presença colonial portuguesa no Brasil terão resultado para Portugal "uma afluência de riquezas que permitiu [...] obras do mais alto nível artístico". Entre essas obras está um "grupo numeroso de viaturas, que constitui o melhor" das coleções do MNC. Entretanto, se as viaturas mais faustosas da coleção são produto e símbolo de um poder que era colonial, em toda a sua infâmia, então o projeto que o arquiteto brasileiro Paulo Mendes da Rocha viria a realizar para proteger tamanho tesouro ganha outro e irónico interesse.

A exposição de viaturas de gala da coleção no picadeiro régio, antigo MNC, sempre foi motivo de polêmica. A maior e mais persistente crítica terá sido não à exposição *per si*, mas à forma como as viaturas se encontravam simplesmente depositadas no espaço, paradas, inertes, elas que no seu propósito são objetos de movimento.



Figura 46 Museu dos Coches Reais, Belem. Salão Nobre
Artur Bensabat Benarus . 1910

Segundo é possível depreender das diferentes edições do catálogo da exposição, por tradição organizados pelos seus diretores, percebe-se que os carros, no Salão Nobre, sempre se alinhavam de um e outro lado. Esta arrumação, provavelmente intuída das características do espaço do picadeiro, foi sendo agravada ao longo da vida do museu, em função do aumento de peças a expor. Mesmo com a ampliação do museu e a construção do Salão Novo (1944), essa disposição museográfica não se alterou, replicando no novo espaço a organização do Salão Nobre, embora agora em um só lado do espaço, pois este é mais estreito. Nos primeiros anos do museu, e com os coches dispostos transversalmente ao salão, os visitantes podiam circular na parte central, aproximando-se e "circulando em redor de cada viatura sem percurso obrigatório e até observar o interior de algumas viaturas com a ajuda solicita de um guarda" (Guedes, 1988). Com a afluência de público a aumentar ano após ano, o museu tornou-se "vedeta mundial", preservando a sua coleção de viaturas e apresentando-as de forma estática em cenário de fundo barroco, como "joia em estojo aveludado". Pela mesma razão constatava-se que, técnica e construtivamente (ver capítulo anterior), o edifício do antigo picadeiro dificilmente poderia continuar a responder às solicitações cada vez mais numerosas e exigentes do público. Essencialmente pela área de exposição disponível – claramente insuficiente face às necessidades de tamanha coleção –, mas também pelas características arquitetónicas do próprio museu, adaptado de picadeiro. Natália Correia Guedes, uma das suas diretoras (1983-1990), e a última responsável pela criação do anexo do museu em Vila Viçosa,[7] questionava-se se seria defensável a preservação do picadeiro como "grande galeria 'retro' em que existirá cada vez maior limitação de entradas para perfeita conservação e segurança das espécies?" (*cf.* Guedes, 1988).

A organização cronológica da coleção no antigo museu esbarrava com a disposição das viaturas, não permitindo estabelecer um percurso coerente e fluído. Por outro lado, a exposição apresentava-se ao público com conteúdos museológicos desatualizados das mais modernas práticas internacionais. Provavelmente, guardando da exposição mais uma impressão atmosférica do conjunto picadeiro-coches do que o real conhecimento,

[7] Em 1983 é celebrado um acordo entre o Instituto Português do Património Cultural (IPPC) e a Fundação Casa de Bragança (FCB) para a criação de um Anexo do Museu Nacional dos Coches na Cocheira Real e Cavalariças do Paço Ducal de Vila Viçosa. A inauguração dar-se-ia no ano seguinte.

importância e significado de uma coleção excecional pela sua qualidade, "quantidade, diversidade de modelos, multiplicidade de construtores e locais de origem, épocas de construção e personagens que evoca." (Parque EXPO, 2007, p. 4) Com o reconhecimento da importância dos museus na divulgação cultural e da sua componente pedagógica, urgia que estes se atualizassem, concentrando-se cada vez mais sobre a sua qualidade pública (*cf.* Hudson, 2009a), ao invés da qualidade privada das suas coleções. Como deveria então esta coleção ser organizada e dada a ver se um novo museu para ela fosse construído? Terá sido essa a pergunta que Bessone começou por colocar a si própria, quando percebeu que a oportunidade de construir um novo museu não era uma realidade assim tão distante.

Mantendo a coerência cronológica estabelecida, e partindo da presunção de incluir na exposição algumas viaturas do Anexo em Vila Viçosa, Bessone começou por agrupar as viaturas em núcleos temáticos, imaginando um eventual roteiro expositivo: Coches mais antigos; Símbolos do poder; Carros triunfais; Barroco português; Troca de princesas; Berlindas; Viaturas eclesiásticas; Seges; Carros de passeio (século XVIII); Liteiras e cadeirinhas; Carros de passeio (século XIX), Carrinhos de criança; Carros de caça; Carruagens de gala; Viaturas urbanas; Malas-postas.[8] O porte das viaturas (todas elas grandes) era um fator determinante, para a arquitetura e para a museologia. Como mostrar peças como por exemplo os Coches da Embaixada, com mais de 5 metros de comprido, 2,5 metros de largo e 3m de altura? Que área necessitariam, tendo em consideração a experiência no antigo museu, onde grande parte delas se encontravam demasiado próximas umas das outras, não permitindo que delas se tivesse uma visão completa? A construção de um novo museu nunca foi, aliás, consensual; e mesmo entre os que a defendiam existia um certo lamuriar (que resultou, hoje, na manutenção do picadeiro enquanto dependência do novo museu). Se por um lado, a eventual *simbiose* que alguns apontavam entre viaturas e picadeiro, fazia aparentar ter este sido "feito à medida da valiosa colecção" (assim reconhecia Bessone. In: Portugal. MNC, 2005, p. 7), por outro, tinha os seus contras, como por exemplo as viaturas aparecerem "totalmente retiradas do seu contexto histórico, técnico,

[8] Estes são os actuais grupos temáticos pelos quais estão organizadas as viaturas em exposição no MNC. *Cf.* Portugal. Museu Nacional dos Coches. Bessone, Silvana (org.), 2015. *Guia Museu Nacional dos Coches*. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural, Uzina, 2015.

cultural, social, e privadas dos elementos essenciais à sua utilização" (Portugal. MNC. Bessone, 2006), impedindo a coleção da valorização das suas particularidades e detalhes.

O novo museu teria necessariamente que atender a esta problemática, permitindo, do lado da museografia, uma compreensão das viaturas em simultâneo do ponto de vista da sua construção e da sua utilização (*cf. idem*, 2007). Sendo a museologia um aspeto fundamental, outras virtudes se exigem, todavia, a um museu contemporâneo. Principalmente um que seria construído de raiz. Entre as mais importantes estará certamente a da democratização do seu caracter pedagógico. Um dos problemas com que os museus atuais se debatem é o da transmissão do conhecimento, tendo que, para isso, colocar em questão a forma tradicional e *funerária* com que exibem as suas coleções (*cf.* Castellary, 1999. Hudson, 2009). A esse aspeto, aliás, já os governos deram a devida atenção, entre os quais o português, com a entrada em vigor do Regulamento Geral dos Museus de Arte, História e Arqueologia[9], em 1965. Neste regulamento, sublinhou o Governo que o primeiro fim de tais museus deveria ser o de "conservar e ampliar as colecções" (p. 1699); mas que o segundo (não sendo menos importante que o primeiro) seria o de expô-las ao público, e assim contribuir "para a formação do seu espírito e para a educação da sua sensibilidade" (*idem, ibidem*). Tal significava que tais museus deveriam desempenhar uma "missão científica e artística ao mesmo tempo que uma missão educativa e social." (*idem,* p. 1696) Desse espírito terá a equipa que construiu o Novo Museu dos Coches (desde o dono da obra aos projetistas), ficado imbuída desde o início.

O desafio que se colocava aos projetistas, e que o arquiteto Nuno Sampaio (2015, p. 107), coautor do projeto expositivo, sintetiza, era o de "integrar esta histórica colecção na contemporaneidade, conjuntamente com a arquitectura", fazendo-nos concluir que uma e outra sempre foram entendidas como parte do mesmo projeto. Para atender ao primeiro fim que todo o museu deve ter, "o projecto adota um critério centrado na idéia da preservação definitiva, para sempre..."[10], assim escreveu Mendes da Rocha na memória descritiva do projeto. Mendes da Rocha considerava, contudo, que a visita deveria acontecer "sob todas

[9] Portugal. Ministério da Educação Nacional. Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, 1965. DL n.º 46 758 de 18 de Dezembro de 1965 [Regulamento Geral dos Museus de Arte, História e Arqueologia]. In: *D.R.: 1ª Série - N.º 286 - 18 Dezembro 1965*, pp. 1696-1705.

[10] Rocha, Paulo Mendes da. Apresentação sumária do projeto Novo Museu Nacional dos Coches. Lisboa - Belém [doc]. In: Consórcio PMBP. Parque EXPO 98 SA. *Contrato de prestação de serviços*. Lisboa: 28 Abr. 2008. São Paulo: 28 Maio 2008.

as formas possíveis de desdobramentos quanto à memória histórica, enquanto construção intelectual no tempo. Arte e técnica em constante andamento. Exposições e oficinas, cenários cambiáveis. Som e imagens virtuais associadas aos artefatos originais." Para ele a exposição não começava, nem se restringia, ao que se mostrava nos salões de exposição. Começava antes, na cidade, nos percursos deixados abertos ao público em geral, no trabalho revelado nas Oficinas. Tudo era museu. Um museu popular, que se começava a desenhar para todos. De frente para esse critério é natural que o espaço expositivo tenha sido entendido como necessariamente "franco e fluido", sem "ter nada que [interrompesse] a leitura espacial da nave" (Sampaio, 2013). Dai resultou um dispositivo que na sua configuração e colocação pretende responder a esse desiderato, e também às exigências que o conceito museográfico colocava:

> "A peça construída mais marcante do projeto expositivo é a barreira delimitadora que serve, simultaneamente, para impedir que o público se aproxime excessivamente dos veículos e como suporte base para a informação analógica e digital sobre eles. A neutralidade da solução arquitetónica desta peça pretende valorizar a presença do objeto museológico." (Sampaio, 2015, p. 109)

Três anos depois das reservas do museu começarem a ser transferidas, os coches no antigo museu começam, também eles, a *atravessar a rua*, e logo depois começam a chegar as viaturas provenientes de Vila Viçosa. Entre 2015, ano da inauguração do edifício do novo museu, e 2017, ano da inauguração da exposição, permaneceram as viaturas arrumadas nos dois grandes salões, seguindo uma organização cronológica pelos núcleos temáticos definidos, embora desprovidas de qualquer conteúdo expositivo que fosse ao encontro do desejado (e regulamentado) sentido educativo. Dessa circunstância resultaram inúmeras e justas críticas para a exposição e para o museu, dando argumento àqueles que, com saudosismo, defendiam o antigo espaço. A delimitação das viaturas com barreiras amovíveis (embora justificada por razões de proteção e segurança), criou um ambiente em tudo contrário ao espírito do novo museu, e até com reminiscências do antigo, acicatando ainda mais o espírito crítico daqueles que sempre estiveram contra. Hoje pode-se perguntar se não teria sido preferível delas prescindir, reforçando, por exemplo, o número de vigilantes. É certo que a crise económica que o país atravessava e as questões políticas inerentes, poderão

não ter ajudado ao ajustamento dos recursos humanos e financeiros que se impunha e o que o novo museu exigia. (E ainda exige).

Para o roteiro da exposição a direção definiu dois circuitos com duração diferenciada. Um regular, para todos os visitantes, e outro para atender às necessidades dos circuitos turísticos, que garantem uma importante percentagem de entradas no museu (Bessone, 2009a, p. 12). A visita em grupo foi considerada em todo o projeto do museu, atendendo a esta particularidade. O desenho do percurso turístico é pensado desde a chegada da viatura do operador, considerando a sua paragem perto das bilheteiras e entrada, a capacidade dos elevadores na exata proporção da lotação dos autocarros de turismo, e o itinerário, já na exposição, de tempo limitado, mas garantindo uma visão geral da coleção (*cf.* Bessone, 2013). Este percurso mais curto foi causa, inclusive, da alteração do sentido de saída e entrada nos grandes elevadores durante o projeto, saindo-se hoje em dia para um átrio que deveria ser a saída, e não a chegada, da exposição. Um dos melhores momentos da exposição é o seu cruzamento com o cinema, projetando-se no presente os cenários do passado, com a virtude de *restituir movimento* a um artefacto que agora se queda imóvel, um piso acima da rua. Provavelmente foi esse um dos desafios que a equipa de projeto colocou a si própria, enquanto reflexão sobre a exposição de uma coleção inerte, onde dificilmente se preveem "trocas ou acrescentos". Outras reflexões terão ficado pelo caminho, por uma razão ou por outra, como a exibição desconstruída de um coche, espécie de autópsia que permitiria compreender todo o seu sistema construtivo, e que tão bem encaixaria tal exercício na lógica de um museu que se quer "aberto e evolutivo", ou construtivista.



Figura 57 Museu Nacional dos Coches, montagem da exposição
Fotografia de Nuno Tavares da Costa . 2015

I.3
A norte, à frente do Tejo

Quem viu a Praça do Comércio tapada com automóveis não imaginava vê-la, tão cedo, livre e preenchida por turistas de todos os cantos do mundo. Esse é um reflexo do momento da *planetarização* que caracteriza os nossos dias. Uma *planetarização* que terão os portugueses iniciado para os restantes países na Europa, como aponta Eduardo Lourenço (*cf.* 2009). A nossa particular condição identitária em que construímos, também, um Portugal lá fora, permite-nos receber com generosidade todos estes povos. É inegável que o delírio turístico em que o país vive atualmente, em particular a sua capital, deve muito à *penitência* imposta durante os anos em que esteve intervencionado, por via da crise económica iniciada em 2008 e do resgate financeiro de 2011. Afinal, nesse período desenvolveram-se duas condições fundamentais que se revelariam profícuas à futura procura do país: oferta e preços baixos. Precisávamos de vender e vendíamos barato. Obviamente, outros fatores concorreram para este momento, a começar pela existência de um património (histórico, cultural, imobiliário, etc.) atrativo e expetante. Entretanto, o rejuvenescimento atual da Praça do Comércio deve muito à sua reabilitação urbanística empreendida em 2009. Uma operação que já estava inserida na "Proposta de revitalização da Baixa-Chiado", que o município iniciou em 2006 e que o governo deu sequência *pela mão* da política de requalificação da frente ribeirinha da cidade.

Antes, havia, porém, um trabalho de estudo e planeamento na história do chamado "arco ribeirinho" de Lisboa, desde as grandes obras de ampliação do seu porto em finais do século XIX, e que devem ser mencionados. Desde logo os planos de melhoramentos subsequentes executados a oriente; a integração das zonas portuárias a sul do rio na mesma lógica de desenvolvimento e estratégia; a alteração dos modelos de relacionamento entre porto/município/privados; os vários planos executados pela Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional de Lisboa e Vale do Tejo (CCDR-LVT); ou estudos mais recentes (e em curso) como a deslocalização do terminal de contentores de Alcântara para o Barreiro, o novo aeroporto ou a terceira travessia do Tejo. Noutro campo, os eventos da "Exposição do Mundo Português" (1940) e da "Exposição Internacional de Lisboa" (EXPO'98), localizados em polos opostos da cidade, mas enquadrados na celebração (e na afirmação) da portugalidade no mundo, foram também momentos de significativa reconfiguração dos territórios à beira-rio.[1]

Entretanto, para os arquitetos portugueses o ordenamento do território foi sempre entendido como um campo de trabalho e de manifestação cívica. Está na génese da sua profissão. É por isso que, em 1987, numa iniciativa ímpar, a Associação dos Arquitectos Portugueses (AAP) promoveu um debate público para a renovação da frente ribeirinha. Uma iniciativa patrocinada pela Presidência da República (PR) e que apelava, "quase em desespero", ao resgate da cidade que, chegada ao rio, aí definhava. Pela voz do seu presidente, a população manifestava o seu sentimento em relação ao rio. Foram então propostas três ações: um concurso de ideias, um seminário internacional e uma série de programas televisivos intitulada "A Cidade e o Rio" (com realização de José de Sá Caetano, 1988). Pretendia-se que a discussão não ficasse circunscrita à classe dos arquitetos. Desejava-se que esse fosse um momento de "criação de uma consciência pública da importância da renovação desta área da cidade", diziam os arquitetos (*cf.* AAP, 1988). Uma consciência que surge na revelada vontade de influenciar, por antecipação, os centros de decisão. Identificava-se nestes a ausência de "instrumentos sérios de previsão e planeamento" pelo estado de degradação e conflito urbano em que se encontrava toda a área (*cf.* AAP, 1988). Pedro Brandão (1950-), um dos organizadores do seminário e futuro presidente

[1] Ver, a este propósito, o livro organizado por Nuno Portas, "Cidades e frentes de água".



Figura 68 e 19 "A cidade e o rio" Prémio Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento
[extratos do catálogo da exposição]
Ricardo Borges de Souza . 1988

da AAP (1989-94), acrescentava que os sistemas de decisão estavam viciados da "existente disputa institucional e da proverbial incapacidade de articulação entre as várias instituições em jogo" (*cf.* Brandão, 1988). Uma dificuldade insistente que viria a revelar-se, também, nas operações promovidas mais tarde pela Sociedade Frente Tejo e que foram particularmente evidentes na construção do novo Museu dos Coches.[2]

A comunidade dos arquitetos viu nesta luz alva que se abria sobre um território votado ao obscurantismo nas últimas décadas do século XX, uma oportunidade de (con)tributo futuro à cidade. O território do concurso era tão vasto como a complexidade dos problemas que se entreviam. O tempo era escasso, assim como a expetativa de uma qualquer encomenda daí resultante. Debatia-se ainda com a circunstância de, em simultâneo, decorrer o concurso internacional para o Centro Cultural de Belém (CCB), dispersando os arquitetos pelas duas competições. Dos trabalhos apresentados alguns se destacavam (e foram destacados!) pela "forte carga sugestiva" da transformação do território (em estrito respeito pelo património) através da construção. Gostaríamos de destacar nesse propósito o trabalho coordenado por Ricardo Borges de Souza (apesar das questões formais que carecem de uma observação mais distante) pois "afirma corajosamente a necessidade de construir" (*cf.* AAP, 1988) em detrimento da preservação de uma cidade (e do seu rio) que se diz "moribunda". Na sua proposta os terrenos outrora conquistados ao rio são-lhe devolvidos para agora criar um espaço coletivo, configurado num *grand canal* à imagem de Veneza. O arquiteto não teve medo de tocar e transformar a natureza.

Certo é que, dois anos após esta iniciativa da AAP, no que poderá ser uma feliz coincidência (ou consequência?), Portugal submetia ao *Bureau International des Expositions* a sua candidatura à EXPO'98. Candidatura essa que seria aceite, para gáudio das comemorações dos quinhentos anos da chegada de Vasco da Gama à Índia. O país redescobria assim, na viragem do século, a importância do Mar na sua identidade. Esse *regresso ao mar* é agudizado após o evento da EXPO'98, cujo tema foi, precisamente, "Os oceanos: um património para o futuro". A convocação do tema para debate na esfera do Estado e da sociedade civil, levou à configuração de uma Estratégia Nacional para o

[2] *Cf.* Lacerda, Carlos de. Depoimento a Nuno Tavares da Costa [áudio]. Lisboa: 11 Mar. 2016.

Oceano[3], com consequência na criação de uma Comissão Estratégica dos Oceanos (CEO)[4]. Seguiu-se a tradução desse desígnio para os vários documentos estratégicos e de ordenamento do território que a partir daí foram sendo elaborados (*e.g*. "Plano Regional de Ordenamento do Território da Área Metropolitana de Lisboa" PROT-AML, 2002/2008; "Programa Nacional da Política de Ordenamento do Território" PNPOT, 2007; "Plano Estratégico do Porto de Lisboa" PEDPL, 1990/2007).[5]

Mas o arranque oficial para a implementação das grandes obras no terreno seria dado pela RCM n.º 78/2008, de 15 de Maio, também designada de "Documento Estratégico – Frente Tejo". Um documento que consumou o desejo governamental de requalificar a frente ribeirinha da cidade de Lisboa, e que fez *nascer* a sociedade que ficaria incumbida de executar as várias operações para aí previstas – a Frente Tejo SA. Até então, os vários planos e estudos desenvolvidos achavam-se desamparados do patrocínio governamental, tendendo a visões facciosas derivadas dos interesses particulares dos organismos seus autores. Talvez por a decisão governamental estar mais vulnerável ao escrutínio da opinião pública, a posição dos Governos até então foi invariavelmente esquiva e prudente.

A letra da resolução começava por reconhecer a relevância que a operação de requalificação da área oriental de Lisboa teve para a cidade, no seguimento do certame de 1998. Justificava que o sucesso da requalificação urbana aí operada era reproduzível a outras zonas da frente ribeirinha, indo ao encontro do desejo que emanava do sempre polémico debate da relação das cidades com as frentes de água (*cf.* Portas, 1998). Em particular no período pós-industrialização. O quadro das comemorações do centenário da implantação da República (2010) era agora o motivo para sustentar a decisão e estabelecer uma meta temporal. Este vício de regime em associar obras a datas comemorativas é, quase sempre, nefasto aos projetos, e com consequências acrescidas na execução das suas obras. Paradoxalmente, é ao mesmo tempo o impulso necessário que as torna realizáveis. Neste

[3] *Cf.* Portugal. Comissão Estratégica dos Oceanos. *O Oceano: um desígnio nacional para o século XXI* [relatório da Comissão Estratégica dos Oceanos]. [*s.l.*]: Comissão Estratégica dos Oceanos, 2004.
[4] *Cf.* Portugal. Presidência do Conselho de Ministros. RCM nº 81/2003, de 17 de Junho [criação da Comissão Estratégica dos Oceanos]. In: *D.R.: 1ª Série – N.º 138 – 17 Junho 2003*, pp. 3534-3535.
[5] O PROT-AML foi aprovado pela RCM n.º 68/2002 de 8 de Abril; o PNPOT foi aprovado pela Lei n.º 58/2007 de 4 de Setembro; o PEDPL foi desenvolvido pela APL. [Consult. 8 Abr. 2016]. Disponível em: <http://www.portodelisboa.pt/portal/page/portal/PORTAL_PORTO_LISBOA/AUTORIDADE_PORTUARIA/GOVERNO_SOCIEDADE/PLANO_ESTRATEGICO>

caso fazia as intervenções aparentemente dependentes de um "horizonte temporal reduzido" (dois anos), como era, aliás, reconhecido no diploma. Tal seria, aparentemente, possível porque, na realidade, muitas destas operações estavam já a ser desenvolvidas, como iremos descrever mais adiante.

As operações previstas na resolução circunscreviam-se a duas grandes áreas de intervenção: Frente Ribeirinha da Baixa Pombalina e Ajuda-Belém. Dois polos representativos e antagônicos do poder governamental e presidencial. Territórios ideais ao exercício da propaganda do governo. Segundo Carlos de Lacerda[6] (*cf.* 2016), uma terceira área (Pedrouços) não chegou a ser integrada por causa das dificuldades de entendimento intermunicipais com que se deparava: "metade era concelho de Lisboa, metade era concelho de Oeiras", fazendo com que dos interesses políticos emergissem e prevalecessem as "rivalidades".

Os principais obstáculos que se colocavam à implementação de tão ambicioso plano eram dois: o da afetação do solo (neste caso afeta praticamente ao domínio público marítimo)[7], e o do financiamento. Se este último estava parcialmente dependente de fundos comunitários, porque o país é pobre e endividado, a afetação do solo podia ser clarificada. E é isso que faz o Governo[8] ao "transferir para o município de Lisboa as áreas da frente ribeirinha de Lisboa, anteriormente afectas à APL – Administração do Porto de Lisboa, S. A." e que haviam sido "desafectas do domínio público marítimo pelo DL n.º 75/2009, de 31 de Março", no seguimento do "Protocolo de Intenções celebrado no dia 28 de Janeiro de 2008, entre o Estado Português e o município de Lisboa."[9] Neste diploma são identificadas seis áreas a desafetar:

[6] Carlos de Lacerda foi coordenador do Núcleo de Arquitectura e Engenharia na Parque EXPO, tendo assumido a coordenação e gestão de vários projetos do Centenário, entre eles o do novo Museu dos Coches. Lacerda foi sempre o principal interlocutor entre o consórcio projetista e o Dono da Obra.
[7] Para o conceito de domínio público marítimo consultar o Decreto Régio de 31 de Dezembro de 1864 e o DL n.º 468/71 de 5 de Novembro.
[8] *Cf.* Portugal. Presidência do Conselho de Ministros. RCM n.º 87/2009 de 3 de Setembro [transferência do domínio das áreas da frente ribeirinha]. In: *D.R.: 1ª Série – N.º 182 – 18 Setembro 2009*, pp. 6700-6707.
[9] *Cf.* a este propósito a Proposta n.º 1000/2009 do Vice-Presidente Manuel Salgado e do Vereador José Cardoso da Silva à Câmara Municipal de Lisboa, a 11 de Setembro de 2009, aprovada em Assembleia Municipal a 26 de Janeiro de 2010.

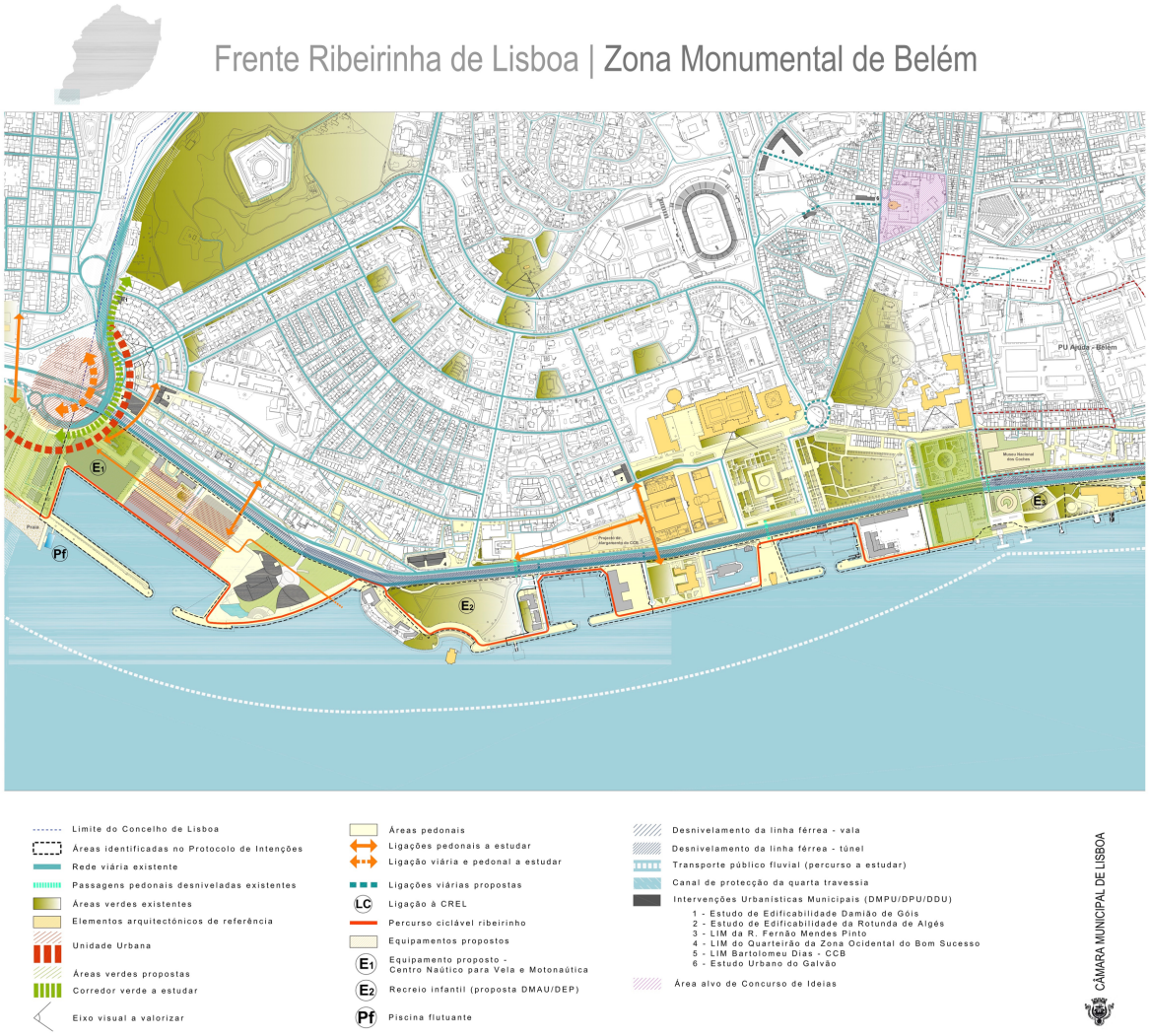


Figura 20 Plano Geral de Intervenções da "Frente Ribeirinha de Lisboa, Zona Monumental de Belém" Câmara Municipal de Lisboa . 2008
[nesta ilustração é visível o novo Museu dos Coches, incluindo o silo-auto]

"a) Área I - Área envolvente da Torre de Belém, com 52.991 m2;
b) Área II - Área entre o Hotel Altis e o Padrão dos Descobrimentos, com 46.336 m2;
c) Área III - Terrapleno da Junqueira, com 95.009 m2;
d) Área IV - Cais do Sodré, com 3.068 m2;
e) Área V - Ribeira das Naus, com 24.113 m2;
f) Área VI - Matinha, com 82.193 m2."

Nesta altura, para a Câmara Municipal de Lisboa (Lisboa. CML, 2009) a "necessidade e conveniência de um estudo global para toda a área ribeirinha", capaz de compilar os desejos e orientações emergentes, fossem eles de iniciativa pública ou privada, era já uma evidência. De facto, ao se propor que a gestão das áreas desafetas do domínio público portuário passassem a ser responsabilidade da autarquia, esta percebe que se tinha tornado "imperativo conceber uma visão global para este conjunto singular do território nacional" (*cf. idem, ibidem*), formando um "quadro de referência para os vários planos e projetos sectoriais que a Câmara Municipal de Lisboa e o Estado venham a promover para o vasto território do arco ribeirinho." Surge assim o documento prospetivo "Plano Geral de Intervenções da Frente Ribeirinha de Lisboa" (PGIFRL, CML, 2008), que concilia as intervenções a cargo do Estado e do município, e dá enquadramento às da iniciativa privada. O plano que abrange os 19 quilómetros da frente-rio (entre os municípios de Loures e Oeiras) é, essencialmente, um documento de diagnóstico e orientação, integrando as intervenções a cargo da sociedade Frente Tejo. Para a Zona Monumental de Belém, desejava-se o desnivelamento da linha férrea em túnel e a recuperação do transporte público fluvial ao longo do rio. São apontadas três áreas para objeto de concurso público: Doca Pesca, o nó rodoviário de Algés-sul e a área envolvente à Igreja da Memória. Mas o maior destaque vai para a integração das propostas da Parque EXPO para a zona, e a integração plena do projeto para o novo Museu dos Coches com o silo-auto. A CML demonstrava, assim, um certo comprometimento (ou até aceitação) para com o projeto e a solução proposta por Mendes da Rocha para o problema do estacionamento automóvel.

Contudo, o que se pode observar no PGIFRL é que, do amplo e extenso debate que se vinha realizando e da oportunidade *forjada* na congregação de vontades na sociedade civil, Estado e município, capitalizadas pelo conhecimento e dinâmica na experiência de reconversão da zona oriental da cidade, coadjuvados pela experiência da Parque EXPO, mantinha-se uma certa tendência de mercantilização do território, embora agora mais focada

no turismo. Por consequência, alguns dos valores humanistas eram (talvez inconscientemente) desprezados. Quando vemos a descrição dos problemas que são identificados no Plano e as oportunidades que daí resultam (sem dúvida meritórias e com claro benefício para a cidade), evidencia-se uma certa desconexão entre o que são as "potencialidades do local" e as necessidades e urgências da cidade e dos seus cidadãos. Um exemplo paradigmático: a palavra "habitação" surge uma única vez ao longo de todo o documento (e para se referir à habitação já existente em Alcântara). Ora, a habitação é a razão de ser da cidade. Este aspeto (entre outros os que caracterizam a vida do homem na cidade) não é secundário; ele é nuclear no debate do que seja a essência da arquitetura e do urbanismo. Ele deveria ser, sempre, inexoravelmente convocado quando estamos perante a oportunidade única de revitalização de uma área com aproximadamente 30 hectares, no *rosto* de uma cidade à beira-rio. Mesmo que a cidade de Lisboa não se debatesse com problemas de escassez de habitação (o que, manifestamente, não é o caso), em particular para as classes média e baixa, a sua necessidade deveria surgir inevitavelmente associada às novas construções e usos propostos no plano para a frente ribeirinha; quase todos eles inerentes à ideia de turismo, o "*motor da economia portuguesa*" como se vem dizendo. (Hoje, tentamos retificar o erro dessas opções). Os funcionários que são absolutamente indispensáveis ao funcionamento destes novos edifícios – museus, sedes de empresas, instituições, etc. –, geralmente da classe baixa, serão novamente *empurrados* para as periferias. Terão de se deslocar quilómetros, para cá e para lá, utilizando uma rede de transportes insuficiente, lenta e cara para as suas possibilidades. Mesmo nas situações em que a habitação é considerada nestes planos de reconversão ribeirinha (*e.g.* o bairro do Parque das Nações ou o empreendimento Jardins do Braço de Prata) o seu destino não são estas pessoas, mas sim aquelas cuja capacidade económica lhes permite aceitar como *normal* a especulação selvagem. Afinal, morar à beira de água é um endereço demasiado valorizado em qualquer sociedade capitalista.[10] O risco de degenerescência por via da especulação é muito evidente

[10] Em Portugal, por exemplo, para o cálculo do Imposto Municipal sobre Imóveis (IMI) é tido em consideração o coeficiente de qualidade e conforto, que majora ou minora a unidade em função das características do imóvel, entre elas a sua localização, que se considera excecional quando tem "vistas panorâmicas sobre o mar, rios, montanhas ou outros elementos visuais que influenciem o respectivo valor de mercado".
Alínea i) do Art.º. 43º do DL 287/2003 com as alterações do DL 41/2016 – CIMI.

para a construção em terrenos à beira-rio, ao ponto de ser o próprio Estado a reconhecer a sua incapacidade de regulação, preferindo tirar daí partido, tributando a riqueza gerada.

A opção entre ter mais ou menos área construída não tem, necessariamente, uma relação direta com o ter mais ou menos espaço público. Tem, sim, a ver com questões da propriedade do solo e, por inerência, com a especulação imobiliária e o financiamento. Para o agente privado a contrapartida para construir terá sempre que ser vender ao melhor preço. O que lhe trouxer maior rendimento. A especulação imobiliária foi, aliás, a maior crítica efetuada ao primeiro grande plano de reconversão da frente ribeirinha – o POZOR (Plano de Ordenamento da Zona Ribeirinha, 1993), da autoria dos arquitetos Terry Farrel (1938-) e Miguel Correia (1961-)[11], por encomenda da APL – a par da densidade urbana e em contraste com o espaço livre. Talvez o problema que levou à sua inconsequência não fosse somente o dos metros quadrados de construção aí propostos, mas mais o de a quem caberia o direito de construir e de vender essas áreas. Até porque teria sido confrangedor para a APL, enquanto entidade pública, colocar-se numa posição de especulador imobiliário (*cf.* Lamas, 1994). Não era essa a essência da sua vocação. Ainda assim, a abertura do Porto de Lisboa a usos mistos que esse plano originou, possibilitou o aparecimento de algumas zonas na cidade que mantêm enorme relevância e significado para os cidadãos no usufruto da frente-rio (*e.g.* Doca de Santo Amaro e o Cais da Pedra). Obviamente que nem todo o chão deve ser edificado, mas o contrário, deixar tudo livre para passeio e lazer, pode redundar numa perigosa degradação das condições de habitabilidade da cidade e numa sectorização indesejável. Sem dúvida que podemos todos usufruir da margem do rio, mas para lá quem quer chegar, vindo de fora da cidade, a distância é longa e pouco apetecível. O mar e o rio são um recurso natural demasiado valioso para ser entendido somente numa perspetiva de recreação. Nas palavras de Mendes da Rocha a este propósito – "Temos que construir. Não

[11] Miguel Correia desenvolveu com Terry Farrell (e através deste com outras empresas britânicas) diversos projetos de reabilitação (Gare Marítima de Alcântara e Estação do Rossio) e de infraestruturas e planeamento (Terminal de Transportes do Barreiro e o Plano de Ordenamento da Zona Ribeirinha de Lisboa), além da participação em concursos nacionais e internacionais (Gare do Oriente, Centro Cultural de Macau e o Concurso de Ideias para o Recinto da EXPO'98). Entre 2002 e 2004, foi consultor da Câmara Municipal de Lisboa para a Revisão do Plano Diretor Municipal.

se pode ter essa contemplação boquiaberta, essa espécie de pasmaceira, na frente das águas. Ainda acabamos por desiludir as próprias águas!"[12]

Um outro aspeto que se poderia salientar no PGIFRL tem a ver com a educação. Um morador do centro de Lisboa sabe da insuficiência da oferta de equipamentos de ensino (público) na sua área de residência. O mesmo se pode dizer de um morador da periferia de Lisboa que trabalhe no centro. É assim, também, nas restantes frentes ribeirinhas, Parque das Nações incluído. Que virtudes poderíamos encontrar para a educação das nossas crianças numa escola implantada à beira-rio? Junto de áreas revitalizadas, com transporte, perto de casa ou do trabalho dos pais, só para mencionar algumas. A educação dessas crianças teria, ainda, a infinita virtude de, com oportunidade, disfrutar da presença da cidade histórica, de toda a atividade fluvial e marítima, incluindo a do transporte de mercadorias, da engenharia hidráulica ou das questões ambientais, só para mencionar algumas delas. A cidade, tal como a arquitetura, "tem uma capacidade enorme de educação" (*cf.* Rocha, 2017).

O município está munido de todos os dados estatísticos que caracterizam a situação na frente ribeirinha. Eles constam dos seus documentos estratégicos, nomeadamente do referido documento prospetivo – densidade populacional, densidade habitacional, taxa de atividade da população, grupos socioeconómicos, etc. São elementos imprescindíveis para que se soubesse o que fazer, mas principalmente o que não fazer. Perante o diagnóstico e as opções disponíveis, a decisão tomada foi (e é), portanto, política. Primeiramente da administração central, através da sociedade-veículo Frente Tejo, e, depois, da administração local, que se associou ao projeto e que herdaria a gestão do espaço público, quando a prevista extinção da sociedade se deu após a conclusão das operações por si conduzidas.

Já no que se refere ao "Plano Diretor Municipal de Lisboa" (PDM, 1994), e quanto às áreas mencionadas anteriormente e que não se restringiam "à faixa marginal sob jurisdição portuária mas sim ao território assinalado no PDM" (*cf.* Lisboa. CML, 2008), este "permite unicamente para além dos usos especiais, que as vias situadas na zona ribeirinha, podem ser destinadas ao lazer pelo que as propostas que se apresentam para estas áreas têm de ser consideradas num novo PDM." O que viria a acontecer em 2012, com a sua revisão. Assim, em "toda a área da frente ribeirinha, assinalada na planta do sistema de vistas, exige-se a

[12] Rocha, Paulo Mendes da. *Apresentação Pública do Novo Museu dos Coches* [informação verbal]. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2008.

criação de condições para acessos pedonais à margem do rio e fruição da paisagem ribeirinha", diz o artigo do novo PDM dedicado ao subsistema da frente ribeirinha[13]. Estes "espaços ribeirinhos", acrescenta, serão "espaços sem utilização portuária exclusiva, com funções de equilíbrio ecológico que permitam [...] acolhimento de atividades ao ar livre de recreio e lazer". A edificação não fica vetada nesta área, pese embora fortemente constrangida "aos usos correspondentes às actividades referidas anteriormente e estacionamento [...] por substituição dos edifícios preexistentes"; e no estrito respeito dos parâmetros urbanísticos ali definidos – manutenção da área bruta de construção, altura máxima de fachada correspondente a dois pisos ou dez metros, e afastados pelo menos vinte metros da margem do rio. De salientar que desde 1998[14] que a estratégia de desenvolvimento local é representada pelos seus Planos Diretores Municipais. E no caso do arco ribeirinho da capital, essa estratégia passou a ser orientada pelo respeito do "sistema de vistas" e por dar condições à população (residente e turística) de "fruição da paisagem ribeirinha".

É de dentro da estrutura da Parque EXPO[15] que os planos governamentais para a reconversão urbanística começam a ser desenhados. Esta empresa do sector empresarial do Estado, tutelada pelos Ministério das Finanças e Ministério do Ambiente e do Ordenamento do Território, foi-se tornando, ao longo dos anos que se sucederam ao evento da exposição, num autêntico gabinete de projetos do Estado. Circunstância idêntica à da antiga Profabril[16], a que não será alheio o facto de nos seus quadros se encontrarem alguns dos técnicos e projetistas que transitaram dessa empresa de engenharia. À semelhança desta, também a Parque EXPO foi gerindo, coordenando e desenvolvendo projetos para além do território do Parque das Nações. Os seus estatutos e a competência adquirida e demonstrada na gestão e planeamento daquele bairro, permitiram-lhe angariar projetos como o Programa Polis[17], em

[13] Ver n.º 1 do Art.º 18º do RPDML.
[14] *Cf*. Lei de Bases da Política de Ordenamento do Território e Urbanismo (LBPOTU, Lei n.º 48/98, de 11 de Agosto).
[15] A Parque EXPO, enquanto entidade do sector empresarial do Estado especialmente vocacionada para promover o desenvolvimento urbano e regional sustentável, com experiência demonstrada em processos de transformação e valorização do território, nomeadamente articulando a Administração Central e Local, o sector público e o sector privado, foi incumbida da elaboração do Estudo Urbanístico Ajuda-Belém 2010.
[16] A Profabril já foi a principal empresa de engenharia portuguesa. Nascida em 1963 no seio da Companhia União Fabril (CUF), a empresa foi participada pelo IPE entre 1975-1993, ano em que foi privatizada. O currículo da empresa é vastíssimo e diversificado geograficamente, dentro e fora de Portugal, atuando na Europa, Ásia, África e América; quase sempre em grandes obras estruturantes.
[17] Programa Polis – Programa de Requalificação Urbana e Valorização Ambiental de Cidades.
Cf. RCM n.º 26/2000 de 15 de Maio. In: *Diário da República*, **I Série-B**(112), 15 de Maio de 2000.

Portugal, e outros lá fora (Angola, Argélia, Brasil, China, Cabo Verde, Espanha, etc.), quase sempre associados ou à requalificação de frentes ribeirinhas ou a certames internacionais. Em 2007, por encomenda da tutela e com assessoria dos professores Jorge Gaspar (1942-) e Nunes da Silva (1953-), a Parque EXPO inicia o estudo para as três grandes intervenções urbanísticas na frente ribeirinha de Lisboa – Baixa Pombalina, Ajuda-Belém e Pedrouços-Dafundo – "articuladas com o Parque das Nações"[18]. A escolha destas áreas inscreve-se na caracterização que vinha sendo feita da cidade (e da sua área metropolitana) enquanto "cidade polinucleada"[19]. Segundo Gaspar, três outras centralidades urbanas surgiram durante a monarquia na frente ribeirinha de Lisboa – Alcântara, Xabregas e Belém. Estas centralidades foram sendo reforçadas pela presença de empreendimentos reais e, mais tarde, industriais, que se expandiram para ocidente até Pedrouços e, para oriente, até Cabo Ruivo. Este é um aspeto que também se reflete no seu porto, disperso, policêntrico, contrastante com a generalidade dos grandes portos europeus, exigindo um planeamento diferenciado para o seu desenvolvimento.[20]

Um outro aspeto que se identifica na caracterização da frente ribeirinha de Lisboa (sempre entendida até ao sopé da primeira linha de colinas) é a propagação de construções icónicas. Do rio, são múltiplas as "marcas" que sobressaem na paisagem. E parece ser consensual que estas se concentram, desde tempos passados e de forma mais representativa, na Baixa Pombalina e em Belém. A "marca" será também nas intervenções propostas o elemento de ignição, a *bandeira* erguida como manifestação do êxito das políticas governamentais.

Das três intervenções estudadas para a frente ribeirinha pela Parque EXPO, a que mais se diferencia neste conceito de "centralidades urbanas" é a de Pedrouços-Dafundo[21]. É um território muito diferente dos outros dois, que se estende desde a praia do Dafundo até ao

---

[18] *Cf*. Parque EXPO. Jorge Gaspar [coord.] *Uma visão para a frente ribeirinha de Lisboa: apontamento sobre grandes intervenções urbanísticas*. Precisamente o mesmo texto que figura na RCM n.º 78/2008.
Cf. Parque EXPO. *Estudo Urbanístico Ajuda-Belém 2010*. Lisboa: 2007/08.
"A Parque EXPO, enquanto entidade do sector empresarial do Estado especialmente vocacionada para promover o desenvolvimento urbano e regional sustentável, com experiência demonstrada em processos de transformação e valorização do território, nomeadamente articulando a Administração Central e Local, o sector público e o sector privado, foi incumbida da elaboração do Estudo Urbanístico da Ajuda-Belém 2010."
[19] *Cf*. também para o conceito de "cidade polinucleada" o PROT-AML aprovado pela RCM 68/2002 de 7 de Fevereiro.
[20] *Cf*. Plano Estratégico para o Desenvolvimento do Porto de Lisboa, APL, 2007.
[21] *Cf.* Parque EXPO. *Plano específico Pedrouços-Dafundo.* Lisboa: Jul. 2007.

tardoz do Forte do Bom Sucesso (General Vallerée, 1780) em Belém. É aí que surgem as primeiras *línguas* de areia na chegada do rio ao mar, intercedidas pela Doca de Pedrouços e adjacentes às instalações da "Docapesca". Mas quando observamos, com maior atenção este território, percebe-se a confluência que ali exercem os bairros do Restelo e de Algés; bem como a oportunidade (atendendo à sua singular posição à entrada de Lisboa e área de terrenos *aedificandi* disponíveis) para a integração dos espaços urbanos residenciais e industriais dos dois concelhos.

No Plano Ajuda-Belém, não deixa de ser estranho, igualmente, o critério de estender a área de intervenção de forma a incluir os terrenos nos arrabaldes do Palácio Nacional da Ajuda (século XVIII); mesmo levando em consideração a importância histórica, inclusive simbólica, que aquele sítio teve (e tem), nomeadamente no período pós-terramoto. Até porque, incluindo-se o palácio, excluiu-se outros importantes monumentos como a Igreja da Memória (século XVIII) ou o Museu Nacional de Etnologia (António Saragga Seabra, 1976, Eduardo Trigo de Sousa, 2000), que fazem, igualmente, parte da memória deste sítio. Desta situação resultou a delimitação no plano de duas áreas claramente distintas: uma à cota baixa e outra à cota alta. À cota baixa não restam dúvidas de que é aí que está "o mais importante pólo cultural e turístico de Lisboa" (*cf.* Parque EXPO, 2008). Afinal, para além da relevância histórica (alguma dela até trágica) e geográfica do sítio de Belém, encontram-se aí um número significativo de construções que se destacam: Torre de S. Vicente (Torre de Belém, 1515); Mosteiro de Santa Maria de Belém (Mosteiro dos Jerónimos, 1501), onde também está instalado o Museu Nacional de Arqueologia; Palácio Nacional de Belém (século XVIII), património adquirido pela Casa Real e ampliado para a construção do Picadeiro Régio (atribuído a Jácome Azzolini, 1786)[22], e que acolheu a partir de 1905 o Museu Nacional dos Coches (com ampliação por Raul Lino, 1940); o Padrão dos Descobrimentos (Cottinelli Telmo, 1939); o Museu da Marinha e Planetário Calouste Gulbenkian (Frederico George, 1958); o Museu de Arte Popular (António Reis Camelo, João Simões, Jorge Segurado, 1940); a usina da Central Tejo (1908) onde se instalou o Museu da Electricidade ou o CCB. Restam, pois, poucas dúvidas do encanto do lugar para os lisboetas e seus visitantes. Encanto

[22] *Cf.* Portugal. Presidência da República. Mendonça, Isabel. *Picadeiro do Palácio de Belém*. Gaspar, Diogo (coord.) Lisboa: Museu da Presidência da República, Companhia das Lezírias, 2005. ISBN: 972-8971-01-X

que remonta a tempos antigos[23]. É também evidente a monumentalidade de algumas destas construções que, no seu tempo e pelo seu *porte*, contrastaram fortemente com a envolvente existente. Esse é o caso do Mosteiro dos Jerónimos, do CCB e, mais recentemente, do novo Museu dos Coches.

Apesar de todos os planos e estudos urbanísticos que se fizeram na transição dos séculos XX-XXI (já aqui mencionámos alguns), outras "marcas" foram encontrando o seu espaço para surgirem e reforçarem esta *predileção* pela frente ribeirinha de Lisboa. Umas por iniciativa pública, outras por iniciativa privada. Entre as obras e projetos de iniciativa privada podemos destacar, de ocidente para oriente: a Fundação Champalimaud (Charles Correa, 2007); o MAAT, Museu de Arte Moderna, Arquitetura e Tecnologia (Amanda Levete, 2012) e jardins (Vladimir Djurovic, 2010); as torres de Álvaro Siza para Alcântara (2003) com os projetos subsequentes de Sua Kay (2004) e de Aires Mateus e Frederico Valsassina (2007, Grupo SIL); o Hospital CUF Tejo (Frederico Valsassina, 2010, Grupo CUF) no mesmo terreno para onde Jean Nouvel com João Paciência projetaram as Residências Alcântara-Mar (2003), por encomenda da EPUL – Empresa Pública Municipal de Urbanização de Lisboa; o Museu do Oriente (João Luís Carrilho da Graça, 2008, Fundação Oriente) instalado no edifício portuário Pedro Álvares Cabral, antigos Armazéns Frigoríficos do Bacalhau (João Simões, 1939); toda a área do Aterro da Boavista, desde a Rua D. Carlos I à Praça D. Luís I, que foi objeto de dois planos de pormenor (Norman Foster a poente, em 2004, e João Luís Carrilho da Graça a nascente, em 2008), onde se incluem a nova sede da EDP, Energias de Portugal (Aires Mateus, 2008), o edifício que a irá complementar de Alejandro Aravena (2017) e ainda um hotel (JLCG, 2016); a Agência Europeia de Segurança Marítima/Observatório Europeu da Droga e Toxicodependência (Manuel Tainha, 2006); e os Jardins do Braço de Prata (Renzo Piano, CPU, 1998, Norfin/Lisfundo).

Por iniciativa pública e seguindo a mesma direção, temos: a torre de Gonçalo Byrne para a APL (Centro de Coordenação e Controle de Tráfego Marítimo do Porto de Lisboa, 1997); o Centro de Documentação e Informação do Palácio de Belém (JLCG, 1998,

[23] "n'uma palavra tudo o que pode attrahir as vistas do indivíduo que deseje fazer do passeio a Belem egualmente um motivo de recreio e instrucção." Rolland & Semiond. *Guia do viajante em Belem*. Lisboa: Editores Rolland & Semiond, 1872, p. 4.

Presidência da República); o novo Museu Nacional dos Coches (Paulo Mendes da Rocha, 2008, Frente Tejo); a recuperação do Teatro Luís de Camões (Manuel Graça Dias e Egas José Vieira, 2016); o remate poente do Palácio Nacional da Ajuda (João Carlos Santos, 2011, Direção-Geral do Património Cultural); a FIL – Feira Industrial de Lisboa (Keil do Amaral, Alberto Pessoa, Hernâni Gandra, 1957), hoje Centro de Congressos da AIP – Associação Industrial Portuguesa; a que se contrapõe o edifício da antiga Standard Eléctrica (Cottinelli Telmo, 1944), atualmente sede da Orquestra Metropolitana de Lisboa e com projecto previsto para a sua ampliação da autoria de Aires Mateus e Gonçalo Byrne (1999); o Africa.cont, Centro Cultural Africano (David Adjaye, 2008, Estado Português e outros); as obras de requalificação das áreas da Frente Ribeirinha da Baixa Pombalina, do Cais do Sodré/Corpo Santo a Santa Apolónia (Bruno Soares, 2009, Frente Tejo), incluindo a remodelação do Terreiro do Paço (Bruno Soares, 2009, Frente Tejo); o Terminal Intermodal do Cais do Sodré (Nuno Teotónio Pereira, 1993, 1998, 2000, Estado Português); a requalificação da Ribeira das Naus (João Ferreira Nunes/João Gomes da Silva, 2009, Frente Tejo); o Museu e Biblioteca Numismática do Banco de Portugal (Gonçalo Byrne e Falcão de Campos, 2007); o MUDE – Museu do Design e da Moda (Ricardo Carvalho e Joana Vilhena, 2008, CML); a remodelação do Campo das Cebolas (JLCG, 2012, EMEL – Empresa Municipal de Mobilidade e Estacionamento de Lisboa)[24]; o Terminal de Cruzeiros em Santa Apolónia (JLCG, 2010, Porto de Lisboa); a Terceira Travessia do Tejo (GRID, 2009); Hospital de Todos os Santos (Eduardo Souto de Moura, 2008, Estado Português); Biblioteca e Arquivo Municipal (Aires Mateus e Alberto Oliveira, 2000, EPUL); e o Parque Ribeirinho Oriente (Filipa Cardoso Menezes e Catarina Assis Pacheco, 2015) promovido pela CML através de concurso público internacional, mas com financiamento privado através do promotor dos Jardins do Braço de Prata.[25]

[24] A remodelação do Campo das Cebolas surgiu por concurso público internacional de conceção enquadrado numa parceria entre a CML e a Representação Portuguesa para a "*13. Mostra Internazionale di Architectura de la Biennale di Venezia*". Dentro do tema geral "*Common Ground*" da mostra desse biénio, a representação portuguesa, com curadoria da arquiteta Inês Lobo, escolheu o território de Lisboa pós incêndio do Chiado como tema – "*Lisbon Ground*". Nos três subtemas – "*Lisbon Downtown*", "*Lisbon River*" e "*Lisbon Connections*" – foram selecionadas algumas obras de referência. O Museu dos Coches fez parte do tema "*Lisbon River*".
Cf. Portugal. Direção-Geral das Artes. Lobo, Inês (cur.), 2013. *Lisbon Ground* catálogo da representação oficial portuguesa na 13ª Mostra Internazionale di Architettura - la Biennale di Venezia. Lisboa: Direção-Geral das Artes, 2013, 145-197.

[25] *Cf*. Diário de Notícias de 4 Mai. 2017.



Figura 21 Projectos do centenário 2010. Estudo urbanístico Ajuda-Belém
Parque EXPO . Novembro de 2008

No decurso da intervenção Ajuda-Belém, deduzida no programa "Belém Redescoberta"[26], outras obras poderiam ainda ser mencionadas, apesar do seu menor destaque. O Picadeiro Henrique Calado (Arsénio Cordeiro, 2014, Parques de Sintra – Monte da Lua), por exemplo, onde decorrem as apresentações da Escola Portuguesa de Arte Equestre (EPAE), que sempre teve uma posição interessada e ativa no desenvolvimento da zona (*cf.* Lacerda, 2016)[27]. Porque, mesmo que parecesse mais apropriada à sua instalação uma proximidade menos urbana, como a que existe no Palácio de Queluz, historicamente, a ligação do sítio de Belém às atividades equestres (civis e militares) é inegável e longínqua no tempo. O antigo edifício do Museu Nacional dos Coches é, como vimos, disso testemunho, por ter sido Picadeiro Real, utilizado pela Real Picaria, Academia Equestre da Corte Portuguesa no século XVIII.

Um outro exemplo é a feliz decisão de recuperar o MAP, decretada em RCM n.º 42/2009 de 7 de Maio, de forma a incluí-lo no quadro das intervenções da Frente Tejo. A intervenção tinha em vista a sua transformação em Museu da Língua Portuguesa. Transformação essa que não chegou a acontecer, nem o museu a reabrir.

Mas concentremo-nos, então, no Estudo Urbanístico da Parque EXPO[28] para esta área que une o eixo Ajuda-Belém e que deu enquadramento à construção do novo Museu dos Coches. Antes, começar por fazer referência a uma nota de rodapé do seu Anexo VI, mencionado no índice do estudo, onde se lê: "O Grupo de Trabalho Técnico foi constituído no dia 4 de Setembro pelo Senhor Primeiro-Ministro [José Sócrates] e composto pelo Governo (Ministério da Economia e da Inovação), Turismo de Portugal, Câmara Municipal de Lisboa e Parque EXPO." Recorde-se que estávamos em 2007, antes da constituição da sociedade Frente Tejo. Estes seriam, portanto, os seus *pais*. O anexo referido é o "Documento Estratégico" elaborado e aprovado por este grupo de trabalho. Um documento de princípios, objetivos e metodologia onde se destaca o planeamento cronológico até 2010, com identificação da responsabilidade de cada um dos intervenientes (Sociedade Gestora, Ministério da Cultura e Terceiros) nas ações a implementar. O Ministério da Cultura porque

[26] O programa "Belém Redescoberta" foi um projecto anunciado pelo Governo em 18 de Abril de 2006, promovido pelos Ministério da Cultura, da Defesa, da Economia e Inovação, Câmara Municipal de Lisboa e Associação de Turismo de Lisboa. Projectava uma série de intervenções na área monumental e tinha como projecto âncora, o novo Museu dos Coches.
[27] Ver capítulo I.1.
[28] *Cf.* Parque EXPO. *Estudo urbanístico Ajuda-Belém*. Lisboa: Nov. 2008.

tutelava o MNC e ainda porque tinha responsabilidades na desocupação e disponibilização da área onde se instalaria o novo museu. Os "terceiros" eram a EPAE.

A área de intervenção do Plano Ajuda-Belém estendia-se até à cota baixa, desde o Forte do Bom Sucesso até à Cordoaria Nacional (exclusive). Ou seja, estavam integradas neste estudo as áreas I, II e parte da III a desafetar do domínio portuário (Portugal. PCM, 2009a). À cota alta incluía-se a Calçada da Ajuda e toda a envolvente do Palácio Nacional da Ajuda, compreendendo o Jardim Botânico. O horizonte temporal era, como já referido, as comemorações do Centenário da Implantação da República em 2010. A menos de três anos dali, portanto. No planeamento era já percetível o enorme risco de incumprimento deste calendário. Havia uma série de ações a desenvolver em simultâneo e que, nalguns casos, faziam depender as ações subsequentes. Mas o maior risco nem se encontrava nos serviços a contratar. Estava nas questões políticas, processuais e de gestão. Seria o Governo capaz de mobilizar a Administração Central e Local para este desígnio que se sabia de grande volatilidade face à opinião pública? Por outro lado, o estudo assumia que, dentro deste período de tempo, não se poderia fazer tudo, como por exemplo, alterar as "condições de fluidez de tráfego" existentes. Mesmo considerando a contradição que tal constituía com a criação de "grandes áreas de fruição pública" (*cf.* Parque EXPO, 2008).

Dentro das intervenções a implementar, os equipamentos a construir eram o remate da fachada poente do Palácio da Ajuda (e a criação do núcleo museológico para albergar a coleção das Jóias da Coroa Portuguesa), a construção do novo Museu dos Coches e a criação de um espaço mais amplo para exibições equestres, neste caso chegando a ser equacionada a sua reinstalação no Picadeiro Real;[29] com eles desejava-se também produzir "novo património arquitectónico". Por outro lado, assumia-se como "decisivo resolver os problemas de mobilidade, acessibilidade e estacionamento" pois aí os conflitos existentes eram considerados o maior entrave ao sucesso da intervenção. Assim, reforçava-se o eixo transverso ao rio, através de atravessamentos pedonais sob ou sobre o canal rodoferroviário, requalificando os existentes e propondo novos, nomeadamente na articulação com os módulos IV e V do CCB (a construir) para implementação total do projeto original, e uma nova ligação rodoviária em túnel entre a Praça Afonso de Albuquerque e a Praça Cerimonial,

[29] Uma nota também para a recuperação prevista do Teatro Luís de Camões (João da Cunha Açúcar, 1880) a efectuar pela dupla Manuel Graça Dias e Egas José Vieira (2016).

para garantir o acesso ao estacionamento desse lado da linha férrea. Propunha-se também a substituição da passagem pedonal existente junto ao apeadeiro de Belém por uma nova, que se queria ciclável, integrada no projeto do novo museu, e que se articularia com o percurso à beira-rio. Este detalhe esclarece-nos que, pelo menos desde essa data, estava pensada a passagem pedonal e ciclável que integraria o projeto do museu. Ela que tem sido elogiada como um gesto de grande urbanidade. Se os acessos fundamentais ao centro da cidade eram mantidos, as acessibilidades dentro da área de intervenção eram significativamente alteradas, considerando os cenários apontados pelo estudo de tráfego[30]. A maior alteração prende-se com a proposta de configuração de zonas pedonais extensas, intermediando as frentes de monumentos e museus com os jardins. O trânsito rodoviário ficaria condicionado. Assim, eram definidas três grandes zonas: Mosteiro dos Jerónimos/Praça do Império, Palácio da Presidência e Museu dos Coches/Praça Afonso de Albuquerque, e o espaço que medeia estas duas áreas e que corresponde, grosso modo, ao desenvolvimento da Rua da Vieira Portuense.

Ao nível do estacionamento propunha-se, inicialmente, a construção de dois novos parques subterrâneos, para além daquele a prever pelo projeto do museu (também debaixo de terra): um sob a Praça Cerimonial; outro na área compreendida pela Rua de Belém e Jardim Vasco da Gama. Eventualmente, pelo facto de a construção destes equipamentos ser tecnicamente de grande complexidade e morosidade, por se executar em terrenos de aterro conquistados do rio (em particular o da Praça Cerimonial), reduziu-se a proposta para o estacionamento do Jardim Vasco da Gama. Acrescia ainda a reconfiguração dos estacionamentos existentes junto à Estação Fluvial de Belém (projeto de Caetano de Carvalho, 1940) e ao Museu da Marinha, para autocarros de turismo.

Para o total das duas operações – Baixa Pombalina e Ajuda-Belém – orçamentou-se um valor de 144.770.492 € correspondentes a um investimento de 51.649.211€ e 82.507.890€ respetivamente (*cf.* Portugal. PCM, 2008). O restante do montante era destinado a "outros encargos". Nestes valores incluíam-se os estudos, levantamentos e assessorias, os projetos das intervenções, as respetivas empreitadas e fiscalização, ações de minimização do impacto das obras e a gestão da intervenção (que seria entregue à Parque

[30] *Cf.* Way2Go. Estudos de tráfego e transportes para os projectos urbanísticos das zonas de Santa Apolónia-Cais do Sodré, Belém e Algés: Ajuda-Belém [relatório final]. Lisboa: Nov. 2007.
Cf. Way2Go. Reformulação do estudo de tráfego e transportes da zona de Ajuda / Belém: cota baixa. nota técnica – estacionamento do futuro Museu dos Coches. Lisboa: Mar. 2009.

EXPO por delegação da Frente Tejo). O total do financiamento ascendia a 81.704.654 €, vindos do capital social da Sociedade (5.000.000 €), do Fundo Remanescente de Reconstrução do Chiado (13.600.000 €), do Ministério da Economia e Inovação (55.808.354 €) e da Fundação Alter Real – Escola Equestre (7.296.300 €). Esta última rúbrica correspondia na sua totalidade à construção/adaptação projetada para a EPAE, donde se percebe a relevância que esta sempre manteve na operação. É necessário recordar (porque é do conhecimento público) que mais de 33 M€ eram resultantes da execução da contrapartida inicial pela exploração de um casino em Lisboa. Verba essa que reverteu para o orçamento do Instituto do Turismo de Portugal (TP), que está sob a tutela do Ministério da Economia. A aplicação desse montante encontrava-se afeta à construção de um teatro e de outro equipamento cultural no Parque Mayer[31] (50,0%), à recuperação do Pavilhão Carlos Lopes (16,5%) e à criação de um museu nacional na área do município de Lisboa (33,5%). A aplicação destes montantes, bem como os prazos e condições de utilização, deveria ser definida através de despacho do Ministro da Economia, "ouvida a Câmara Municipal de Lisboa". Caso esta não apresentasse os respetivos projetos, as verbas consideravam-se então "perdidas a favor do IFT [Instituto de Financiamento e Apoio ao Turismo]",[32] que foi a entidade financiadora da construção do NMC.

O Estudo Ajuda-Belém, para lá de determinar pelo desenho a matriz da intervenção, indicava igualmente os aspetos fundamentais a incluir nos Termos de Referência dos vários Projetos de Execução a contratar. Esse era o seu objeto primordial: preparar a execução das várias intervenções. Os projetos deveriam ser desenvolvidos em conformidade com os termos ali definidos que, em muitos aspetos, relembram as soluções aplicadas no bairro do Parque das Nações. As prestações de serviços para a elaboração dos projetos seria feita através de consultas por convite a três projetistas com "experiência reconhecida" em trabalhos semelhantes. As propostas seriam selecionadas por intermédio de um júri cuja composição era sugerida – cinco elementos, garantindo uma maioria de elementos

[31] Durante a presidência de Pedro Santana Lopes a CML convidou o arquiteto Frank Gehry (1929-), em 2003, para efetuar o projeto de requalificação do Parque Mayer. Tal acabou por não se concretizar por divergência nos valores dos honorários a pagar ao arquiteto norte-americano. O mandato de Santana Lopes coincidiu também com os convites a Norman Foster (1935-) para o Plano de Pormenor do Aterro da Boavista e a Jean Nouvel (1945-) para o projeto das Residências Alcântara-Mar.

[32] *Cf.* Portugal. Presidência do Conselho de Ministros. Decreto-Lei 15/2003 de 30 de Janeiro. In: *D.R.: 1ª Série-A – N.º 25 – 30 Janeiro 2003*, pp. 620-622.

portugueses, uma maioria de arquitetos e uma maioria de elementos da área da História/Património. Para o caso de Belém, já desde 2006 que a CML vinha criando as condições regulamentares à sua recuperação e reconversão urbanística, através da criação da Sociedade de Reabilitação Urbana (SRU) Lisboa Ocidental que se encarregaria de executar o Plano de Pormenor em Modalidade Simplificada "Lisboa Ocidental – Belém" (Manuel Aires Mateus, Carlos Miguel Dias, João Ferreira Nunes)[33]. Plano esse que teve que ser alterado em 2010, em função das transformações significativas entretanto operadas dentro da sua área de estudo, nomeadamente aquelas que, entretanto, haviam sido promovidas pela Frente Tejo e propostas pela Parque EXPO, ainda antes da dissolução de ambas, anunciada pelo Governo em 2011.[34] Os efeitos da mudança legislativa desse ano tiveram um impacto terrível nos projetos e nas obras para Ajuda-Belém. Não só pela dificuldade da concretização das obras já em curso, em função das dificuldades financeiras do país, mas também pela orientação política, que mudara. Entretanto, talvez a maior evidência desse facto (a par da odisseia da entrada em funcionamento do novo MNC, que abordaremos no capítulo seguinte) seja a elaboração do Plano Estratégico Cultural da Área de Belém, cuja responsabilidade coube a uma Estrutura de Missão (juridicamente dependente da Presidência do Conselho de Ministros) coordenada pelo então presidente do CCB. O engenheiro António Lamas foi chamado à presidência do CCB em 2014, após o reconhecimento pelo mérito da sua gestão à frente da sociedade Parques de Sintra-Monte da Lua SA (PSML). Um modelo que, aliás, Lamas (*cf.* 2013) vinha defendendo como sendo reproduzível para a zona de Belém, e que assim seria determinado, um ano mais tarde, pelo Governo (Portugal. PCM, 2015a).

A marca da presença da PSML em Belém ficou materializada na recuperação do Picadeiro Henrique Calado (Arsénio Cordeiro, 2014), uma vez que esta era já responsável

[33] *Cf.* Lisboa. Câmara Municipal. *Proposta n.º 128/2006* [elaboração do Plano de Conservação, Reconstrução e Reabilitação Urbana "Lisboa Ocidental – Belém", Plano de Pormenor em Modalidade Simplificada]. Lisboa: Paços do Conselho de Lisboa, 22 Mar. 2006

[34] Na sequência do resgate financeiro de 2011 e no cumprimento do Memorando de Entendimento celebrado entre Portugal e a Comissão Europeia, o Banco Central Europeu e o Fundo Monetário Internacional, nomeadamente para a redução do designado "Estado Paralelo", a sociedade Frente Tejo é extinta (*cf.* DL n.º 110/2011 de 25 de Novembro) e é anunciada a liquidação da sociedade Parque EXPO 98 SA. que só se concretizaria após a realização de uma assembleia geral de acionistas (99,77% eram Estado, através da Direção-Geral do Tesouro e Finanças, 0,23% eram CML), em 23 de Fevereiro de 2015 (*cf.* RCM n.º 24/2015 de 16 de Abril).

pela gestão do Palácio Nacional de Queluz, onde se encontrava a EPAE, cuja delegação de competências da entretanto extinta Fundação Alter Real [35], transitara para a PSML. Encerrava-se desta forma a contenda que durante décadas opôs a EPAE ao MNC, pela construção de novas instalações para ambas as instituições.

No desenvolvimento da zona portuária da cidade de Lisboa, desde inícios da década de 90, podem-se constatar dois momentos: um antes e um depois da EXPO 98. Se o primeiro é caracterizado por intervenções de menor relevância, mas já com grandes e ambiciosos planos (invariavelmente inconsequentes) promovidos pela Porto de Lisboa; já o segundo, caracteriza-se pela afirmação plena do desejo de fazer voltar a cidade ao rio e pela valorização da atividade do seu porto. Tal é conseguido congregando as vontades do Estado e do Município, através do ordenamento do território ribeirinho, da clarificação da incumbência da sua gestão, da melhoria das acessibilidades, e da modernização dos terminais existentes. Como vimos, existiu desde aí uma capitalização de vontades, com consequência numa multiplicidade de estudos e planos sobre o ordenamento e a requalificação das zonas ribeirinhas. Em Lisboa, os custos e benefícios da sua capitalidade fazem-se sentir pela gestão partilhada com o poder central, e, ainda, com o Porto de Lisboa. A câmara, apesar de tudo, foi-se conformando com essa condição, muito pelo seu endividamento excessivo, que a tornava dependente de investimentos a fomentar pelo Estado ou pela iniciativa privada. Por outro lado, a alteração do quadro legislativo operada nesse período, permitiu distribuir com equidade os encargos e benefícios decorrentes dos instrumentos de gestão territorial como, por exemplo, através de mecanismos de perequação, alocando mais financiamento para o Município. A posição indefinida adotada pela CML, foi transparecendo em algumas das intervenções operadas, nomeadamente naquelas que começaram a ser desenhadas e geridas a partir de 2007 pela Parque EXPO. Em Belém, quer o Estudo Urbanístico quer o projeto para o museu, nunca colheram grande entusiasmo camarário. "Não se opondo, não aderia" (*cf.* Lacerda, 2016); e parte das intervenções requeria uma participação ou posição menos nebulosa e mais participativa por parte da edilidade. Quando os projetos passaram do papel para o terreno, o município viu-se na inevitabilidade de ter um plano que resumisse o conjunto das ações que se perspetivavam,

[35] *Cf.* DL n.º 205/2012 de 31 de Agosto. In: *Diário da República*, I Série (169), de 31 de Agosto de 2012.

obrigando-se a tomar uma posição política, mesmo que insípida, embora meritória por ser englobante. Para a Parque EXPO este era o trabalho do dia a dia. Projetar, planear, coordenar e gerir, com ênfase na regeneração e reabilitação urbana e ambiental de territórios degradados, que estavam na missão da empresa do sector empresarial do Estado. Ela foi a grande responsável pela maior parte das intervenções operadas no período épico da Frente Tejo (antes, durante e após a existência desta). Durante esta empreitada analisou, estudou, projetou, coordenou estudos e projetos, selecionou, indicou e contratou projetistas entre outros serviços externos. Articulou e geriu integralmente os contactos entre as diferentes entidades, até ser, por fim, liquidada. À Frente Tejo, por outro lado, coube o papel de Dono da Obra, executando as "operações de requalificação e reabilitação urbana da frente ribeirinha de Lisboa" [36] . Para tal a sociedade dispôs de "poderes excepcionais, designadamente em matéria de contratação pública e de utilização, fruição e administração de bens do domínio público." Mas o "Documento Estratégico – Frente Tejo" era o final de um lastro de estudos e projetos que se vinha efetuando para o "arco ribeirinho", estruturado em torno dos dois Estudos Urbanísticos assinados pela Parque EXPO e em articulação com os projetos parcelares em curso. Alguns desses desejados icónicos edifícios foram avançando com ritmo e financiamento próprios independentes, encontrando o seu caminho para se consolidarem e afirmarem no requalificado território ribeirinho; contribuindo até, por vezes, para a viabilidade de algumas das operações no espaço público. Como resultado pode-se concluir que a soma das intervenções individuais tem prevalecido sobre o todo de uma estratégia.

Entretanto, o rio manteve-se impávido às alterações que *vê* sucederem-se em terra (que também a sul começam a aparecer). Afinal o buliçoso movimento sobre as suas águas está já distante. Recuperando a proposta de Ricardo Borges, de 1987, cabe perguntar porque são as águas do Tejo desconsideradas enquanto território urbanizável? Não é esse o espaço que separa as duas margens da mesma cidade? Não são vários os exemplos de cidades que tomaram as suas águas territórios construíveis? Não tem o rio, enquanto elemento geográfico, inúmeras virtudes para a cidade que vão muito para além do seu atravessamento e contemplação? Neste considerando poder-se-ia então prestar outra atenção aos projetos do

[36] Portugal. Presidência do Conselho de Ministros. Resolução do Conselho de Ministros n.º 78/2008 de 30 de Abril. In: *D.R.: 1ª Série – N.º 94 – 15 Maio 2008*, pp. 2651-2663.

"arco ribeirinho sul", desde os mais antigos, como o da Margueira (Egas José Vieira e Manuel Graça Dias, 1999), aos mais recentes, integrados no ambicioso projeto *Lisbon South Bay* (Baía do Tejo SA). Em qualquer um deles o rio não é território *non aedificandi*. O que não implica, necessariamente, uma violação para com a natureza.

I.4
A intriga do processo

Com a necessidade de um novo museu e a oportunidade da sua realização no âmbito das intervenções previstas para as comemorações do Centenário da República, estavam finalmente reunidas as vontades indispensáveis à convocação do projeto. Em meados de 2007, com o desenvolvimento do Estudo Urbanístico Ajuda-Belém, o projeto para o novo Museu dos Coches urgia, formando-se a necessidade de um "convite directo a um arquitecto de renome internacional" que, "face à complexidade do projecto", deveria "ter lugar de imediato". Assim era assumido no "Documento Estratégico" do estudo[1].

Uma vez que o tempo previsto no planeamento da Parque EXPO para a contratação do projetista era curto – 60 dias, entre Setembro e Novembro –, tornava-se imprescindível que as negociações fossem céleres e incisivas. Segundo Moreno Cruz[2], diretor coordenador delegado pela empresa para conduzir o processo, a estratégia foi delineada nas reuniões que a sua administração (cujo diretor executivo era, à altura, o arquiteto Rolando Borges Martins)

[1] *Cf.* Parque EXPO. Ajuda Belém 2010: princípios, objectivos e metodologia de elaboração do estudo urbanístico. In: *Estudo urbanístico Ajuda-Belém*. Lisboa: Nov. 2008, p. 3.

[2] *Cf.* Cruz, José Moreno, 2018. *Re: Museu dos Coches, PhD* [depoimento escrito/e-mail]. Lisboa: 28 Mar. 2018.
José Moreno Cruz, engenheiro, foi Director Coordenador da Parque EXPO entre 1996-2008. Segundo o próprio, terá sido orepresentante da Parque EXPO na "comissão instaladora" para a Sociedade Frente Tejo, SA. Na coordenação dos projectos do centenário, foi coadjuvado pelo engenheiro Carlos de Lacerda (que assumiu a coordenação a partir de 2008) e pelo arquitecto Paulo Maria Trindade (irmão do arquitecto João Maria Trindade), entre outros.

mantinha com a tutela (Ministério do Ambiente, do Ordenamento do Território e do Desenvolvimento Regional/Ministério das Finanças)[3]; mas "sobretudo, no âmbito das reuniões de Direção da Parque EXPO (com a Administração e com os Diretores Coordenadores)" e da "'comissão instaladora' da futura 'Sociedade Frente Tejo, S.A.". Manuel Pinho[4], Ministro da Economia e Inovação à altura, que tutelava o Instituto de Turismo de Portugal I.P. (de onde vinha o financiamento para a construção do Novo Museu dos Coches), terá tido grande influência nesta seleção. O seu interesse pelos assuntos da arte (e da fotografia em particular) são conhecidos[5]. A própria diretora do museu, Silvana Bessone[6], também tentou influenciar essa seleção, como a própria revelou ao autor (*cf.* 2016), ao sugerir os nomes de Gonçalo Byrne (1941-), de quem tinha boas referências pelo seu trabalho de requalificação no Museu Nacional de Machado de Castro (1999, Coimbra); e de Rafael Moneo (1937-), que considerava ser um dos arquitetos que melhor interpretavam o "conceito de museu", nomeadamente a partir do seu trabalho em Mérida[7].

Para que não se corresse o risco de as negociações serem morosas e ineficazes, decidiu-se consultar cinco arquitetos. Estes foram contactados com "grande cuidado e reserva", de acordo com Moreno Cruz (2018), e praticamente em simultâneo. Sabia-se que havia fatores imponderáveis que poderiam excluir qualquer um deles (disponibilidade, interesse, honorários, entre outros) e, por essa via, inviabilizar o projeto. Seria do resultado desses contactos exploratórios que seria formalizado o convite ao arquiteto escolhido. O critério para a seleção desses arquitetos era um só: ao edifício icónico havia que corresponder um arquiteto de "indiscutível e inequívoco prestígio, internacionalmente reconhecido e premiado"[8]. O Prémio Pritzker[9] (o prémio de maior prestígio internacional em arquitetura)

[3] Eram estes os ministérios que tutelavam a Parque EXPO, SA, mas foi ao Ministério da Economia e da Inovação, por tutelar o Turismo de Portugal, IP, que coube o protagonismo e a liderança de todo o processo.
[4] Manuel Pinho foi Ministro da Economia e da Inovação dos XVII e XVIII Governos Constitucionais (2005-9)
[5] Sobre os interesses de Pinho pela arte, e a propósito do novo Museu dos Coches, ver, por exemplo, o *post* de Augusto M. Seabra no seu *blog*, a 17 de Abril de 2009. Disponível em: <http://www.artecapital.net/estado-da-arte-15-augusto-m-seabra-a-sindrome-dos-coches>.
[6] Silvana Bessone é licenciada em História pela FL-UCL e mestre em História da Arte pela FCSH-UNL. É diretora do Museu Nacional dos Coches desde 1990, depois de ter sido sua conservadora desde 1983.
[7] Museu Nacional de Arte Romana, 1986.
[8] *Cf*. Portugal. Ministérios da Economia e da Inovação e Cultura. *Projecto do novo Museu Nacional dos Coches: carta-convite para a contratação do arquitecto Paulo Mendes da Rocha*. Lisboa: MEI/MC, 3 Mar. 2008.
[9] O Prémio Pitzker de Arquitectura é um prémio de carreira anual instituido pela família Priztker (Chicago, EUA), através da Fundação Hyatt, desde1979. É muitas vezes equiparado ao Prémio Nobel para a arquitectura.

era a bitola. E foi assim, sem qualquer ordem preferencial, mas "atendendo ao tipo de arquitetura que os caracteriza" (por vezes antagónica entre si!), que foram escolhidos: o português Álvaro Siza (1933-, Pritzker 1992); o japonês Tadao Ando (1941-, Pritzker 1995); a dupla suíça Jacques Herzog e Pierre de Meuron (1950-, Pritzker 2001); a iraquiana Zaha Hadid (1950-2016, Pritzker 2004); e o brasileiro Paulo Mendes da Rocha (1928-, Pritzer 2006).[10] Zaha Hadid terá sido a primeira a ser contactada, pois colheria a preferência do ministro (*cf.* Sampaio, 2019). Todavia, segundo Moreno Cruz (*cf. ibidem*) nos descreveu (a partir da sua participação pessoal nos contactos com os arquitetos), esta manifestou indisponibilidade de agenda para acolher o projeto. Com Tadao Ando registou-se uma dificuldade no contacto, face a "alguma indisponibilidade, devido à distância, etc." (*idem, ibidem*). (Aparentemente havia uma certa reserva da tutela ao facto de o japonês não ser arquiteto de formação, o que poderia colocar em causa a legitimidade da sua escolha perante a opinião pública). A dupla Herzog & de Meuron, apesar de ter respondido com "muito entusiasmo" ao primeiro contacto e de se ter prestado a apresentar uma proposta técnica e comercial, acabou por não aceitar, em divergência (quanto ao preço e prazo da obra) com as expectativas que o Dono da Obra tinha para aquele projeto; Álvaro Siza, que "nunca chegou a ser contactado", era considerado um último recurso (*idem, ibidem*).

Paulo Mendes da Rocha, de todos eles, era o mais recente laureado com o Prémio Pritzker, poucos anos depois de receber o Prémio Mies van der Rohe para a América Latina (2000), com a requalificação da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1993). Tinha ainda a vantagem da "sensibilidade lusófona", como era aliás reconhecido na carta-convite do Estado Português. Foi Moreno Cruz quem estabeleceu o primeiro contacto telefónico com o arquiteto que, inicialmente, terá levantado alguma incredulidade perante o convite. Foi somente quando este convite seguiu por escrito (ainda que informalmente) que o arquiteto brasileiro se convenceu de "que se tratava de um contacto e de um projeto genuíno, com um genuíno interesse também na sua colaboração." (*idem, ibidem*) Na consulta enviada a 21 de Setembro de 2007 (Parque EXPO. Cruz, 2007), é referida a "intenção de Sua Excelência o Ministro da Economia e Inovação do Governo Português lhe formular um convite para

[10] No início de 2008, o Jornal Público, noticiava o convite a Paulo Mendes da Rocha para projetar o novo Museu dos Coches, adiantando ainda alguns dos nomes de outros arquitetos também equacionados (*cf.* Queirós, 2008).

apresentar proposta para a elaboração deste edifício, [em reunião] a ter lugar em Lisboa, no Ministério da Economia, em data a agendar oportunamente para o efeito." A acompanhar esta missiva seguia uma minuta da carta-convite do Estado Português que viria, mais tarde, e já com o projeto em andamento, a ser final e oficialmente enviada.

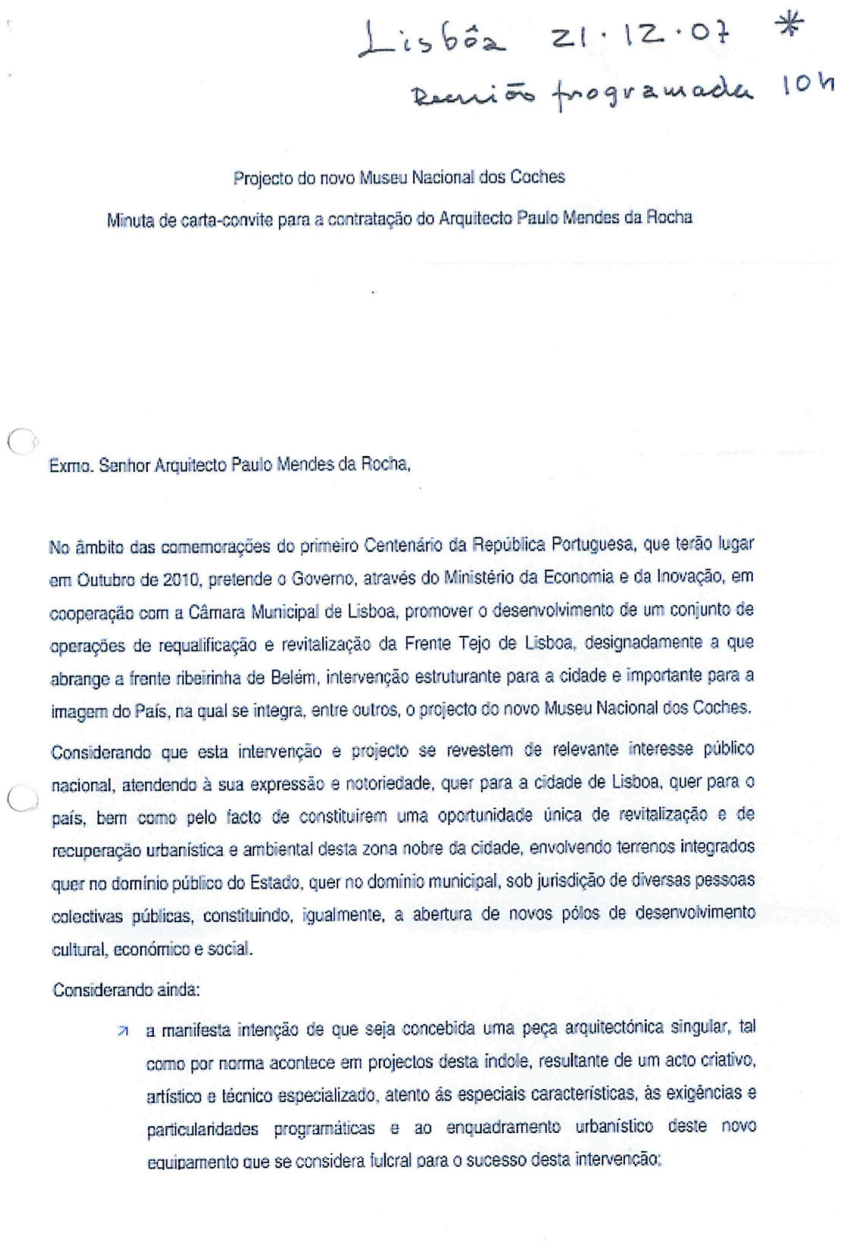
Recordamos aqui que a gestão deste processo era conduzida pela Parque EXPO. A sua preponderância em todo o processo deve-se, muito provavelmente, à observância de vários fatores (também políticos, certamente), entre eles a experiência granjeada pela empresa (e dos seus recursos humanos) neste tipo de empreendimentos, e a sua (relativa) *autonomia* aos procedimentos administrativos e contratuais do Estado. Por outro lado, enquanto não era formalizada a constituição da sociedade Frente Tejo[11], é à Parque EXPO que cabe a operacionalização e gestão de todo o processo. Posição que viria a assim permanecer até à sua dissolução em 2015 (Portugal. PCM, 2015). A Parque EXPO 98 manteve-se como principal interlocutor para com a equipa de projeto e as diferentes entidades ao longo de todo o processo, até à inauguração do museu. Sempre em representação do Dono da Obra, fosse ele o Estado Português, inicialmente, ou a sociedade Frente Tejo, mais tarde. Efetivamente, a empresa assegurou bem mais do que "os serviços de coordenação técnica e de gestão integrada das operações" do centenário, como nos adiantou Carlos de Lacerda (2016), diretor coordenador do projeto após a saída de Moreno Cruz. Ela chegou a assumir, inclusive, durante a crise financeira de 2011, o papel de Dono da Obra, em substituição excecional da entretanto extinta Frente Tejo (*cf. idem, ibidem*).

Após o convite, Mendes da Rocha desloca-se sozinho a Lisboa por duas vezes, ainda em 2007 (*cf.* Rocha. In: Cadernos de Obra, 2013, p. 25). Uma primeira vez, informalmente, para conhecer o lugar e o museu. E uma segunda, em 21 de Dezembro de 2007[12], para uma reunião de arranque de trabalho com a Parque EXPO e a direção do museu.

Entretanto, era necessário formar uma equipa. Mendes da Rocha não mantém uma estrutura de atelier típica, e muito menos com modelo empresarial. Preserva um pequeno escritório onde é somente assessorado na parte administrativa.

[11] O contrato é assinado entre o Consórcio PMBP e a Parque EXPO 98, SA, em substituição da sociedade Frente Tejo SA, que só viria a ser constituída em 9 de Julho de 2008, em simultâneo com a apresentação oficial do projecto.

[12] Na minuta da carta-convite enviada pelo Estado Português através da missiva da Parque EXPO, encontra-se a seguinte anotação do arquitecto: "Lisbôa 21.12.07 * Reunião programada 10h".



Lisbôa 21.12.07 *
Reunião programada 10h

Projecto do novo Museu Nacional dos Coches

Minuta de carta-convite para a contratação do Arquitecto Paulo Mendes da Rocha

Exmo. Senhor Arquitecto Paulo Mendes da Rocha,

No âmbito das comemorações do primeiro Centenário da República Portuguesa, que terão lugar em Outubro de 2010, pretende o Governo, através do Ministério da Economia e da Inovação, em cooperação com a Câmara Municipal de Lisboa, promover o desenvolvimento de um conjunto de operações de requalificação e revitalização da Frente Tejo de Lisboa, designadamente a que abrange a frente ribeirinha de Belém, intervenção estruturante para a cidade e importante para a imagem do País, na qual se integra, entre outros, o projecto do novo Museu Nacional dos Coches.

Considerando que esta intervenção e projecto se revestem de relevante interesse público nacional, atendendo à sua expressão e notoriedade, quer para a cidade de Lisboa, quer para o país, bem como pelo facto de constituirem uma oportunidade única de revitalização e de recuperação urbanística e ambiental desta zona nobre da cidade, envolvendo terrenos integrados quer no domínio público do Estado, quer no domínio municipal, sob jurisdição de diversas pessoas colectivas públicas, constituindo, igualmente, a abertura de novos pólos de desenvolvimento cultural, económico e social.

Considerando ainda:

- a manifesta intenção de que seja concebida uma peça arquitectónica singular, tal como por norma acontece em projectos desta índole, resultante de um acto criativo, artístico e técnico especializado, atento ás especiais características, às exigências e particularidades programáticas e ao enquadramento urbanístico deste novo equipamento que se considera fulcral para o sucesso desta intervenção;

Figura 22 Minuta de carta-convite do Estado Português com anotação de Paulo Mendes da Rocha [documento policopiado]
Portugal . 2007

Entende que a sua vocação não é ser empresário, mas sim intelectual. A partir dos anos 90 prefere associar-se a outros gabinetes de arquitetura que seleciona em função do projeto e do momento, permitindo libertar-se das tarefas burocráticas e administrativas e, com isso, privilegiar a orientação do coletivo em direção à participação.[13] Se quisermos recorrer a uma figura, poderíamos dizer que Mendes da Rocha é como um compositor e maestro, que convoca a orquestra e os músicos que irão interpretar e construir aquilo que será imaginado e discutido. O encontro destes *músicos* é determinado na estrita aceitação de que a participação de todos é um dever a ser cultivado dentro da coletividade, uma postura que podemos aceitar caracterizar de "eminentemente republicana". É ainda de notar que este modo de responder à encomenda nem sempre foi resolvido desta forma. Dá-se, aliás, num período tardio da sua prática profissional de arquiteto, já depois de ter tido a sua licença profissional apreendida pelo Ato Institucional n.º 5 (AI-5)[14], mas ainda anterior ao seu reconhecimento enquanto grande figura da arquitetura internacional.

[13] Ver a propósito deste modo de trabalhar o número 45 da revista 2G, dedicado a Paulo Mendes da Rocha, contendo os testemunhos dos estúdios que até então haviam colaborado com o arquitecto.
Rocha, Paulo Mendes da. *2G: Paulo Mendes da Rocha*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL, 2008, 45.

[14] O Ato Institucional nº 5 (AI-5), publicado em 13 de dezembro de 1968, foi a expressão mais acabada da ditadura militar brasileira (1964-1985). Vigorou até dezembro de 1978 e produziu um elenco de ações persecutórias arbitrárias de efeitos duradouros. Definiu o momento mais duro do regime, dando poder de exceção aos governantes para punir os que fossem identificados, ou considerados, inimigos do regime.
Mendes da Rocha não gosta de recuar a esta página negra da sua história pessoal. São parcas as palavras que deixa sobre o assunto. Numa entrevista em 2002, Mendes da Rocha alonga-se um pouco mais no seu relato: "Fui a muita reunião do PCB [Partido Comunista Brasileiro] porque tinha e defendia idéias comuns às de alguns amigos ilustres do partido, mas nunca tive carteira nem fui militante, porque nunca quis. Mas passei mal também, fui cassado duas vezes. Primeiro, numa lista, demitido, da USP [Universidade de São Paulo], aposentado pelo AI-5. E quinze dias depois fui cassado de novo, quer dizer, saiu publicado no Diário Oficial, pelo AI-5, com praticamente a mesma lista. Que dizia simplesmente o seguinte: estaríamos 'proibidos de trabalhar para o governo da República, de forma direta ou indireta, empregatícia ou não'. Era para ir embora do país, porque, se você fosse arranjar emprego numa empresa e ela fosse trabalhar para o governo, seria de forma empregatícia indireta. Entre outras coisas, eu tinha cinco filhos, o que ia fazer, dar aula em escolinha da França? Fiquei. Conversei com fulanos e beltranos e meus amigos me protegeram, eu não assinava, fui trabalhando, não sei como passei esse tempo todo até a anistia, 1979. Houve vários episódios estranhos. Fui cassado, publicado nos jornais, no mesmo dia em que ganhei o concurso para fazer o Pavilhão do Brasil em Osaka, numa feira internacional. Então, não poderia ir. Aí o ministro, acho que da Indústria e Comércio, Fábio Yassuda, que havia promovido aquilo tudo, pôs o cargo à disposição do governo, criou um caso interno, ninguém soube, jornal não publicou. Então disseram: está bem, eu iria ao Japão, fazia o pavilhão e voltava, porque era uma relação internacional já estabelecida. E eu fui. Passei mal porque, imagina, me vieram com um passaporte comum e eu disse para o Itamaraty [Ministério das Relações Exteriores]: 'De jeito nenhum, vou rasgar esse passaporte, só saio daqui com passaporte oficial, porque senão eles me matam lá fora'. E me deram o passaporte azul, de missão oficial. E fui. Não fizeram direito o pavilhão, que projetei com o Flávio Motta, uma coisa lindíssima que falava da questão da ocupação do território na América. Aí me fizeram vir embora, deram para uma empresa qualquer dessas que põem rede, cristal de rocha, tamanduá empalhado, esse tipo de besteira."
Rocha, Paulo Mendes da. A natureza é um trambolho. In: *Caros Amigos*. São Paulo: Abr. 2002, 61, p. 33.

Para o caso do Museu dos Coches, o arquiteto convocou o coletivo MMBB[15], que tem vindo a colaborar com Mendes da Rocha em vários projetos, em particular aqueles realizados fora do Brasil. Fernando de Mello Franco (1964-), que de entre os sócios do coletivo seria o que mais contactos mantinha com Portugal (*cf.* Franco, 2019), recebe a notícia de Mendes da Rocha, imediatamente a seguir ao telefonema de Portugal. Ainda no final de 2007, é Mello Franco quem convida Ricardo Bak Gordon (1967-) para assumir o papel de arquiteto local. (Um papel que Mendes da Rocha entendia como fundamental no conhecimento da realidade portuguesa, da regulamentação, licenciamento e futura implementação do projeto em obra). Mello Franco (2019) adiantou, em depoimento ao autor, que entre os arquitetos com os quais o MMBB mantinha "mais trânsito" com Portugal, Bak Gordon era "o que melhor aliava competência técnica, com uma boa relação pessoal". No entanto, Bak Gordon (*cf.* 2018) acredita que terá sido a amizade que construiu junto de Mendes da Rocha, a partir do momento em que ganhou com Carlos Vilela Lúcio (1967-) o concurso para a Residência da Embaixada de Portugal em Brasília (1996), que terá levado este a considerá-lo como hipótese. Os jovens arquitetos portugueses, na altura aflitos e desamparados com a circunstância de terem de realizar um projeto de representação nacional além-fronteiras, num país que nunca haviam visitado, fizeram as malas e rumaram ao Brasil. Tentavam perceber o desafio que tinham pela frente. O objetivo era conhecer o lugar, a cultura e a arquitetura, mas também encontrar possíveis parcerias que os ajudassem nas especificidades locais de projeto e construção (de Brasília em particular). Nesse mesmo ano de 1996 tinha saído em Portugal uma monografia da obra de Mendes da Rocha, editada pela Blau, uma editora do grupo Gustavo Gili que nos anos 1990 teve um papel importante na divulgação da arquitetura

[15] O colectivo MMBB foi fundado em 1991 e é formado pelos arquitectos Fernando de Mello Franco, Marta Moreira e Mílton Braga. "A partir de 2013, Fernando de Mello Franco se licenciou das atividades e responsabilidades do escritório para assumir a função de Secretário de Desenvolvimento Urbano da cidade de São Paulo." *In*: <http://www.mmbb.com.br/office.>
São vários os projectos desenvolvidos em pareceria com PMR: SESC 24 de Maio (2017), MNC (2017), Sous-station Voltaire (2015), Capus Universitário ERSU (2007), Universidade de Vigo (2005), Residência em Florença (2003), Habitação Popular em Vallecas (2002), Escola Parque Arte e Ciência (1999), Poupatempo Itaquera (1999), OCA do Parque Ibirapuera (1998), CCG-SIVAM (1998), Garagem Parque da Alfândega (1998), Terminal Parque D. Pedro II (1997), Pavilhão do Mar (1997), FIESP (1996), SENAC (1996), SESC Tatutapé (1996), Campus FGV (1995), entre outros.
Consultar www.mmbb.com.br.

internacional, com particular relevância no (e para o) Brasil e em Portugal.[16] Terá sido o entusiasmo pela sua obra que os levou à porta do escritório do arquiteto brasileiro, no prédio do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), na Rua Bento de Freitas, em São Paulo.[17] Passados mais de dez anos, viria a ser a circunstância de um momento particular que os juntaria novamente, coincidindo ambos em São Paulo, por ocasião da sétima edição da "Bienal de Arquitetura de São Paulo" (2007). Os dois arquitetos encontram-se, pouco tempo depois do convite do Estado Português a Mendes de Rocha, num jantar promovido pela chancelaria por ocasião dessa exposição. Nessa altura, e segundo o próprio, Bak Gordon (*cf.* 2018) teria desafiado Mendes da Rocha para trabalharem em conjunto, desconhecendo em absoluto que este tinha já sido convidado para realizar o museu. Terá sido um contributo importante para que a hipótese Bak Gordon se tornasse a escolha natural de Mendes da Rocha, apoiada por Mello Franco.

A equipa completar-se-ia com o engenheiro portuense Rui Furtado (1959-), que Mendes da Rocha já tinha conhecido numa visita ao Estádio Municipal de Braga (2011) do arquiteto Eduardo Souto de Moura (1952-) (*cf.* Cadernos de Obra, 2013, p. 21). Nesta rede, é possível que a recomendação do nome de Mendes da Rocha ao Dono da Obra tenha partido de Souto de Moura (*cf.* Queirós, 2008. Sampaio, 2019) que, por sua vez, mantém uma colaboração profissional assídua com Furtado. Por outro lado, Bak Gordon conhecia Furtado enquanto ex-associado da AFA[18], empresa que o tinha assessorado em alguns projetos, nomeadamente na Residência da Embaixada de Portugal em Brasília. O currículo da empresa e a competência (técnica e de gestão em grandes obras) do engenheiro Furtado eram inequívocas, levando Bak Gordon a reforçar a sua recomendação junto dos parceiros brasileiros (*cf.* Franco, 2019). São estas as figuras que formaram o "consórcio externo de responsabilidade solidária" PMBP (Paulo A. Mendes da Rocha Arquitetos Associados S/S Ltda., MMBB Arquitetos Lda., Bak Gordon Arquitectos Lda. e Proafa – Serviços de

[16] *Cf.* Rocha, Paulo Mendes da. *Mendes da Rocha*. Maria Isabel Villac, Josep M. Montaner (ed.) Barcelona: Gustavo Gili/Blau, 1996. A importância dessa primeira monografia de Mendes da Rocha foi assinalada por Ricardo Bak Gordon em depoimento ao autor (2018).

[17] Em frente a essa porta, do outro lado do corredor, estava uma outra, cujo letreiro dizia "Vilanova Artigas".

[18] AFA – Adão da Fonseca Associados, é uma empresa de engenharia sediada no Porto e responsável por um grande número de obras mediáticas em Portugal: Museu Nacional dos Coches, Casa da Música, Estoril-Sol Residence, Estádio Muncipal do Braga, MAAT, Teatro Thalia, Museu Paula Rego, entre outros. Em 2005, o seu presidente e fundador, António Adão da Fonseca (1947-), deixa a empresa e é Rui Furtado quem assume a administração e coordenação geral dos projectos.

Engenharia SA) para os serviços definidos nos termos do contrato de prestação de serviços para a Construção do Novo Museu dos Coches e Estacionamento (*cf.* Consórcio PMBP. Parque EXPO, 2008).

Os primeiros meses do ano de 2008 foram tomados pelas diligências necessárias entre as partes até à assinatura do contrato da prestação de serviços, que ocorre a 28 de Abril, tendo como restantes outorgantes a Parque EXPO 98 SA e o TdP; no mesmo dia, é também assinado o contrato de formação do consórcio projetista (*cf.* Consórcio PMBP, 2008). Um dia depois, Mendes da Rocha e Mello Franco são inscritos na Ordem dos Arquitectos Portugueses (OA) como membros temporários, [19] para que pudessem assumir a responsabilidade da autoria e coordenação do projeto, nomeadamente junto das entidades licenciadoras. Entretanto, o arquiteto já trabalhava no projeto, dando disso conta à diretora do museu, em resposta a uma sua carta de Janeiro de 2008 (Rocha, 2008a):

> "Agradeço muito suas notícias, já estamos estudando o seu Museu e pretendemos desenvolver estritamente sobre sua orientação.
> Estaremos por certo durante o mês de fevereiro em Lisboa. Comunicarei, oportunamente a data certa."

Na primeira audiência com o Ministro da Economia, em Fevereiro de 2009, já acompanhado pelos colegas do futuro consórcio, após elaboração e apresentação da Proposta Técnica e Comercial, mas ainda sem o envio oficial da carta-convite pelos Ministérios da Economia e Inovação e Cultura[20], Mendes da Rocha apresenta a sua ideia para o novo museu, ilustrando-a com algumas fotografias que trazia da primeira maqueta do projeto (por ele próprio realizada, sozinho, no seu escritório em São Paulo), tomando por base a documentação então disponibilizada pela Parque EXPO [21](*cf.* Bessone, 2016).

---

[19] Nessa data, Mendes da Rocha era já membro honorário da OA, nomeado em 2003, durante o primeiro mandato de Helena Roseta (1947-) à frente do Conselho Diretivo Nacional (2001-7). Entre os arquitectos brasileiros sucedia a Nestor Egydio de Figueiredo (1941), Affonso Eduardo Reidy (1945), Flávio Guimarães Barbosa (1945) e Lucio Costa (1949), Oscar Niemeyer (2002) e Octávio Lixa Filgueiras (2003, póstumo).

[20] O documento oficial assinado pelo Ministro da Economia e da Inovação Dr. Manuel Pinho, e pelo Ministro da Cultura Dr. José António Pinto Ribeiro, é oficalmente enviado em 3 de Março de 2008 e recepcionado por Mendes da Rocha no dia 7 desse mesmo mês e ano, praticamente seis meses após o contacto informal de Moreno Cruz.
Cf. Portugal. Ministérios da Economia e da Inovação e Cultura, 2008. *Projecto do novo Museu Nacional dos Coches: carta-convite para a contratação do arquitecto Paulo Mendes da Rocha*. Lisboa: MEI/MC, 3 Mar. 2008.

[21] *Cf*. Bessone, 2016. Segundo Bessone, Mendes da Rocha terá trazido para esse primeiro encontro somente umas quantas fotografias da primeira maqueta que ilustravam a sua proposta para o novo museu.

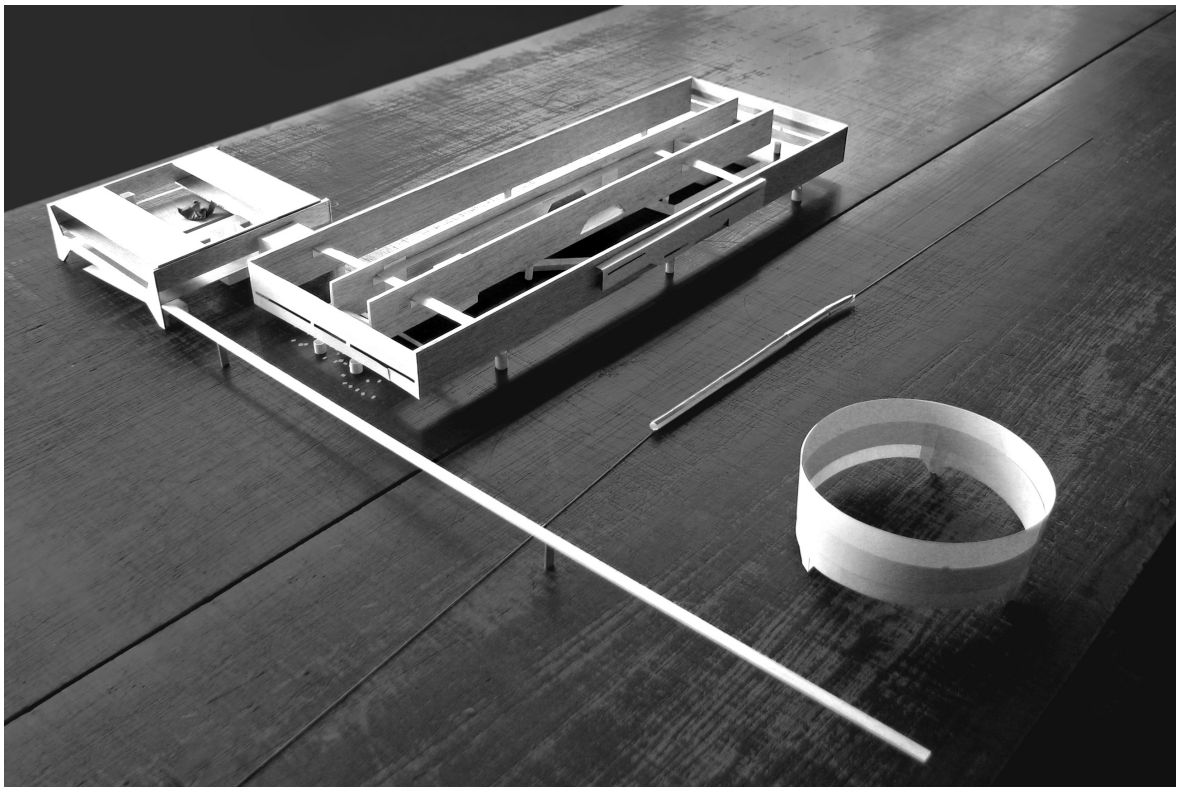


Figura 23 Primeira maquete do projeto para o novo Museu Nacional dos Coches
Paulo Mendes da Rocha . 2008

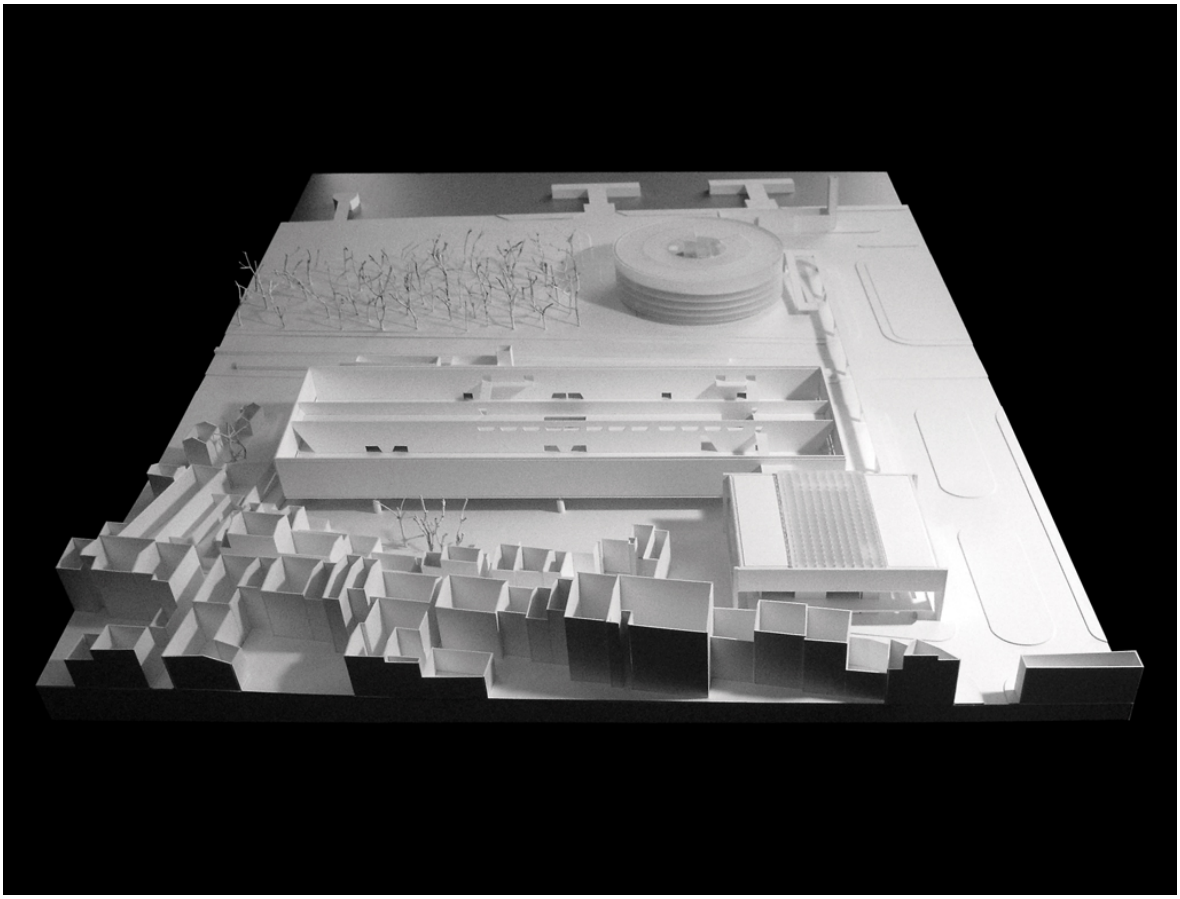


Figura 24 Segunda maquete do projeto para o novo Museu Nacional dos Coches
Bak Gordon Arquitectos . 2008

O encontro com o ministro é, aliás, revestido de momentos confrangedores (*cf.* Gordon, 2018), com cúmulo na visita que este insistiu realizar à sua residência na Rua Saraiva de Carvalho – um projeto do arquiteto Alexandre Marques Pereira (1962-), que fez demolir a casa onde terá vivido e morrido Almeida Garrett – para que as conversações prosseguissem.[22]

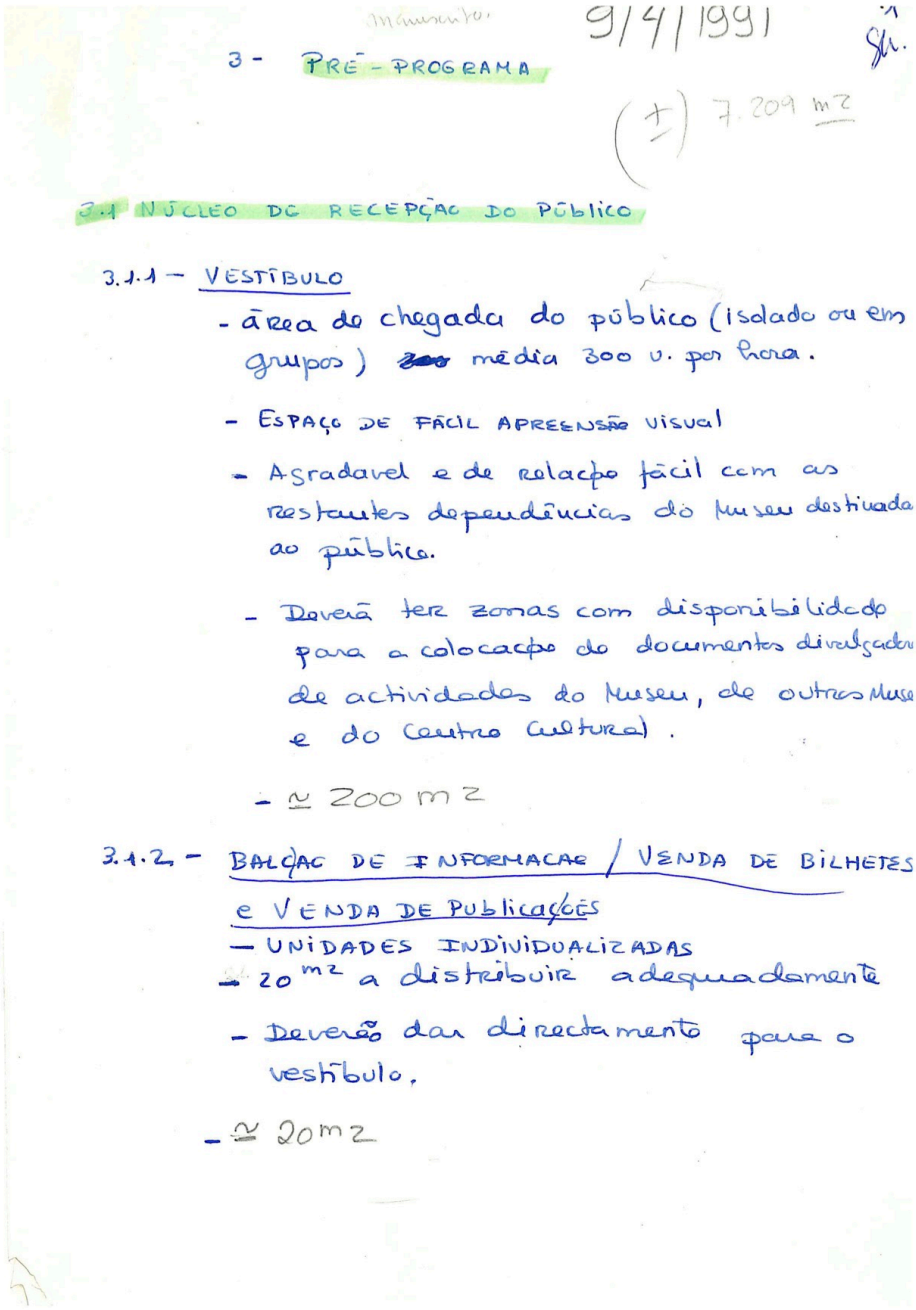
É também nessa ocasião que surge o arquiteto Nuno Sampaio (1974-), que viria a ser o responsável pelo projeto expositivo. Os arranjos exteriores ficaram a cargo do arquiteto paisagista João Ferreira Nunes (1960-) por indicação de Bak Gordon, e a sinalética pelo designer António Queirós (1964-2017), por sugestão de Furtado. Completava-se assim a equipa projetista que teve como objetivo o desenvolvimento e a entrega do projeto para o novo Museu Nacional dos Coches a tempo de integrar as comemorações do Centenário da República Portuguesa. O novo museu teria de representar o êxito do regime nesta celebração. O calendário inicialmente definido pela entidade gestora, em função desta efeméride, pressuponha a entrega do Projeto de Execução a 26 de Outubro de 2008 e a conclusão da empreitada a 21 de Maio de 2009 (vésperas do aniversário do Museu Nacional dos Coches). (*cf.* Parque EXPO, 2008a) Datas sem dúvida ambiciosas, viciadas *a priori* por objetivos políticos, e correndo desde logo o risco de se tornarem precocemente inviáveis, caso não encontrassem em todos os intervenientes um comprometimento com a sua concretização; principalmente no que respeitava à agilização dos procedimentos administrativos (muitas vezes, também eles, contagiados politicamente), e de conciliação com os interesses e responsabilidades de cada entidade, que de forma vinculativa ou não, deveria pronunciar-se sobre o projeto: Ministérios da Economia e da Cultura, a instituição MNC, os institutos TdP, IP – Instituto Português dos Museus e da Conservação – e IGESPAR – Instituto de Gestão do Património Arquitectónico, IP, posteriormente fundidos e gerando a atual Direção-Geral do Património Cultural (DGPC), a CML e a Rede Ferroviária Nacional – REFER EPE (hoje integrada nas Infraestruturas de Portugal). O cronograma desenhado pela Parque EXPO para as comemorações de 2010 abrangia toda a área Ajuda-Belém, e integrava, entre outros trabalhos no espaço público, também as intervenções no Picadeiro Real e no Jardim Tropical.[23]

[22] Uma casa que tem a curiosidade de ser vizinha das "Casas em Santa Isabel" de Bak Gordon.
[23] Ver capítulo I.3.

A encomenda inicial solicitava um projeto para a "construção do edifício, com uma área bruta de construção de 11.740m2, um parque de estacionamento (sob o edifício) com uma área bruta de construção de 7.500m2, os arranjos exteriores da envolvente do edifício, dentro da parcela, numa área estimada não superior a 12.000 m2, e uma larga passagem pedonal e ciclável sobre a Av. da Índia, a Av. de Brasília e a linha de caminho de ferro Lisboa-Cascais..." (Portugal. MEIC, 2008). Devia respeitar um valor orçamental limite de €24.000.000 euros. Este valor, estimado pela Parque EXPO numa base de preço/m2, foi sofrendo alguns ajustes à medida que o projeto foi desenvolvido. O valor de referência acabaria por ficar estabelecido na fase de Conceito/Programa Base (e no contrato) em €30.700.000 euros (excluindo-se o estacionamento em auto-silo). Esta situação, pela sua especial sensibilidade (do que tem sido o escrutínio do custo das obras públicas em Portugal), acabou, inclusive, por ficar contratualizada como "Condição Resolutiva"[24] a favor do cliente, e por sugestão do próprio Consórcio; ou seja, caso o cliente não aceitasse o museu proposto por Mendes da Rocha e a respetiva estimativa orçamental, poderia exercer o seu direito contratual de prescindir do projeto e dos serviços dos projetistas. A verdade é que Mendes da Rocha já trabalhava no projeto desde final de 2007, sem contrato estabelecido com o Estado Português, o que demonstra um comprometimento total do arquiteto com o projeto. A questão da estimativa era muito sensível, pela dificuldade em aferir com rigor, numa fase tão precoce, o custo da construção. Segundo Furtado (In: Cadernos de Obra, 2013, p. 109) a solução passou pelo desenvolvimento acelerado e intenso do projeto, nas suas variadas vertentes, nessa fase inicial:

> "Quiseram incluir no contrato uma cláusula de obrigatoriedade de respeitar o orçamento. Nessa altura – porque, para além de toda esta conversa há contratos, responsabilidades, etc. – nós todos (combinámos entre nós) não poderíamos assinar o contrato com aquela cláusula sem termos a certeza dos valores que estariam inerentes à obra, dos custos do projecto. Com base nisso definiu-se uma fase inicial [programa base], de um mês e pico, um mês e meio, em que nós – numa primeira prestação do projecto – faríamos esse estudo, chegaríamos a uma conclusão, e depois, no fim dessa fase, o projecto continuaria ou não em função dos valores a que tivéssemos chegado."

[24] *Cf*. cláusula 18 do contrato de prestação de serviços para a Construção do Novo Museu dos Coches e Estacionamento. In: Consórcio PMBP. Parque EXPO 98, SA, 2008. *Contrato de prestação de serviços*. Lisboa: 28 Abr. 2008.



Manuscrito. 9/4/1991

3 - PRÉ - PROGRAMA

(±) 7.209 m2

3.1 NÚCLEO DE RECEPÇÃO DO PÚBLICO

3.1.1 – VESTÍBULO

- área de chegada do público (isolado ou em grupos) ~~300~~ média 300 v. por hora.
- ESPAÇO DE FÁCIL APREENSÃO VISUAL
- Agradavel e de relação fácil com as restantes dependências do Museu destinada ao público.
- Deverá ter zonas com disponibilidade para a colocação de documentos divulgadores de actividades do Museu, de outros Museus e do Centro Cultural.
- ≃ 200 m2

3.1.2 – BALCÃO DE INFORMAÇÃO / VENDA DE BILHETES E VENDA DE PUBLICAÇÕES

- UNIDADES INDIVIDUALIZADAS
- 20 m2 a distribuir adequadamente
- Deverão dar directamente para o vestíbulo.
- ≃ 20 m2

Figura 25 Pré-programa para o novo Museu Nacional dos Coches [documento manuscrito] Silvana Bessone . 9 de Abril de 1991

O programa para o projeto (que havia sido desenvolvido e ponderado pela diretoria do museu desde o início da década de noventa, como vimos nos capítulos anteriores) dividia-se em vários núcleos, agregados em áreas expositivas e públicas, áreas de apoio e áreas de estacionamento. Num primeiro esboço manuscrito por Bessone (*cf*. Portugal. MNC, 1991), identificam-se não só as necessidades programáticas e áreas respetivas, como, também, uma caracterização espacial e funcional de cada espaço, suportada pela sua experiência diária na gestão do museu e pela observação feita nas transformações que se operavam nacional e internacionalmente, conforme nos relatou em entrevista (*cf.* Bessone, 2016). Desse "pré-programa" constavam 14 núcleos[25], perfazendo um total de 7.209m2; ainda longe dos 11.740m2 indicados na versão final entregue a Mendes da Rocha. Esta variação de área entre um e outro documento dá-se fundamentalmente no aumento da área expositiva, que duplicou de forma a acomodar um mínimo de "70 viaturas e outras peças" (Portugal. MNC, 2006), e de reservas. O objetivo era juntar no museu a quase totalidade da coleção que se encontrava dispersa.

Reunidas as condições, a equipa começou a reunir-se nos primeiros meses do ano de 2008 para urdir o novo museu. No início em São Paulo. Mais tarde em Lisboa. Ficou acordado entre todos que essas primeiras fases do projeto (até ao Estudo Prévio) – que são as que envolvem a configuração de propostas formais com base nas indicações expressas no programa preliminar, mas onde também se convoca todo o conhecimento particular inerente à criação e formação da *coisa* – ocorreriam no Brasil. Quando ao projeto começaram a acorrer as questões legais, de licenciamento, construtivas e de organização de um conjunto coordenado de informações escritas e desenhadas com vista à sua execução em obra, o "centro de produção foi-se deslocando do Brasil para Portugal" (Gordon. In: Cadernos de Obra, 2013, p. 111).

O projeto começa então a ganhar consistência e em Maio de 2008 é apresentada ao cliente a primeira versão rigorosa do Programa Base. Não contestando a solução arquitetónica, o cliente não aceita, porém, a estimativa orçamental que acompanha o projeto – €47.079.871,49 euros – por esta estar consideravelmente acima do orçamentado (*ca.* 35%).

[25] Receção do público; apoio ao público; exposição; serviços administrativos; transição público/serviço interno; serviços técnicos; investigação; extensão cultural; educação permanente; manutenção; apoio ao pessoal auxiliar; acesso do pessoal; receção obras de arte e segurança.

É certo que neste valor estavam incluídos alguns trabalhos que não se encontravam no programa e que surgiam já da revisão crítica ao projeto: *e.g.* a requalificação das fachadas tardoz do conjunto edificado com frente para a Rua da Junqueira, que ficava, agora, *desnudado* para a "*piazzetta*" interna do museu, desejando-se que da animação desta pudessem, assim, participar. Todavia, não justificava tamanha diferença. Era a complexidade do projeto que o determinava. Por essa altura as reuniões com o Dono da Obra eram dirigidas por José Miguel Júdice (*cf.* Lacerda, 2016), que tinha sido convidado pelo Governo para presidir à sociedade Frente Tejo, mas que nunca chegou a ser formalmente nomeado, acabando, inclusive, por apresentar a sua "demissão" nas vésperas da apresentação pública do plano geral de reabilitação da zona ribeirinha. Ao consórcio foi exigida uma revisão do projeto para enquadramento no valor inicialmente determinado. Mendes da Rocha não colheu com agrado esta exigência e a inquietação apoderou-se, por momentos, de toda a equipa, só sendo ultrapassada com a redução da volumetria do museu, a que Mendes da Rocha se opunha. No entanto, a equipa percebeu que para não colocar em causa a ideia inicial para o museu, a forma de baixar o valor era reduzir, proporcionalmente, a área de construção. Assim, foi reconfigurado todo o museu, com particular ênfase no Pavilhão de Exposições, retirando 23m ao seu comprimento e estreitando-o 5m em largura. A altura dos salões foi também reduzida em 1m, para garantir uma melhor proporcionalidade dos espaços interiores. Mendes da Rocha guarda algum desgosto deste episódio, referindo-se sempre (e ainda) aos 150m de comprido quando descreve o pavilhão (*cf.* Cadernos de Obra, 2013, pp. 109-111).

A redução também não era bem vista pela direção do museu. Era já a segunda vez que as áreas expositivas por si estimadas no programa preliminar eram significativamente reduzidas, após um primeiro ajuste imposto pela Parque EXPO na validação do programa preliminar. No seu entendimento, com essa redução, colocava-se em causa a intenção de reunir a totalidade da coleção dos coches, com consequência direta no "discurso expositivo" (Portugal. MNC. Bessone, 2007a) imaginado. Em todo o caso, a redução avançou e o projeto é formal e publicamente apresentado por Mendes da Rocha, a 9 de Julho de 2008, no local das antigas Cocheiras Reaes, em Belém.[26]

[26] Participaram desta apresentação pública do projecto o consórcio projectista, o MEI, o TdP, o IMC/MC, a CML, a Frente Tejo, e a Parque EXPO.



Figura 26 Esboço da redução da volumetria do museu
Ricardo Bak Gordon / Consórcio PMBP . 2008

O projeto seria posteriormente apresentado por Mendes da Rocha aos arquitetos portugueses, numa sessão pública ocorrida em 29 de Outubro de 2008, na sede da Ordem dos Arquitectos, em Lisboa.

A cerimónia de apresentação foi tolhida pelos protestos crescentes de algumas personalidades da comunidade científica mais ligada à arqueologia e à museologia. Uma vigília (*cf.* Machado, 2008, entre outros) marcada para a mesma hora e local reclamava da indefinição que persistia no destino a dar ao espólio do Instituto Português de Arqueologia (IPA), que naquele sítio se havia instalado durante os anos 1990, com a aquisição dos terrenos pela Secretaria de Estado da Cultura (SEC). A demolição da totalidade das edificações existentes no interior do lote prevista em projeto, obrigava à transferência dos serviços do IPA ali instalados. Acrescia que alguns edifícios tinham sido as antigas Cocheiras Reais[27], fazendo parte do "Inventário Municipal do Património (n.º 32.50)" (Portugal. RCM, 1994, p. 5954), e contendo um importante significado histórico e simbólico; o próprio recinto estava classificado no Regulamento do PDM como "Área de Potencial Valor Arqueológico". No entanto, a Estrutura Consultiva do PDM, que integra a CML, considerou não se justificar a preservação dos edifícios. Ainda assim, parte do espólio do IPA obrigava a cuidados acrescidos na sua transferência, face à sensibilidade de algumas das peças (em particular as pertencentes ao Centro Nacional de Arqueologia Náutica e Subaquática). Aventou-se a possibilidade de ser a Cordoaria Nacional a acolher esse espólio. Segundo Lacerda (*cf.* 2016), o Ministério da Cultura chega, inclusive, a protocolar com a Marinha Portuguesa a cedência da Cordoaria em troca com a parte do Mosteiro dos Jerónimos onde se encontra instalado o Museu da Marinha. Contudo, a transferência acabaria por só se efetuar em 2010, por intervenção da Ministra da Cultura Gabriela Canavilhas[28]. Como resultado, os trabalhos de demolição estiveram interrompidos praticamente um ano, inviabilizando o objetivo desenhado para as comemorações do Centenário da República. A demora foi o resultado da forte resistência à mudança pelo sector da arqueologia. Esta oposição viria a adensar-se à medida que o projeto para o novo Museu dos Coches era dado a conhecer e a sua realização começa a parecer irreversível.

O projeto para o novo Museu dos Coches foi envolto em polémica desde que foi dado a conhecer ao público, tendo essencialmente três frentes de crítica e contestação. Da arqueologia (que já mencionámos) porque implicava a demolição das antigas Oficinas

[27] Ver capítulo I.1.
[28] Gabriela Canavilhas foi Ministra da Cultura do XVIII Governo Constitucional (2009-11).

Gerais de Material de Engenharia, onde se encontra instalado o IPA e outros organismos tutelados pelo Ministério da Cultura; da museologia porque considerava o investimento desnecessário, uma vez que o Museu dos Coches era já o museu mais visitado do país (e considerando ainda, por contraponto, as graves carências e deficiências dos restantes museus portugueses); e, por último, a arquitetura, pela ausência de um concurso público na escolha do arquiteto. Foram várias as figuras públicas que emprestaram voz à contestação. Outras houve (principalmente do sector da arquitetura) que se ergueram em defesa do museu. No primeiro semestre de 2009 duas petições chegaram a circular na internet.[29] Uma pró e outra contra o museu. Uma associada aos arquitetos[30], que defendia o projeto; outra associada ao património (museologia e arqueologia), que o criticava[31].

Raquel Henriques da Silva e Luís Raposo foram, desde cedo, dos maiores objetores à construção do novo museu. Henriques da Silva tinha sido diretora do Instituto Português de Museus, pelo qual representou o Ministério da Cultura na Comissão Novo Museu dos Coches e Picadeiro Real. Desde essa altura sempre se opôs às ideias e decisões aí tomadas, como fez questão de recordar num artigo para o "Jornal Público" de 22 de Maio de 2015, data da inauguração do museu. A sua principal objeção era para com o "critério" com que se investia o dinheiro proveniente das contrapartidas do Casino de Lisboa. Precisava realmente o país de um novo Museu dos Coches? Mas, também, contra a arquitetura proposta, que no seu entendimento "muito deixa a desejar como museu, cuja primeira função é salvaguardar os bens que integra", sem o justificar, no entanto. Já Raposo (que foi diretor do Museu Nacional de Arqueologia e é, atualmente, presidente do *Internacional Council of Museums* para a Europa) protestava para com as "corporações [dos arquitetos] e más políticas" (*cf.* Raposo, 2015). Ambos se juntaram para redigir um documento com quatro propostas para "ultrapassar o imbróglio do novo Museu dos Coches e fazer dele uma oportunidade de futuro." (Raposo. Silva, 2009) O documento, revelado à comunicação

[29] *Cf. Diário de Notícias*. Lisboa: 19 Fev. 2009.
Cf. Público, suplemento *Ípsilon*. Lisboa: 23 Mar. 2009.
[30] Eram dela signatários Álvaro Siza Vieira, João Luís Carrilho da Graça, Eduardo Souto de Moura, Joana Vasconcelos, João Rodeia (à data, presidente da Ordem dos Arquitectos) ou Rui Vilar (à data, presidente do Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian).
[31] Dela constavam nomes como Adrien Linters (secretário-geral da European Federation of Associations of Industrial and Technical Heritage), Luís Raposo, Nuno Teotónio Pereira ou Raquel Henriques da Silva

social[32], surgia como consequência da contenda entre os subscritores das duas petições mencionadas, pró e contra a construção do museu. Não questionando a obra em si, nem o arquiteto, contestava veementemente a "forma de construir cidade" e as "opções concretas de melhor valorização da zona de Belém". Das quatro medidas que propunham, a mais radical era a da adaptação do Pavilhão de Exposições a Museu da Viagem. Um museu que fosse "capaz de evocar a diáspora portuguesa em toda a sua extensão temporal". Uma ideia que o XIX Governo Constitucional quis aproveitar, com posterior entusiasmo, em 2011, quando o espectro da crise económica e financeira se *apropriou* do país. Sendo uma obra de regime, que regime poderia reivindicar a sua *paternidade*? E como? A ideia do Museu da Viagem era uma oportunidade para reivindicar a sua *paternidade*, e surgir perante a opinião pública como aqueles que resolveram mais um problema herdado do anterior governo.[33]

O cume da controvérsia surge em 2010, quando uma resolução da Assembleia da República[34] "recomenda ao Governo a imediata suspensão de todas as ações relativas à transferência de museus e à criação de novos museus no eixo Ajuda/Belém, designadamente da construção do novo Museu dos Coches". Entendiam os deputados que o projeto do museu e o plano Ajuda-Belém careciam de estratégia e debate público. No entanto, o projeto tinha prosseguido a sua evolução, tendo obtido as aprovações necessárias. As demolições estavam, entretanto, concluídas, após praticamente um ano de indefinição (*cf.* Lacerda, 2016). Chegava por isso tarde a recomendação dos deputados.

Após a apresentação pública do projeto, em 2008, prosseguiu-se para a fase de Estudo Prévio. O projeto, agora encaixado nos limites orçamentais definidos, fazia com que a Condição Resolutiva do contrato se esvaziasse de sentido. Dá-se então início à fase de Estudo Prévio, ainda desenvolvida maioritariamente no Brasil, embora já se entrevendo a necessidade de o projeto *atravessar* o Atlântico. Também por essa altura, a Parque EXPO dava por concluído o Estudo Urbanístico Ajuda-Belém. A CML já tinha apresentado o seu

[32] *Cf.* Pinto, Maria João, 2009. Acção pública de protesto contra novo Museu dos Coches. In: *Diário de Notícias*. Lisboa: 13 Mar [Consult. 8 Jun. 2018]. Disponível em: <https://www.dn.pt/artes/interior/accao-publica-de-protesto-contra-novo-museu-dos-coches-1168642.html>.

[33] Ficava assim evidente que o projeto de Mendes da Rocha implicava também um debate entre transformação e preservação, defendidas de dois lados opostos da sociedade – arquitetura e museologia – e amparadas por dois governos ideologicamente opostos. Duas ideias que são eventualmente antagónicas dentro do que se entende hoje ser a arquitetura do movimento moderno, onde se integra a obra de Mendes da Rocha.

[34] Portugal. Assembleia da República, 2010. Resolução da Assembleia da República n.º 69/2010 de 29 de Maio. In: *D.R.: 1ª Série – N.º 138 – 19 de Julho de 2010*.

Plano Geral de Intervenções na Frente Ribeirinha de Lisboa, e a Sociedade Frente Tejo havia sido oficialmente constituída[35].

Entretanto, para acelerar a passagem do projeto à obra, este foi separado em duas empreitadas: uma incluindo as fundações, estruturas e redes enterradas; outra, os acabamentos, instalações e equipamentos. [36] A configuração do projeto, que é predominantemente estrutural, foi uma característica que sobressaiu desde muito cedo e que propiciava esta estratégia. Aliás, esse facto surge desde logo refletido na proposta técnica e comercial do consórcio e no contrato de prestação de serviços – a Direção de Serviços do Consórcio ficou a cargo do engenheiro Furtado, assim como a coordenação do projeto, embora neste caso partilhada com a Bak Gordon Arquitectos. A coordenação de edifícios é uma tarefa implícita às competências do arquiteto, mas neste caso, em função do peso que as engenharias tinham no contexto global do projeto (nomeadamente estrutural) houve a necessidade de, solidariamente, partilhá-la com as engenharias. Para além disso, a AFA era experiente na gestão de projetos desta dimensão (física e simbólica), faculdade que não assistia à Bak Gordon Arquitectos à altura. A ênfase estrutural tipicamente brasileira conferida ao projeto facilitava a separação das empreitadas e um andamento autónomo do projeto de fundações e estruturas, permitindo uma otimização do calendário. A decisão de separar as empreitadas viria a ter, no entanto, outro tipo de implicações na execução e no andamento da obra, facto que iremos abordar mais adiante.

Por esta altura, as objeções centraram-se no silo-auto – a forma cilíndrica do conjunto dos três volumes que compõem a proposta de Mendes da Rocha. O consórcio estava (e está) convicto que a construção de um silo automóvel como resposta ao requisito de estacionamento no programa do museu tinha múltiplas virtudes (económica, densidade de estacionamento, possibilidade de replicação, manutenção do espaço público, etc.). Não só para o museu como para toda a área monumental de Belém (*cf.* Cadernos de Obra, 2013, p. 61). A mesma opinião não teve a Direcção Geral de Cultura Lisboa e Vale do Tejo (DGC-

[35] Portugal. Presidência do Conselho de Ministros, 2008a. Decreto-Lei 117/2008 de 9 de Julho. In: *D.R.: 1.ª Série - Nº 131 - 9 Julho 2008*, p. 4267.

[36] *Cf.* Portugal. Frente Tejo SA. Anúncio de procedimento n. º 2560/2009 [empreitada de Fundações e Estruturas do Novo Museu dos Coches]. In: *D.R.: 2ª Série – N.º 109 – 5 de Junho de 2009*.
Cf. Portugal. Frente Tejo SA. Anúncio de procedimento n. º 5173/2010 [empreitada de Construção dos Acabamentos e Instalações Especiais do Novo Museu dos Coches]. In: *D.R.: 2ª Série – N.º 220 – 12 de Novembro de 2010*.

LVT), obrigatoriamente consultada, uma vez que o local integra a Zona Especial de Protecção ao Palácio Nacional de Belém[37].

Apesar do projeto para o museu ter merecido aprovação por unanimidade do Conselho Consultivo do IGESPAR[38], este mantinha a sua discordância com a proposta do silo-auto dada a proximidade da Central Tejo.[39] O mesmo dizia a CML, acrescentando o argumento da violação do PDM, pois a área onde se implantava o silo-auto estava aí urbanisticamente qualificada como "Área Verde de Recreio". Por outro lado, a interferência com o sistema de vistas do Palácio Nacional de Belém e com o sistema húmido, que também era apontada. Violava ainda a regra genérica da faixa *non aedificandi* de 50m de distância à margem do rio.

O papel do município em todo o processo de construção do novo Museu dos Coches (e, bem assim, aos projetos a ele direta ou indiretamente associados) é feito de polémica e de contradição. Merece, por isso, que nos demoremos aqui um pouco mais. Há que começar por referir que sendo o museu uma "operação urbanística promovida pelo Estado", encontrava-se o seu projeto isento de licença municipal ao abrigo do Regime Jurídico da Urbanização e Edificação[40]. No entanto, tratando-se de uma obra de enorme relevância e visibilidade, e, como tal, sujeita a *escrutínio público*, entenderam a Parque EXPO e a Frente Tejo envolver todas as entidades qualificadas a pronunciar-se sobre o projeto, entre elas a CML. Esse envolvimento foi feito desde muito cedo, ainda na fase de Estudo Prévio, imediatamente após a apresentação pública do projeto. Essa estratégia aportava duas virtudes nas perspetivas das entidades gestora e promotora: por um lado, conseguir-se-ia uma otimização das soluções projetuais na observância do cumprimento legal e regulamentar em vigor; por outro, com os vários pareceres e aprovações, enrobustecer-se-ia o argumentário

[37] O Palácio Nacional de Belém foi classificado como "Imóvel de Interesse Público" pelo Decreto n. º 47406 de 24 de Janeiro de 1967, conforme publicado no *D.R., 2.ª Série, n. º 203, de 31 de Agosto de 1967*.

[38] O conselho consultivo da direcção do IGESPAR emitia parecer nas áreas da arquitectura e do urbanismo, sendo constituído por quatro conselheiros convidados, um representante do Ministério das Finanças e outro do Ministério do Ambiente e Ordenamento do Território, um da Conferência Episcopal Portuguesa e outro da Associação Nacional dos Municípios Portugueses. Entre os conselheiros convidados estavam os arquitectos Alcino Soutinho (1930-2013), Tomás Taveira (1938-) e Vasco Massapina (1947-2012).

[39] Portugal. Agência Lusa. Museu dos Coches: Conselho do Património dá "luz verde" a projecto de novo edifício [*online*]. In: *Visão.* Lisboa: 10 Mar. 2009.

[40] *Cf*. RJUE, DL 555/99, Art.º 7.º, n.º 1, alínea b):
"Estão igualmente isentas de licença: as operações urbanísticas promovidas pelo Estado relativas a equipamentos ou infra-estruturas destinados à instalação de serviços públicos ou afectos ao uso directo e imediato do público, sem prejuízo do disposto no n.º 4;"

favorável ao projeto do novo museu perante a opinião pública. No município foi constituído um grupo de trabalho interno para analisar o projeto, dentro da Divisão de Equipamentos Públicos e Licenciamentos Especiais, integrada no Departamento de Projetos Estratégicos. Foram chamados a pronunciar-se diversos departamentos, pois as implicações *urbanas* do projeto assim o solicitavam. Até porque, quando o edifício estivesse em exploração, algumas situações de manutenção ficariam a cargo do município, como é o caso, por exemplo, do elevador público que serve a passagem pedonal a sul da via férrea. Ou seja, todas essas questões deviam ser devidamente ponderadas.

Em 21 de Outubro de 2008 a Frente Tejo submete à apreciação da CML o Estudo Prévio do novo Museu dos Coches (ainda com o silo-auto).[41] Antes, a 1 de Setembro, a Parque EXPO, na qualidade de mandatária, submetera o pedido de demolição dos edifícios que constituíam as antigas OGME.[42] O pedido de demolições proposto a Plenário da Câmara Municipal de Lisboa, com emissão de parecer favorável pelo Vereador Manuel Salgado, foi aprovado por maioria. Já o projeto para o museu, analisado e enquadrado como informação prévia, foi proposto para homologação pelo Vereador Manuel Salgado, mas enovelou-se na burocracia municipal, deixando-se demorar, fatalmente, por entre os demais serviços. Associou-se à contestação na imprensa a contestação política no seio da edilidade. O silo-auto tornava-se o grande *cavalo-de-batalha*. Na deliberação do executivo camarário a aprovação deste volume ficava condicionada à prévia elaboração de um projeto de espaços públicos (só assim poderia ser enquadrada no PDM), que respondesse de forma integrada aos problemas de toda a zona. No entanto, dava parecer "negativo ao seu uso como silo de estacionamento", reservando-se a "uma posição final quanto a este corpo à apreciação de um novo programa" (Lisboa. CML, 2008a). Não estando dentro das competências contratualizadas com o consórcio, o estudo para os espaços públicos nunca chegou a ser executado. Apesar de toda a zona de implantação do silo e do arranque da passagem pedonal estar suficientemente desenvolvida nessa fase (formal e programaticamente) para ser possível decidir. Quanto ao programa, acrescentaram-se algumas valências que podiam

[41] Que foi aprovado com 6 votos a favor, 5 contra e 6 abstenções.
Cf. Lisboa. Câmara Municipal, 2008. Deliberação n.º 1341/CM/2008 (Proposta n.º 1341/2008). In: *Boletim Municipal*. Lisboa: 26 Dez. 2008, **Ano XV**(775), pp. 2208 (8-10).
[42] Também ele aprovado, com 9 votos a favor, 5 contra e 3 abstenções.
Cf. Lisboa. Câmara Municipal, 2008. Deliberação n.º 1340/CM/2008 (Proposta n.º 1340/2008). In: *Boletim Municipal*. Lisboa: 26 Dez. 2008, **Ano XV**(775), pp. 2208 (7-8).

trazer proveitos para o município – uma cafetaria no piso térreo e um salão de festas na cobertura. Mendes da Rocha (*e.g.* 2009a) ia defendendo, publicamente, a solução proposta, mas a hipótese de deixar cair o silo era cada vez mais uma possibilidade.

A decisão de subtrair o silo-auto ao projeto nunca foi técnica, pois a proposta do consórcio dava resposta objetiva às necessidades do museu e do local. No entanto, construir à beira-rio para colocar automóveis no seu interior era uma provocação demasiado grande para ser ignorada pelos entusiastas da cidade-postal à beira-rio. Por isso, a decisão foi política, como se pode inclusivamente concluir pelas posições ambíguas e desvinculadas dos representantes da CML, que se encontram bem documentadas nas atas das reuniões promovidas pelo Dono da Obra para apreciação ao projeto (Parque EXPO, 2008b). Se por um lado havia interesse na solução do silo, porque ajudava a resolver a questão premente do estacionamento na zona monumental de Belém, sem custos para o município, por outro ela era suficientemente ousada (quer na dimensão quer no uso) para despertar aqueles que, preconceituosamente, se opõem a qualquer tipo de construção à beira-rio. Assim, segundo Lacerda (2016), "para que o silo não pusesse em causa o resto do projeto, foi retirado." Nessa altura a polémica era tanta que obrigava altas figuras da governação a pronunciarem-se. No mesmo dia em que o então presidente da câmara, António Costa, considerava a construção de um novo edifício para os coches "desnecessária", o Ministro da Presidência Pedro Silva Pereira garantia a continuidade do projeto, ao mesmo tempo que, elogiando, afirmava a necessidade de "reanálise" à questão do silo.[43]

É no pressuposto da retirada do silo que a fase de Estudo Prévio é aprovada pelo Dono da Obra no início de 2009, prosseguindo o projeto para a fase de Anteprojeto/Licenciamento. Enquanto isso arrancavam os trabalhos de demolições. E é já sem o silo que o Projeto de Licenciamento é submetido em Março, obtendo então a aprovação de todos os serviços municipais e entidades que se tinham de pronunciar. Na iminência da proposta de homologação do projeto vir a ser rejeitada em sessão de câmara (*cf.* Boaventura, 2009), esta foi retirada da ordem de trabalhos. Não chegou a ser votada. A administração da Frente Tejo, tendo obtido o parecer favorável de todos os serviços municipais e, inclusive, considerando a proposta de homologação do projeto pelo Vereador do Urbanismo, "resolveu avançar para

[43] Em declarações à Agência Lusa em 23 Dez. 2008.

a fase de Projecto de Execução" (Lacerda, 2016) em finais de Agosto, usando da prerrogativa prevista no Regime Jurídico da Urbanização e Edificação para a isenção de licença municipal em obras promovidas pelo Estado.

Entretanto, o concurso público para a Empreitada de Fundações e Estruturas do Novo Museu dos Coches[44] decorria, uma vez que o Projeto de Execução dessa especialidade estava concluído. Ou seja, sensivelmente a meio do ano de 2009, enquanto se discutia a aprovação do projeto no município, com os trabalhos de demolições no local suspensos, e a contestação no auge, o Dono da Obra iniciava o processo de consulta pública para o concurso para a construção do museu. Esta estratégia só foi possível porque se tinha decidido separar o projeto em dois processos de empreitada, que apesar de interdependentes e coordenados entre si, pelas características do projeto a que respondiam, eram passíveis de serem desenvolvidos a ritmos diferentes e com certa autonomia. Significa isto que durante a fase de Anteprojeto a arquitetura e todas as especialidades estavam já absolutamente coordenadas, com as grandes decisões conceptuais tomadas de forma a que se pudesse fechar a solução estrutural. Daí para a frente, todo o trabalho desenvolvido seria feito considerando a configuração estrutural definida. Era a arquitetura que se teria de adaptar à estrutura e não o contrário, como a maior parte das vezes sucede na prática de projeto, nomeadamente a portuguesa. Primeiro desenha-se a casa, depois chama-se o engenheiro para colocar os pilares. Uma opção que se distancia da prática brasileira, onde a questão estrutural está implicada desde o início.

A segunda fase do Projeto de Execução (da arquitetura e das restantes especialidades) decorreu até final de 2009. Entretanto, um novo revés emergia: reduzida a área do museu e retirado o silo, parte das questões que este último levantava com o espaço público migravam agora para a passagem pedonal. A REFER tinha em curso um projeto para a reformulação de toda a linha de Cascais, que incluía, entre outras particularidades técnicas e normativas, a subida do *gabarit*[45] para 7,5m (imposição acolhida e integrada ainda durante a fase de Estudo Prévio) e a requalificação dos vários apeadeiros, entre eles o de Belém, já com o

[44] Portugal. Frente Tejo SA. Anúncio de procedimento n. º 2560/2009 [empreitada de Fundações e Estruturas do Novo Museu dos Coches]. In: *D.R.: 2ª Série – N.º 109 – 5 de Junho de 2009.*

[45] Distância física ou tolerância vertical de uma obra de arte ou túnel. No caso da passage pedonal do museu a distância é medida entre a face superior dos carris e a face inferior da estrutura do tabuleiro.

Projeto de Execução em desenvolvimento. Nesse contexto, o projeto de requalificação que a REFER tinha para o apeadeiro de Belém é apresentado ao consórcio de forma impositiva e condicionante à aprovação da passagem pedonal. Porque os ajustes ao projeto e os trabalhos inerentes eram de tal forma significativos, pressupondo-se inclusive o reperfilamento na zona da Av. de Brasília, foi decidido, pelo Dono da Obra e já com os trabalhos em curso, a retirada da passagem pedonal da empreitada de fundações e estruturas. As implicações estenderam-se igualmente à segunda fase do Projeto de Execução, resultando na separação processual da passagem pedonal dos edifícios do museu (pavilhão de exposições e anexo). Com as dificuldades inerentes ao arranque da obra da passagem pedonal a adensarem-se, era necessário encontrar os mecanismos possíveis para permitir, posteriormente, uma consulta autónoma. Estava concretizado o terceiro revés ao projeto original, depois da redução volumétrica e da suspensão do silo-auto. Pela parte do consórcio e dos promotores do projeto, estes tudo foram fazendo para garantir a sua viabilidade (*cf.* Gordon, 2018), encontrando estratégias e soluções possíveis para contornar os (muitos) obstáculos que iam surgindo, não só no âmbito do projeto. É verdade que nem sempre as soluções encontradas foram positivas, pois empurravam trabalhos e decisões para um futuro que se pressentia obscuro. É por essa circunstância que a empreitada da passagem pedonal só se inicia em 2017, cinco anos após a conclusão das empreitadas dos edifícios. Na mesma condição ficaram as empreitadas de museologia, sinalética e equipamentos especiais, só contratualizadas após a (primeira) inauguração do museu, em 2015.

Com os projetos de execução de arquitetura e das especialidades concluídos, e com a entidade executante da primeira empreitada selecionada (o consórcio Mota-Engil/Martifer), no primeiro dia do mês de Fevereiro de 2010 é efetuada a cerimónia do lançamento da primeira pedra. Imediatamente a seguir são retomados os trabalhos de demolições, que terminam em Maio. Finalmente, em Junho, inicia-se a empreitada de Fundações e Estruturas e começa-se a construir o museu. Os trabalhos decorrem dentro do planeado, excluindo a questão da passagem pedonal, cuja resolução decorreu já dentro do prazo da empreitada, como escrevemos. Desse episódio ficou, como inaudito testemunho, durante alguns anos, os três tramos executados da rampa de arranque da passagem, sob o Edifício Anexo, expectantes de tempos melhores.

Mesmo para os edifícios, o espectro da suspensão dos trabalhos nunca cessou e manteve-se sempre como uma *espada de Dâmocles pairando* sobre o museu. A ameaça aproximava-se, agora vinda do campo da política. Com as eleições legislativas para o XVIII Governo Constitucional em Outubro de 2009 cai a maioria absoluta do Partido Socialista. Em 2010, com as súbitas dificuldades económicas de Portugal, chegam os primeiros pacotes de austeridade incluídos nos quatro Programas de Estabilidade e Crescimento (PEC), que o Governo apresenta à AR como resposta à crise do sobre-endividamento do Estado Português, na sequência da crise financeira de 2008.

Apesar das dificuldades europeias do país – e porque a verba estava já cabimentada no TdP – é lançado o concurso para a Empreitada de Construção dos Acabamentos e Instalações Especiais do Novo Museu do Coches no final de 2010. [46] Um concurso que foi ganho pelo consórcio FDO Construções/Mota-Engil. Contudo, por razões de cabimentação orçamental, verificou-se um compasso de espera entre a conclusão da primeira empreitada (em Abril de 2011) e o começo da segunda, dois meses após.[47] "E ainda bem que começou nessa altura!" refere, com alívio, Lacerda (2016). Sucede que pouco antes de terminar a primeira empreitada, as condições de governabilidade no país tinham-se deteriorado muitíssimo. O Governo apresentara a sua demissão em 23 de Março, na sequência da não aprovação do PEC4 pelos partidos da oposição. O Presidente da República convocava eleições para Junho, e a 6 de Abril o Primeiro Ministro José Sócrates anunciava a formalização do pedido de assistência financeira à Comissão Europeia. Era o início da época da *Troika*.

É precisamente neste período convulso, entre a demissão e o pedido de resgate do Governo e as eleições (de onde resultaria a coligação governativa de direita PSD-CDS), que sucede a transição de empreitadas. Estando o Governo demissionário, o risco de as estruturas construídas serem abandonadas como despojos de um naufrágio, espalhava-se como peste. E desta feita com fundamentadas razões, pois pouco tempo depois de tomar posse, o XIX Governo Constitucional anunciava a intenção de extinção das Sociedades Frente Tejo SA e Parque EXPO 98 SA, tendo em vista a redução do chamado "Estado Paralelo". A Frente

[46] *Cf.* Portugal. Frente Tejo SA. Anúncio de procedimento n. º 5173/2010 [empreitada de Construção dos Acabamentos e Instalações Especiais do Novo Museu dos Coches]. In: *D.R.: 2ª Série – N.º 220 – 12 de Novembro de 2010*.

[47] *Cf.* Lacerda, Carlos de. Uma visão de futuro em Belém. In: Rocha, Paulo Mendes da, 2015a. *Museu Nacional dos Coches: lugar, projeto e obra*. José M. Neves (ed.). Nuno Tavares da Costa (coord.) Lisboa: Uzina books, 2015, pp. 128-131.

Tejo extinguir-se-ia por decreto a 25 de Novembro[48], enquanto a Parque EXPO iniciava um processo de dissolução e liquidação que só terminaria em 2015[49].

Daqui se depreende, desde logo, uma consequência imediata para a obra e para a empreitada de acabamentos que, entretanto, se iniciava: com a extinção da Frente Tejo deixava de haver Dono da Obra. Esta situação não era exclusiva do museu, pois estendia-se às restantes obras e projetos patrocinados pela Frente Tejo, que eram parte integrante do plano de intervenções na frente ribeirinha. Viveu-se neste limbo desde o anúncio da extinção da sociedade até à sua efetivação por decreto. Nele ficava estabelecido que os bens imóveis geridos pela sociedade eram transferidos para o domínio público do Estado (com uma ou outra exceção). A realização das operações em curso (ou projetadas) para a "requalificação e reabilitação urbana, no âmbito da intervenção na frente ribeirinha da Baixa Pombalina" e Ribeira das Naus, transitava para a CML. O município chegou também a mostrar-se interessado em acolher o museu na sua gestão cultural, mas este acabou por manter-se na esfera do IPM. No entanto, a assunção de todas as obrigações (inclusive financeiras) por parte deste instituto, enquanto Dono da Obra, não era possível sem que estas estivessem protocoladas com o TdP. O que levou a Parque EXPO a ter que assumir (talvez manter seja a palavra exata) a gestão do processo, tomando decisões que eram inerentes ao Dono da Obra, para que não se corresse o risco de se formarem atrasos na execução dos trabalhos da empreitada e, por consequência, dando azo a que a entidade executante pudesse alegar a sua suspensão ou prorrogação de prazo (*cf.* Lacerda, 2016).

Acrescia a esta circunstância os efeitos da crise que se começavam a fazer sentir no sector da construção. Uma das partes do consórcio construtor, a FDO Construções, falia, assim como muitos dos subempreiteiros. Os fornecedores nacionais tinham dificuldades de *stock*. Os estrangeiros, desconfiados da capacidade do país, impunham condições absurdas aos fornecimentos. Este foi um período caracterizado por um grande esforço de todas as partes envolvidas em encontrar soluções às dificuldades que se colocavam diariamente. Foi assim, com solidariedade entre todos, assumindo as responsabilidades para com o objetivo único de concluir com esmero a empreitada contratada, que se prosseguiu até à sua conclusão

[48] Portugal. Presidência do Conselho de Ministros, 2011. Decreto-Lei 110/2011. In: *D.R.: 1.ª Série - Nº 227 - 25 Novembro 2011*, p. 5058.
[49] Portugal. Presidência do Conselho de Ministros, 2015. Resolução do Conselho de Ministros n.º 24/2015 de 16 de Abril. In: *D.R.: 1ª Série – N.º 76 – 20 de Abril 2015*, pp. 1964-1965.

em Maio de 2012, "respeitando prazo e orçamento definidos." (Lacerda. In: Rocha, 2015a, p. 130)

Mas o novo Governo não tinha interesse nesta obra. Ostracizava-a. Por um lado, porque era politicamente uma obra da iniciativa do Governo anterior; por outro, porque prosseguindo os trabalhos e concluindo-se o museu, este seria sempre visto como uma despesa significativa para o erário público, efetuada a contraciclo com a austeridade que se abatia fatalmente sobre os portugueses. Afinal, ideologicamente, havia que conter toda e qualquer despesa que o Governo considerasse supérflua, mesmo que para ela houvesse já compromissos assumidos pelo Estado e com financiamento garantido, como era o caso do museu.

A ideia de transformá-lo em Museu da Viagem era recuperada, mas logo esmoreceu.[50] Face ao investimento necessário para que tal acontecesse e, porque não dizê-lo, ao despropósito e inconveniência da ideia, a decisão foi confirmar a mudança da coleção para o novo edifício. Quando? Não se sabia, mas, por enquanto, o melhor seria parar o projeto. E assim esteve, entre 2012 e 2015, o novo Museu Nacional dos Coches, fechado. Incompleto. Deteriorando-se. Praticamente desprovido de manutenção e esgotando todos os períodos de garantia em que se podia (e deveria) detetar eventuais desconformidades da execução da obra e corrigi-las atempadamente. Esperou-se, pois não se sabia o que com ele fazer, e porque as prioridades eram outras. As restantes empreitadas de museologia, conteúdos, sinalética, equipamentos auxiliares e, até, da passagem pedonal e ciclável, não eram concursadas por simples inércia ou desinteresse. Eram entendidas como despesa, e esta era para ser reprimida. O Governo adotava uma postura passiva, pois o país vivia em estado de emergência e a cultura, nessas circunstâncias, era a menor das suas prioridades (se prioridade chegava a ser!), reduzida que tinha sido a uma secretaria.

A opinião pública estranhava. Pior do que gastar, era gastar para ficar fechado. Os vários secretários de estado começavam então a perceber que a estratégia de inércia adotada, talvez não tivesse sido a melhor, e desdobravam-se, agora, em justificações vagas. Não tinham ideia nem autoridade. Nunca tiveram, em rigor, mesmo no Governo anterior, apesar de ser uma obra do sector cultural. Entretanto, autorizou-se a transferência das reservas do

[50] *Cf*. declarações de Francisco José Viegas à Comissão Parlamentar de Educação, Ciência e Cultura, em 12 Out. 2011.

museu para as novas instalações. Era um procedimento simples, que podia ser feito internamente, com os recursos do museu, com custos mínimos, portanto. Com a mudança das reservas garantia-se maiores e melhores condições para o acervo da coleção. Havendo tempo (porque decisões não havia) poder-se-ia ir catalogando convenientemente todas as peças e restaurar aquelas que necessitavam. A Parque EXPO mantinha-se como entidade gestora, pois era a única entidade com um conhecimento completo de todo o processo (desde a sua génese), e com competência para tal. Sabia inclusive que o museu era, quando em funcionamento pleno, financeiramente viável, pois havia efetuado um "Exercício de Sustentabilidade Financeira" para a tutela, que assim o demonstrava (*cf.* Parque EXPO, 2012). Jorge Barreto Xavier[51] afirmava o contrário, quando chamado à Comissão de Educação, Ciência e Cultura no Parlamento, em Julho de 2013. Para lá da dificuldade financeira em acabar e colocar a funcionar o museu, Barreto Xavier assumia que este tinha sido um erro, e que não era uma prioridade para o Governo (*cf.* Cardoso, 2018). Mas o mais visitado museu do país não podia ficar ainda mais dividido. Assim, um ano após, eram finalmente lançados os concursos para a "Construção da passagem superior de peões do novo museu dos Coches e Bar/Esplanada em Belém"[52], e para o "Fornecimento e Instalação de Equipamento Expositivo"[53].

[51] Jorge Barreto Xavier foi Secretário de Estado da Cultura do XIX Governo Constitucional (2012-5).

[52] Portugal. Direção-Geral do Património Cultural, 2014. Anúncio de procedimento n. º 5385/2014. In: *D.R.: 2ª Série – N.º 187 – 29 de Setembro de 2014*. Republicado em: Portugal. Direção Geral do Património Cultural, 2015. Anúncio de procedimento n. º 1537/2015 [Novo Museu dos Coches - Construção da passagem superior de peões do novo museu dos Coches e Bar/Esplanada em Belém]. In: *D.R.: 2ª Série – N.º 51 – 13 de Março de 2015*. Republicado em: Portugal. Direção Geral do Património Cultural, 2015. Anúncio de procedimento n. º 1537/2015 [Novo Museu dos Coches - Construção da passagem superior de peões do novo museu dos Coches e Bar/Esplanada em Belém]. In: *D.R.: 2ª Série – N.º 51 – 13 de Março de 2015*.
A construção de um bar/esplanada associado à passagem pedonal remonta a 2011. No desenho final aprovado da passagem pedonal, na sua chegada ao solo a sul da via férrea, perto da estação fluvial de Belém, coincidia uma pré-existência – um bar/esplanada propriedade da Associação de Turismo de Lisboa, explorado por concessionário particular. A sociedade Frente Tejo, à data, solicitou ao consórcio uma proposta para a elaboração de um projeto que pressupusesse a substituição e relocalização do edifício, de forma a integrar, também, esses trabalhos na empreitada. Mendes da Rocha não se interessou pelo projeto e passou o trabalho a Bak Gordon. Este desenhou um edifício que é uma espécie de *costado* suspenso, em betão aparente pintado, apoiado em apenas dois pontos. O edifício situar-se-ia inicialmente no que são hoje os jardins da Fundação EDP, espaço de gestão municipal. Para que não se dessem razões que pudessem inviabilizar a sua construção no futuro (quem era responsável pelo quê, e quem pagava o quê) foi tudo protocolado entre município, concessionário, a Associação Turismo de Lisboa e Frente Tejo. A passagem pedonal era financiada pelo Estado (via TdP), e o bar/esplanada pela ATL. O terreno, apesar de adjacente à Fundação EDP, é camarário, ao abrigo do definido pela RCM n.º 87/2009 de 18 de Setembro.

[53] Portugal. Direção-Geral do Património Cultural. Anúncio de procedimento n. º 5546/2014 [Novo Museu dos Coches - Fornecimento e Instalação de equipamento expositivo]. In: *D.R.: 2ª Série – N.º 192 – 6 de Outubro de 2014*.



Figura 27 Transferência dos coches para o novo museu
Fotografia de ©Fernando Guerra . 2015

O concurso da empreitada para a passagem pedonal[54], lançado pela Direção-Geral do Património Cultural em 2014, fica, no entanto, vazio; e é lançado um segundo concurso em Março de 2015. Os construtores (entre os que tentam sobreviver e os que se vão ajustando à apatia no sector) mantêm-se desinteressados e a generalidade não acorre ao concurso, à exceção das Construções Refoiense, que avança e vence o concurso sem oposição. A assinatura do contrato, porém, só se daria no final do ano, e já com o futuro Governo.[55]

O XIX Governo Constitucional (coligação PSD-CDS) havia-se conformado com a inevitabilidade de ter de concluir a obra. A nomeação de António Lamas, ex-presidente da Sociedade Parques de Sintra-Monte da Lua (PSML), para a presidência do CCB pode ser entendida pelo interesse da implementação de um modelo de gestão integrada para toda a área monumental de Belém.[56] No início de 2015, é o próprio Lamas que, conjuntamente com a DGPC, promove o processo de inauguração do museu, com data para o dia da comemoração do seu centenário, a 22 de Maio. Este período é marcado por uma grande agitação. A *faina* que se antevia até tudo estar pronto era árdua. Ao desinteresse sucedia a urgência. Era ano de eleições, uma associação que se faz comummente quando as coisas por fazer despertam subitamente do seu abandono propositado para a urgência (interessada) da sua conclusão. Uma série de trabalhos complementares, como resultado da entrada em exploração do museu, foram solicitados e executados.

A grande tarefa, porém, estava reservada à transferência da coleção, que se inicia em Março. A dimensão das peças antevia cuidados demorados e extraordinários no seu transporte. O que acabou por não se verificar, pois, afinal, foi só *empurrar os coches para o outro lado da rua*, da casa antiga para a nova. A parte da coleção que se encontrava no Paço Ducal de Vila Viçosa seria mais morosa. As dificuldades começavam na presidência do Conselho Administrativo da Fundação da Casa de Bragança (FCB)[57], cujo presidente era

[54] Portugal. Direção-Geral do Património Cultural, 2014. Anúncio de procedimento n. º 5385/2014 [Novo Museu dos Coches - Construção da passagem superior de peões do novo museu dos Coches e Bar/Esplanada em Belém]. In: *D.R.: 2ª Série – N.º 187 – 29 de Setembro de 2014*.

[55] A 4 de Outurbro de 2015 realizam-se eleições legislativas que são ganhas pela coligação PSD-CDS, formando o XX Governo Constitucional. Contudo, o Governo empossado nunca chegou a entrar em funções, em função do apoio parlamentar insuficiente e de uma moção de rejeição aprovada pelo PS e toda a esquerda (BE, PCP, PEV e PAN), com base nos acordos bilaterais entre estes firmados, e que estariam na origem da formação do XXI Governo Constitucional, liderado pelo PS, indigitado em 24 de Novembro de 2015.

[56] Ver capítulo I.3.

[57] A Fundação da Casa de Bragança foi criada em 1933, em respeito do desejo expresso em testamento do rei D. Manuel II, que com ela pretendia preservar as suas coleções e o património da Casa de Bragança. Ao

Marcelo Rebelo de Sousa, nomeado em 2012. Segundo Bessone (2016) e Lacerda (2016), com esta mudança, as viaturas que estavam acordadas com a anterior administração para serem transferidas para o novo museu eram, agora, colocadas em causa, sendo por isso necessário efetuar novo protocolo. As 25 viaturas que vieram de Vila Viçosa obrigaram a um período de quarentena e tratamento mais prolongado do que as que estavam em Lisboa, pois estavam atacadas por xilófagos.

Em 22 de Maio de 2015 fez-se a inauguração do novo Museu Nacional dos Coches. Uma inauguração perra e incompleta. À exposição faltava-lhe o espaço e o conteúdo museográfico; quanto à cidade, era a passagem pedonal que ainda estava por fazer. Dias antes, na conferência de imprensa de apresentação ao museu, Barreto Xavier (2013) fazia questão de lembrar que o museu era "um desafio decidido pelo anterior Governo", sublinhando que já se tinha esperado muito (três anos) e concluindo que, nesta obra, "o exercício da arquitetura e o discurso da arquitetura são muito relevantes." Os custos de funcionamento eram, entretanto, mitigados pelo anunciado modelo de gestão que considerava as fontes de receita (já projetadas anteriormente pela Parque EXPO) resultantes da concessão dos espaços da cafetaria, loja e restaurante, para além do aluguer temporário de espaços como o auditório. Contudo, o Governo reduzia os recursos humanos previstos e necessários a contratar para metade, impondo um confrangedor e provinciano funcionamento ao museu, que se mantém até aos dias de hoje.

Quando em 26 de Novembro de 2015 o XXI Governo Constitucional toma posse, com um programa que já anunciava uma inversão das políticas dos últimos anos, o ânimo do país renasce. A esperança por um retorno ao desenvolvimento e ao progresso reaparece. Também assim o era para o museu. O contrato da empreitada da Passagem Pedonal era finalmente firmado, e os trabalhos da museografia iniciavam-se. Em Maio de 2017, dois anos após a primeira inauguração, é reinaugurado o Museu Nacional dos Coches com a coleção contextualizada pelo projeto expositivo. Nesse mesmo mês arrancam os trabalhos da

Conselho Administrativo da FCB compete a administração corrente da Fundação e a elaboração do relatório e contas de cada exercício, a submeter à apreciação da Junta da Casa de Bragança. A Junta da Casa de Bragança é composta por sete membros, sendo o Presidente nomeado por despacho do Ministro das Finanças, sob proposta da Junta, e os demais por ele homologados, igualmente por proposta da Junta. Natália Correia Guedes, que foi directora do MNC entre 1985-1990, é a actual Presidenta da Junta da Casa de Bragança.

passagem pedonal, que só terminariam em 2019, completando em obra aquilo que tinha sido imaginado em projeto, há mais de uma década.

A empreitada da passagem pedonal é também caracterizada pelas grandes dificuldades reveladas pela entidade executante. Dificuldades que resultavam do desfasamento da proposta posta a concurso com as condições reais de execução. Os custos de construção eram agora muito diferentes, mais inflacionados. Por outro lado, o desconhecimento aprofundado do processo do agora Dono da Obra (DGPC), permitiam novas interpretações (eventualmente abusivas) do que estava acordado entre as várias entidades.

É, também, neste *tom* de desconhecimento útil e de incompetência interessada, que a CML solicita a relocalização do edifício do bar/esplanada em 2018, já com a empreitada da passagem em curso, forçando à sua exclusão dos trabalhos a executar. A argumentação do município, contaminada certamente pela posição do recém-inaugurado MAAT-Museu da Arquitetura, Arte e Tecnologia, era torpe, embora cismada novamente no que tinham sido as objeções ao silo-auto. Voltava-se a referir o eventual desenquadramento do pequeno edifício no sistema de vistas e espaços verdes – entretanto requalificado pela própria EDP, com projeto do paisagista iraniano Vladimir Djurovic. Confrontado com a possibilidade da não construção do bar/esplanada, que era da sua exclusiva autoria, Bak Gordon aceita mudar a implantação do edifício para a posição indicada pela CML no parque automóvel adjacente, coincidente com a posição prevista para o silo-auto e inviabilizando assim a possibilidade de este se vir ali a construir. A caricatura final que se pode fazer deste episódio é a de um município que, impondo uma nova implantação a um projeto que já havia aprovado noutro local, dispensa-se, ainda assim, de efetuar o estudo e a requalificação do terreno aonde as novas construções (passagem pedonal e bar/esplanada) surgiam. Donde se infere que dificilmente o município tinha, ou tem, efetivamente, um pensamento coordenado para aquela parte da cidade.

I.5
Anatomia do projeto

Para quem vem de Lisboa pela marginal (de carro ou transportes públicos claro está, porque a pé poucos veem), lado a lado com o comboio, imediatamente antes de entrar em Belém, surgia um prédio urbano (terreno), murado, de faceta militar – as antigas Oficinas Gerais de Material de Engenharia do Exército (OGME). Quando o muro deste prédio se voltava para dentro da cidade, revelava o jardim da Praça Afonso de Albuquerque, vice-rei das Índias, ali colocado certamente em homenagem à epopeia das descobertas, que daquele local zarpou há mais de 500 anos. Inicia-se nesse local toda a área de Belém que chamamos de Monumental, porque acolheu esse e outros dos mais importantes episódios da história de Portugal, que permanecem ainda inscritos nas construções e memórias daquele lugar. Algumas dessas construções foram, entretanto, *destapadas*, outras ficaram escondidas nas camadas do tempo. Toda a área monumental fechou-se a poente nos finais do século XX, com o remate pétreo do centro cultural de Gregotti e Salgado (1988), contrapondo-se a nascente com as ainda expectantes OGME. Entre os dois fica o Jardim da Praça do Império (colonial), o quarteirão medieval da Vieira Portuense e a antiga Praça Dom Fernando, entretanto *tomada* pelo vice-rei das Índias. O prédio das OGME encerrava-se a norte com a Rua da Junqueira (antigo reguengo da cidade a Belém) que desembocando na Praça Afonso de Albuquerque encontra a ladeira que desce da Ajuda. A nascente, o prédio fechava-se contra o casario que se prolonga desde a cidade, à beira das desaparecidas praias da

Junqueira. Belém tem esta condição concêntrica, convergindo os seus monumentos, museus e palácios sobre os jardins de Belém, abertos sobre o Tejo. O terreno das OGME, onde viria a ser construído o novo Museu Nacional dos Coches, não é muito diferente (no seu caráter urbano) do terreno onde se encontra construído o CCB. De facto, depois da frente virada sobre a área monumental, há uma desconfiança de que nada de interessante se passa dali por diante. Que ali termina aquele lugar. E na realidade assim o é, pois são arranques da cidade para nascente, em direção a Alcântara e Lisboa, e para poente em direção a Algés. As características urbanas destes territórios assemelham-se mais a um enclave do que a um lugar de atravessamento e continuidade da cidade.

Ao aceitar vir ver do que tratava esse convite que chegava de Portugal para projetar o novo Museu dos Coches (e com inusitada surpresa para ele), Paulo Mendes da Rocha pretendeu tomar conhecimento da (in)completude de todas estas coisas que constituíam aquele lugar. Provavelmente terá passeado em volta, *vestido* de olissipógrafo, imaginando a história daquele lugar. Por trás do muro, para lá das construções condenadas à demolição, definia-se um território plano que se inclinava no enclave com a Junqueira, onde a diferença de cotas era maior, como numa rocha à beira-mar. Começavam a revelar-se para Mendes da Rocha (*cf.* 2017) as particularidades do lugar que o país escolhera para construir o novo museu, contrariamente aos artefactos a expor, que qualquer um de nós tem bem vivos na memória das suas aparições no cinema.[1] O que viu então o arquiteto, para além daquilo que se torna evidente para todos? Um aspeto que talvez fosse menos claro para o cidadão mais distraído é que todo aquele território são terras conquistadas do rio. Esse aspeto – enfrentar a natureza para a construção do habitat humano – é algo que excita o imaginário do arquiteto. Uma outra particularidade notada é que o lote convive com três eixos fundamentais da área monumental de Belém: o eixo nascente-poente, que acompanha o rio e organiza toda a área monumental, traçado com epicentro no vice-rei das Índias; também daí, mas ortogonal a este, dispõe-se o eixo histórico norte-sul, alinhado pelo Palácio de Belém, e atravessando o que foi, em tempos, o Cais de Belém – de aonde partiu a Família Real para o Brasil (1807);

[1] O IMC não partilhava da ideia de Mendes da Rocha, tendo a intenção manifesta de "...questionar o sentido de basear a fruição de uma colecção única e com valor intrínseco numa apresentação e concepção 'hollywoodesca' que de todo não necessita." (Portugal. IMC, 2008, p. 4)
Sobre a proposta museológica consultar o artigo de Nuno Sampaio para a "Revista Património", Dez. 2015, 3, pp. 104-111.

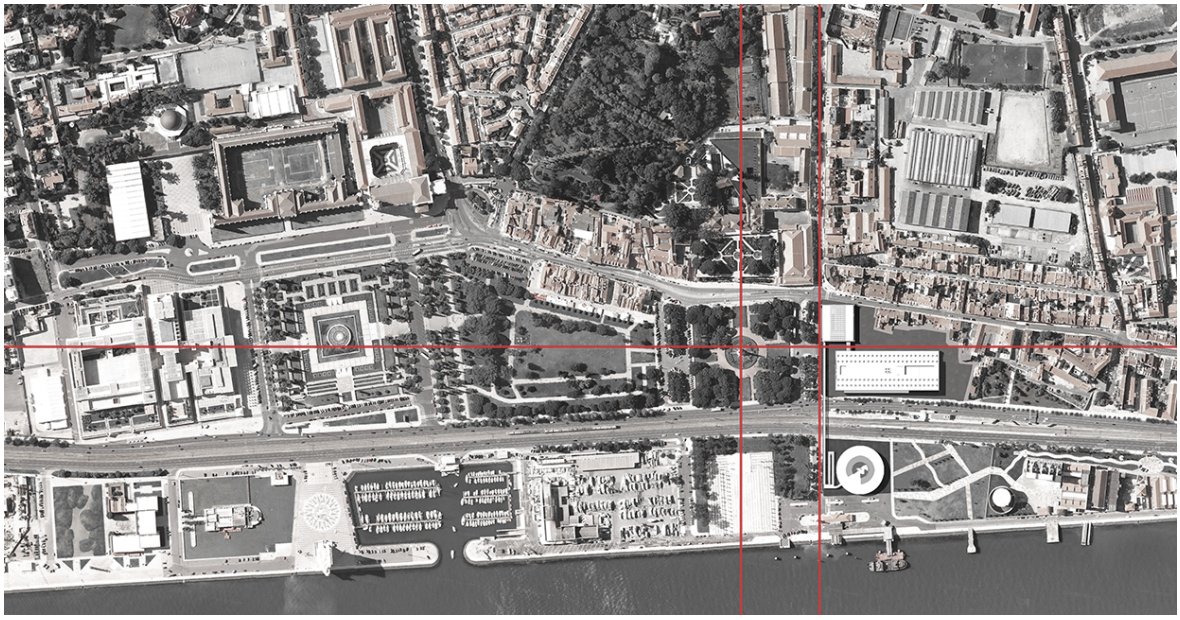


Figura 28 Eixos fundamentais
Consórcio PMBP . 2008



Figura 29 "*Embarquement du Prince Regent de Portugal ao quai de Belem*"
Henri L'Évêque e Francesco Bartolozzi . *ca*. 1813

e, por último, o eixo da Calçada da Ajuda, ligando o seu palácio à Estação Fluvial de Belém[2]. São estes os três eixos que o arquiteto vê como estruturantes daquele lugar, sintetizados e representados, entretanto, por uma geometria clarividente. Certamente que não é acidental a eleição da figura de Afonso de Albuquerque para uma posição epicentral nesta marcação do território. O simbolismo associado à história da figura, de Portugal e das suas ex-colónias, do próprio lugar e da relação com o Brasil, é por Mendes da Rocha entendido e enfatizado no projeto. Ou seja, já não se tratava tão só de ver, como de refletir e então contar o que se via – "a ideia de museu é fazer os outros verem" (Rocha. In: Cadernos de Obra, 2013, p. 23). Uma ideia que irá aplicar tanto ao tratamento da coleção, como do próprio lugar de Belém.

Será a partir da orientação destes eixos que a peculiar disposição dos volumes que irão constituir o museu (pavilhão e anexo) se irá estabelecer, assim como da ligação aérea entre eles, onde se formará um pórtico de *entrada* no recinto. Daqui se entra para a pequena praceta[3] interna que confronta o museu com as construções preservadas da Junqueira. Esta praceta é tornada pública, de e para todos. Acolhe funções próprias de um museu (bilheteira, reservas, oficinas, etc.) reservadas aos seus funcionários, mas também funções indiscriminadas (como as instalações sanitárias, por exemplo, que são de acesso público), para acesso livre. Ao pretender ser pública, esta praceta, propõe-se acolher quem vai ao museu, mas também quem está de passagem. Revelar o que se encontrava desprezado, ou até esquecido para os lisboetas. Para ampliar as suas virtudes, o museu foi suspenso um piso acima do "chão da cidade" (Gordon, 2015), libertando o lugar para o propósito desejado – simultaneamente museu e complexo intermodal –, ou seja, permite que a aproximação à praceta se dê por múltiplas e variadas frentes: desde os jardins de Belém, da Junqueira, por intrincadas escadas e vielas, apeando dos transportes públicos (barco, comboio, elétrico, camionetas de turismo e autocarros) ou por viatura particular. O lugar *esquecido* e agora revelado torna-se vestíbulo do museu, que passa a ser museu da coleção exposta e, acima de tudo, *museu* da integridade de todo um lugar entendido como monumental. O pressuposto

[2] Mendes da Rocha reconhece empiricamente a importância histórica que a ladeira da Ajuda tem para o local, confirmada por autores como, por exemplo, Bonneville (1998, p. 38): "Outrora corria, seguindo o traçado do actual arruamento uma ribeira torrencial designada por 'ribeira dos gafos'. A calçada compõem-se de dois troços: o primeiro troço é o mais antigo, datando do reinado de D. João V, enquanto o segundo, mais íngreme, foi aberto para dar acesso ao Palácio de Madeira, quando a corte aí se fixou."

[3] Mendes da Rocha refere-se a este espaço exterior deixado vazio no projeto como uma "*piazzetta*", que optámos por traduzir como "praceta".

de que um projeto de arquitetura não é, simplesmente, um objeto isolado, mas sim parte integrante de um todo, fica evidenciado assim que as ideias do projeto começam a surgir representadas.

Os primeiros esquissos e a primeira maqueta de Mendes da Rocha revelam esta ideia. "Aquilo que aparentemente foi feito aos pedaços" (Rocha. In: Cadernos de Obra, 2013, p. 25) – pavilhão de exposições, anexo, silo-auto, passagem pedonal – torna-se parte de um todo íntegro. Aos quatro elementos que formam o conjunto elementar do museu, correspondem quatro formas geométricas, também elas elementares: o retângulo, o quadrado, o círculo e a linha, respetivamente. Esta última é traçada no prolongamento da Calçada da Ajuda, até ao Cais de Belém, como que enfatizando o desejo pelo eixo transverso às águas, como o arquiteto faz questão de realçar: "O importante porém é a necessidade de um eixo transversal, que ultrapasse barreiras como as avenidas e o caminho-de-ferro, e coloque em estreita relação a cidade com o rio." (Rocha, 2015a, p. 36) A linha estrutura os três volumes, dois deles no recinto do museu (pavilhão de exposições e anexo), e o terceiro (silo-auto) extrapolado para fora deste, colocado sobre um terreno que, muito oportunamente, se encontrava disponível entre os apeadeiros fluvial e ferroviário de Belém, tornando-se, assim, simultaneamente útil ao museu e à cidade.

A separação do museu em volumes é uma interpretação da lógica Gestaltiana, a que Mendes da Rocha recorre na leitura e interpretação que faz do programa e que encontra algumas semelhanças com os trabalhos do arquiteto russo Ivan Leonidov (1902-59) e as composições suprematistas[4]. O programa definitivo do museu, a ele entregue por Silvana Bessone, e que data de Dezembro de 2007 (*cf.* Portugal. MNC. Bessone, 2007), predispunha o museu organizado em vários núcleos distintos. Uma organização que não tinha sofrido alterações significativas desde que Bessone começou a concretizar, em espaços e em áreas, as necessidades efetivas de um novo espaço. Reivindicava nesse documento que a área bruta de construção necessária para acomodar de forma permanente as "70 viaturas e outras peças", a que se associavam os restantes serviços e dependências, era de 11.470m2. O programa organizava-se agora em 17 núcleos – entrada; atendimento (bilheteiras, bengaleiro, loja); apoio ao visitante (cafetaria); exposição; apoio à investigação (biblioteca);

[4] Consultar a este propósito a terceira parte deste trabalho.

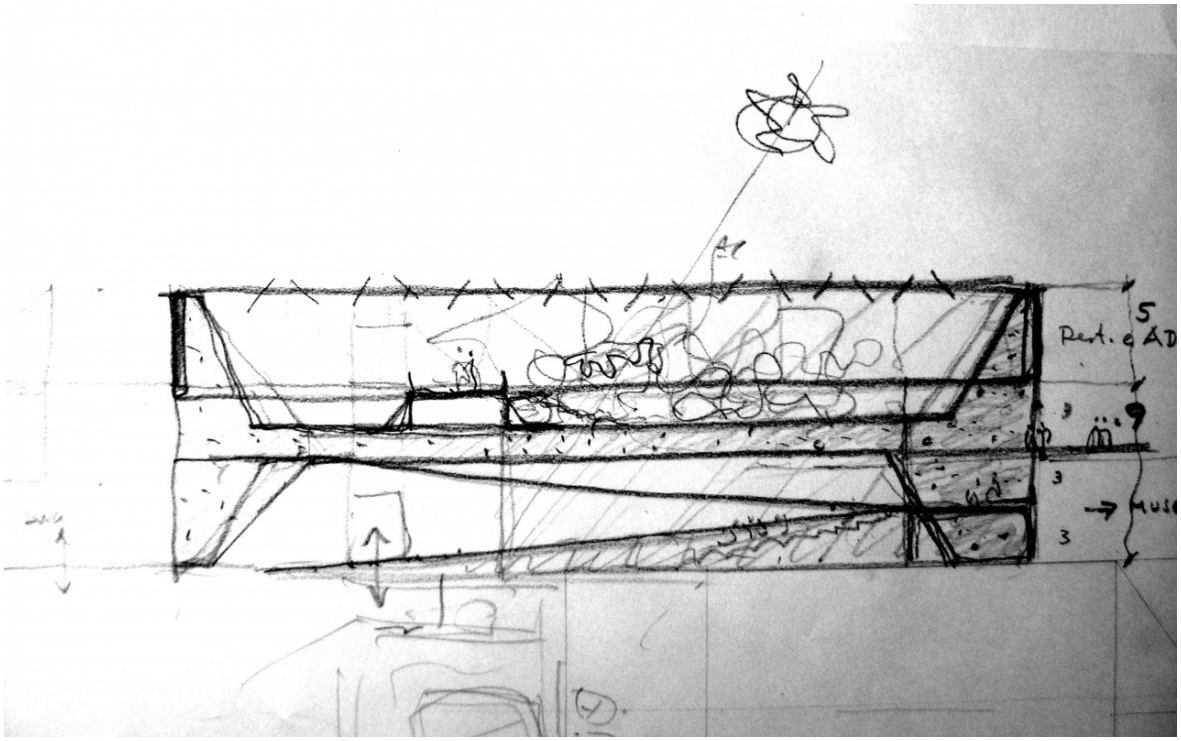


Figura 30 Esquisso do Anexo do novo Museu Nacional dos Coches
Paulo Mendes da Rocha . 2008

extensão cultural (auditório); serviço educativo; administração; serviços técnicos; reservas; oficinas de restauro e conservação; informática; receção de obras de arte; manutenção; pessoal; central técnica; segurança.

Vale a pena destacar algumas peculiaridades do programa originalmente elaborado por Bessone em 1991 (Portugal. MNC. Bessone, 1991), pois influíram na conceção do projeto: a indicação "área de chegada do público (isolado ou em grupos) média 300u. por hora", (que determinaria no projeto a opção pelos elevadores de grande capacidade para a entrada e acesso à exposição); a inclusão de um auditório destinado a "actividades ligadas à extensão cultural (conferências, debates, cinema, teatro, concertos, plenários, etc.)"; um monta-cargas, porque "admitindo-se o museu em vários pisos, este equipamento fará a ligação directa entre o núcleo de recepção/reserva e sala de exposição", que foi previsto; um "posto de turismo" (situado hoje no Edifício Anexo, mas que permanece encerrado, segundo Bessone (2016), por falta de interesse na sua exploração); e uma assinalável preocupação com a "eliminação de barreiras arquitectónicas". Todos estes aspetos mantiveram-se nas várias versões do programa para o novo Museu dos Coches que foram sendo elaboradas por Bessone entre e 1991-2007, acabando por ser considerados e acolhidos na versão final do museu.

Perante o programa museológico (complementado pela Parque EXPO com os arranjos exteriores, um estacionamento coberto e uma passagem pedonal), Mendes da Rocha começa por imaginar como poderiam os diferentes sectores articular-se entre si. Eventualmente a sua primeira preocupação terá sido a peculiaridade da coleção e a dimensão dos artefactos a expor: coches, muitos deles com mais de seis metros de comprimento, dois metros de largura e três metros de altura. Como expor 70 destes artefactos juntos? Assim, para Mendes da Rocha (In: Cadernos de Obra, 2013, p. 21), "a grande questão era, que tamanho deveria ter esse edifício necessariamente grande?"

Pavilhão de Exposições

Para albergar tamanha coleção seria obrigatoriamente necessário um volume grande que, se tivesse planta retangular, seria com 150m de comprimento, 50m de largura e 13m de altura. Quatro grandes vigas longitudinais paralelas estruturam este volume e seccionam-no em três naves interiores: dois salões de exposição a norte e a sul, e um núcleo central onde

se posicionam os espaços secundários de apoio, os acessos e toda a rede de infraestruturas pesadas. O transverso estruturalmente admitido é de 20m (com vigas de dois metros de altura), em cada um dos salões, e de 10m no núcleo central. Porém, um volume desta dimensão, "naquele lugar incomodava tudo." (Rocha. In: Cadernos de Obra, 2013, p. 21) A esta ideia associava-se o desejo de revelar a história do lugar, tapada que estava pelas sucessivas camadas que se foram sobrepondo. Ou seja, levantar o edifício fazia agora parte de um raciocínio lógico, tecnicamente justificável pela sua dimensão, e simbolicamente oportuno no contexto histórico-colonial entre Portugal e Brasil.

Apoiar os 150m de viga que, entretanto, faz as paredes do edifício, pode ser facilmente resolvido com vãos de 50m e balanços de 25m; quer isto dizer que com apenas três apoios conseguia-se suportar cada uma das duas vigas exteriores, o que era aceitável para um recinto que se queria o mais desobstruído possível. As duas vigas centrais apoiam, por sua vez, em quatro pilares (50m de vão entre eles), fazendo aparecer dois deles no alinhamento das fachadas nascente e poente. Ou seja, uma caixa com 150x50x13m apoiada somente em 14 pilares de secção redonda com 1,80m de diâmetro. Uma exuberante demonstração da técnica! Entre os dois, caixa e pilares, foram colocados aparelhos de apoio semelhantes aos que se usam em pontes e viadutos e que permitem uma transferência de cargas mais flexível e adequada aos movimentos de dilatação e de ação sísmica a que o edifício estará sujeito. A exibição destes elementos, exigida por Mendes da Rocha (In: *idem, ibidem,* p. 27), é, por exemplo, uma opção com semelhanças ao seu projeto para o Pavilhão do Brasil, em Osaka (Japão, 1970). Faz parte de um raciocínio em que o que é exibido vai muito para além do artefacto coche.

Apesar de este edifício ter sido originalmente imaginado em betão aparente, a decisão final pendeu para a estrutura metálica, por influência da engenharia:

> "Vindo do Brasil – a terra do 'concreto aparente' – era em betão que o edifício tinha sido imaginado. No entanto, ponderando os vãos de 50 metros, um prazo de construção muito curto (...) os aterros onde o edifício iria ser fundado, as acções sísmicas a ter em conta e a necessidade de albergar sistemas de controlo ambiental complexos e exigentes, sugerimos a mudança para um sistema construtivo leve – estrutura metálica monolítica, 'agarrada' no centro e deslizante nos apoios periféricos e paredes ligeiras, em painéis de gesso cartonado." (Furtado. In: *idem, ibidem*, p. 65)



Figura 31 Viga treliçada interior durante a fase de construção
Fotografia de Nuno Tavares da Costa . 2011

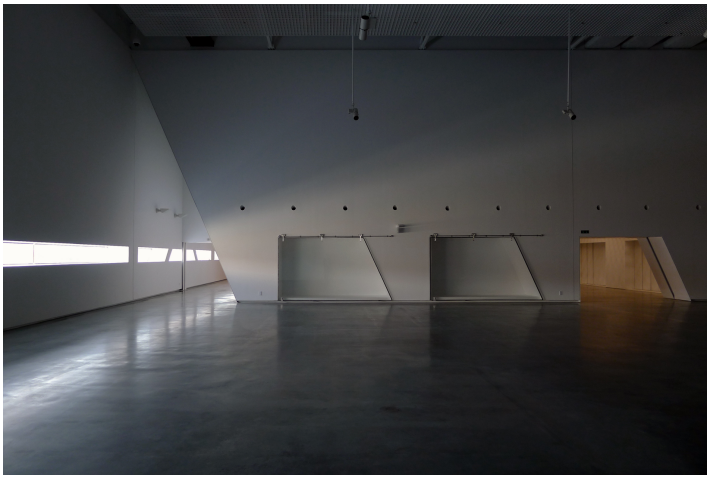


Figura 32 Vãos e vitrines trapezoidais das paredes interiores
Fotografia de Nuno Tavares da Costa . 2012

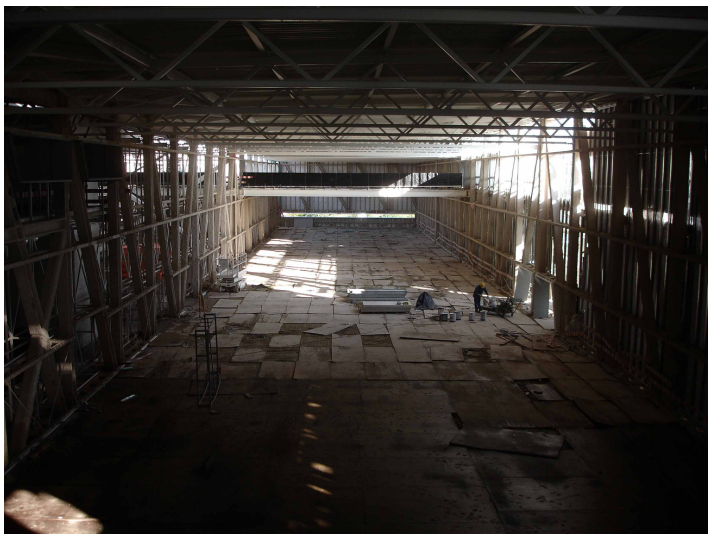


Figura 33 Penumbra do Pavilhão de Exposições durante a fase de construção
Fotografia de Nuno Tavares da Costa . 2011



Figura 34 Janelas simétricas no alçado sul do Pavilhão de Exposições
Fotografia de Nuno Tavares da Costa . 2012

As treliças metálicas, por sua vez, admitem atravessamentos que seriam indesejáveis na solução de betão, permitindo, desta forma, deduzir para os elementos arquitetónicos o desenho da estrutura, que fica revelado, aqui e ali, na forma trapezoidal dos vãos exteriores e interiores.

É a eixo deste pavilhão que tudo se organiza. Vindos de baixo, dois grandes elevadores com capacidade para 75 pessoas cada (a lotação correspondente a um autocarro de turismo) chegam numa viagem de um piso só. Rápidos para atender aos *standards* convencionados, mas lentos o suficiente para que o nosso olhar se demore nas *entranhas* do museu, através de um dispositivo que comummente chamamos de janela. Os elevadores são a *porta de entrada*, uma forma de elogio ao meio de transporte que tornou possível a verticalização da cidade. As duas antecâmaras que os antecedem, no piso de exposições, permitem gerir facilmente os fluxos, intercalando a abertura das portas, fazendo chegar um grupo por um lado enquanto outro grupo sai pelo lado oposto. Daqui se entra para as grandes naves expositivas, postas em premeditada e necessária penumbra, em função da fotossensibilidade das peças expostas[5]. O percurso amplo e generoso pelas naves cruza-se a meio com o eixo transverso do museu, fazendo-nos descobrir a cidade, a norte, e o rio, a sul, enquadrados na *moldura* de dois conjuntos de janelas simétricas. Entre os dois salões ilumina-se uma antecâmara central, celebrando o eixo do edifício através de quatro grandes lanternins cuja forma é uma recorrente citação da cobertura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (Artigas, 1969), e que iremos encontrar repetida neste edifício mais adiante. Deste espaço acedemos à sala de exposições temporárias, de um lado, e à oficina de preparação das obras de arte do outro, onde uma grande plataforma monta-cargas traz e leva os coches das reservas e oficinas de restauro, situadas no piso térreo, imediatamente abaixo. Chegados ao fim de cada uma das naves, o nosso olhar volta a descobrir a paisagem exterior através de janelas "*a longueur*", rasgadas a toda a largura das naves, e que fazem descobrir, com felicidade, o mesmo visitante, circulando à mesma altura, do lado de fora, sobre a passagem pedonal. É "o momento em que, de dentro para fora, se vai reconhecendo as opções de construção daquele território" (Rocha. In: *idem, ibidem,* p.

[5] Se, inicialmente, as naves eram iluminadas por claraboias horizontais que serviam a desenfumagem ao mesmo tempo que iluminavam o espaço, tal teve de ser abandonado dadas as exigências da preservação das peças expostas, face à sensibilidade de alguns materiais aos raios ultravioleta.

59). Nestes topos, na transição entre as duas naves, encontramos ainda dois núcleos de instalações sanitárias, disponibilizando a desejada pausa em tão extensa exposição.

Entretanto, indo ao encontro das janelas centrais a sul, podemos passar para o lado de fora do volume, subir para observar os coches desde cima e neles ver o trabalhado das suas coberturas, um quinto alçado bastas vezes esquecido, mas de assinalável importância nas peças[6]. É através deste percurso aéreo, que atravessa as duas naves, que descobrimos o serviço educativo, a varanda exterior a sul e o *pulmão* do museu – um pátio técnico onde se arrumam as grandes unidades de tratamento do ar interior, expostas como outro qualquer artefacto em vitrina de museu. Este percurso em ponte, que vai cruzando as duas naves expositivas, faz-se, também ele, rente aos tetos. Estes são feitos de planos suspensos de gradil metálico modular, maiores ou menores, consoante a dimensão do compartimento, dispostos livremente, sem tocar as paredes, e mostrando, também aqui, através do seu quadriculado e do desencosto lateral, como é construído o museu, com o seu esqueleto metálico e redes infraestruturadas expostos. Numa das pontas o percurso segue contra a parede, onde se abre uma porta de forma inusitada, que se abre para ligação ao Anexo. Esta ligação entalada entre os dois edifícios é uma *ponte de comando*[7], com as suas janelas inclinadas em direção ao chão, albergando a sala onde fica centralizada a segurança e o comando de todo o recinto.

Anexo

O Anexo surge, oportunamente, como uma estratégia para clarificar e ordenar o programa. Algumas das funções nele posicionadas (auditório, restaurante, administração) eram dificilmente articuláveis com as funções estritamente museológicas, podendo até, nalguns casos, não se desejar que os fluxos de ambas se cruzassem. Acresce que o somar dessas áreas a um edifício já de si volumoso, era também ele um facto indesejável. Surge assim a ideia do Anexo (um recurso trivial na história da arquitetura e recorrente na obra de Mendes da Rocha), onde as funções secundárias à atividade principal (ser museu), poderiam ser colocadas sem perturbá-la, mas mantendo, ainda assim, uma ligação próxima e funcional. Depois, o Anexo é um dispositivo que nos permite observar o mesmo a partir de fora (como,

[6] Ver capítulo I.2.
[7] Designação para o compartimento de um navio a partir do qual o mesmo este é comandado.

por exemplo, Niemeyer fez com o restaurante da sede da Mondadori em Milão), acrescentando complexidade e virtuosidade ao projeto.[8]

Distinto à primeira vista do Pavilhão de Exposições, o Anexo é, surpreendentemente, forjado no mesmo princípio construtivo: uma estrutura de apoios em betão armado para erguer dois pavilhões em estrutura metálica, embora transparentes. Uma *ossatura* em betão armado (recorrendo-nos da expressão de Lucio Costa), que eleva à cota +16.10 a administração, virada para a praceta interna, e o restaurante, sobre a área monumental de Belém.

Ainda assim, soa a capricho a afirmação de Mendes da Rocha (In: Cadernos de Obra, 2013) quando diz "serem feitos da mesma coisa", porque a forma portante do Anexo é, sem dúvida, mais exuberante e sedutora. Admitimos que possa ser entendida como um grande esforço para só colocar dois "*pavilhõezinhos* à mesma cota do percurso aéreo interior do museu" (*idem, ibidem*). Não será só isso, porém. À semelhança do que sucede no Pavilhão de Exposições, também o Anexo expõe a sua forma estrutural. O desenho dos pórticos é como um diagrama de esforços, que acolhe no seu interior vazado um volume que se aconchega ao piso térreo – o auditório cor-de-rosa. Este auditório, que se abre lateralmente por dois grandes portões que permitem o seu atravessamento por um desfile de coches, por exemplo (uma ideia que também poderá ter sido sugerida por Bessone a Mendes da Rocha com base na sua experiência como júri em concursos de atrelagem de tradição)[9], nunca foi entendido como um auditório convencional, que tivesse de obedecer com rigor a toda essa organização e complementaridade de espaços que a tipologia auditório exige. Sempre se desejou informal e foi assim que foi entendido e desenhado, como se se tratasse de um prolongamento (coberto, mas mais abrigado se quisermos) do espaço exterior. É nesse enquadramento que se podem compreender os bancos corridos, de feição romântica e elogiosa para com os bancos que tradicionalmente povoam os jardins da cidade. Uma segunda loja, um posto de turismo e um conjunto de sanitários públicos, completam as funções

[8] Sobre a questão do anexo na história da arquitetura, Mendes da Rocha esclarece o seu ponto de vista em depoimento a Daniele Pisani: "Para mim o anexo é uma das grandes intrigas da arquitetura. O anexo é o contraponto da mesma coisa: é a torre em relação ao Batistério no Campo dei Miracoli de Pisa, é o restaurante na sede da Mondadori em Segrate do Oscar Niemeyer." (Rocha, 2015a, p. 39)
[9] *Cf.* Bessone, 2016.



Figura 35 Bancos de jardim do auditório no Anexo
Fotografia de Nuno Tavares da Costa . 2012

que encontramos no térreo deste volume coberto por um espelho de água. Um pedaço *guardado* do Tejo!

Dois outros volumes erguem-se do chão sob a alçada do Anexo, esguios, altos, como duas colunas subindo até à cota do restaurante e da administração. São dois acessos, com escadas e elevadores. Um público e outro mais reservado ao serviço do restaurante. Estas colunas encerradas em betão aparente chegam a dois passadiços metálicos suspensos à cota +16.10, que ligam, de um a outro lado, os dois pavilhões de vidro, também eles suspensos em ponte nos pórticos estruturais de betão aparente. O espaço que permeia os dois pavilhões é o espaço mais surpreendente e poético de todo o museu: o teto inteiro da FAU está ali! uma cobertura feita de quadrados de vidro, aprisionados num reticulado de vigas metálicas de secção em V, faz refletir e refratar a água negra da cobertura do auditório. Entre os dois planos (luz e água) aparece o retrato da cidade, estática nas fachadas coloridas da Junqueira, e dinâmica na multiplicidade de atravessamentos que se revelam nos intervalos da construção. Um desses atravessamentos nasce de dentro do Anexo, estrategicamente próximo da esquina da Junqueira com a Calçada da Ajuda, levantando-se em três tramos de rampa que lançam, por sua vez, a passagem pedonal até ao rio, ao longo de um percurso com mais de 400m de desenvolvimento.

Passagem Pedonal

A Passagem Pedonal e Ciclável do novo Museu dos Coches é uma estrutura urbana que surge da construção do museu. Tanto assim é que arranca, como vimos, de dentro do Anexo, projetando-se em linha reta sobre o recinto museológico, atravessando a Avenida da Índia, a linha de caminho-de-ferro, a Avenida Brasília e aterrando junto à Estação Fluvial de Belém. Para subir e descer ao tabuleiro desenharam-se três tramos de rampa (com 40m de desenvolvimento cada um), encaracolada sobre si mesma, em cada uma das duas extremidades, a norte e a sul. O primeiro tramo destas rampas é feito em betão desativado (um betão-rocha, alegoria das rochas que se erguem da maré), onde se apoiam os dois seguintes tramos em estrutura metálica. Ao segundo tramo do acesso norte da passagem estamos de cota com a parte alta do auditório, aonde podemos chegar atravessando uma curta ponte (primeira paragem do elevador de serviço), unindo-se com uma extensa varanda debruçada sobre a buliçosa Junqueira e de viés para a varanda presidencial.



Figura 36 Passagem pedonal e ciclável, eixo monumental da Calçada da Ajuda
Fotografia de Nuno Tavares da Costa . 2019



Figura 37 Passagem pedonal e ciclável
Fotografia de Nuno Tavares da Costa . 2019

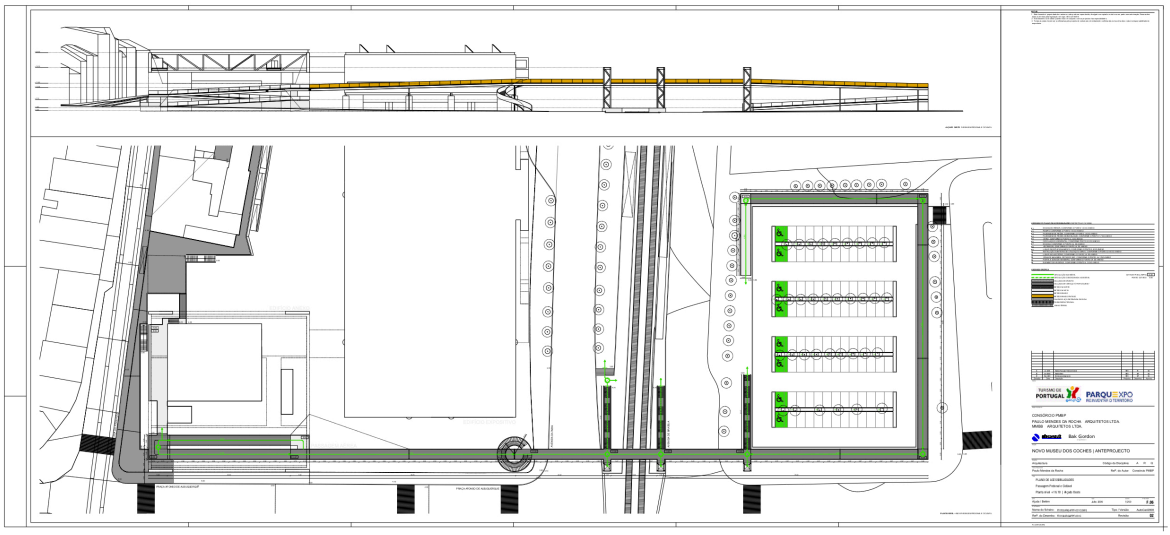


Figura 38 Passagem pedonal e ciclável, anteprojeto
Consórcio PMBP . 14 de Julho de 2009
[no alçado acima é visível a ligeira inflexão no tabuleiro, depois da subida do gabarit]

Na outra ponta desta varanda abrigada sob o Anexo, uma pequena escada adossada à parede do auditório, seguida de uma outra ponte, faz-nos descer até ao pequeno largo onde para o elétrico. Por baixo da varanda está a loja concessionada para o comércio local, constrangida pela presença áspera do muro de arrimo e o balanço da consola, configurando um enclave esconso, embora resguardado do ruído da rua que passa um metro mais acima. Uma escada[10] e as duas *patas* norte do Anexo animam a esplanada, que outrora fora imaginada recreio para as crianças do serviço educativo, uma animação eventualmente mais apropriada àquele sítio, mas que não colheu a preferência da direção.

O terceiro corpo que constitui a passagem pedonal é o tabuleiro, também ele em estrutura metálica, cujo pavimento em chapa distendida deixa espreitar a cidade que passa abaixo. Uma solução retirada dos cais embarcadouros das travessias do Tejo. Se inicialmente esta linha foi imaginada reta, de nível com os salões de exposição, e com o mínimo de pontos de acesso, as constantes exigências da REFER – Rede Ferroviária Nacional EP durante o projeto[11], fazendo subir o *gabarit* e impondo a articulação com o seu próprio projeto para a remodelação do apeadeiro de Belém, fizeram com que tal não fosse possível de garantir. Ao subir a cota do tabuleiro aumentou-se a altura a vencer, o que implicava necessariamente um aumento da inclinação das rampas de acesso. O resultado era que estas deixavam de poder ser consideradas como "acessíveis" ao abrigo das "Normas Técnicas das Acessibilidades"[12]. Era, pelo menos, esse o entendimento dos técnicos da Câmara Municipal de Lisboa, exigindo-se, assim, uma reformulação do projeto. Esse impasse gerado em plena fase de Execução (estávamos em Julho de 2009) transformou fatalmente o desenho do perfil da passagem pedonal e, consequentemente, a relação do transeunte nesta com o visitante no interior do museu.

A sul da linha férrea, para além de se exigir, agora, uma descida rápida à Av. de Brasília, era também necessário amenizar a inclinação da subida em rampa. Nessa altura, Bak Gordon propõe aquele que é o desenho mais improvável de todo o projeto: o desenvolvimento da rampa desenha-se envolvendo o estacionamento automóvel existente,

[10] Em 2018 acrescentou-se uma segunda escada, de frente para a primeira, na esquina do gaveto, por solicitação expressa da diretora do museu, que entendia ser esse um acesso desejável e mais expedito entre a cota baixa e a cota alta do recinto.
[11] Ver capítulo anterior.
[12] Normas técnicas para melhoria da acessibilidade das pessoas com mobilidade condicionada, em anexo ao DL 163/2006 de 8 de Agosto.

numa área que em planta ocupava mais de metade da área correspondente ao Pavilhão de Exposições. Foi um período que trouxe outra vez alguma perturbação à equipa. Por fim, em conjunto com o município, conseguiu-se voltar ao traçado inicial, que chega ao chão de frente para a Estação Fluvial de Belém, tendo-se justificando a acessibilidade no lado sul através da colocação de um elevador e de um lanço de escadas ortogonal ao tabuleiro. A norte, o comprometimento da inclinação das rampas com o Anexo e a paragem do elevador existente para acesso à varanda, dificultavam a adoção da mesma solução, dado o comprometimento de cotas já existente. A equipa projetista percebeu que a única solução era torcer o dorso[13] do tabuleiro numa subida suave, assim que este sai de fora do Anexo. O *sublinhado* do alçado poente do museu que se havia imaginado reto, passou a fazer-se num arco ligeiro.

Estruturalmente o tabuleiro metálico vai-se apoiando em pilares-lâmina transversais de betão aparente. Num deles uma escada monumental branca enrola-se-lhe à volta, num movimento helicoidal, junto à esquina da Av. da Índia com a Praça Afonso de Albuquerque. Esta escada inicia uma série de acessos à passarela, que garantem as ligações mínimas e indispensáveis exigidas pelas entidades, e que incluem as obrigatórias ligações com os cais norte e sul do apeadeiro ferroviário. Em tempos houve uma outra ligação que se acrescentava à passarela, saída diretamente do interior do terceiro volume que compunha o *ensamble* do museu – um silo-auto com capacidade para 400 lugares de estacionamento.

Silo-auto

A sugestão de colocar o estacionamento automóvel dentro de um edifício fundamentou-se, desde a primeira ideia, nos estudos técnicos realizados para a oferta de parqueamento na área (evidentemente diminuta e desordenada), que se esperava incrementada pela pressão trazida pela presença do novo museu. Afinal, o museu, tinha sido

[13] A incapacidade que a equipa projetista teve em manter nivelado o tabuleiro da passagem pedonal deve-se, fundamentalmente às duas razões enunciadas. A subida do *gabarit* fez com que a inclinação das rampas que dão acesso ao tabuleiro aumentasse, ultrapassando o regularmente permitido pelas Normas Técnicas das Acessibilidades. Esta situação causou grandes constrangimentos ao projeto, afetando, inclusive, a sua aprovação, quer junto do Dono da Obra, quer junto do município, tendo resultado na necessidade de destacar o projeto da Passagem Pedonal do projeto geral do museu. Tal circunstância acabou por desfasar os tempos de aprovação e execução de empreitadas, levando a que a Passagem Pedonal só ficasse concluída e aberta ao público no ano de 2019, seis anos depois da conclusão da empreitada dos edifícios que constituem o museu e quatro anos após a sua inauguração.

projetado no pressuposto de um milhão de visitantes ao ano! O Estudo de Tráfego e Transporte (*cf.* Way2Go, 2007/2009) realizado identificou, na área compreendida entre o CCB e o antigo museu, a norte e a sul da via-férrea, aproximadamente mil lugares de estacionamento existentes, divididos entre a via pública (legal e ilegal) e parques de estacionamento. Concluía o estudo que, relativamente à procura, apenas existiam reservas de estacionamento nas zonas localizadas a sul da via-férrea, e que tal facto poderia, inclusive, funcionar como fator redutor da procura, principalmente ao domingo, onde esta é maior. Considerando a projeção de visitantes/ano para o novo museu, estimou-se que este necessitaria de noventa e cinco lugares para visitantes do museu, e duzentos e setenta lugares para visitantes de todo o recinto monumental de Belém.

No programa entregue ao consórcio projetista (Portugal. MNC. Bessone, 2006, pp. 12-13), constava somente uma demanda de parqueamento para quatro autocarros de setenta e cinco passageiros cada, e uma área coberta para parqueamento de serviço afeto ao pessoal do museu com 500m2 (o que corresponde, aproximadamente, a vinte lugares). Esta estimativa assentava na experiência de gestão da atual direção do museu, que constatava que a maior parte dos visitantes da instituição desloca-se em circuito turístico. Por isso se privilegiava o parqueamento para autocarros, de preferência próximo da entrada do museu, e que acabaria por ser previsto em projeto junto à Av. da Índia.

Contudo, é mais do que evidente que o problema da falta de estacionamento em Belém continua por resolver e é supra museu, com os jardins das praças do Império e Afonso de Albuquerque parasitados de automóveis, bem como a envolvente do CCB e a frente do Mosteiro dos Jerónimos. Uma evidência que Mendes da Rocha terá notado nas suas primeiras visitas. Essa evidência levou a que houvesse "um interesse em resolver o problema do estacionamento de forma mais ampla, em vez de construir uma garagem em cada edifício" (Rocha, 2009). Se inicialmente havia-se imaginado um parqueamento subterrâneo sobre o museu, logo se percebeu que a condição dos solos (aterro) implicaria custos e prazos incompatíveis com os propósitos da intervenção.

A solução do estacionamento concentrado num silo proposta por Mendes da Rocha pretendia contribuir para a resolução do problema generalizado em Belém. Não era uma solução original, já que são vários os exemplos desta solução aplicados pelas cidades de todo

o mundo, com modelos de eficiência desde há muito estudados.[14] O próprio Mendes da Rocha e o grupo MMBB tinham tido essa experiência, com o projeto que ambos realizaram para o centro histórico de Recife – o edifício-garagem Paço de Alcântara (2000). Por outro lado, a forma cilíndrica do silo evoca de certa maneira a arquitetura industrial de outros silos e gasómetros da cidade, cuja memória permanece viva na frente ribeirinha de Lisboa, em ambas as margens; inclusive em Belém, ali logo ao lado, onde repousa ainda inerte o exemplar da Central Tejo. Mendes da Rocha (In: Cadernos de Obra, 2013, p. 61) explica a sua opção da seguinte forma:

> "Alguns aspectos, como o estacionamento colectivo na frente, junto ao rio, representam uma maneira de sugerir formas de enfrentar as dificuldades que havia. O estacionamento é importante sob esse ponto de vista técnico. Se houvesse lugar de estacionamento para cada um – um para o café, para o anexo, para a administração – o problema só se agravava porque exige obras eventualmente desagradáveis, de subsolos, de supressão, repetindo muitas vezes rampas que saem e entram. Se você se concentra num lugar só, aparecem as outras virtudes: serve o porto, através da passarela, revigora a virtude da passagem pedestre. E ao mesmo tempo, como o edifício é grande, ninguém deixaria de completá-lo em cima com um andar horizontal, que daria um salão de 2000m2, que daria as festas mais bonitas de Portugal, com os navios de turismo passando na frente, o melhor réveillon, o melhor casamento, o que você quiser, com estacionamento garantido, acesso por água, acesso pelo trem, acesso pelo automóvel. Você transforma o problema em virtude. O que nós dizemos sempre: você transformar aquilo que é simples, aparentemente problema/dificuldade, em uma virtude. Como o corte das pedras da catedral!"

O edifício a implantar nos terrenos do atual parqueamento junto à estação fluvial é proposto levantado do chão, como no museu, de forma a libertar as vistas do térreo. Com um diâmetro de sessenta metros e uma altura de 26.70m (em linha com as construções mais altas da área), acomoda quatro pisos dispostos em rampa contínua (que possibilita um maior rendimento de lugares de estacionamento). Prevê ainda um café no piso térreo e um salão polivalente na cobertura, para exploração pelo município, uma vez que seria cedido à cidade. Aliás, toda a exploração e manutenção do edifício ficaria a cargo do município. A fachada contínua seria feita de um véu metálico, que filtrava e deixava transparecer o movimento dos carros a subir e a descer na espiral, intervalando a paisagem sobre o rio. Já vimos que

[14] A este propósito pode-se consultar, por exemplo, a Tese de Mestrado de Marta Bandeira. *Estacionamento intensivo em malhas históricas consolidadas*. Instituto Superior Técnico, Lisboa, 2008.

esta solução acabou por ser abandonada face à contestação que se fez sentir e, principalmente, à ambiguidade da posição do município; não deixa de ser intrigante a afirmação do vereador Manuel Salgado (In: Portugal. DGPC. Lobo, 2013, pp. 145-197), manifestada em testemunho à participação portuguesa na 13ª Biennale di Venezia, "*Lisbon Ground*":

> "...amputaram o Museu dos Coches de um dos contributos vitais, que era o tambor que estava do lado do rio e que fazia com que o Museu dos Coches fosse de facto uma construção que ligava a margem à terra. Portanto, a ideia do porto, a ideia da relação com a margem… isso "caiu", por razões inexplicáveis, a meu ver, birras políticas, reacionarismo."

Aparentemente, nem a vereação do urbanismo, nem os projetistas, nem o Dono da Obra conseguiram ser bem-sucedidos na defesa das virtudes do silo-auto junto do poder político, nomeadamente em sede da Assembleia Municipal, órgão com competência para apreciação das políticas municipais propostas pelo executivo camarário. Prevendo o chumbo do projeto na assembleia, o vereador acabaria por retirar o pedido de homologação do projeto do museu integrando o silo-auto.

Entretanto, e porque a legislação obrigava a cumprir um mínimo de lugares afetos ao museu, a solução encontrada foi a configuração de um pequeno parque com quarenta e três lugares, localizado no lado nascente do lote, adjacente ao Pavilhão de Exposições. A diminuição das dimensões do Pavilhão de Exposições permitiu a conquista dessa área que, ainda assim, pareceu indesejável destinar a parqueamento automóvel. Uma *lataria* exposta na praceta do museu, por debaixo da flor dos Jacarandá.

Praceta do museu

Regressemos agora ao início da nossa viagem – a praceta. Talvez este tenha sido o aspeto mais maturado em todo o projeto. A obsessão suprematista de levantar os edifícios do chão, apoiando-os sobre pilotis[15], encontrava resistência no país mãe. O investimento conceptual e ideológico nesta solução obrigava a um conjunto de argumentos que tinham de

[15] Um dos cinco princípios nomeados por Le Corbusier para a arquitetura moderna. Os restantes quatro são a fachada livre, a planta livre, o terraço jardim e a *fenêtre à longueur*.

ser inexoráveis para o convencimento dos decisores. E, bem assim, ao sucesso da operação no pós-obra, quando o museu entrasse em exploração. Era por isso necessário estar consciente de todos os aspetos técnicos, culturais e sociais, pois neste *grau zero* do museu, já não se tratava tão só de museografia, mas, acima de tudo, de urbanismo. Se a primeira maqueta se abstém de representar o chão da cidade, privilegiando uma representação da arquitetura mais abstrata, desprendida do contexto, nos croquis de Mendes da Rocha e, principalmente, nos desenhos rigorosos, tal já não é assim. As hesitações, inseguranças e interferências externas estão bem patentes na evolução destes desenhos, conforme iremos descrever mais adiante, revelando a complexidade e a importância desse momento do projeto: o encontro entre arquitetura e urbanismo, como parte da mesma coisa. Uma das afirmações mais célebres de Vilanova Artigas (1915-1985), repetida por Mendes da Rocha, é: "As cidades como as casas / As casas como as cidades" (Artigas, 2004, p. 121). Sabemos da influência da figura de Artigas em Mendes da Rocha, e para a denominada Escola Paulista de arquitetura.[16] Entretanto, esta afirmação não deve ser apreciada sem compreender as proposições dos arquitetos e urbanistas construtivistas soviéticos que lhe estão na origem.[17]

Já vimos que os volumes que aparecem implantados no lote destinado ao museu alinham-se na ortogonalidade da Calçada da Ajuda e na presença do Vice-Rei das Índias. Não é a margem do rio nem o traçado urbano mais próximo que lhe determinam a orientação, mas sim o eixo transverso às águas, pelo qual Mendes da Rocha tem uma certa atração. Também descrevemos que estes volumes se erguem do chão por motivações técnicas e de ordem simbólica, mas acolhem, sob si, outras pequenas construções simplesmente pousadas. Estas construções que são desde acessos verticais (erguendo-se também eles) a partes do programa que se desejavam mais em contacto direto com o espaço público, aparecem dispostos em aparente desarticulação. Há um efeito propositado de estranhamento na sua colocação, pretendendo-se, com isso, deslocar o visitante do seu estado banal de alienação face ao conhecimento que se tem do lugar para um estado consciente. Como tal, interpretamos a sua posição no recinto como estratégica, procurando dinamizar a imensa área disponibilizada ao urbano, articulando com as pré-existências e *destapando* a história da cidade. Talvez o exemplo paradigmático deste efeito que se procurou seja o da opção de

[16] Ver capítulo II.2.
[17] Ver capíulo III.3.

posicionar a cafetaria mais próximo da zona turística, e do frenesim que irá atravessar a passagem aérea.

Esta posição surge em contraponto com a entrada do museu, mais recatada no interior da praceta, seduzindo o visitante a percorrer e a conhecer todo o recinto museológico. Depois, a requalificação da Rua do Cais da Alfândega Velha e a integração melancólica do casario da Junqueira, amparado sobre um muro que refaz a memória do antigo cais, completa a composição volumétrica que constrói a praceta do museu. A importância do casario para o projeto é desde cedo realçada pelo arquiteto[18], como se pode observar nos primeiros croquis. A cidade que passa sob o museu é a cidade calcetada do cubo de granito preto, reminiscência dos primórdios do automóvel, preenchendo exaustivamente os espaços exteriores e estendendo-se para dentro de alguns espaços interiores (a entrada do museu, a cafetaria ou o auditório), relembrando-nos que, também aí, é ainda de cidade que falamos.

[18] "O que a arquitetura deseja é amparar a imprevisibilidade da vida. Esse [logradouro público] é um lugar muito divertido, tanto que nós estamos imaginando que estas casinhas agora, que dão fundo para cá, pouco a pouco vão-se transformar em livrarias, restaurantes, etc." (Rocha. In: Cadernos de Obra, 2013, p. 55)

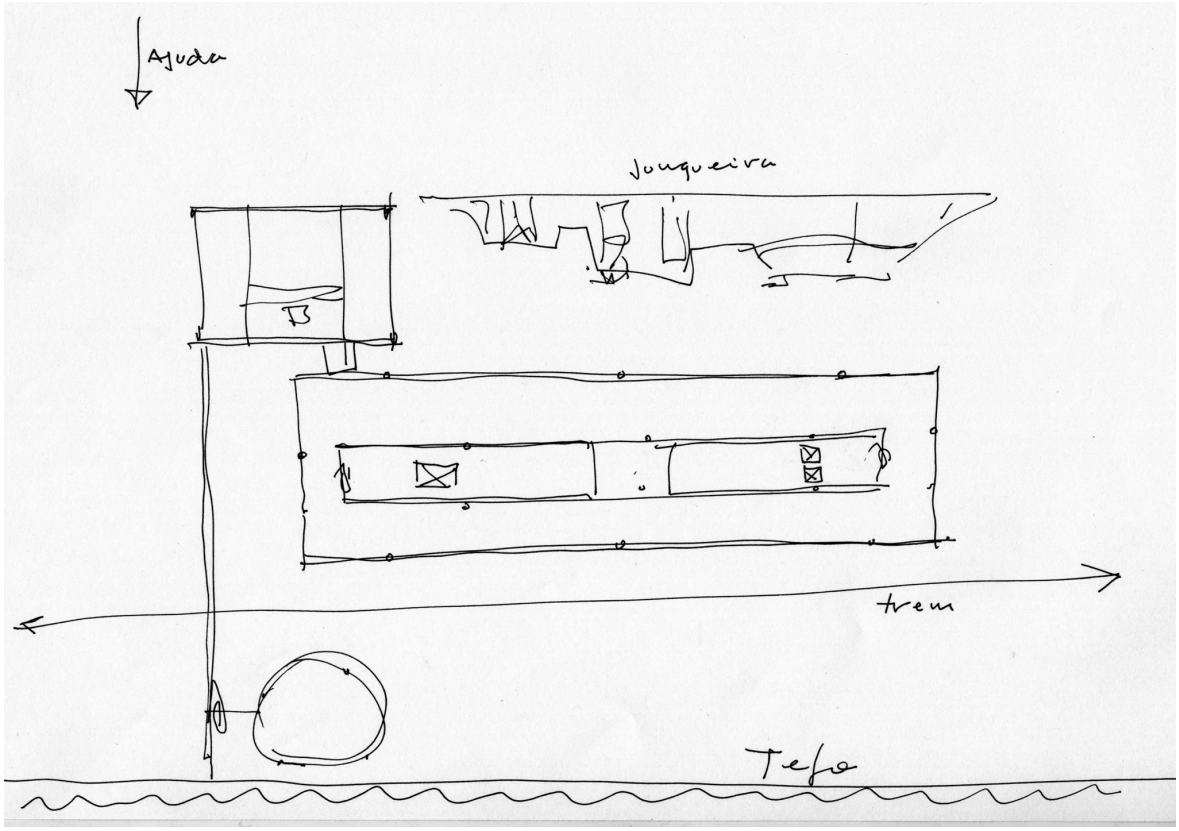


Figura 39 Esquisso do projeto para o novo Museu Nacional dos Coches
Paulo Mendes da Rocha . 2008

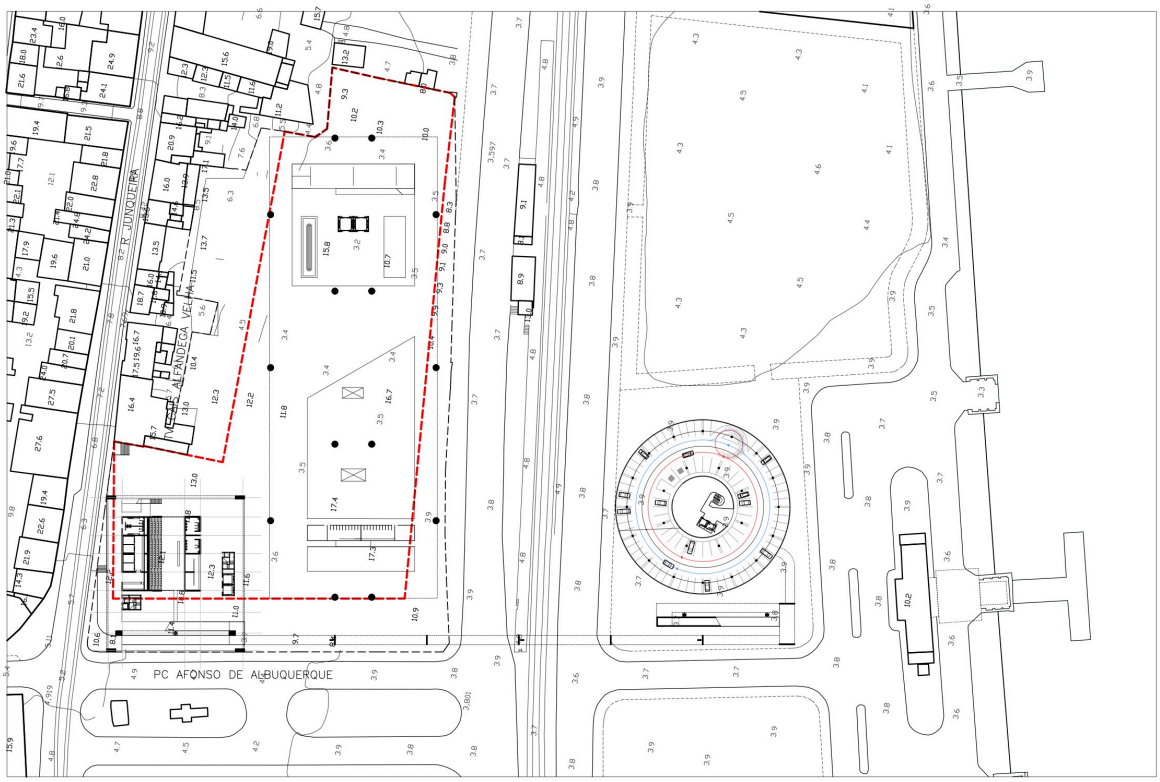


Figura 40 Planta do piso térreo com o piso 1 do silo-auto, programa base
Consórcio PMBP . 12 de Maio de 2008

I.6
Continuação

Os desenhos rigorosos do projeto para o novo Museu Nacional dos Coches mostram, desde o início, uma impressionante consistência entre o que fora imaginado e o que acabou construído. Certamente que a explicação para esse facto se apoia em dois fatores primordiais: o não surgimento de novas exigências relevantes durante o processo; e a solidez de todo o raciocínio inaugural do projeto. Não se detetam significativas variações estruturais ao longo das diferentes fases, conforme se pode depreender pela evolução dos desenhos. Nessa evolução, as pequenas variações que existem são reveladoras de questões que foram surgindo, de inseguranças iniciais (intrínsecas ao processo de projeto) e dos vários ensaios para a sua resolução. Nesse sentido, é indispensável o seu estudo (entre o início e o fim) para compreender como o projeto se foi transformando até se tornar obra.

O primeiro conjunto de desenhos rigorosos enviado do Brasil para Portugal representa aquilo que já se via, de forma consistente, na maqueta. Esse conjunto, que precede a entrega do Programa Base, data de um mês antes da entrega deste – Maio de 2008. Nesses dois meses (Abril e Maio) notam-se importantes ajustes ao projeto que podem ser observados em três das suas versões. Na primeira, verifica-se ainda alguma indefinição no desenho do piso térreo, que apresenta um nível de desenvolvimento inferior ao dos restantes pisos – o silo é representado um piso acima (mostrando o estacionamento), as reservas e entrada são

representadas esquematicamente, a proposta para a Rua do Cais da Alfândega Velha ainda não surgiu, etc. Este aspeto pode também ser explicado pelo facto de a evolução dos desenhos se ter originado, quase sempre, a partir do gabinete de engenharia, muito pela definição geométrica da sua estrutura. O desenho arquitetónico andava, invariavelmente, um passo atrás do desenho estrutural, o que é um reflexo da conceção brasileira de projeto, que neste aspecto se diferencia da prática portuguesa. No Brasil moderno o projeto é construído a partir de uma conceção estrutural. Esta inversão metodológica, que não é comum entre os arquitetos portugueses, encontrou no escritório do engenheiro Furtado o parceiro ideal, não só para o desenho estrutural, como também na proposta de soluções construtivas otimizadas para o propósito – neste caso, a construção do museu a tempo do Centenário da República. Um bom exemplo disso é a transição da solução estrutural do pavilhão de exposições em betão armado para estrutura metálica. Se a maqueta original havia sido imaginada no pressuposto do betão, a utilização de estrutura metálica cedo ganha argumentação com as virtudes da pré-fabricação, da rapidez da assemblagem, da leveza (que permitiu diminuir as cargas transmitidas para as fundações), da flexibilidade e da resistência sísmica. A questão que se colocou a partir daí passou a ser como acabar, então, estas paredes?

Nesse período, a AFA encontrava-se a concluir o Centro de Arte Contemporânea Graça Morais (Bragança, 2008), da autoria do arquiteto Souto de Moura. Muitas das soluções construtivas aí utilizadas (paredes exteriores leves, sistema de cobertura por *clipagem*, entre outras) foram sugeridas para o museu. No caso das paredes, acrescia perceber qual teria que ser a sua composição (assim como das lajes e da cobertura), e esse era um trabalho que se impunha fazer numa fase inicial; por todas as razões, entre elas dimensionais, construtivas e económicas (o projeto foi objeto de *budget test*[1], desde o início). Essa composição, que, obviamente, incluía o acabamento, passava, fundamentalmente, por responder às necessidades estruturais, térmicas, acústicas, acomodação das redes infraestruturadas, impermeabilizações, entre outras condicionantes técnicas. Ou seja, era impreterível que concorressem a esta definição inicial todas as disciplinas do projeto, sobre a supervisão e orientação da arquitetura.

[1] A expressão *budget test* significa ir aferindo o custo estimado da obra através da sua medição, quantificação e valoração ao longo das várias fases de projeto, e não somente no seu fim.

Entretanto, para que possamos abordar as questões mais relevantes que deram origem a mudanças no projeto ao longo das suas fases, é preferível analisar individualmente, caso a caso. Os maiores revezes à conceção original já os referimos ao longo do capítulo anterior: a redução da área bruta de construção, ainda na fase de Programa Base; a subtração do silo-auto, no Estudo Prévio; e o traçado da passagem pedonal, já em plena fase de Projeto de Execução. Estas foram as alterações mais *agressivas* ao projeto original, impostas desde fora. As restantes alterações não tiveram a mesma relevância que estas três, mas foram suficientemente significativas para que valha a pena aqui mencioná-las.

"Figurinha"

Este é o nome com que a equipa projetista *batizou* o volume que traz para fora da geometria pura do pavilhão de exposições o percurso aéreo interior. O nome é, possivelmente, alusivo ao seu desenho antropomórfico, que anima o alçado ao rio como se tratasse de um alto relevo que se destaca da parede alva branca. Podemos até encontrar nesta "figurinha" intenções plasticamente elogiosas para com algumas obras de Álvaro Siza – Iberê Camargo (2008), Atelier-museu Júlio Pomar (2013), etc. – onde os percursos internos surgem, também eles, revelados na expressão das suas formas exteriores. A intenção desta forma caprichosa, que contrasta com a pureza do volume a que se adoça, é a de recuperar a relação com o exterior num museu que privilegia a introspeção. Essa relação, sem dúvida forçada – trazer o (espaço) interior para o exterior (da forma) – completa-se nas aberturas viradas ao rio e nas que se abrem na direção oposta, de nascente para poente. Assim, o recinto que o visitante percecionara no piso térreo, é descoberto a uma cota mais elevada em conjunto com a cidade, depois de atravessar um espaço essencialmente encerrado.

Na primeira versão da "figurinha", esta adquiria uma forma (ver *figura 23,* p. 96) com semelhanças com o perfil longitudinal do projeto de Mendes da Rocha para o Cais das Artes, em Vitória. A geometria paralelepipédica é somente quebrada pelo recorte na face inferior do desenrolar das escadas, em tensão com o "chão da cidade". Ainda assim, nem tudo é, ainda e só, percurso. Duas marquises abrem-se a partir do piso de exposições, de cada lado deste pequeno volume, com acessos autónomos. As aberturas eram longas e estreitas, elogiosas para com a "*fenêtre a longueur*" de Le Corbusier (1887-1965), estreita e longa.

Na transição para a fase de Estudo Prévio, em Julho de 2008, a "figurinha" muda de feição, deixa de ser relevo. É, agora, exclusivamente um percurso. Transição entre pisos. A sua forma ganha dinâmica e destaca-se do suporte-parede, criando uma sombra entre este e si, um interstício para onde se abrem duas janelas opostas que permitem sentir a *passagem rasante do museu* pelo seu interior. A abertura para sul é reduzida a duas janelas simétricas, antropomórficas, colocadas a eixo do pavilhão, que ao repetirem-se no mesmo alinhamento e nas outras três super-vigas, deixam que o olhar atravesse em sequência o transverso do edifício, colocando, frente-a-frente, intervalados pela coleção, a cidade e o rio. No cimo, a possibilidade de sair para fora do pavilhão é concretizada por uma varanda, que se abre sobre as águas e o céu.

Água

Para Mendes da Rocha, as terras ganhas ao rio em que o museu se constrói, são uma demonstração da capacidade de superação do homem sobre a natureza. É uma estratégia antiga, reproduzida em todo o planeta, inclusive no Brasil, como por exemplo no desmonte do acidente geográfico do Morro do Castelo, no Rio de Janeiro, para aterro da área onde seria construído o aeroporto Santos Dumont. Necessidade e desejo concretizados pela técnica. Esse acontecimento em Lisboa, que é um momento importante do lugar e da frente de rio, deve, no entendimento do arquiteto, vir evocado no projeto (*cf.* Cadernos de Obra, 2013). A presença da água surge, então, como representação dessa memória. Evocação de uma água que secou, mas que ainda nos pode fazer imaginar o passado daquele lugar. No início do projeto (Maio de 2008), ela adquire a forma de um lago encostado ao muro de arrimo, no tardoz do casario da Junqueira. Muro que, por sua vez, alude à presença do antigo cais da Alfândega Velha. A geometria deste lago vai-se alterando ao longo das fases subsequentes (mais ou menos ondulante, mais ou menos extenso), permanecendo sempre como animação da praceta interna. Assim vai seguindo até se deslocar, em 2009, para a cobertura do auditório, e ali repousar. A água é um elemento recorrente nas obras de Mendes da Rocha e integra, quase sempre, a própria construção. Algumas vezes no térreo, como nas piscinas das casas particulares, outras ocupando as suas coberturas, uma técnica utilizada para baixar a temperatura no interior das habitações. É um elemento puro da natureza,



Figura 41 Espelho de água sobre a cobertura do auditório no Anexo
Fotografia de Nuno Tavares da Costa . 2015

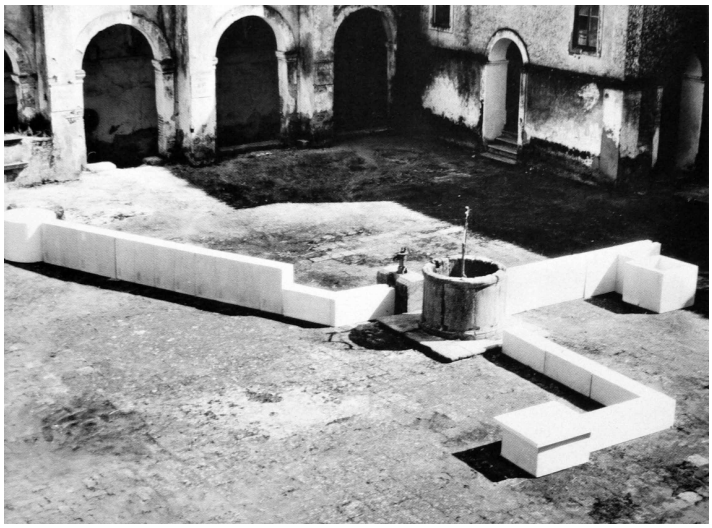


Figura 42 "Alexandria" [extrato de catálogo]
Pedro Cabrita Reis . 1990

dominado pela ação do homem, aprisionado na geometria e, no caso do museu, metáfora da memória histórica daquele lugar. Ali, como em "Alexandria*"* (1990), do artista plástico Pedro Cabrita Reis, a água surge misteriosa e pede para ser entendida "não como o que não se sabe, mas sim como o que será dado a saber"[2].

Rua do Cais da Alfândega Velha

No lote limpo de construções o chão descobre-se plano. Como uma praia que se aconchega à cidade. Antes fora rio e juncos, que deram nome à rua marginal que segue sendo reguengo da cidade - Junqueira. Nessa margem, encavalita-se o que resta do casario, agora de costas desnudadas para o rio, cenário da praceta do museu. Entre as duas coisas (praceta e casas) descobre-se a esquecida Rua do Cais da Alfândega Velha, nome que conta a atividade que ali acontecia. Uma rua entretanto *consumida* pelo tardoz açambarcado e selvagem desse casario.

A reconstituição deste *caminhar à beira-rio* começa então a aparecer como oportunidade, não só enquanto outra possibilidade de invocação da memória do lugar (como a água), mas também porque abria a possibilidade de regenerar, agora com sentido útil, todas essas casas abertas sobre a Junqueira e (porque não) que, agora, também se podiam abrir sobre a praceta do museu. Com isso amplia-se as virtudes do lugar, e abre-se a possibilidade de animar a praceta do museu com outros acontecimentos – um café, uma tabacaria, galerias, ... – e completam-se, ainda, os percursos da cidade.[3] A rua é resgatada desses *fundos* de quarteirão, continuando para dentro do lote e unindo-se a Belém no enclave do Anexo. O que ampara essa rua é um muro que define uma transição de cotas: a cota das águas (praceta) e a cota da praia (rua). Um muro que é materializado como se fosse uma rocha artificial, encrustada de inertes graníticos, que refletem a incidência do sol. Um muro baço, ao mesmo tempo brilhante, áspero e enrudecido pela imaginada erosão que encontramos à beira-mar. A sua secção inspira-se nos muros de suporte do cais. O seu desenho, ziguezagueante, vai

[2] Reis, Pedro Cabrita. In: "Alexadria" (1990), memória descritiva.
[3] Mendes da Rocha imaginava assim o que poderia vir a ali acontecer: "o que a arquitetura deseja é amparar a imprevisibilidade da vida. Esse [logradouro público] é um lugar muito divertido, tanto que nós estamos imaginando que estas casinhas agora, que dão fundo para cá, pouco a pouco vão-se transformar em livrarias, restaurantes, etc." (Rocha. In: Cadernos de Obra, 2013, p. 55)



Figura 43 Demolições das Oficinas Gerais de Material de Engenharia
Fotografia de Nuno Tavares da Costa . 2010

aconchegando a chegada do edificado da cidade. Dessa rua que agora renasce, podemos descer, aqui e ali, amparados no desdobramento desse muro em escadas e rampas, como quem desce à água. A dificuldade que era a convivência do novo museu com esses *fundos* da Junqueira, torna-se virtude, também para a cidade, mais uma vez como memória que emerge de um outro tempo e de um outro lugar, algures desaparecidos.

A flor do Jacarandá

O *Jacaranda mimosaefolia* é uma árvore originária da América do Sul, mas muito comum em Lisboa, caracterizada pela sua flor de tons lilases. O episódio da presença de árvores no projeto do museu explica-se de forma breve. Olhando para o conjunto dos desenhos produzidos ao longo das fases de projeto, constata-se a presença persistente de árvores. Poucas. Quase sempre colocadas intermediando o museu e a cidade. Como um filtro. O que faz pressupor a necessidade sentida de aligeirar a presença rude e desleixada das construções adjacentes, a norte e a nascente. Se essa presença arbórea persiste ao longo do projeto, e é reforçada no contributo do paisagismo, ela desaparece com a obra no lado norte. Numa visita aos trabalhos, estando as caldeiras para as árvores abertas e o sistema de rega instalado, Mendes da Rocha apercebe-se que a colocação das árvores, entre museu e casario, iria diminuir o belo contraste entre os dois (inclusive desde dentro do museu), e poderia tornar-se até contraditório da ideia de revitalização da rua. O arquiteto solicita, por isso, a sua não colocação. Hoje, apesar de se reconhecer a riqueza desse diálogo entre novo e velho, sente-se a falta das árvores, não tanto enquanto cenário, mas na utilização da praceta, porque iriam conferir-lhe uma atmosfera mais amena, prazenteira e de sombra, talvez permitindo a contemplação, convidativa à permanência, que fosse capaz de contrariar a aridez que se nota atualmente. Facto, entretanto admitido pelo arquiteto.

Piso térreo

O piso térreo do museu é o que apresenta maiores alterações ao longo do projeto. Provavelmente porque é o piso mais *urbano*, em que a relação com a cidade se concretiza, e onde é necessário acomodar e articular os diferentes fluxos que ali concorrem: transeuntes, visitantes, cargas e descargas, manutenção, lixos, etc. A indefinição que persiste neste piso ao longo das diferentes fases, pode, em parte, ser explicada pelas mudanças programáticas;

mas, também, por hesitações formais e de representação simbólica. Não se trata tanto da quantidade de volumes aí dispostos, que se mantém inalterada no desenvolvimento do projeto – reservas e entrada do museu sob o pavilhão de exposições; auditório e acessos verticais sob o anexo –, mas sim de variações na forma, no programa que acolhem e na relação que estabelecem com a envolvente. Estas variações fazem-se sentir com maior intensidade sob a sombra do Pavilhão de Exposições, pois no Anexo, a presença dominante do auditório, manteve-se estável desde os primeiros desenhos. Sob o pavilhão configuram-se, desde cedo, os dois volumes. Um opaco e outro transparente. O transparente, que Mendes da Rocha gosta de apelidar de *pavilhão de cristal*, foi propositadamente puxado para o interior do lote, porque se pretendia, com essa manobra, potenciar a animação da praceta, forçando o visitante a atravessar todo o recinto. Se tivesse sido colocado em frente da Praça Afonso de Albuquerque, como se chegou a aventar, a praceta seria, porventura, ainda menos animada. Este foi um tema sensível nas discussões com a diretoria do museu, que defendia essa localização mais institucional[4]. Talvez a maior (única) polémica que permaneceu insanável durante todo processo, e que leva, ainda hoje, Silvana Bessone (2016) a considerar esse um dos maiores erros do projeto. Vale a pena, por isso, alongarmo-nos um pouco mais neste aspeto.

A diretora (e os serviços museológicos) imaginaram uma localização mais pomposa e condigna com o estatuto do Museu Nacional dos Coches, facilmente identificável na área monumental de Belém. Tinha sido, aliás, esse o trabalho que havia desenvolvido junto dos arquitetos que antecederam Mendes da Rocha na proposta para um novo museu[5]. Bessone defendia a inversão dos dois volumes sob o pavilhão, de modo a que a entrada ficasse virada para a Praça Afonso de Albuquerque, à semelhança do que acontecia, no extremo oposto da Praça do Império, com o CCB. Ricardo Bak Gordon (2018) confirma que essa foi a única vez em que Mendes da Rocha foi intransigente na sua posição. Uma posição onde "fez sempre tudo para que o trabalho fosse viabilizado". Ele "tinha certeza de que era errado [mudar a entrada do museu]". Numa reunião de trabalho, Mendes da Rocha justificava a sua opção para evitar "*zonas mortas*" nos espaços exteriores. E insistia na reflexão deste assunto,

[4] *Cf.* Portugal. Instituto dos Museus e da Conservação. *Parecer ao estudo prévio do novo Museu dos Coches – Lisboa: arquitectura + projecto expositivo*. Lisboa: 22 Out. 2008.
[5] Ver capítulo 1.3.

"uma vez que estas situações foram todas pensadas para que existisse uma desordem premeditada, para que a praça tenha animação e seja vivida." (Rocha. In: Parque EXPO, 2008c) Entretanto, o Instituto dos Museus e da Conservação subscrevia o juízo de Bessone e acrescentava que a localização proposta em projeto levava "à subalternização do Museu" (In: Portugal. IMC, 2008). Os termos desta argumentação levaram a uma resposta escrita determinada por parte do consórcio:

> "Estando qualquer visitante no recinto onde se encontra o Mosteiro dos Jerónimos, o Centro Cultural de Belém, a Praça do Império, a encantadora Rua da Junqueira ou a Calçada da Ajuda, será impensável considerar qualquer situação de subalternia. Tal como foi concebido, o Projecto do Museu dos Coches não prevê qualquer condição de subalternização, uma vez que foi pensado como um grande espaço público onde a entrada propriamente dita se localiza no Epicentro da Praça. É também por esta razão que não é possível reconhecer a este Projecto qualquer predominância de frente ou fundo – todo o espaço se destina a ser desfrutado pelo visitante; todo ele constitui a vivência da ida ao Museu."[6]

A palavra subalternização pressupõe a qualificação de algo como inferior. Ora, classificar qualquer parte do projeto de Mendes da Rocha nesses termos era uma manifestação da sua incompreensão. Sendo precisamente na resistência a esse tipo de lógicas de hierarquização, com tons *coloniais*, que se estabelece todo o discurso do projeto do museu; e daí se percebe a aspereza da reação do consórcio. No respeito conceptual do projeto, a Parque EXPO e a Frente Tejo aprovaram a sua opção.

Entretanto, a forma do volume transparente da entrada hesitava entre ser regular ou irregular; ora acolhendo o serviço educativo, ora acolhendo a loja; experimentando a ausência estrutural (recorrendo a vidro autoportante), ou enfatizando-a, como acabou por ser com referência às estruturas treliçadas que o arquiteto brasileiro anotava dos tetos do Aeroporto da Portela.[7]

Quanto ao volume opaco, onde se encontram as reservas e oficinas, este sempre apresentou uma *cabeça* transparente, virada aos jardins de Belém, que recupera a linguagem do *pavilhão de cristal*, para acolher a cafetaria. É interessante observar que na versão de 12

[6] In: Parque EXPO. Martins, Rolando Borges, 2009. *Projecto do novo Museu dos Coches: aprovação do estudo prévio* [carta ao consórcio PMBP. Aprovação do estudo prévio]. Lisboa: 9 Jan. 2009.
[7] Mendes da Rocha retomaria este sistema de fachada no SESC 24 de Maio, São Paulo (2013).

de Maio dos desenhos rigorosos, esta desejada "cantina com carácter popular"[8] é destacada do restante volume, criando neste um corte a que corresponde um corredor público, livre, para acesso ao conjunto de sanitários. Este volume opaco sempre teve um alçado oblíquo à sua geometria ortogonal, no posicionamento da entrada do museu e do *stop & go* dos autocarros turísticos. O espaço entre os dois volumes é desenhado para *convite* à entrada na praceta interna, e faz desencontrar, estrategicamente, os fluxos de compra de bilhete e de acesso à exposição.

Só por uma vez este desenho foi contrariado – na revisão de 29 de Setembro de 2008 (a primeira sem o silo-auto) – e por influência do arquiteto Gordon, ensaiando-se dois volumes regulares, ortogonais entre si, em que as fachadas sul e norte do *pavilhão de cristal* desenhavam um ziguezague deduzido da necessidade de travamento da fachada envidraçada. Rapidamente, porém, os volumes regressaram às suas formas anteriores, precipitados pela fachada diagonal do volume das reservas e oficinas, recupera o convite para o interior da praceta do museu, apontando a direção para o Anexo e para a Junqueira.

Entretanto, é nesta revisão que se manifesta também a única tentativa de alteração ao piso térreo do edifício anexo. Na sequência da aprovação do Estudo Prévio, o IMC alertava para a necessidade de rever as áreas de acesso ao auditório, mas também à administração e ao restaurante (dois pisos acima), pois considerava, acertadamente, que estavam desprotegidas contra a intempérie. Não era essa, porém, a ideia subjacente. A antecâmara de acesso à administração e restaurante dá-se de nível com estes, em cima, à cota +16.10. Entendia-se que uma segunda antecâmera à cota da praceta do museu era redundante. Bessone, no entanto, insistia na ideia de um foyer que servisse a entrada dos três usos (auditório, restaurante e administração) e onde poderia ser exposto, em vitrina, um coche. Ideia certamente inspirada na exposição de 1993 "Triunfo do Barroco", em que um coche foi exposto dentro de uma vitrina colocada à entrada do CCB. Esse foyer chegou a ganhar desenho, mas era demasiado *obtuso* com o resto do edifício, e não servia o propósito de proteger da chuva, pois era aberto por cima. O auditório, por sua vez, nunca tinha sido

[8] Memória descritiva e justificativa. In: Consórcio PMBP, 2008. *Projecto para as Novas Instalações do Museu dos Coches e Estacionamento Público* [conjunto das peças escritas e desenhadas que integram o projeto, nas fases de programa base, estudo prévio, anteprojeto/projeto de licenciamento, projeto de execução e assistência técnica à obra]. Lisboa/São Paulo: Consórcio PMBP, 2008/19.

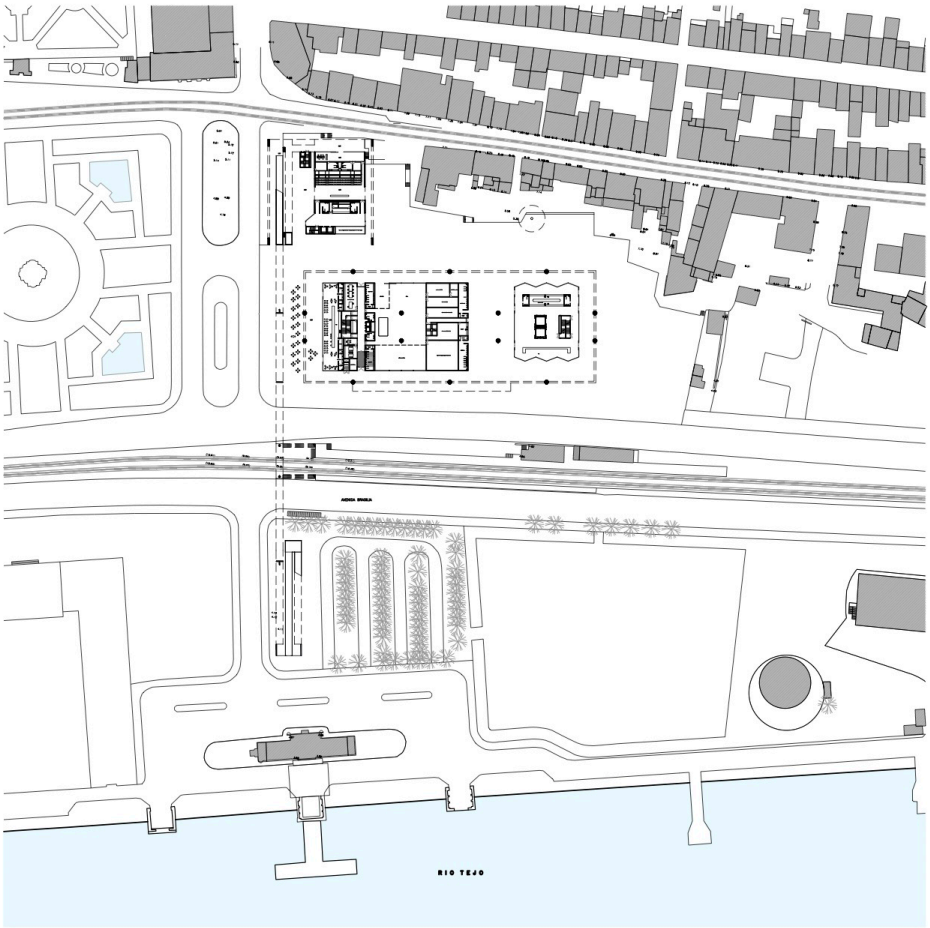


Figura 44 Planta do piso térreo do museu, estudo prévio
Consórcio PMBP . 29 de Setembro de 2008

entendido *stricto senso*, mas sim como uma arquibancada popular protegida, e, se necessário, oportunamente aberta para a passagem de coches em desfile, por exemplo. O acesso efetua-se não na cota da praceta, como deduzido pelo instituto, mas acima, na varanda debruçada sobre a Junqueira. Sendo certo que houve, em tempos (Maio de 2008), sobre esta varanda, uma cobertura suspensa articulando dois planos de vidro, que protegia os visitantes da chuva e que, talvez erradamente, se tenha abdicado dela.

Instalações sanitárias

Parece grotesco convocar a questão das instalações sanitárias no museu para tema de destaque neste estudo. O despropósito poderá, contudo, não ser assim tão errado, tornando-se até, no nosso entendimento, exemplo paradigmático da importância que Mendes da Rocha atribui a cada aspeto do programa e da atividade humana (neste caso do acesso digno à higiene). Projetava-se um museu para um milhão de visitantes ao ano, mais de três mil pessoas por dia. É necessário considerar que, devido ao necessariamente extenso percurso expositivo (a dimensão dos artefactos a expor assim o exigia), seria desejável que houvesse locais que fossem intervalando a visitação para atender às necessidades dos visitantes. Um terceiro aspeto decorre da própria solução arquitetónica que, no respeito pelos vários núcleos determinados pelo programa, distribuiu-os ao longo de todo o recinto. Esta premeditada descentralização obriga à multiplicação de algumas funções, como é o caso das instalações sanitárias que, no museu, tanto são de uso público como de uso exclusivo. Neste último caso poderíamos incluir as que servem a cafetaria, o restaurante, os funcionários do museu (onde incluem os vestiários e balneários), as lojas e o serviço educativo. As restantes servem, essencialmente, todos os visitantes e cidadãos.

É preciso não esquecer, todavia, que o projeto assenta na sua totalidade sobre esta premissa da construção de um lugar público. Museu e cidade, em simultâneo. Como tal, as instalações sanitárias foram projetadas para atender a esse duplo propósito. Um primeiro aspeto é que deveriam ser em número e dimensão justos para atender ao público em geral; em segundo lugar deveriam estar estrategicamente distribuídas ao longo de todo o recinto. Desta forma, surgem ao longo do percurso expositivo dois núcleos, situados em cada uma das extremidades do Pavilhão de Exposições; e no piso térreo mais dois núcleos, um junto à entrada do museu, e outro junto ao Anexo. O número e área das instalações sanitárias

provisionadas com o projeto final mais que duplicam a área solicitada em programa, o que, aliás, motivou o protesto do IMC.[9]

Cor

Uma última palavra para dar nota da questão da cor neste projeto. A proposta de Mendes da Rocha para o novo Museu dos Coches era cromaticamente coerente com a totalidade da sua obra, maioritariamente em betão aparente, em que a cor surge pontualmente. Alguns poderão, no entanto, considerar a hipótese de que a presença de um arquiteto português na equipa – em particular Ricardo Bak Gordon, que tem vindo a ter o seu trabalho associado ao tema da cor –, pudesse ter, por aí, deixado uma manifestação da sua influência no projeto. E, de facto, observamos a presença do cor-de-rosa na pintura exterior do volume do auditório e do vermelho ferrugem no volume das reservas. Foram ambas as situações decididas por iniciativa do arquiteto brasileiro. Apesar do preto e branco predominante, Mendes da Rocha sempre sugeriu a utilização da cor, embora o fizesse não por uma questão exclusivamente compositiva, mas porque também associada às cores da cidade. No início, escolheu o amarelo ocre (um tom recorrente nos rebocos pintados de Lisboa) para animar o volume das reservas e oficinas. Cor que transitou, mais tarde, para os painéis das guardas da passagem pedonal, e destes para o nada. Por fim, decidiu-se pelo vermelho ferrugem, em referência direta à cor da Ponte 25 de Abril. O cor-de-rosa do auditório é a mesma cor que encontramos no Palácio de Belém. Ambas são cores que fazem parte do imaginário da cidade. Uma alusão que Mendes da Rocha fazia questão de enunciar e colocar como parte do mesmo raciocínio que junta arquitetura e urbanismo. No museu a presença da cidade também se sente através da cor.

Coisa distinta é a pintura codificada das infraestruturas que circulam visíveis acima dos tetos de gradil, "*à la Beaubourg*"[10], uma alusão ao Centre national d'art et de culture

[9] O IMC sempre foi ao longo de todo o processo muito crítico para com as propostas de Mendes da Rocha (e mais ainda perante o parco acolhimento dessas críticas pela Frente Tejo) – fossem no que diz respeito à arquitetura ou à museografia –, principalmente para com aquelas que chocavam de frente com preconceitos culturais, como era o caso da questão das instalações sanitárias do museu, propostas em número considerado excessivo, com acesso público indiferenciado (visitantes e não visitantes) e *sem porta*. Consultar a este propósito os pareceres do IMC durante as várias fases do projeto.

[10] As alusões de Mendes da Rocha ao episódio do Centro Georges Pompidou são recorrentes, devido à sua participação no concurso internacional de arquitetura, promovido, em 1971, pelo Presidente Georges Pompidou, para a área do Beaubourg, no bairro do Marais, em Paris. A proposta de Mendes da Rocha figurou

Georges-Pompidou (Renzo Piano/Richard Rogers, 1971) selecionando-se as cores em função do código universalmente convencionado para cada uma das infraestruturas: amarelo para a rede de gás, cor-de-laranja para as redes elétricas e de telecomunicações, vermelho para as redes de incêndios, verde para as redes de abastecimento de água, preto para a rede de esgotos, e o branco para as redes de ventilação e tratamento do ar interior, porque o azul indicado pelo código torná-la-ia excessivamente protagonista no conjunto, dado o seu número e dimensão.

entre os 30 concorrentes premiados. O projeto vencedor, apresentado pelo italiano Renzo Piano e pelo inglês Richard Rogers, tornar-se-ia um dos ícones da história da arquitetura moderna (ver Capítulo II.4).



Figura 45 Debaixo do Pavilhão de Exposições
Fotografia de Nuno Tavares da Costa . 2019

I.7
“Porque diabo você fez isso?”

Até aqui temos vindo a fornecer uma descrição dos acontecimentos que caracterizaram o processo que levou à construção do novo Museu Nacional dos Coches. Começámos por apresentar os motivos e os desejos que conduziram à criação dessa necessidade, que se foi engrandecendo até se tornar inevitável e realizável quando a oportunidade (política) surgiu. O enquadramento dessa oportunidade, que se integra num quadro mais vasto de operações de revitalização da frente ribeirinha de Lisboa, também foi abordado, embora tentando não perder o foco do projeto e da sua construção. Todo o processo político e decisório que antecedeu a contratação do arquiteto brasileiro Paulo Mendes da Rocha (e parceiros), que se deu já com o projeto em curso, a construção do programa a que este vai responder, as particularidades da gestão do processo, empreendidas pelas duas sociedades gestoras de capitais públicos (Frente Tejo e Parque EXPO), até aos principais percalços e ameaças que o assomaram (e alguns estiveram mesmo perto de o fazer abortar), foram também apresentados. Neste particular, não nos concentrámos exclusivamente na tramitação do processo junto de todas as entidades envolvidas, mas também na conjuntura económica e política em que este esteve inscrito. Por último, descrevemos o projeto na sua forma final, apresentando-o como o resultado de uma ideia inicial estruturalmente consistente e que teve (como qualquer outro projeto tem) as suas dúvidas e hesitações decorrentes da crítica que sempre acompanha o seu desenvolvimento.

Embora tenhamos tentado incorporar essa atitude crítica ao longo da narrativa que se construiu nos seis primeiros capítulos, esta foi, essencialmente, descritiva da cronologia dos acontecimentos. Está, portanto, em falta o nosso distanciamento crítico em relação ao objeto – aqui e ali fornecido –, as nossas questões e os problemas que nele se identificam. Este distanciamento deve ter em consideração a perspetiva daqueles que se posicionaram tanto a favor como contra; embora sempre nos interesse mais a argumentação arquitetónica do que propriamente a que se move por motivos políticos, de rancor ou quiçá por outras. Tem também de se analisar, porventura com maior incidência, a crítica intrínseca e interna ao próprio processo criativo, por forma a compreender as suas motivações.

Que crítica é essa de que falamos? Escrevemos que a proposta de Mendes da Rocha para o museu supõe uma análise crítica do existente. Mas como se realizou essa crítica? Para o historiador italiano Giulio Carlo Argan (*cf.* 1993, p. 157) é evidente que a crítica feita no seio do projeto é realizada através da sua divisão por categorias. O projeto não é somente o método para a produção arquitetónica, pois essa resposta ficaria incompleta. Também não nos pretendemos referir ao projeto enquanto "o conjunto de documentos escritos e desenhados que definem e caracterizam a conceção funcional, estética e construtiva de uma obra", conforme o prevê a lei portuguesa.[1] O projeto, enquanto antecedência desse algo que se irá construir é, já ele, também, uma construção de uma imagem que o autor entretanto idealizou na sua mente. A representação gráfica do projeto, o desenho, "é a relação direta entre uma atividade puramente intelectual e uma atividade manual" disse Argan (*ibidem,* p. 156), numa conferência realizada em 1983, onde colocava a hipótese da morte do projeto, da morte da cidade e da morte da arte. É sobre a componente intelectual do projeto que nos interessa determos.

Nesse exercício que é o projeto está implícito o desejo de progresso, a suposição da construção de uma coisa que se deseja melhor que as que lhe antecederam. Um aspeto que, por sua vez, implica uma ideia de história. A ideia de história e a ideia de crítica são, portanto, componentes estruturantes do projeto e do que chamamos cultura. Um projeto não se pode contentar com a última imagem retida do lugar, sob pena de daí resultarem maneirismos. Deve, sim, aprofundar a sua análise no processo de gestação dessa imagem. De acordo com

[1] Portugal. Ministério das Obras Públicas, Transportes e Comunicações. Portaria 701-H/2008 de 29 de Julho. In: *D.R., 1.ª série — N.º 145 — 29 de Julho de 2008*, p. 5106-(39).

o crítico e historiador italiano Bruno Zevi (1984, p. 79), "os maneiristas actuam sobre os resultados, sobre os produtos acabados", sem aprofundar os processos que os determinaram. O discurso dos maneiristas é construído sobre o discurso dos outros, daqueles em quem se inspiram e referenciam. "Os maneiristas", continua Zevi, "apenas percebem a realidade através do filtro de imagens selecionadas e exaltadas; por isso cansam-se rapidamente e a academia, sempre atenta, absorve-os novamente" nos seus sistemas de classificação de *prefixos* e *sufixos* estilísticos.

Na leitura que Argan faz (1993*,* p. 161), o projeto, ao supor uma crítica sobre a existência, "pressupõe uma ideia de valor". Entretanto, esse valor, realiza-se dentro do universo da sua existência e não da sua transcendência, o que faz o historiador considerar que "o projeto é um finalismo que podemos qualificar como laico." Assim, o projeto situa-se na relação entre a coisa que se deseja construir e o sujeito (autor) que a define, e o seu procedimento está nele dependente e é por ele determinado. A morte e a crise de valores a que se refere Argan (*ibidem,* p. 163) prende-se, precisamente, com este ponto da relação dialética entre sujeito e coisa. Essa relação reflete o estado de espírito do sujeito, que tanto pode ser da integração no projeto dos aspetos culturais, históricos, sociais e políticos, como da sua completa alienação em relação a estes.

Argan (*ibidem,* p. 166) considera ainda que, na contemporaneidade, há dois caminhos possíveis de resolução para esta equação: o do sistema civilizacional ou o do sistema do poder. O que fazer com o sistema de informações que se encontra ao dispor da sociedade é a questão a responder. É, como tal, uma questão política. Se o caminho escolhido for o da repetição mecânica da cultura estabelecida, estático, acrítico, a-histórico, então ter-se-á escolhido a *inconsciência* e o apego ao poder; se, pelo contrário, se escolher o caminho da civilização, então terão sido a consciência e a racionalidade a prevalecer. Parecendo-nos claro que o exercício de Mendes da Rocha em Belém posiciona-se dentro desta última possibilidade, pois surge como absoluta novidade no contexto cultural português (e é também por isso que se tornou polémico), então, que aspetos da sua consciência e do seu raciocínio lógico podemos identificar como sendo essenciais ao seu procedimento no projeto para o novo museu?

É frequente Mendes da Rocha referir-se a uma resposta que o jornalista, escritor e crítico literário norte-americano Edmund Wilson (1895-1972) terá dado numa entrevista,

conduzida pelo seu colega, conterrâneo e admirador, Gore Vidal (1925-2012), quando este o questionou sobre a origem do raciocínio que lhe permitia construir com tanta nitidez e argúcia a sua crítica. À pergunta de Vidal, Wilson terá respondido com a seguinte afirmação: "Ah! Para mim é simples. Leio alguma coisa, um autor, e fico me perguntando: mas por que diabos esse cara escreveu isso?" A pergunta que o escritor norte-americano coloca, e que sempre persegue Mendes da Rocha (2000, p. 7), fá-lo colocá-la a si próprio, como interlocução para os outros: "Voltando ao nosso Museu dos Coches, o que cabe perguntar é porque diabo esse cara fez isso, assim?" [2] Essa parece ser a questão importante a compreender.

Mas porquê Wilson? Certamente que a importância que Mendes da Rocha lhe atribui não se limitará a esta acurada e simples afirmação. Afinal Wilson, apesar de ser um dos romancistas norte-americanos mais bem-sucedidos nas décadas de 1920 e de 1930, contemporâneo de Faulkner (1897-1962), Fitzgerald (1896-1940) e Hemingway (1899-1961), não atingiu o brilho e a fama destes, nem se pode dizer que fosse um filósofo para orientar o nosso pensamento. Os seus romances mais conhecidos são "*Axel's Castle*", um estudo sobre literatura moderna, no início da década de 1930, e "*To the Finland Station*" no final. Este último título talvez seja aquele que nos pode ajudar a compreender melhor o interesse particular em Wilson. Trata-se de um estudo sobre o socialismo europeu entre as revoluções francesa e russa. A sua tradução para português do Brasil[3], em 1986, pela recém-criada Companhia das Letras, terá tido um sucesso imediato. Tinha passado um ano desde o fim dos Governos Militares e a instauração da Nova República brasileira. O interesse pelas teorias marxistas reacendia-se em alguns sectores da sociedade, onde muitas das proposições modernas do período pré-ditatorial eram retomadas como esperança.

Os interesses de Wilson na época em que escreve "*To the Finland Station*" seriam mais políticos do que literários. "A depressão, o New Deal, a experiência soviética o absorviam", revela Vidal (1986, p. 8). Segundo este, Wilson "queria gostar do comunismo e, até certo ponto, ficar entusiasmado com a sociedade 'sem classes' e com a maneira pela qual um homem, Lenin (1870-1924), 'imprimiu seu pensamento e sua linguagem em todo um povo'." A sua viagem à Rússia e o estudo minucioso que empreende sobre a cultura

[2] Em depoimento ao autor a 20 de Maio de 2017.
[3] Wilson, Edmund, 1986. *Rumo à estação Finlândia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986 [1940].

russa, demonstram um total compromisso com o "ir até ao fundo das coisas". O seu interesse pelas teorias marxistas tê-lo-ão levado a simpatizar com o comunismo norte-americano durante um breve período, mas o facto é que a publicação do seu livro, em 1940, não poderia ter ocorrido num período menos favorável. Trotsky (1879-1940) tinha sido assassinado no México há pouco tempo; os soviéticos tinham assinado um pacto de não agressão com a Alemanha nazi,[4] permitindo à URSS ocupar a Polónia (entre outros territórios da Europa de Leste) e anexar parte da Finlândia; depois, a invasão alemã, dando início à Segunda Guerra Mundial. Anos antes, o regime totalitário soviético ganhara fama mundial pelas piores razões, entre elas as perseguições políticas sistemáticas perpetradas por Stalin (1878-1953) no período que ficou conhecido como o das Grandes Purgas (1937-38), gerando um sentimento de desilusão entre os comunistas ocidentais e levando o próprio Wilson a confessar a sua ingenuidade ao ter acreditado na fundação da "primeira sociedade realmente humana".[5] O que Mendes da Rocha vê em Wilson é o mesmo que terá visto em John Reed (1887-1920)[6] ou em Anatole Kopp[7] – uma enorme capacidade para depurar do extremismo da época estalinista "o grande sucesso do movimento [social e artístico] na Rússia",[8] durante a Revolução.

"Porque diabo você fez isso?" é a pergunta que Mendes da Rocha sempre gostaria que fosse colocada, resgatando para o plano da consciência aquilo que parece contentar-se com primeiras impressões, mais emotivas e menos racionais. É também, estamos em crer, a pergunta que se coloca a si próprio durante o processo criativo, procurando o raciocínio certo para chegar à solução do problema.

No que ao programa diz respeito, este não era o primeiro museu que lhe passava pelas mãos.[9] É provável, até, que tenham sido os museus os grandes responsáveis por fazer de

[4] Pacto Molotov-Ribbentrop (1939).
[5] No prefácio à edição de 1971 de "*To the Finland station*", Wilson confessa a sua desilusão em relação ao desenrolar dos acontecimentos na Rússia estalinista, aproximando-a mais do período negro tzarista do que das proposições utópicas revolucionárias em prol de uma nova ordem social. O desapontamento confesso é de tal ordem que o autor adverte para a necessidade de empreender "algumas correções e modificações", com o fim de "retificar o tom excessivamente esperançoso" adotado.
[6] Jornalista norte-americano, autor do livro sobre a Revolução Russa, "Dez dias que abalaram o mundo" (ver capítulo III.1).
[7] Arquiteto franco-russo que dedicou grande parte da sua obra a tentar inscrever na história da arquitetura moderna a importância da história da arquitetura construtivista soviética (ver capítulo III.3).
[8] Afirmação de Mendes da Rocha em depoimento ao autor a 20 de Maio de 2017.
[9] Ver a este respeito o artigo de Daniel Pisani "O museu na obra de Paulo Mendes da Rocha". In: *Projeto Design*. São Paulo: Arco Editorial, Jan. 2013, 395, pp. 90-97.

Mendes da Rocha um autor conhecido internacionalmente.[10] Entretanto, um museu europeu é muito diferente de um museu na e sobre a América. Em particular na América do Norte. Os museus europeus têm por trás uma história de séculos. A história, para a maior parte dos americanos, começou com a sua *descoberta* e é, em geral, escrita como se a Europa tivesse sido "uma presença espúria numa história que já existisse, em que ela se intrometeu e de que foi expulsa" (Sena, 2004, p. 315). O Mito Americano, em boa verdade, é um mito antieuropeu. Por outro lado, a própria instituição "museu" – que é uma tipologia de monumento nas cidades contemporâneas, substituindo ou competindo com os templos no centro dessas cidades – sofreu uma profunda transformação nos últimos cem anos, passando de uma "instituição tendencialmente conservadora", cuja génese é europeia, para uma "instituição flexível, capaz de dialogar de formas críticas com as disciplinas que constituíram a sua matriz – a História da Arte e a Estética –, disponibilizando-se para se reformatar em permanência, subtilmente repensando o seu poder de inclusão e exclusão." (Sardo, 2012, p. 401). Hoje, ao museu contemporâneo já não se exige ser somente depósito para conservar e exibir artefactos mais ou menos valiosos. O museu contemporâneo tem a obrigação de fazer o *outro* ver o que está exposto, mas também o que aparentemente não está, e isso implica não só uma investigação artística e científica, como também (e por vezes até com maior importância) uma política educativa e social. Talvez seja este último aspeto que segue em falta na instituição Museu Nacional dos Coches, o de completar e dar seguimento às propostas inclusivas que, em potência, são sugeridas pela nova arquitetura, ao invés de as tentar repudiar e anular.

Ao longo dos primeiros capítulos foram dadas a conhecer algumas das principais posições críticas para com a proposta de Mendes da Rocha. Fossem elas negativas, fossem elas positivas. O episódio mais caricato que resplandeceu deste debate foram as duas petições que correram em simultâneo em 2009[11], ainda com o projeto em desenvolvimento, uma contra e outra a favor, transformando-se em mais um julgamento popular que só serviu para alimentar as redes sociais. Esta é a contemporaneidade. Por um lado, com a desejada maior partição da sociedade civil; por outro, com a discussão a fazer-se quase sempre *à tona de água*, com pouca fundamentação e muito fundamentalismo e moralidade. As razões que

[10] Ver capítulo II.1.
[11] A este propósito consultar o capítulo I.4.

atendiam às petições, de um e de outro lado, eram variadas, e nem sempre diretamente relacionadas com a proposta arquitetónica. Outras vezes, esta servia como argumento para uma discussão que estava a montante. Há, portanto, que começar por fazer uma distinção entre as motivações de posicionamento crítico, relativizando ou afastando aquelas que não se dirigem em exclusivo ao partido arquitetónico da proposta, e auscultar aquelas que a ele se dirigem especificamente. Neste pressuposto as críticas que têm por fundamento disputas políticas, interesses institucionais ou até pessoais tornam-se irrelevantes para aferir do real alcance dos desejos e intenções projetuais de Mendes da Rocha. As posições de Barreto Xavier, Luís Raposo, Raquel Henriques da Silva ou dos jornalistas e críticos de arte Alexandre Pomar (2011) e Augusto M. Seabra (2016), entre outros, enquadram-se neste particular. No entanto, estas posições foram importantes para compreendermos as motivações e os interesses intrínsecos ao processo (até porque alguns destes atores participaram nele ativamente), de forma a construir uma narrativa que fosse o mais completa possível. É por essa razão que delas demos conta anteriormente.

No lado daqueles que tomaram posições a favor do novo museu (e desconsiderando aqui os que sabiam das dificuldades e condições inadequadas que a exposição e conservação da coleção dos coches tinha de suportar, pois com elas lidavam todos os dias), identificaram-se dois grupos: os governantes que promoviam a operação; e os arquitetos (em particular aqueles que admiram a obra de Mendes da Rocha e a arquitetura moderna brasileira), que consideravam ser aquele convite uma oportunidade única de colocar Lisboa a par das tendências políticas de investimento em equipamentos culturais e em arquiteturas de autor, que se verificavam em todas as capitais dos chamados países desenvolvidos. Uma tendência que não fugia do seu objetivo propagandístico, e que por isso exigia a associação dos mais conceituados nomes da arquitetura mundial a esses empreendimentos. A contratação de um arquiteto cuja obra tivesse sido reconhecida internacionalmente faz parte de uma estratégia de legitimação apriorística ao próprio projeto. Facto que pode ser contrariado a partir de uma alternativa privilegiando o modelo de concurso e que, aliás, alguns o têm defendido,[12] e que poderia eventualmente (porque é discutível que assim o seja) trazer melhores resultados ao

[12] Helena Roseta (*cf.* Boaventura, 2009), arquiteta, ex-presidente do Conselho Diretivo da Ordem dos Arquitectos (2001-2007), vereadora da Câmara Municipal de Lisboa pelo movimento "Cidadãos por Lisboa", assim o defendeu em 2009.

projeto final. Todavia, foi Mendes da Rocha o arquiteto escolhido e foi a sua proposta para o museu que elegemos para caso de estudo, e foi a partir deste que nos interessou construir um raciocínio de investigação e análise. Voltemos, por isso, a ele.

Da descrição que fizemos do projeto ao longo dos dois capítulos anteriores sobressaem dois aspetos acima de todos os outros. Se a proposta é claramente reconhecível como fazendo parte da obra de Mendes da Rocha, pois integra no seu desenho e composição elementos que fazem parte do léxico habitual do arquiteto, aplicados seguindo uma abordagem crítica perante o problema colocado, e que está há muito consolidada, entretanto, a partir dessa estratégia, a proposta apresenta outras particularidades que lhe são exclusivas. Fernando de Mello Franco, que acompanhou alguns dos principais projetos de Mendes da Rocha, através do seu envolvimento com o coletivo MMBB, recordou, em depoimento escrito ao autor (2019), isso mesmo. Para Franco, o que há de singular e distinto no museu em relação às restantes obras de Mendes da Rocha, é a forma como este olhou "o entorno das pequenas casas aos 'fundos' do lote." A esperança que Franco deposita na presença do museu naquele sítio implica um tempo de maturação, pois anseia ser "motivadora de um conjunto de ações sucessivas [...] que deveriam, com muita delicadeza, cerzir o tecido urbano e social preexistente." Sempre foi referida essa necessidade pela equipa, e chegou mesmo a estar inscrita uma verba para a requalificação desses "fundos" nas estimativas iniciais do projeto. Este é um exemplo daquilo a que vinha Mendes da Rocha, não tão somente para responder da melhor forma ao que lhe pediam, mas também para colocar em questão outras hipóteses que não faziam parte do programa inicial. O seu entendimento da arquitetura é que ela é, primeiramente, uma disciplina abrangente, e só depois é que se articula com a especificidade de cada programa. Daniele Pisani (1974-) confirma "a sensação de que o museu não apresenta para Mendes da Rocha, e não deve apresentar, especificidade alguma", muito pelo contrário, ele deve-se posicionar num nível que lhe permita adotar uma participação educativa e social. Esse é um entendimento que se revela na forma como a Rua do Cais da Alfândega Velha é resgatada do passado, ou na solução de estacionamento em silo, em ambos os casos subvertendo e ampliando o programa e, se necessário, os limites da própria intervenção. Esta postura é uma constante que se nota na obra do arquiteto e que estabelece, por hipótese, associações com os primórdios do movimento moderno, no construtivismo

russo dos anos 1920.[13] O encontro entre a "bagagem preconcebida e a reflexão sobre o projeto/sítio específico" são, na opinião de Franco (2019), a novidade transcendental que se aporta ao Museu dos Coches. Ora, tendo sido essa, precisamente, uma das deficiências que foi apontada ao museu, e que sempre tem servido de argumentação a alguma crítica e historiografia, mais interessadas em colocar o clássico e o moderno, tradição e progresso, em confronto, não deixa de ser uma notável contradição com as proposições do projeto.

O que Franco (*ibidem*) chama de "bagagem preconcebida" são elementos compositivos como a *fenêtre em longuer* corbusiana dos topos dos salões de exposição, ou a cobertura em claraboia do Anexo, citada da FAUUSP e já reinterpretada anteriormente no Pavilhão de Osaka (1969), na Pinacoteca do Estado de São Paulo (1993) ou no Museu da Língua Portuguesa (2000). A própria subtil da presença do Anexo é também ela uma recorrência. Um artifício para resolver questões técnicas – como no episódio da aquisição do imóvel ao lado do SESC 24 de Maio (2017) para nele incorporar toda a parte infraestrutural, técnica e acessória do programa –, ou ser indutor da inscrição da arquitetura na categoria de uma estranheza que nos é familiar, um conceito especulado por Anthony Vidler (1941-) no seu estudo sobre as possibilidades de uma arquitetura *uncanny*.[14] Em boa verdade, a história da arquitetura e das artes em geral está repleta de exemplos deste tipo, em particular a partir da iniciativa do moderno no início do século XX. No caso de Mendes da Rocha, embora as suas propostas não recusem o papel comunicacional assinalado por Vidler (*cf.* 1992), elas mantêm "activa a sua reverberação, simultaneamente visual e moral", sublinha Ana Vaz Milheiro (2005, p. 338), configurando-se mais na senda de uma continuidade do que propriamente de uma rutura.

Outros aspetos são mais intangíveis, urdidos na estratégia intelectual de projeto. A tentativa de construção até aos limites do terreno disponibilizado (se caso for para fora deste) com o intuito de ampliar a presença do artefacto humano, ou a interpretação crítica do programa, invertendo e propondo novos significados – como quando o fez na Casa Junqueira (1976), "onde o cliente pede uma casa com uma biblioteca de edícula e ele retorna com uma

[13] Ver a este propósito as considerações sobre a estratégia de projeto de Ivan Leonidov no capítulo III.3.
[14] *Cf.* Vidler, Anthony, 1992. *The architectural uncanny: essays in the modern unhomely*. Cambridge: The MIT Press, 1992. No alemão o termo *Unheimliche* aparece associado a uma construção psicanalítica por Sigmund Freud no seu ensaio de 1919, embora já tivesse sido usado na sua vertente estética por E.T.A. Hoffmann no conto "*Der Sandmann*" (1815).
Ver também o capítulo III.2.

biblioteca com uma casa de edícula" (Franco, 2019), ou na Villa Roquebrune (2011), onde inicialmente propõe que alguns espaços do piso térreo da casa se "transformassem em parte do jardim"[15] –, inscrevem-se nesta categoria. A própria elevação do Pavilhão de Exposições sobre pilotis (outra recorrência da arquitetura moderna brasileira) esconde um inusitado contrassenso, pois se por um lado colocá-lo no chão "incomodava tudo", por outro, a área sob o edifício efetivamente deixada livre ao público é pouco significativa, dada a presença e o posicionamento central dos dois volumes da entrada e das reservas.[16] Em Lisboa, esta manobra tipicamente moderna ficou longe de poder constituir um paralelo com, por exemplo, o Cais das Artes (2007) de Mendes da Rocha, em Vitória, ou com o Museu de Arte de São Paulo (1968), de Lina Bo Bardi, onde a elevação do edifício cria sob si um grande espaço coberto de assembleia. Mas a manobra de elevar o museu tem implicadas outras questões mais complexas do que a de libertar espaço à cidade. Questões que iremos tentar esclarecer mais adiante nesta tese.

A estranheza que alguns têm reconhecido no museu é, em grande medida, devido à abstração que a sua linguagem depurada (quase elementar) carrega, e que contrasta fortemente com o tecido urbano fragmentado, de memória medieval, que com ele convive. Contudo, há uma certa familiaridade na sua monumental e estranha presença, talvez pelo paralelo histórico que se pode fazer com os vizinhos Centro Cultural de Belém e Mosteiro dos Jerónimos, também eles polemicamente desmesurados à data da sua construção. Para a arquiteta Inês Lobo pode-se dar o caso de essa estranheza que se aponta ao museu não emanar da novidade da sua construção, mas do facto de esta ser simplesmente uma novidade. Quer isto dizer que a sua presença só é estranha na presença daquele contexto, do qual depende. Resulta daqui a possibilidade de essa estranheza não se verificar caso Belém, Lisboa e a grande maioria das cidades europeias, se tivessem modernizado e não inibido perante a presença patrimonial.[17] Embora estejamos já a entrar no campo das suposições, não parece errado concluir que a estranheza depende do contexto em que o objeto se insere. No Brasil, seria este museu estranho? Provavelmente não.

[15] Consultar capítulo II.4.
[16] Dos 6427 m2 de área de implantação do Pavilhão de Exposições, 905 m2 são ocupados pelo volume da entrada e 2371 m2 pelo das reservas e cafetaria, num total de 3276 m2. Estes cerca de 50% de ocupação do térreo deixado livre sob a edificação são, contudo, prejudicados pela centralidade (indispensável) dos dois volumes, criando uma sensação de esforço injustificado no elevar do edifício.
[17] *Cf.* Lobo, Inês. Depoimento a Nuno Tavares da Costa, 2019.

Num texto que escreveu para um pequeno volume sobre o novo Museu dos Coches, Milheiro (In: Rocha, 2015b, p. 67) assinala que há "uma distância entre os círculos profissionais dos dois países, que também se mede entre a obra nova, que a brasilidade moderna representa, e o arcaísmo em que se consolida a cultura portuguesa." A consciência da existência de um projeto coletivo no âmago da arquitetura moderna paulista, faz parte de uma ideia de modernidade de que o museu é hereditário. Nesse sentido, Ana Vaz Milheiro (1968-) acredita que o tempo cuidará de inscrever o novo museu "no futuro como prova da capacidade migrante da arquitectura brasileira de genealogia moderna."

Muitos dos problemas que são apontados hoje ao museu são problemas que já se verificavam naquele sítio antes da sua construção, e que foram, agora, somente revelados; assim como o foram, também, as virtudes. Mais que não seja porque todo o lote onde se encontra o museu era um território murado, privado, escondido da cidade, esta parece ser uma leitura verosímil. A questão da praceta interna do museu, à qual tem sido apontada uma certa inospitalidade,[18] deriva, em grande medida, das características reais de Belém: um sítio ermo, "reguengo da cidade", dela afastado, um lugar mais de chegada do que de atravessamento; embora, por contradição, a parcela onde se encontra o museu sirva mais para esse atravessamento do que para a permanência. A opção de revestir com calçada de granito preto o chão desta praceta, um material mais apropriado e historicamente utilizado nas vias rodoviárias do que pedonais, onde o vidraço predomina, pode ser entendida como um fator que contribui mais para repelir do que para atrair o passeio do cidadão. O "passeio" – ato de passear, mas também o lugar onde se passeia – não tem na praceta dos coches a dimensão paisagística necessária à cultura portuguesa. Até porque o contributo do paisagismo em sede de projeto sempre foi muito contestado e controlado por Mendes da Rocha, que chegou, inclusive, a questionar a pertinência da sua participação.

No entanto, também se pode olhar para essa opção de uma outra forma. Os coches eram viaturas de estrada, rolando sobre os empedrados de granito que revestiam as ruas e vielas das cidades. A calçada de granito preto reativa essa memória. Todo o recinto era

[18] Ao longo destes anos que decorreram desde a inauguração do museu e da sua entrada em exploração, nos encontros que mantivemos com a diretora, este problema foi sempre por ela mencionado. Em entrevista ao autor Silvana Bessone (2016) dá conta desse aspeto: "A praça não é usada pelos locais a não ser de passagem. Tem sido mais um local de atravessamento do que de fruição. O Paulo julgou que isto iria ser uma zona de ligação ao bairro, e aqui não há bairro. O bairro passa mas não fica." Curiosamente, o contraditório a esta crítica está na própria crítica.

presumido para ser atravessado por viaturas (estacionamento, cargas, descargas e até cortejos de coches) e não tão só por peões. Tecnicamente é menos escorregadio que o vidraço, que do ponto de vista da segurança e do conforto para o peão já terá sido menos contestado. Considerando estes aspetos, poder-se-á ainda colocar a hipótese de que a escolha do granito para o revestimento exaustivo de todo o lote poderá, efetivamente, revelar mais uma intenção de caracterizar aquele espaço como de passagem, do que de permanência. Se de fato esse novo espaço público tiver sido projetado mais como um espaço dinâmico do que estático – até porque para o regozijo da estadia já Belém estava bem servida com os prazenteiros jardins adjacentes – então grande parte destas opções começam a fazer algum sentido.

A partir de Alcântara e até Belém, sente-se que o desenho concêntrico da cidade dá lugar à direção linear junto ao rio. (O mesmo se sente a oriente). A cidade estende-se ao longo do antigo caminho real, que é por esta apropriado e reconfigurado no traçado da Rua da Junqueira. Quando esta rua chega a Belém surge o terreno onde se implanta o museu, voltado para os jardins da Praça do Império, adjacente à *veloz* Av. da Índia e ao caminho-de-ferro, em perfeita simetria com o terreno onde se implantou o CCB. Numa primeira impressão até poderíamos admitir algumas semelhanças entre uma e outra proposta, nomeadamente no que respeita ao espaço público que ambas constroem e na *descontinuidade* deste com a estrutura urbana a jusante e a montante. No entanto, ao passo que os espaços exteriores do Centro Cultural são desenhados como fazendo parte do edifício (configurados entre os seus volumes), no museu, estes são claramente parte da cidade, pois constroem-se com as estruturas pré-existentes. Inclusivamente com o rio, que estaria, *a priori*, distante e fisicamente inatingível.

A atração pelas águas é outra constante no trabalho de Mendes da Rocha, como já afirmámos. São vários os seus projetos onde o elemento natural água é apresentado como estando controlado pela ação do construtor. Seja na reconfiguração de geografias, como no caso da Baía de Montevideo (1988) ou nos concursos para as Olimpíadas,[19] seja como

[19] Incluem-se nesta campo a proposta para o concurso de ideias para o *Boulevard des Sports*, como parte da candidatura de Paris para a sede das Olimpíadas de 2008 (em 2000); a coordenação dos projetos de intervenção como parte da candidatura de São Paulo às Olimpíadas de 2012 (em 2003); e o projeto para o concurso para o Parque Olímpico do Rio de Janeiro (em 2011), este último repetindo a equipa do Museu dos Coches a que se juntou a Metro Arquitetos.

elemento metafórico como parte de uma mensagem que é simbólica – Coches, Cais das Artes e Campus ERSU, todos em 2007 –, ou seja ainda por justificações técnicas e térmicas. No caso dos Coches a água tem um duplo papel: representa a evocação de uma memória – a chegada da água à Junqueira antes das obras de ampliação do porto de Lisboa no século XIX, é invocada na cobertura do Anexo – e o de obstáculo (rio) a ser superado. O eixo da Calçada da Ajuda, perpendicular ao rio, acaba por ser o elemento que revela a sugestão de Mendes da Rocha para a cidade de Lisboa: o da aproximação das duas margens do rio que fazem para ele parte da mesma metrópole. Nesta hipótese o rio tornar-se-ia protagonista de um novo centro urbano, de vanguarda e de progresso, mas onde aspetos como a navegação poderiam recuperar algumas das tradições entretanto perdidas.

> "Eu fico imaginando essa frente do Tejo, se não deveria ter, para manter-se – manter-se principalmente como lugar-sede das instalações comerciais e das atividades –, algumas torres; [...] eu fico imaginando se não seria belíssimo três, quatro prédios, talvez idênticos – com certeza idênticos –, alinhados ao longo do cais, afastados de uma certa distância, que os *vaporetti* e as barcas de transbordo de passageiros, dentro dessa área, pudessem atracar entre eles e o continente, se isso não seria uma maravilha! Portanto a ideia do edifício não é que ele substitua a casa, mas que ele passe a redesenhar a cidade de modo atual!" (Dias. Rocha, 2014, p. 50)

A questão da reconfiguração das frentes de água das cidades marítimas ou fluviais não terá sido acionada por Mendes da Rocha para ser conduzida numa perspetiva comercial ou turística, mas sim no interesse da urbanidade, da cidade e do seu acesso para todos. Nesse sentido, a manutenção das atividades económicas nesses lugares é para ele crucial, de forma a preservar o dinamismo existente, e se possível reforçá-lo, articulando-o com atividades de lazer, cultura, desporto e com a inexorável presença da habitação. É neste raciocínio que se encaixa a proposta do silo-auto do museu, colocado à beira de água, mais preocupado em resolver a questão da carência de estacionamento do lugar (e todas as suas nefastas implicações) do que em atender ao passeio público à beira-rio. Para Mendes da Rocha o rio não deve ficar em exclusivo ao serviço da contemplação. Deve ser utilizado como um recurso que está disponível para o homem, que o tem de enfrentar, como o sempre fez, escolhendo os terrenos por ele atravessados para aí fundar as suas cidades, tirar partido das suas riquezas e, quando desejável ou necessário, lançando pontes e unindo territórios e povos.

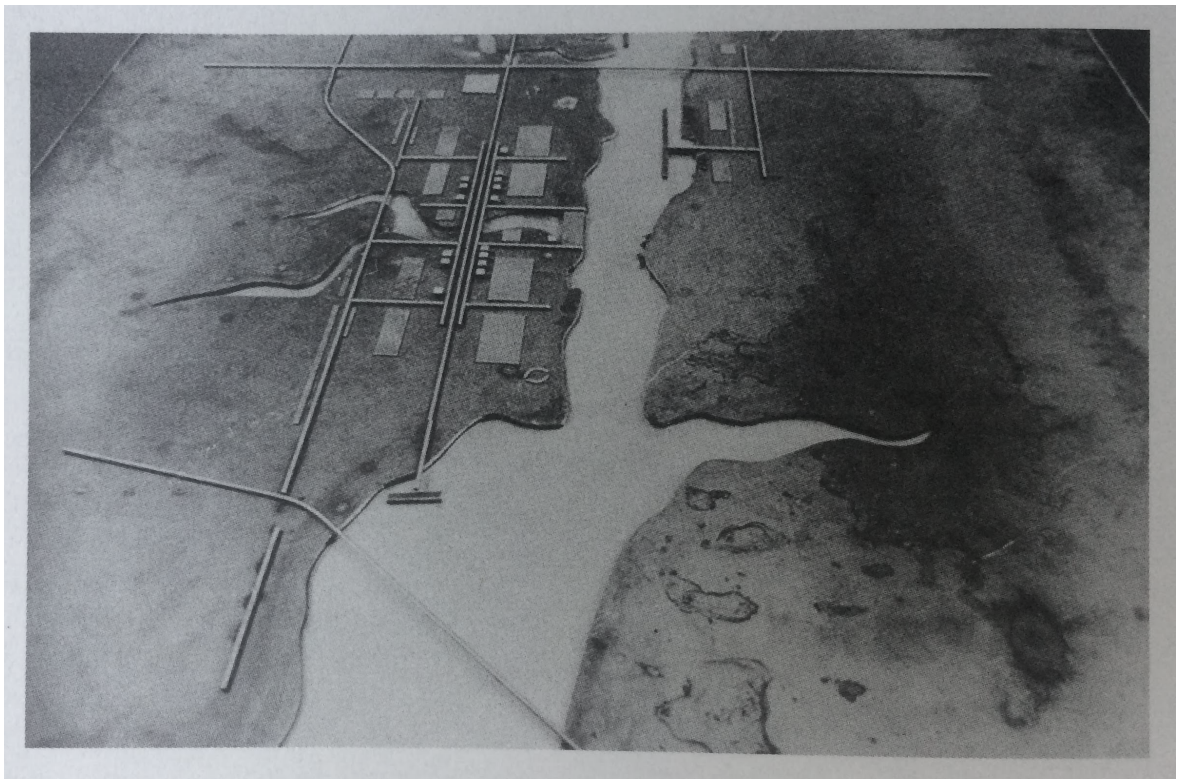


Figura 46 "Futuro desenhado"
Maquete da cidade-porto fluvial do Tietê [extrato de monografia]
Paulo Mendes da Rocha . 1980

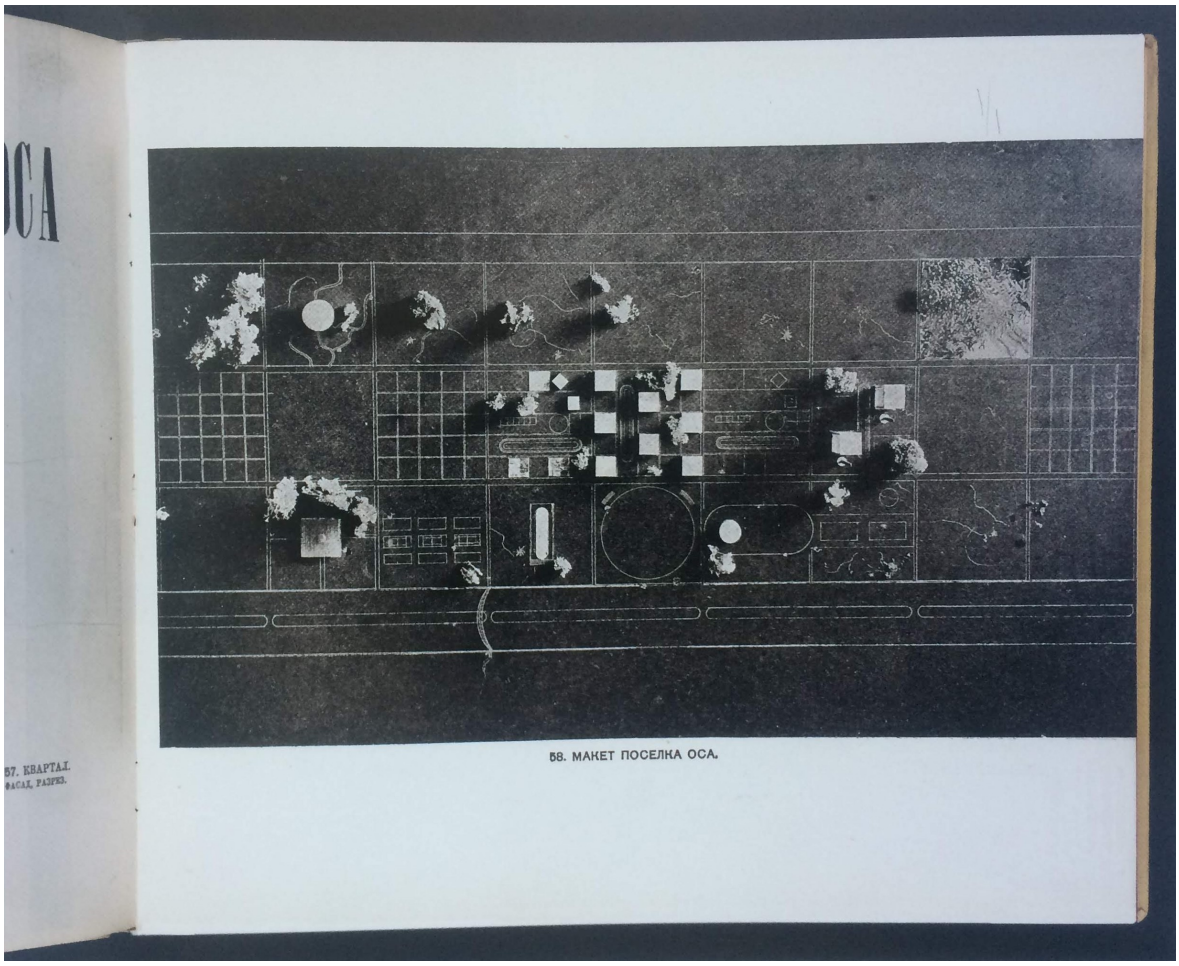


Figura 47 "Ivan Leonidov: 1902-1960"
Maquete da cidade de Magnitogorsk [extrato de monografia]
Ivan Leonidov . 1930

Uma das imagens mais fortes deste entendimento do arquiteto é a sua proposta para a Cidade Porto Fluvial do Tietê (1980). Este projeto, por si referido na prova didática para professor titular da FAU, em Agosto de 1988, constitui um extraordinário exemplo do seu raciocínio e da importância que atribui às águas para a fundação das cidades e seu funcionamento. O Tietê é um rio insalubre no estado de São Paulo, impróprio e com várzeas inundáveis. A principal característica desse rio é o facto de, caprichosamente, correr do mar para o interior, contrariando o que seria geograficamente expectável. Mendes da Rocha conta que, em tempos, uma equipa de engenheiros da antiga Escola Politécnica (que daria mais tarde origem à FAU), "estabeleceu um plano de aproveitamento hidrelétrico do Tietê com uma sabedoria extraordinária." E explica: "este é o único sistema hidrológico que, ao mesmo tempo em que construiu as barragens, construiu as eclusas para garantir a navegação." Mendes da Rocha sempre olhou para o percurso das águas do Tietê como um percurso sem fronteiras, unindo povos, correndo de norte para sul, juntando-se ao rio Paraná e desaguando no estuário do rio da Prata, nas cidades de Buenos Aires e Montevidéu. Um rio, portanto, que, com muito significado, "corre contra o Tratado de Tordesilhas" e que "anuncia esse abraçar da América". (Rocha, 2018, p. 160) Para justificar a navegação do rio havia que incentivar a sua utilidade, construindo cidades ao longo do seu curso. O sítio onde construir a matriz dessas cidades "é uma questão eminentemente arquitetónica", suportada pelo conhecimento da ciência e da técnica. O sítio seria selecionado em função do sistema de transportes que se poderia estabelecer desde aí (neste caso tirando partido das duas linhas ferroviárias independentes a norte e a sul) e das distâncias máximas admissíveis a percorrer. (*cf.* 2018, p. 231)

O desenho cartesiano e regrado da cidade proposta tem semelhanças com as composições lineares do arquiteto construtivista russo Ivan Leonidov para a cidade de Magnitogorsk (1930).[20] Em ambas há uma rede de circulações ortogonal sobreposta à geografia, resolvendo os acidentes desta na estrutura urbana e arquitetónica da cidade, configurando porções de território onde livremente se implantam as construções que não arrumam os diferentes sectores de atividade. Esta opção de sobrepor a rede urbana à geografia sempre na mesma cota, atinge a sua maior expressão no projeto para o plano

[20] Sobre a relevância de Ivan Leonidov para o trabalho de Mendes da Rocha consultar o capítulo III.3.

diretor do Campus Lagoa-Marcosende da Universidade de Vigo (2005), gerando toda a proposta para a geografia acidentada a partir da mesma cota.

Do ponto de vista gráfico e intelectual, as composições de Leonidov e de Mendes da Rocha estabelecem relações de semelhança com as do arquiteto e artista plástico russo El Lissitzky (1890-1941), figura relevante das vanguardas russas e, em particular, do suprematismo, em conjunto com Kazimir Malevich (1879-1935).[21] Não pretendemos, por enquanto, avançar com a hipótese de se detetarem em Mendes da Rocha contribuições suprematistas, construtivistas ou de qualquer outra ordem artística. No entanto, são significativas algumas associações que se podem estabelecer, quer ao nível do sistema compositivo de ambos (mais evidenciado em Mendes da Rocha na representação dos planos horizontais), articulando formas geométricas puras, num dinamismo pré-estabelecido, quer na procura de um espaço real que se sobrepõe à superfície, quer adquirindo um ponto de vista aéreo. A insistente manobra de elevação sobre pilotis nas propostas de Mendes da Rocha (um quase cânone da arquitetura moderna brasileira) pode eventualmente ser lida a partir desta chave suprematista, respondendo ao movimento de aproximação que a pintura encetou aos métodos representativos da planta de arquitetura, partindo da exploração das possibilidades arquitetónicas das formas geométricas e da sua composição (e representação) no espaço. Vale por isso a pena que se averigue.

Para um europeu é intrigante a insistência para que (por exemplo) das representações em planta dos pisos térreos seja praticamente abolida a linha a tracejado, pois dificulta a leitura da implantação dos volumes que levitam, nos planos superiores. Para Mendes da Rocha, ao reduzir-se ao mínimo essa representação[22] está somente a ser-se graficamente coerente com as proposições intelectuais do projeto, neste caso reforçando a ideia de um térreo livre, sem porta. De um "infinito vão" [23], que pretende confirmar o carácter coletivo do chão da cidade. Sem as linhas a tracejado anula-se a presença dos volumes suspensos, remetendo-os para uma outra dimensão, mais aérea, mais próxima ao céu.

[21] Ver capítulo III.2.
[22] Ao longo do projeto do Museu dos Coches verificou-se uma constante insistência de Mendes da Rocha em abolir as linhas tracejadas dos desenhos rigorosos, que ficou registada em alguns deles.
[23] Referência ao título da exposição retrospetiva sobre os 90 anos da arquitetura brasileira na Casa da Arquitectura – Centro Português de Arquitectura, em Matosinhos (2018-19), comissariada por Nuno Sampaio e com curadoria de Fernando Serapião e Guilherme Wisnik.

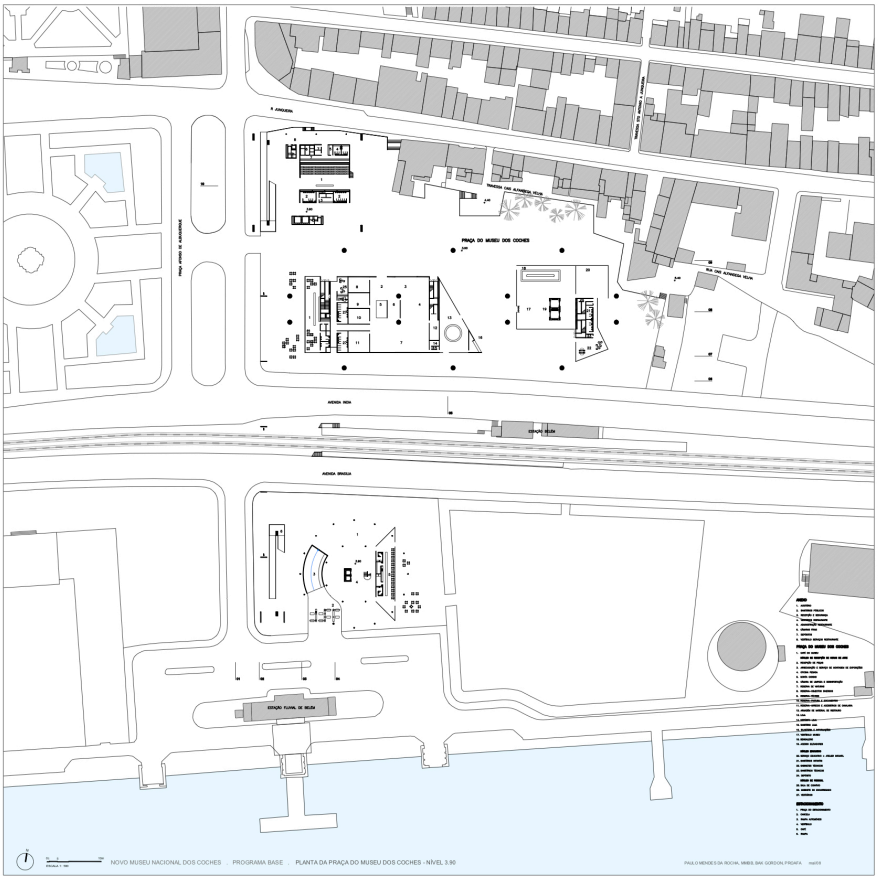


Figura 48 Planta do piso térreo, programa base
Consórcio PMBP . 31 de Maio de 2008
[note-se a ausência de tracejados, de forma a enfatizar o térreo livre]



Figura 49 Térreo livre
Fotografia de Nuno Tavares da Costa . 2012

A questão da representação gráfica na obra de Mendes da Rocha revelou-se até então determinante no entusiasmo sentido pelos portugueses na receção à monografia da Cosac & Naify, publicada em 2000 e continuada num segundo volume em 2007[24]. Os projetos que constam no livro organizado por Rosa Artigas foram integralmente redesenhados para uma linguagem gráfica rigorosa e coerente que procuram ir ao encontro (não restam dúvidas) da representação de um pensamento. É esse rigor austero e simultaneamente sedutor do desenho que, associado à qualidade da arquitetura, entusiasma os jovens arquitetos portugueses, em particular aqueles formados por volta de 1990.[25] O rigor do desenho, no entanto, não advém de questões formais, mas sim do acerto entre a função e o *design* que responde perante esse imperativo funcional e estético, sem perder de vista a sua produção industrial. Nesse sentido, a hipótese colocada (mas não concretizada) por Mendes da Rocha à equipa, para "animar" o volume da entrada do museu, preenchendo com planos coloridos, aqui e ali, os pequenos vãos triangulados das treliças estruturais da fachada agrafada, poderia também ela ser compreendida à luz de uma estratégia comunicacional? Ou seriam somente vagas alusões suprematistas, semelhantes aos seus desenhos de "pipas" (ou papagaios de papel, em Portugal) que encontramos reproduzidos na monografia completa organizada pelo historiador Daniele Pisani (Rocha, 2013) sobre a obra do arquiteto? Para Pisani, as "pipas" são uma imagem síntese da sua obra: um objeto pesado que é colocado a voar pelo homem. Entretanto, quer os desenhos das "pipas" quer os triângulos imaginados para a entrada do museu, remetem para os móbiles de Alexander Calder (1898-197), cuja obra terá feito o crítico Mário Pedrosa (1900-1981) "abandonar a defesa da arte social proletária em prol da abstração construtiva". Para Wisnik (In: Pedrosa, 2015, p. 11) talvez venha desse "encantamento pela obra de Calder" a abertura para Pedrosa compreender a importância da

[24] Rocha, Paulo Mendes da. *Paulo Mendes da Rocha: projetos de 1957-1999*. Rosa Artigas (org.) São Paulo: Cosac & Naify, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, **1**.
Rocha, Paulo Mendes da, 2007. *Paulo Mendes da Rocha: projetos de 1999-2006*. Rosa Artigas (org.) São Paulo: Cosac & Naify, 2007, **2**.
[25] Ver capítulo II.4.
Cf. Gordon, Ricardo Bak, 2018. Depoimento a Nuno Tavares da Costa [áudio]. Lisboa: 22 Mar. 2018.
Cf. Lobo, Inês, 2019. Depoimento a Nuno Tavares da Costa [áudio]. Lisboa: 12 Fev. 2019.

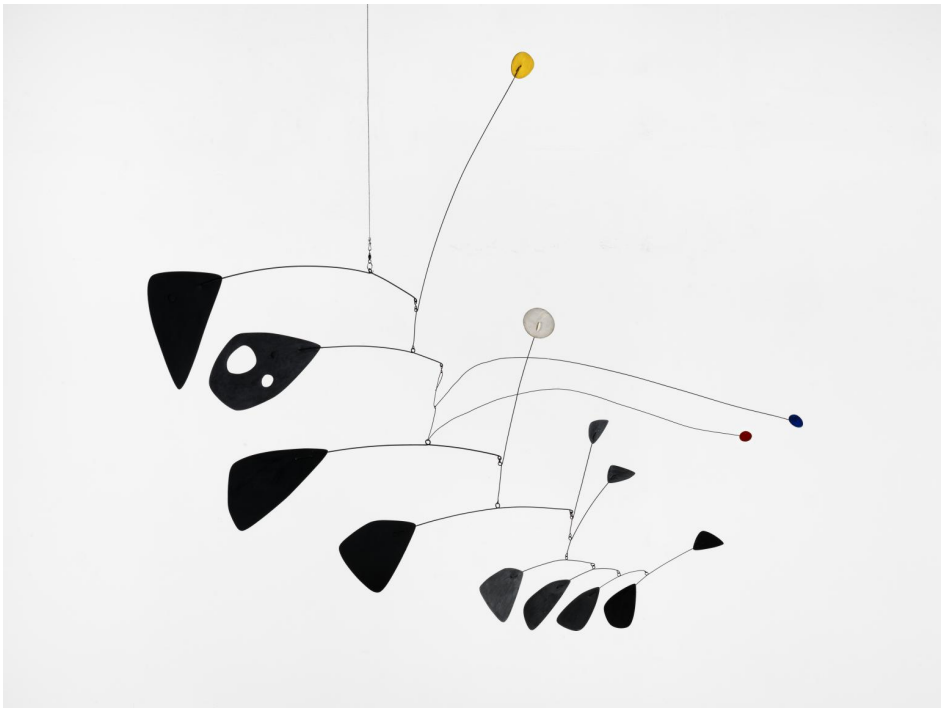


Figura 50 "*Antennae with red and blue dots*"
Alexander Calder . ca. 1953

arquitetura moderna brasileira, "abrindo espaço para a rutura neoconcreta", onde terá papel determinante.[26]

A eventual revolução dos sentidos que o museu (e o seu autor) sugere e que, como iremos ver mais adiante, está relacionada com o advento da arte abstrata, poderá permitir "antever 'os horizontes longínquos da utopia'[...] com consequências sociais inestimáveis", como Otília Arantes (In: Pedrosa, p. 16) insinuava que acreditava Pedrosa.

[26] Ver capítulo III.5.

II.0

Cidade: em Paulo Mendes da Rocha

1967-2007

Como demonstrámos na primeira parte, o museu tem um ênfase muito forte na contribuição urbana, que está presente, em simultâneo, com a função de preservar e expor a coleção dos coches. Contudo, permanece uma estranheza nessa proposta urbanidade aos olhos da cultura europeia, de certa forma justificada pelo quadro cultural onde assenta a apreensão subjetivada de cada um. Um americano não sentirá a mesma estranheza que um europeu sente em relação a este museu. Tal faz presumir que a ideia de cidade em Mendes da Rocha é diferente da ideia de cidade para um europeu. O mesmo sucede em relação à ideia de arquitetura. Perceber as hipotéticas diferenças e a sua génese tornou-se, assim, um caminho sedutor. Do mesmo modo, identificar os aspetos fundamentais e indispensáveis na leitura que o arquiteto faz desta problemática também o é. Qual, então, o conjunto integrado de faculdades que lhe configuram uma leitura diferente e alternativa face ao contexto cultural europeu?

Para esclarecer estas questões servimo-nos sobretudo de referências bibliográficas diretamente relacionadas com a construção intelectual e ideológica de Mendes da Rocha, nomeadamente as que nos ajudassem a compreender a ideia que este mantém viva para as cidades (existentes ou novas). Que aspetos deverão elas atender? Estará sempre subjacente ao longo desta segunda parte a comparação entre as culturas europeia e americana, muito

deduzida a partir das relações arquitetónicas entre Portugal e o Brasil. "Os portugueses e o Brasil, e Mendes da Rocha" abre com essa pertinência, de enquadrar as relações da arquitetura moderna nos dois países, e o contexto em que Mendes da Rocha emerge. No segundo capítulo evidencia-se a importância intelectual da "presença de Artigas" na *formação* do arquiteto e na definição de uma verdadeira Escola Paulista. Os controversos textos de Artigas foram um contributo inestimável neste capítulo. Em "Cultivar a esperança" descobrimos como a interrupção demagógica do período de vigência da ditadura militar no Brasil é combatida pela resistência de uma geração mais nova, que procura orientação nas proposições de Artigas e daqueles que o acompanhavam. É essa mesma geração que será responsável pelo retomar do debate sobre os destinos da arquitetura, através da publicação de revistas académicas em que participam. A coletânea de textos reunidos por Alberto Xavier é de enorme importância, pois fornece uma leitura abrangente (na voz dos seus autores) sobre a moderna arquitetura brasileira. O quarto capítulo faz regressar Mendes da Rocha à Europa e a Portugal, com o intuito de verificar eventuais ligações entre a experiência do museu e de outros projetos do arquiteto fora do contexto brasileiro e americano.

Os últimos três capítulos desta parte convocam três temas fundamentais que Mendes da Rocha elege nos seus discursos sobre a cidade. O primeiro, "A quem pertence o mundo?", é um exercício de clarificação da questão da alteridade na descoberta da América, e da sua influência na definição das políticas colonialistas sobre os povos colonizados. Estas políticas estão na base de muita da degenerescência que Mendes da Rocha vê nas cidades, e que o faz insistir na necessidade de uma revisão crítica, urgente, sobre essas mesmas políticas. No capítulo seguinte recoloca-se a questão da propriedade privada do solo, algo que Hans Bernoulli e Aldo Rossi (entre outros) já o haviam feito décadas antes, e que Mendes da Rocha recupera para o quadro de referências do seu pensamento. Um dos acontecimentos mais importantes da história da humanidade, onde este assunto se colocou de forma decisiva, foi na Revolução Russa de 1917. Um acontecimento cuja importância para a nossa problemática começaremos a deduzir. Já num pressuposto revolucionário, o último capítulo tenta compreender as relações entre arquitetura e revolução, seja a partir da famosa conjunção de Le Corbusier, seja a partir da reinterpretação que Anatole Kopp fez em 1967 no seu livro "*Ville et révolution*", ambas se referindo aos acontecimentos revolucionários socialistas de início do século XX.

II.1
Os portugueses e o Brasil, e Mendes da Rocha

A arquitetura moderna brasileira tem já uma história que, apesar de breve, permite afirmar que esta se coloca numa posição incontornável no panorama da história da arquitetura em geral. Essa história e esse destaque conquistados internacionalmente são indissociáveis da formação do país e da sua ligação com Portugal. O que seria da terra Brasil sem a colonização dos portugueses é, porém, uma suposição que pouco nos interessa, por enquanto. A marca deixada por estes é parte inquestionável e determinante da construção daquele lugar, daquele povo e daquela cultura. Eduardo Lourenço (1923-), entre outros autores, tem refletido e explicado o nosso papel e o do povo brasileiro nesta história comum. Para Lourenço (1998), nós "não 'descobrimos' o Brasil"; porque não havia naquele lugar nada para descobrir que já não fosse parte de um todo que era o mundo. Mesmo que para a maior parte desse mundo, essa fosse uma parte ainda desconhecida. Foi o mar que nos uniu. Assim como Cristóvão Colombo não descobriu a América, porque, em ambos os casos, aquelas terras já existiam antes da sua chegada e eram habitadas por civilizações inteiras. Havia, no entanto – "segundo uma lógica de expansão e violência que ia connosco como com a humanidade inteira desde Caim –, uma terra a explorar, um mundo a conhecer, uma nação a inventar, antes mesmo de existir. Foi a sua invenção que se tornou Brasil e quem a inventou brasileiro tornou-se por tê-la inventado." É assim, portanto, que nós portugueses podemos reivindicar como sendo parte dessa construção. Desde que se abandonaram as costas para penetrar nesse espaço

imenso (Lourenço, 2009), que os portugueses têm vindo a participar naquilo que poderíamos classificar como da construção de uma nova identidade – a brasileira –, e que tem (como não poderia deixar de ter) raízes profundas nas ações e políticas do Império Colonial. Para Portugal e para os portugueses parecia, no entanto, perpetuar-se essa crise identitária, que talvez se tenha acentuado com a exploração e a conquista de outros territórios; permanecíamos sem saber quem éramos, como se desprovidos de personalidade, como se fossemos órfãos de *um mundo que não era o nosso*. É a vocação de não-identidade que Jorge Figueira (In: Siza, 2008, p. 128) lê no *Portugal* ("Mensagem")[1] de Fernando Pessoa (1888-1935). Um povo que se orgulha dessa particularidade que é a de ser capaz de misturar-se nos outros sem se impor (embora a história nos diga que não será exatamente assim). Realizados em todos os povos a que chegávamos, faltava, porém, *cumprir-se Portugal*.

Encontra-se também estudado que na arquitetura a tradição portuguesa começou por se afirmar num território onde nada havia. O desafio, os problemas a resolver, eram colocados pela natureza, exuberante e violenta. Para os nossos antepassados portugueses tudo era absolutamente novo, o que poderia ter justificado uma abordagem diferente da importação e repetição do cânone europeu. Muitos têm sido os autores que se têm dedicado a estudar as relações entre as duas culturas arquitetónicas (Ana Tostões, José M. Fernandes, Madalena C. Matos e Tânia B. Ramos, etc.), em particular no decorrer do século XX. Com o surgimento dos movimentos modernos e de vanguarda na Europa e a sua rápida disseminação, é o Brasil, contudo, que parece arrancar à frente de Portugal. Neste âmbito, o trabalho que Ana Vaz Milheiro (2004/05) dedicou à "Construção do Brasil" e às suas relações com a cultura arquitetónica portuguesa, num período que abrange dois séculos (XIX-XX), é um dos mais importantes documentos e, porventura, continua a ser o mais completo e esclarecido até hoje. Milheiro desenvolve a partir dessa experiência brasileira uma relação a que sempre regressa, que a tem tornado "uma das mais importantes analistas

[1] Pessoa, Fernando. *Mensagem*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1934.
Num "dactiloscrito [da folha de rosto da obra,] a tinta preta com emendas e acrescentos", presente no catálogo da Biblioteca Nacional [BN Esp. E3/146], o título "Portugal" encontra-se rasurado e substituído por "Mensagem". No texto que escreveu sobre o Museu Iberê Camargo de Álvaro Siza em Portalegre, Figueira sugere que Fernando Pessoa "projectava sobre Portugal o seu próprio mito de desresponsabilização, atribuindo aos portugueses [...] uma espécie de sublime vocação de não-identidade. Aptos a ser tudo e todos, não seríamos ninguém, não teríamos, no fundo, nós que nos imaginamos tão particulares, autêntica personalidade."

de nossa produção recente", como a definiu o historiador brasileiro Rodrigo Naves (1955-) no prefácio do livro que publica a tese da autora.[2]

Os anos 1930 são determinantes para os dois países na definição do que seriam os seus futuros políticos e os seus ideais de desenvolvimento e progresso. Se podemos encontrar algumas semelhanças entre eles neste período, estas talvez sejam melhor explicadas pelas conjunturas próprias de cada um e pelo contexto internacional (em que emergiam as ideologias nacionalistas), e menos pelas relações que ambos os países tinham entre si. De facto, os golpes militares que dariam depois origem ao Estado Novo em Portugal (1933, por Oliveira Salazar) e no Brasil (1937, por Getúlio Vargas), originaram entendimentos e percursos muito diferentes do que cada nação escolheria vir a ser. A este facto não será obviamente alheia a longevidade dos regimes ditatoriais, mais prolongado no caso português (1933-1974), mais curto, mas persistente, no caso brasileiro (1937-1945/1964-1985).

É durante a década de 1930 que o Brasil inicia o processo vertiginoso de reinvenção e modernização da sua arquitetura, com obras emblemáticas como a Caixa d´Água em Olinda (Luiz Nunes, 1934), ou a Associação Brasileira de Imprensa (ABI) no Rio de Janeiro (MM Roberto, 1935). É esta arquitetura que se afirmaria definitivamente com a construção do icónico Ministério da Educação e Saúde (1936), projetado por um grupo de jovens arquitetos, com consultoria do arquiteto franco-suíço Le Corbusier. A importância deste edifício para a história da arquitetura moderna no Brasil é sobejamente reconhecida, tendo sido determinada não só pela qualidade e excecionalidade do projeto (marcando uma inversão definitiva na forma de projetar e construir no país), como também pelas peculiaridades com que todo o processo se desenvolveu[3]. O processo de concurso culminou com a decisão de não construção do projeto vencedor, da autoria do *eclético* Archimedes

[2] Naves, Rodrigo. Prefácio. In: Milheiro, Ana Vaz. *A construção do Brasil: relações com a cultura arquitectónica portuguesa*. Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2005, XIII.

[3] O processo da construção do novo edifício para o Ministério da Educação e Saúde está descrito no "depoimento" do então Ministro da Educação Gustavo Capanema, cuja leitura poderá ser complementada com o artigo de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) sobre o mesmo:
Capanema, Gustavo. Depoimento sobre o edifício do Ministério da Educação. In: Xavier, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira* [edição revista e ampliada]. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1987], pp. 121-131. Publicado originalmente na *Módulo*. Rio de Janeiro: Mai. 1985, 85, pp. 28-32.
Andrade, Carlos Drummond de. O ministro que desprezou a rotina. In: Xavier, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira* [edição revista e ampliada]. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1987], pp. 131-134. Publicado originalmente na *Módulo*. Rio de Janeiro: Set. 1975, 40, pp. 23-25.

Memória (1893-1960), por decisão do próprio ministro Gustavo Capanema (1900-1985) e em benefício da criação de uma comissão constituída "com os rapazes" Lucio Costa (1912-1989), Affonso Eduardo Reidy (1909-1964), Ernani Vasconcellos (1912-1989), Carlos Leão (1906-1983), Jorge Moreira (1904-1992) e Oscar Niemeyer (1907-2012). Esta mesma comissão, presidida por Lucio Costa (que, enquanto diretor da Escola Nacional de Belas-Artes, entre 1930-31, teve de enfrentar a oposição do corpo docente mais conservador) convence o ministro a convidar Le Corbusier para os ajudar enquanto consultor. Na altura o arquiteto franco-suíço não tinha ainda obra relevante, mas a sua produção teórica e escrita, bem como a sua participação preponderante nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), era já suficientemente relevante para que os jovens arquitetos brasileiros o considerassem como "o líder da arquitectura nova no mundo." (*cf.* Costa et al. *Apud* Capanema, 2003, p. 125) Le Corbusier foi chamado para ajudar, não só no projeto do ministério, como também no da cidade universitária; mas seria o ciclo de conferências que circunstancialmente teve de realizar no Brasil, que viria a influenciar de forma definitiva o curso da arquitetura moderna brasileira.[4]

Se o edifício do ministério é o marco monumental da arquitetura nova que então surgia aos olhos do mundo com vigor, em São Paulo essa arquitetura era já uma realidade, com a primeira casa modernista a ser desenhada e construída pelo arquiteto ucraniano, naturalizado brasileiro, Gregori Warchavchik (1896-1972), para sua residência na Rua Itapólis (1930); Warchavchik, que encontrou no Brasil um lugar, um tempo e uma conjuntura favoráveis às ideias que, enquanto jovem arquiteto, pretendia colocar em prática[5], foi sócio de Lucio Costa durante um breve período, quando este o convidou para lecionar na Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA) do Rio de Janeiro. Para o crítico de arte Mário Pedrosa (2015, p. 62),

[4] Esta era já a segunda viagem de Le Corbusier ao Brasil, depois da que realizara em 1929, a convite de Paulo Prado (1869-1943), figura proeminente e impulsionadora do modernismo brasileiro. Curiosamente, Lucio Costa, não terá assistido a essas primeiras conferências de Le Corbusier.
Cf. Martins, Carlos A. Estado, cultura e natureza na origem da arquitetura moderna brasileira: Le Corbusier e Lucio Costa, 1929-1936. In: *Caramelo*. Grêmio da FAU-USP, 1993 [1977], **0**(6), p. 129-135.
Cf. Zakia, Silvia Palazzi. Primeira visita de Le Corbusier ao Brasil em 1929: uma chegada acidentadíssima! In: *Vitruvius, arquiteturismo*. São Paulo: Vitruvius, Set. 2015, **Ano 09**(102.01).

[5] "O carácter da nossa arquitetura, como o das outras artes, não pode ser propriamente um estilo para nós, os contemporâneos, mas sim para as gerações que nos sucederão. A nossa arquitetura deve ser apenas racional, deve basear-se apenas na lógica, e esta lógica devemos opô-la aos que estão procurando por força imitar na construção algum estilo."
Cf. Warchavchik, Gregori. Acerca da arquitetura moderna. In: *Correio da manhã*. Rio de Janeiro: 1 Nov. 1925. Xavier, Alberto (org.). 2003 [1987], p. 37.

Warchavchik foi considerado um dos "pioneiros" da nova arquitetura. O outro seria o multifacetado Flávio de Carvalho (1899-1973) e a sua proposta para o concurso do Palácio do Governo de São Paulo (1928). A questão da arquitetura moderna, para o crítico, era, no entanto, muito diferente das restantes artes (também elas em convulsão modernista), e por isso a ela coube a "primazia no plano artístico". Os arquitetos modernos brasileiros perceberam que, naquele território ainda virgem, era imperativo criar algo novo. E acrescentava: "Sem primitivismo como entre os literatos e os músicos e sem nacionalismo ideológico como entre os escritores políticos, a realidade geográfica e física é, para um arquiteto, alguma coisa de absoluto e primordial." É essa lucidez e objetividade que, para Pedrosa, vai permitir aos jovens arquitetos modernos brasileiros, inspirados nas ideias de Le Corbusier, aderir com naturalidade aos movimentos da vanguarda europeia, embora não abdicando da sua especificidade local. Isso permitiu a construção de uma cultura arquitetónica muito própria, que anteciparia o abstracionismo dos movimentos concretistas dos anos 1950 – em que Mário Pedrosa integrou o grupo carioca –, e que rapidamente se fez sentir no panorama internacional.

Pedrosa "soube interpretar como ninguém o caráter revolucionário daquela arquitetura, nascida, no entanto, em um ambiente social e político contraditório." (Wisnik. In: Pedrosa, 2015, p. 8) Pois reconhece-se na generalidade dos movimentos revolucionários uma vontade empolgante de transformação que, pouco a pouco, parece desvanecer até se render, por contradição, ao mais absoluto passadismo. Esse momento, no entanto, chegaria tarde ao Brasil, através de novo Golpe Militar (1964), e numa altura em que o mundo, ainda a tentar *curar as feridas* dos estilhaços da Segunda Guerra Mundial, já procurava os caminhos de uma suposta pós-modernidade.

Guilherme Wisnik (1972-), arquiteto e crítico paulista, não tem dúvidas do acerto do diagnóstico de Pedrosa quanto à complexidade da arquitetura moderna brasileira. Se no campo político o regime de Vargas adquiria contornos conservadores, no campo da cultura "a arquitetura assumiu uma feição verdadeiramente revolucionária, amparada no purismo doutrinário de Le Corbusier e em uma fé genuína 'nas virtualidades democráticas da produção em massa'" (*idem, ibidem*), constituindo assim uma evidente contradição. As "razões da nova arquitetura" estão bem fundamentadas no texto que Lucio Costa (2003) escreveria e publicaria no mesmo ano da construção do edifício do ministério. Essas razões

resumiam-se a este princípio essencial por ele enunciado: "a arquitetura está além; a técnica é o ponto de partida" (2003, p. 7). O "momento excepcional" que se vivia então, proporcionado pelos proveitos da revolução industrial, deveria fazer a arquitetura procurar um novo caminho. O que não se verificava nas "impressionantes afirmações metálicas da nova técnica", que os arquitetos americanos *vestiam* de inspirações modernas de modelos reinterpretados da antiguidade. Costa adverte que esta não era uma situação nova na história da arquitetura, pois houve momentos em que o avanço da ciência e da técnica não logrou ser incorporado pelas artes e pelas culturas como uma nova possibilidade (*idem*, *ibidem*, p. 5).

Todo o discurso teórico de Lucio Costa – sem dúvida, a par de Pedrosa, um dos líderes do processo de modernização artística do país[6] –, é construído dando a perceção de se estar perante um momento absolutamente inaugural da arquitetura brasileira. Como tal, era imperioso que se resistisse a qualquer hipótese de degenerescência, como assim era encarado o viés *eclético* na altura (*cf*. Tavares, 2009, p. 118), e como fatalmente acabaria por acontecer após o segundo momento em que o país se viu confrontado com uma ditadura militar. A nova arquitetura deveria, por isso, ser e parecer sólida, robusta, consistente e consciente das suas origens. Origens essas que, entretanto, Costa via como muito nítidas na arquitetura vernacular portuguesa, transpostas para o contexto brasileiro durante o período colonial. Costa, enquanto diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos do SPHAN, considerava ser necessário melhor documentar (*cf.* Costa, 1937) essas origens. Não chegava assim, somente, o estudo da arquitetura colonial portuguesa e da obra de António Francisco Lisboa (1730-1814). Era preciso ir mais fundo, à fonte, de forma a melhor compreender as associações que se detetavam entre uma arquitetura e outra. Como aquela que, anos mais tarde, Goodwin (1943, p. 97) veria no recorrer ao uso das cores branca e azul, as cores da bandeira da monarquia portuguesa.

É na consciência deste paradigma que Costa, associado ao jovem e pródigo Niemeyer, propõe o Pavilhão do Brasil para a Feira Mundial de Nova Iorque, em 1939. A intenção de ambos era um vislumbre sobre o amanhã.[7] A construção do pavilhão antecede a viagem do

[6] Sobre ele Mendes da Rocha (2018, p. 201) disse: "Se há um arquiteto brasileiro, arquitetura brasileira ou um caráter peculiar na arquitetura do Brasil, a visibilidade de suas raízes se deve a Lucio Costa. Uma lírica indizível."

[7] "Em uma terra industrial e culturalmente desenvolvida como os Estados Unidos, e numa Feira em que tomam parte países mais ricos e 'experimentados' que o nosso, não se poderia razoavelmente pensar em sobressair pelo aparato, pela monumentalidade ou pela técnica. Procurou-se interessar de outra maneira: fazendo-se um

americano Philip L. Goodwin (1885-1958) ao Brasil em 1942. Goodwin pretendia melhor conhecer a arquitetura brasileira e, sobretudo, satisfazer a ânsia das instituições americanas patronas da viagem – o *Museum of Modern Art* (MoMA) e o *The American Institute of Architects* (AIA) –, em estreitar relações com o Brasil, "nosso futuro aliado" (Goodwin, 1943, p. 7). Os registos de Goodwin – que em colaboração com Edward Durell Stone (1902-1978) era o autor do projeto do próprio MoMA –, e do fotógrafo Kidder Smith (1913-1997) que o acompanhou, expostos na exposição "*Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942*" e publicados no catálogo homónimo, consagrariam definitivamente a arquitetura moderna brasileira no panorama internacional.

Em Portugal, "olha-se finalmente para o Brasil e *Brazil Builds* surge como uma referência da geração que faz o segundo arranque moderno em Portugal, depois de um início frustrado e desfasado" (Milheiro, 2005, p. 18). O modernismo dos anos 1930 é interrompido pelo golpe de estado, que vem marcar, através das inúmeras obras públicas de Duarte Pacheco (1900-1943), e pelos planos para os novos bairros sociais, aquilo a que merecidamente apelidámos de arquitetura do Estado Novo. Os arquitetos portugueses, contudo, pretendem ainda ser modernos, mas não conseguem encontrar argumentos capazes de justificar as suas ideias e construir uma verdadeira alternativa aos modelos historicistas impostos pelo regime ditatorial. O seu desejo, diz Milheiro (*ibidem*), é o de "um definitivo acerto com a condição moderna internacional e não, exatamente, com a situação brasileira". Entretanto, esta emergia com vigor. É do conhecimento geral que o período do pós-guerra (a segunda, obviamente) trouxe, para o mundo, um período de aguda reflexão, e o desejo de uma mudança no paradigma até então vigente. Lutava-se agora pela paz, por maior solidariedade entre os povos, maior igualdade de direitos e pela implementação da liberdade plena e democrática. No fundo, por tudo aquilo que o cataclismo da guerra colocara em causa.

Portugal resistia, embora também se fizesse sentir um novo clima no país. As greves operárias de 1944 e o Movimento de Unidade Democrática (MUD), surgem como efetivas ameaças ao regime, forçando-o a admitir, pela primeira vez, a hipótese de participação da

pavilhão simples, pouco formalístico, atraente e acolhedor, que se impusesse não pelas suas proporções que o terreno não é grande, nem pelo luxo, que o país é ainda pobre, mas pelas suas qualidades de harmonia e equilíbrio e como expressão, tanto quanto possível pura, de arte contemporânea." (Costa, 1995, p. 192 *apud* Milheiro, 2005, p. 270).

oposição em eleições e o abrandamento da censura (*cf*. Pereira, 1998). Em Lisboa eram constituídas as Iniciativas Culturais de Arte e Técnica (ICAT), lideradas por Keil do Amaral (1910-1975). No Porto, um grupo de arquitetos criava a Organização dos Arquitectos Modernos (OAM). Ambas as organizações uniam-se contra o denominado estilo *Português Suave*. Com isto, distanciavam-se definitivamente (e até com alguma ingratidão) das oportunidades concedidas pelo regime fascista à classe dos arquitetos, através das grandes obras públicas promovidas pelo ministério de Duarte Pacheco. Este conjunto de empreitadas seriam celebradas com a organização da exposição "Quinze anos de obras públicas"[8], em 1948, pouco tempo depois da grande operação nacionalista que o regime promovera e propagandeara com a Exposição do Mundo Português (1940). Uma curiosidade dessa exposição foi o facto de o pavilhão do Brasil (que foi o único país convidado a expor) ter sido realizado pelo português Raul Lino – contrariando a prática das grandes exposições mundiais – que, em simultâneo, projetava a ampliação do Museu dos Coches[9].

Em paralelo com a exposição dos quinze anos decorreram dois congressos: um de engenharia e outro de arquitetura. Um e outro viriam a ter desenvolvimentos bem distintos. O "I Congresso Nacional de Arquitectura" surge na sequência das Exposições Gerais de Artes Plásticas, organizadas pelo MUD, e na consciência da necessária e desejada relação com todas as artes. Segundo Nuno Teotónio Pereira (1998, p. 36), "duas circunstâncias estiveram na base do terramoto que o Congresso 1948 provocou ao nível da profissão: por um lado, a garantia dada pelo governo [...], de que as comunicações não seriam censuradas; por outro, o facto de se ter admitido a participação plena de estudantes finalistas". Estas circunstâncias criaram o contexto propício a, finalmente, os arquitetos poderem exprimir as suas ideias livremente, apesar de, no início, ainda com alguma desconfiança e cautela. Para surpresa do próprio regime, o congresso transformou-se num "clamor de contestação". Eram já longos os anos de repressão, censura e controlo de tudo o que fugisse da ideologia impositiva e opressiva. Era imperioso corrigir a trajetória do desastre em que se encontrava a profissão.[10] Para a arquitetura moderna em Portugal reabria-se, esperançosamente, uma

[8] A exposição "Quinze anos de obras públicas" foi uma exposição que esteve patente no IST, em 1948 e que pretendia homenagear o trabalho desenvolvido pelo ministério de Duarte Pacheco.
[9] Ver capítulo I.1.
[10] Ver, a este propósito, o artigo de Michel Toussaint sobre o conjunto de escritos de Keil do Amaral, entre 1947 e 1948, intitulados "As maleitas da arquitectura". In: *Jornal dos Arquitectos*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Jan./Fev. 2001, 199, pp. 9-15.

segunda oportunidade, depois do breve episódio protagonizado pelos primeiros modernistas. Dos resultados do congresso "a construção em altura e a Carta de Atenas foram erigidas como modelos a adoptar"; mas também uma atenção revigorada para os crónicos problemas da habitação para o grande número e classes mais desfavorecidas. Foi rejeitada, em absoluto, qualquer tipo de subordinação (fosse por imposição ou simples sugestão) a estilos arquitetónicos do passado (*cf*. Pereira, 1948, p. 36). Os arquitetos portugueses procuram então uma alternativa à tradição imposta pelo governo, mas também à moderna arquitetura europeia, cuja crescente rigidez fazia antever um fim que se adivinhava próximo, e que na realidade pouco servia as necessidades do país. Olham para o Brasil como uma terceira via, mas fazem-no sem compreender o que verdadeiramente estava em causa com o moderno brasileiro. Talvez assim tenha sido porque a ansiedade em contrariar rapidamente a repressão intelectual em que se encontravam o tenha proporcionado, acabando por constituir uma espécie de resistência à integração plena do moderno. Uma exposição patente durante três dias no Instituto Superior Técnico (IST), em Lisboa, sobre arquitetura moderna brasileira, tem ampla repercussão nos arquitetos portugueses[11].

Para Milheiro (2005, p. 307), subsiste no país uma "resistência à modernidade", fosse por falta de aprovação política, fosse pela incapacidade dos arquitetos em intervir no plano social. Esta situação fez com que o segundo ciclo moderno da arquitetura portuguesa fosse configurado na "oposição ao passado e não no traçar de um futuro" (*idem, ibidem*, p. 288). É ainda neste período que é construído o Bairro das Estacas (1949), em Lisboa, talvez o projeto *moderno português* que mais e maior reconhecimento obteve nos circuitos internacionais. Aplicando os cinco princípios de Le Corbusier[12], o projeto da dupla de Rui Athouguia (1917-2006) e Formosinho Sanchez (1922-2004), foi capaz de obter o merecido reconhecimento pela crítica (nacional e internacional), obtendo uma menção honrosa na II Bienal de São Paulo, em 1953 e o Prémio Municipal de Arquitectura, em 1954.

Cf. Toussaint, Michel. Reler as maleitas da arquitectura nacional. In: *Jornal dos Arquitectos*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Jan./Fev. 2001, 199, pp. 9-15.

[11] A propósito da influência das exposições de arquitetura moderna brasileira realizadas em Portugal, consultar o artigo de Ana Vaz Milheiro e Jorge Figueira para o 8º Docomomo Brasil, no Rio de Janeiro.
Cf. Milheiro, Ana Vaz. Figueira, Jorge. *A Joyous Architecture: as exposições de arquitectura moderna brasileira em Portugal e a sua influência nos territórios português e africano.* 8° Seminário Docomomo Brasil. Rio de Janeiro: 2009.

[12] Os pilotis; a planta livre; a fachada livre; a janela horizontal e o terraço jardim.

Em 1953, Portugal organiza o III Congresso da União Internacional de Arquitectos (UIA). O evento que integrava uma exposição internacional, viu o Brasil ser o único representante do continente americano, com a "Exposição de Arquitectura Contemporânea Brasileira", na Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA), em Lisboa. O professor e arquiteto brasileiro Wladimir Alves de Sousa (1908-1994), que participa no Congresso proferindo uma conferência sobre arquitetura moderna brasileira, "ao abordar o papel da cultura europeia na construção do moderno brasileiro, salienta a genealogia portuguesa como marca que o distingue" (Milheiro, 2005, p. 300). Não evita, no entanto, revelar um certo complexo paterno perante a pátria mãe, declarando: "Pai, não envergonhamos a vossa tradição." Para Milheiro, essa visão é facilitadora da "aproximação de referências entre os dois modernos", que encontram no reaparecer das publicações nacionais e internacionais da especialidade o veículo certo para essa troca de experiências. De facto, é a partir do Congresso de 1948 e até ao início da década de 1960, que se verifica um maior número de publicações em Portugal sobre a arquitetura moderna brasileira (*cf.* Matos, Ramos, 2005). O aumento da importância e relevância da divulgação das arquiteturas nacionais em revistas e livros de arquitetura, não escapa ao olhar atento do governo português. Reconhecendo que o avanço das técnicas construtivas não deveria, em si, deixar de se apoiar nas soluções tradicionais da arquitetura nacional, o governo, através do Ministério das Obras Públicas, decreta o seu apoio ao Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal[13], organizado pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos (SNA, então liderado por Keil do Amaral), iniciado em 1955 e parcialmente publicado em 1961. Segundo Matos e Ramos (2007, p. 90) será o Inquérito que irá "desfazer o nó górdio da 'casa portuguesa' e permit[ir] uma via portuguesa na arquitetura moderna, um reconciliar com a história ou com a tradição, fazendo uma fusão dos valores do moderno com os vários vernáculos portugueses", permanecendo, até hoje, como referência no imaginário dos arquitetos portugueses. Curiosamente, à ansiedade manifestada pelo regime de configurar uma "arquitectura nacional", e que o Inquérito servira a propósito, os arquitetos contrapunham o seu interesse de reconciliação com as origens vernáculas da arquitetura local, não numa perspetiva da simples repetição, mas da projeção da modernidade (*cf*. Ramos, 2016, p. 19). Entre os arquitetos portugueses terá sido Teotónio

[13] *Cf*. Portugal. Ministério das Obras Públicas. Decreto-Lei n.º 40 389 de 19 de Outubro de 1955. In: *D.R.: 1ª Série-A – Nº 227 – 19 Outubro 1955*, pp. 903-904.

Pereira quem compreendeu esse súbito deslocamento de interesse (Milheiro, 2005, p. 319), numa altura em que o Brasil se preparava para apresentar ao mundo a ideia para uma nova capital. Na realidade, os arquitetos modernos portugueses nunca compreenderiam verdadeiramente o que estava em causa com o moderno brasileiro, e por isso são poucos os exemplos que escapam ao recurso simplista e formal a alguns elementos característicos dessa arquitetura (*idem*, *ibidem*, p. 316). Aos portugueses interessava não tanto um moderno vanguardista e de rutura com o passado, mas um moderno em continuidade com este. É neste pressuposto que podemos inscrever o interesse manifestado pela figura de Lucio Costa. Todavia, o sucesso internacional da arquitetura moderna brasileira, em conjunto com as circunstâncias políticas e sociais em Portugal, poderá ter tentado os portugueses a integrar "um léxico brasileiro na sua arquitetura, que se realiza dentro do esforço genérico de compreensão da modernidade" (*idem*, *ibidem*, p. 412). Para Milheiro, "o moderno português é [, por fim,] um 'exercício de estilo'" (*ibidem*, p. 417). Uma constatação com a qual tendemos a concordar.

Entretanto, o trânsito entre as arquiteturas modernas brasileira e portuguesa acentuava-se, e chegava também às escolas de arquitetura, que no decorrer do século XX, conheceram enormes transformações. A separação do ensino da arquitetura das Belas-Artes é uma realidade em ambos os países, acompanhada muitas vezes de ambiciosas reformas curriculares. Esse é o caso da criação da Faculdade Nacional de Arquitetura, no Rio de Janeiro (FAUUFRJ) [14], em 1945, ou da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, em São Paulo (FAUUSP)[15], em 1948 – neste caso emancipando-se do curso de engenheiro-técnico da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo . Em Portugal, esse processo dá-se bastante mais tarde, já depois do fim da ditadura, com a criação da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP)[16] e da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa (FAUTL)[17], ambas iniciadas em 1979 e formalizadas em 1984. A separação física

[14] *Cf.* Brasil. DL n.º 7918 de 31 de Agosto de 1945. In: *Diário Oficial da União - Seção 1 – 3 de Agosto de 1945*, p. 14409.
[15] *Cf.* São Paulo. Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. Lei n.º 104 de 21 de Junho de 1948. In: *Diário Oficial - Executivo, 29 de Junho de 1948*, p.14.
[16] *Cf.* Portugal. DL n.º 498-F/79 de 21 de Dezembro. In: *D.R.: 1ª Série – N.º 293 – 21 Dezembro 1979*, pp. 3302(18)-3302(20).
[17] *Cf.* Portugal. DL n.º 498-E/79 de 21 de Dezembro. In: *D.R.: 1ª Série – N.º 293 – 21 Dezembro 1979*, pp. 3302(16)-3302(18).

e definitiva das Belas-Artes só se concretiza, em todas elas, com a saída das instalações onde se encontravam e a construção (e transferência) de novas: FAUUFRJ (Jorge Machado Moreira, 1961); FAUUSP (Vilanova Artigas, 1961-9); FAUP (Álvaro Siza, 1993); FAUTL (Augusto Brandão, 1994).

O Brasil, porém, deparava-se com um problema maior, e o ensino da arquitetura via os seus projetos pedagógicos e progressistas interrompidos em 1964, com a tomada do poder pelos militares, e quatro anos depois com o Ato Institucional n.º 5, que reprimiu (entre outros) alguns dos professores dissidentes – implementando a censura e o impedimento do exercício profissional –, ao mesmo tempo que recuperava os bafientos académicos que se alinhados com o novo regime. Certo é que, nesta altura, o moderno era já cada vez menos uma causa, dando os seus últimos *bafejos* numa sociedade saturada de racionalismos e funcionalismos estilizados, que só pretendia saber qual o estilo que se seguia. Depois do período pós-modernista dos anos 1980, a recuperação do moderno no ensino da arquitetura no Brasil enquanto causa e não como estilo, só chegaria com o fim dos Governos Militares e o início da Nova República (1985). Nesse momento, será a Escola de São Paulo a assumir maior protagonismo.

Recuando novamente até meados do século XX, a figura de Lucio Costa volta a surgir aos olhos portugueses, agora revigorada pela autoria do Plano Piloto (1956) para a nova capital. Em 1962, um convite da UIA[18] inicia uma série de viagens ao Brasil do então diretor da Escola Superior de Belas-Artes do Porto (e um dos pioneiros do moderno na arquitetura portuguesa), Carlos Ramos (1897-1969). Na altura, Ramos encontrava-se a realizar o anteprojeto da Embaixada de Portugal em Brasília (*cf*. Matos, Ramos, 2007, p. 88). Seria substituído, em 1971, já depois da sua morte, por Raúl Chorão Ramalho (1914-2002) e Leonel Lopes Clérigo. Do plano destes últimos destacavam-se três polos: a Praça de Portugal (fora do lote), a chancelaria, que foi construída (1978) e a residência, que nunca chegou a ser construída. Em 1995, o MNE decide avançar para a sua construção, mas sem retomar o projeto de Ramalho e Clérigo e abrindo um concurso público para a sua conceção, que Carlos Vilela Lúcio e Ricardo Bak Gordon venceriam.[19]

[18] *Union internationale des Architectes* (UIA), é uma organização não-governamental internacional, fundada em Lausanne, Suíça, em 28 de Junho de 1948, após o fim da II Guerra Mundial, com o objetivo de unir os arquitetos de todo o mundo numa federação das suas organizações nacionais.
[19] *Cf. Jornal dos Arquitectos*. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, Jan./Fev. 1996, 155/156.



Figura 51 Plano Piloto de Brasília RA-I
Lucio Costa . 1961

Matos e Ramos dão ainda nota de uma série de deslocações que Lucio Costa terá realizado a Portugal, desde a década de 1940, patrocinado pelo SPHAN. O seu interesse focava-se no norte do país. Segundo as autoras, o encontro de ambos nessas viagens e a troca de correspondência, fez Costa encontrar em Ramos (ao contrário de Lino) o *parceiro* português do ideal moderno. O interesse quase arqueológico que Costa demonstrava em conhecer as origens da arquitetura brasileira fez, inclusivamente, Ramos afirmar: "que teria sido ele, Lucio Costa, especificamente via o artigo *Documentação Necessária* de 1937, o impulsionador do lançamento do Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal" (*idem*, *ibidem*). Mais tarde, Carlos Ramos faz ainda questão de "prestar conta" do Inquérito a Costa, quando o convida, em 1960, para ministrar um curso na Escola do Porto (Ramos, 2016, p. 32). Entre os arquitetos portuenses, uma outra figura despontava também com interesse, compatibilizando-se, no pensamento e na ação, com as ideias de Costa, e integrando-se no movimento marginal que chamamos de *regionalismo crítico*. É Fernando Távora (1923-2005) quem, entre os portugueses, insiste na ideia de se iniciar um trabalho extenso e intenso no estudo da arquitetura popular, segundo uma perspetiva arquitetónica (*cf. idem, ibidem*, p. 29). O paralelismo que se pode traçar entre Lucio Costa e Fernando Távora[20] – amparado pela direção de Carlos Ramos na Escola do Porto –, encontra-se no alinhamento de ambos com as ideias da arquitetura moderna que, em Lisboa, na ESBAL, sob a direção de Luís Cristino da Silva (1896-1976), não obtinham a mesma correspondência (*ibidem*, p. 31). Desse *isolamento* da Escola do Porto dá-nos também nota Milheiro (*cf.* 2005, p. 305), reconhecendo que, apesar de já se poder vislumbrar um corpo de arquitetura moderna no país, esta era breve e porventura desfasada do contexto europeu. Subsistia uma "*resistência à modernidade*, que se med[ia] entre a falta de aprovação política e a incapacidade dos arquitetos intervirem no plano social", e despirem-se do seu figurino mais elitista (*idem*, *ibidem*, p. 307/308). Daí em diante, e até à Revolução de Abril (1974), são poucos e irrelevantes os intercâmbios entre Portugal e o Brasil. Talvez o único que vale a pena assinalar seja o da construção do Casino Park Hotel (1972), no Funchal, com projeto de Oscar Niemeyer e Alfredo Viana de Lima (1913-1991). O português, que nesse mesmo ano

[20] Sobre este tema podemos consultar a dissertação de mestrado de Filipe de Souza Noto: *Paralelos entre Brasil e Portugal: a obra de Lúcio Costa e Fernando Távora*. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2007.

fora consultor da UNESCO em missão no Brasil, é posteriormente considerado por Niemeyer como o verdadeiro autor do projeto[21], pelas alterações que terá introduzido ao desenho original, que este iniciara em 1968. Uma declaração que gerou alguma controvérsia em Portugal.

No Brasil, durante o período correspondente à denominada República Populista (1946-1964)[22], experimenta-se um desenvolvimento económico e infraestrutural intenso, cujo paradigma seja, talvez, o famoso Plano de Metas da presidência de Juscelino Kubitschek, cujo lema era "50 anos em 5". Às 30 medidas contidas nesse plano acrescentou-se uma última, síntese de todas as outras – a realização *utópica* da transferência da capital do Rio de Janeiro para Brasília. É também neste período que o desenvolvimento da cidade de São Paulo se exponencia, com o crescimento e internacionalização da indústria, afirmando o respetivo estado como o mais rico do país. Com a modernização industrial presente na sociedade, a cultura vira-se novamente para os ideais de vanguarda da arte abstrata. São os movimentos concreto e neoconcreto dos grupos Ruptura e Frente, em São Paulo e no Rio de Janeiro, respetivamente. Na arquitetura, Vilanova Artigas, em conjunto com outros professores, ia preparando a autonomização da disciplina em relação ao curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica; e em 1948 é fundada a FAUUSP, que combinava inicialmente no currículo originais do modelo da politécnica, com alguns elementos curriculares da ENBA. Artigas defendia um modelo de ensino diferente, em convergência com as ideias pedagógicas da Bauhaus[23], mas obedecendo a uma função estritamente social[24]. Será nessa acentuação da função social na arquitetura, e na continuidade do encontro desta com a natureza (de que Niemeyer era representativo), que se irá definir o carácter da chamada Escola Paulista[25]. Este aspeto agrava-se no confronto com a crescente "marcha frenética da

[21] *Cf.* Entrevista de Oscar Niemeyer ao *Semanário Expresso* em 22 de Dez. 2007.
[22] Período genericamente compreendido entre as ditaduras de Getúlio Vargas e das chefias militares.
[23] Ver mais à frente no capítulo II.2.
Cf. Artigas, Vilanova. *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. Marcelo Carvalho Ferraz (coord.) São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Fundação Vilanova Artigas, 1997, p. 26.
[24] São vários os textos de Artigas onde expõe as suas ideias sobre o que deveria ser o ensino da arquitetura, em particular aqueles dirigidos aos formandos da FAU (1955/1958/1964), cujo epílogo podemos encontrar na prova didática do seu concurso para professor titular, nela discorrendo sobre a "função social do arquiteto".
O conjunto destes textos podem ser consultados no livro *Caminhos da arquitetura*, 4ª Ed. São Paulo: Fundação Vilanova Artigas, 2004 [1981].
[25] Sobre a Escola Paulista consultar os trabalhos de investigação de Ruth Verde Zein, nomeadamente: *Arquitetura brasileira, escola paulista e as casas de Paulo Mendes da Rocha*. Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000. Dissertação de Mestrado.

especulação", como refere Mário Pedrosa (2015, p. 67), assinalando que em "1951, calculava-se que em São Paulo em uma hora construíam-se quatro casas e meia" e concluindo "que nessa velocidade doida, superamericana, o futuro era sacrificado ao imediatismo." Para os arquitetos paulistas, porém, impunha-se cultivar a esperança.[26]

A geração de arquitetos paulistas que ingressa e se forma após o fim dos Governos Militares, é a primeira geração de arquitetos que irá votar livremente. Esse aspeto, permite-lhes escolher, sem a sombra da opressão, sem preconceitos, qual o melhor caminho a tomar na formação e na prática da arquitetura.[27] O moderno apresenta-se-lhes como a única resposta possível, íntegra e consistente à dúvida que se lhes coloca: *Que fazer*? É hoje consensual que, a partir da década de 1990, a arquitetura pedia um novo rumo, e passava "a advogar um retorno aos valores da arquitectura moderna brasileira" (Ramos, 2016, p. 201). A esta mudança correspondeu uma nova revalorização da arquitetura moderna brasileira, "tanto pela Academia como pelos jovens arquitectos". Ambos se amparavam em "alguns mestres modernos, particularmente Paulo Mendes da Rocha, João Filgueiras Lima (Lélé, 1932-2014) e Lina Bo Bardi (1914-1992), arquitetos que atravessaram incólumes a sedução pós-moderna dos anos 1980 e que ajudaram a nortear grande parte da produção contemporânea brasileira" (*ibidem*, p. 203). Sustentada na obra e presença de Paulo Mendes da Rocha, a Escola Paulista volta a sobressair no panorama nacional, e novamente com eco lá fora. Mendes da Rocha é o herdeiro vivo dessa linhagem, na qual Artigas é a sua maior referência. É assim que os jovens alunos dessa geração o olham, com a inexorável necessidade de o resgatar enquanto símbolo da resistência que pretendem empreender, no desespero de encontrar referências para a *crise* em que se encontram. A entrevista e o destaque que os alunos que editam a revista "Caramelo" dão a Mendes da Rocha no primeiro número, deixam perceber o protagonismo que a sua presença representava. Todavia, fora do contexto da FAU, e até ao seu regresso à instituição no final da ditadura, o trabalho de Mendes da Rocha é pouco divulgado, apesar da já significativa obra construída. Excetuando alguns artigos esporádicos em revistas e jornais brasileiros, a obra do arquiteto só mereceria

2005. *A arquitetura da escola paulista brutalista: 1953-1973*. Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Tese de Doutoramento.

[26] Ver capítulo II.3.

[27] Esta foi uma possibilidade avançada por Fernando Viégas (formado em 1994 pela FAU e sócio fundador dos UNA Arquitetos) em depoimento ao autor em 23 de Março de 2019.

um olhar de maior relevo no livro "Residências em São Paulo", organizado por Marlene Milan Acayaba e publicado em 1986. O livro é uma monografia sobre 43 residências projetadas por arquitetos e construídas em São Paulo entre 1947-1975.[28]

Entretanto, em 1987, Mendes da Rocha conhece o português Manuel Graça Dias (1953-2019), por ocasião da exposição "Tendências da Arquitectura Portuguesa"[29], no SESC Pompeia, em São Paulo; uma exposição sobre a obra de cinco arquitetos portugueses contemporâneos. Nessa altura, era Mendes da Rocha presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-Departamento de São Paulo), o seu segundo mandato à frente da instituição.[30] Esse encontro entre ambos, na casa de Mendes da Rocha – e cujo relato inusitado se encontra descrito por Graça Dias (2014, p. 11) no seu livro "Ao volante pela cidade: Paulo Mendes da Rocha" – terá tido um contributo decisivo para a posterior divulgação do arquiteto brasileiro entre os portugueses.

Na década de 1990 surge a editorial Blau – uma editora lisboeta especializada em livros de arquitetura –, que viria a desempenhar um papel *apostólico* na disseminação da arquitetura portuguesa e brasileira, quando ainda Portugal não tinha uma tradição no campo das publicações de arquitetura.[31] A particularidade da Blau (que a partir do evento da Exposição Internacional de Lisboa de 1998 diversifica o seu catálogo), prende-se com a publicação, praticamente em paralelo, de monografias dos mais representativos *mestres* brasileiros e portugueses. Curiosamente Mendes da Rocha ficou de fora desta seleção; mas por pouco tempo, pois em 1996 a editora publicaria a tradução para o português da

[28] *Cf.* Acayaba, Marlene Milan. *Residências em São Paulo: 1947-1975*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2011 [1986].

[29] "Tendências da Arquitectura Portuguesa: obras de Álvaro Siza, Hestnes Ferreira, Luiz Cunha, Manuel Vicente, Tomás Taveira", foi uma exposição da iniciativa da Secretaria de Estado da Cultura e do Ministério dos Negócios Estrangeiros de Portugal, comissariada pelo arquitecto Carlos S. Duarte e vice-comissariada por Manuel Graça Dias. Esteve patente no SESC Pompeia, em São Paulo, em 1987, com o apoio do Instituto de Arquitetos do Brasil, e acompanhada pelo respetivo catálogo homólogo.

[30] Paulo Mendes da Rocha foi presidente o IAB-SP por duas ocasiões: entre 1972-73 e 1986-87.

[31] A editora começa por apostar em monografias, divididas em duas séries: arquitetos portugueses e arquitetos brasileiros. Entre os portugueses, das monografias editadas por Luiz Trigueiros, o primeiro livro a ser publicado é o de Fernando Távora (1993), seguindo-se dois volumes de Álvaro Siza (1995/1997) e o de Eduardo Souto Moura em 2000. Entre os brasileiros (com a Blau a associar-se ao Instituto Lina Bo e P.M. Bardi), editados por Marcelo Ferraz, Lina Bo Bardi é a primeira a ser publicada (1993), seguida de Vilanova Artigas (1997), Eduardo Affonso Reidy e Lelé (2000). Paralelamente são ainda publicados numa série de pequenos livros (portfolio) dedicados a uma obra, um arquiteto.

monografia editada por Josep Maria Montaner e Maria Isabel Villac, para a Gustavo Gili[32], como parte de uma coleção sobre arquitetos contemporâneos. A crítica e ensaísta brasileira Sophia Telles (1998) fez notar que a publicação deste pequeno volume inaugurava as publicações monográficas sobre o arquiteto, que começava a despertar, finalmente, a atenção internacional, onde se incluíam os portugueses.[33] Para tal contribuiram dois fatores: a construção do Museu Brasileiro de Escultura (MuBE, inaugurado em 1995), que fazia capa do livro, e o Gran Premio Latinoamericano na X Bienal de Arquitectura do Chile (1994). Entretanto, muito próximo desta publicação, outros dois projetos de referência do arquiteto eram inaugurados: a reforma da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1993) e o Centro Cultural da sede da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP, 1996). O trabalho na Pinacoteca valeria a Mendes da Rocha o Prémio Mies Van der Rohe para a América Latina, em 2000, fazendo de Mendes da Rocha o "arquiteto mais famoso do mundo depois de Oscar Niemeyer", como escreveu Milheiro (2000) a partir de São Paulo. Nesse mesmo ano, o arquiteto representava, conjuntamente com Lelé, o Brasil na Bienal de Veneza. No âmbito académico, é de notar: a edição pela mesma Sophia Telles, do dossier com os três volumes do "Inventário da obra publicada de Paulo Mendes da Rocha" (Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 1989/91)[34]; e a Tese de Doutoramento "*La construcción de la mirada: naturaleza, ciudad y discurso en la arquitectura de Paulo Mendes da Rocha*" (Escola Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 2000), de Maria Isabel Villac, uma das autoras da monografia da GG/Blau e que é, provavelmente, entre os brasileiros, quem inaugurou o estudo aprofundado da obra do arquiteto.

Manuel Graça Dias (2014, p. 15) convida Mendes da Rocha para o Curso de Verão que estava a organizar, em 1998, no Convento da Arrábida[35]. Um ano após, o arquiteto brasileiro é convidado a participar nos "Encontros de Tomar 4", promovidos pelo Colégio

[32] Rocha, Paulo Mendes da. *Mendes da Rocha*. Villac, Maria Isabel e Montaner, Josep Maria (ed.) Barcelona: Gustavo Gili/Blau, 1996.
[33] Ricardo Bak Gordon (*cf.* 2018), em entrevista ao autor, confirmava que antes desta publicação "ninguém conhecia o Paulo Mendes da Rocha".
[34] Telles, Sophia. *Inventário da obra publicada de Paulo Mendes da Rocha*. Campinas: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 1989, 3 vol.
[35] "O efémero e o permanente (a propósito da Expo'98)". Cursos Gerais da Arrábida, Universidade de Verão. Arrábida: Conventinho da Arrábida, CNCDP, Jul. 1998.

das Artes da Universidade de Coimbra. No encontro o arquiteto brasileiro seria apresentado por Alexandre Alves Costa (2000, pp. 104-107), da seguinte forma:

> "Contente como estou por te ter entre nós no décimo aniversário deste Curso de Arquitectura de Coimbra, não me apetece fazer uma apresentação formal que só vai atrasar o momento de nos falares do que pensas do homem e do mundo e das esperanças e desesperanças que neles depositas, com base na tua obra construída ou projectada que, mais do que ilustração, é formalização ou até monumentalização do discurso.
> E veremos como ela e simbó1ica e significante, sendo, embora, na sua essencialidade estrutural e construtiva e na sua unidade formal, profundamente moderna. [...]
> [Nós portugueses,] pelos seus olhos vêmo-nos, assim, de outro modo, abrindo novas e inesperadas perspectivas críticas e criativas."

Uns dias após estes Encontros, Mendes da Rocha gravava em Lisboa a conversa com Graça Dias (2014, p. 15) que serviria ao programa radiofónico que este fazia para a TSF Rádio Notícias. É também por esta altura que o português Álvaro Siza inicia o projeto para a Fundação Iberê Camargo (1998), em Porto Alegre, no Brasil, e que se tornaria um dos seus projetos mais emblemáticos. O projeto de Siza inicia-se na mesma altura em que se celebrava um outro projeto seu que se *familiarizava* com o Brasil: o Pavilhão de Portugal na Expo'98; o *dossel* suspenso em betão aparente pré-esforçado parece evocar um certo viés brasileiro. A este momento exuberante da arquitetura de Siza, Mendes da Rocha (2000a, p. 175) iria referir-se, assim, num dos seus textos mais significativos:

> "Recentemente o arquiteto português Álvaro Siza fez uma conferência na qual expôs o seu projeto para a Exposição dos Quinhentos Anos dos Descobrimentos, em Lisboa. O pavilhão foi construído como uma porta aberta para o mar, na foz do Tejo, constituída por dois contrafortes pesados, estáveis para resistir ao esforço de uma cobertura leve, de concreto armado com sessenta metros de vão livre em catenária. Uma casca, uma pele, uma tenda de vinte centímetros de espessura com sucessivos cabos protendidos que, muito elegantemente, ele deixou à mostra junto aos apoios. No final da exposição, Álvaro Siza conclui: 'Isto, é Veneza e Niemeyer'. Nada daquilo se parecia, formalmente, nem com Veneza, nem com Niemeyer. Arquitetura é sempre um discurso entre aquilo que queremos ser e o que já fizemos. Os empreendimentos portugueses são tão magníficos quanto o foram os venezianos e, na surpresa das formas, na coragem, na invenção, estaria Niemeyer."[36]

[36] Mendes da Rocha usou também da referência a este episódio na sua prova didática para professor titular da FAUUSP, em 26 de Agosto de 1998. *Cf.* Rocha, Paulo Mendes da. *América, cidade e natureza*. Villac, Maria Isabel (org.) São Paulo: Estação Liberdade, 2012, p. 154-155.

O significado das palavras de Siza não encontrará explicação nos aspetos formais, mas sim nos simbólicos e discursivos. Num momento importante de celebração da epopeia das navegações portuguesas, Siza abre "uma porta para o mar", como que lembrando que foi este que nos uniu ao mundo, retomando a ideia de Lourenço que mencionámos no início deste capítulo. Mendes da Rocha compara-a com uma outra *porta*, não menos significativa, que foi a construção da cidade de Veneza. A decisão de estabelecer uma cidade em terrenos absolutamente impróprios, pode ser explicada pelo desejo e pela necessidade dos homens em construir um porto comercial mais perto do centro da Europa. É essa conjugação que faz Mendes da Rocha recorrer à construção da cidade de Veneza como um exemplo da vontade humana (*cf.* Pisani, 2017). E é por isso que a afirmação de Siza desperta no arquiteto paulista tamanho reconhecimento. Por outro lado, a alusão do português a Niemeyer explica-se pela "surpresa das formas, na coragem, na invenção" e na exuberante exposição do êxito estrutural (*idem*, *ibidem*, pp. 173-177). Jorge Figueira (In: Siza, 2008, p. 135) veria também no gesto de Siza uma "*religação*" com a cultura arquitetónica brasileira, "por retomar a relação com a [sua] gestualidade". Esse voltar ao Brasil de que fala, consagrar-se-ia definitivamente em Siza com a construção do museu de Porto Alegre, que "é brasileira [, e americana,] mesmo se o edifício não se 'levanta' do chão, nem se 'abre' para a paisagem."

A Fundação Iberê Camargo seria inaugurada em 2008[37]. Ao mesmo tempo, entre São Paulo e Lisboa, já se desenhava o novo Museu Nacional dos Coches. Os dois museus, o do português no Brasil e o do brasileiro em Portugal, são singular coincidência de uma investigação que valeria a pena desenvolver. Inclusive no estudo da tipologia *museu*, e do que isso significa para o "Velho" e para o "Novo Continente". O museu de Siza nasce no contexto americano museológico, onde a história que há para mostrar é ainda muito recente ou amparada em coleções particulares europeias. A este propósito Roberto Segre (1934-

[37] Também nesse ano, Ângelo Bucci (1963-) projetaria para o Algarve um conjunto de habitação e comércio (2008-2011), tornando-se, assim, o segundo arquiteto brasileiro, depois de Niemeyer, a construir em Portugal. Bucci, formado pela FAU em 1987, foi fundador e membro do grupo MMBB entre 1996 e 2002; em 2003 fundou o seu próprio escritório, SPBR Arquitetos, que dirige atualmente. Em 1991, Bucci integrou a equipa que ganhou o concurso para o Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Sevilha'92, com Álvaro Puntoni, José Oswaldo Vilela, Edgard Dente, Geraldo Vespaziano Puntoni, Clóvis Cunha, Fernanda Barbara e Pedro Puntoni. Paulo Mendes da Rocha fazia parte do júri. A atribuição do primeiro prémio à proposta dos jovens arquitetos geraria um inflamado debate entre os colegas de profissão. O governo acabaria por decidir não participar na exposição com pavilhão próprio, originando uma enorme onda de contestação.
Cf. Caramelo. São Paulo: Grêmio da FAU-USP, Jun. 1991.

2013) recordou-nos ainda (Siza, 2008, p. 107), que o projeto de Siza é "um dos primeiros museus realizados na América Latina por um arquiteto estrangeiro de renome internacional: o único antecedente conhecido é o Museu de Arte de Ponce, Porto Rico (1965) desenhado pelo arquiteto norte-americano Edward Durell Stone."

No final do século XX, Milheiro, que partilharia com Graça Dias a direção do "Jornal dos Arquitectos", iniciava a sua investigação em São Paulo, sobre o *diálogo* entre as culturas arquitetónicas portuguesa e brasileira. O período cronológico que definiu para a sua investigação termina com a realização da Expo'98, em Portugal. Na sua tese publicada, Milheiro (2005, p. 418) conclui com uma referência ao museu de Siza, e que poderia muito bem aplicar-se, no sentido inverso, ao museu de Mendes da Rocha em Lisboa:

> "Se Portugal pôde partilhar muito pouco da sua experiência moderna com o Brasil, talvez agora esteja em condições de devolver as imagens que foi, entre equívocos e convicções, interiorizando. A construção do projecto de Siza para Porto Alegre (Fundação Iberê Camargo, 1998), pode muito bem representar uma contaminação inversa: a presença de um corpo ligeiramente *uncanny*, nem português nem brasileiro, inspirando, todavia, sentimentos contraditórios geridos entre o *estranho* e o *familiar*."

O último capítulo da sua tese é praticamente todo ele dedicado ao percurso de Mendes da Rocha, parafraseando, no título, uma das ideias que o próprio usa para definir a essência da arquitetura – a "Resistência ao desastre". Milheiro torna-se, entre os portugueses, o crítico de arquitetura que mais escreve sobre o percurso de Mendes da Rocha. Fá-lo através dos vários artigos que vai publicando com regularidade em jornais generalistas, revistas da especialidade ou no contexto científico, durante a primeira década do século XXI.[38] Para Milheiro (2005, p. 338), a importância de Mendes da Rocha define-se ao manter "activa [,

[38] *Cf*. entre outros:
2000a. Estranho modo de vida. In: *Jornal dos Arquitectos*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Mar./Abr. 2000, 195.
2000b. Arquitectura de Praias sem Mar 2 – SESC Tatuapé de Paulo Mendes da Rocha. In: *JA – Jornal Arquitectos*, 197, 2000, pp. 55-58.
Perplexidade e espanto: fragmentos da arquitectura de São Paulo. In: *Revista Camões*. Lisboa: Instituto Camões, Out./Dez. 2000, 11, pp. 82-98.
2001. O milagre da casa Gerassi. In: *Jornal dos Arquitectos*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Nov./Dez. 2001, 203, pp. 31-33.
2002. Poupatempo. In: *Jornal dos Arquitectos*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Set./Out. 2002, 207, p. 53.
2003. A casa contemporânea é a casa vertical. Entrevista a Paulo Mendes da Rocha. In: *Público*. Lisboa: 6 Out. 2003, pp. 32-33.
2006. A arquitectura lida só com o futuro. In: *Público*. Lisboa: 11 Abr. 2006, p. 29.

nos projetos,] a sua reverberação simultaneamente visual e moral, e este facto faz deles uma aposta na continuidade e não na ruptura face ao humano moderno." A autora percebe que a radicalidade da postura de Mendes da Rocha deriva de uma atitude permanentemente crítica e atenta ao perigo da degeneração, que sempre espreita "um estado civilizacional, avançado ou progressista: só degenera o que atingiu uma certa e consensual perfeição" (*ibidem*, p. 341). Este sentido crítico que se assinala no arquiteto revela-se no olhar atento da sua obra, cuja *formalidade* é, antes de tudo, e como a caracterizava Alves Costa (*cf.* 2000), "monumentalização do discurso". Mas que discurso é este que encantou também a geração de 1990 da FAU, *paladinos do moderno*, e que permitiu à crítica falar de um "renascimento" ou de uma "re-fundação"? (*cf.* Bastos, 2008) Seria, por certo, e antes de tudo, uma "espécie de voz anticolonialista" (Milheiro, 2002, 94), consciência do que alimenta causas e rejeita estilos. É óbvio que a consciência moral[39] de Mendes da Rocha em relação às questões fundamentais que ele elege no exercício da arquitetura – o diálogo com a natureza e com a sociedade –, foi-se radicalizando com os acontecimentos sociais e políticos que o Brasil vivia; alguns dos quais demos já aqui conta. Um país em desenvolvimento, simultaneamente desabitado e sobrelotado, incapaz de defender os seus enormes e violentos recursos naturais da usurpação e da especulação capitalista, fosse ela nacional ou estrangeira.

Com a consagração internacional de Mendes da Rocha, que se inaugura com a atribuição do prémio Mies Van der Rohe em 2000, são lançadas três monografias fundamentais: uma organizada por Rosa Artigas (1950-) e editada pela Cosac y Naify[40]; outra organizada por Hélio Piñon (1942-) e editada pela Romano Guerra[41]; e uma terceira, organizada pela suíça Anette Spiro (1957-) e editada pela Niggli Verlag[42]. Se as duas primeiras são edições em português de duas editoras brasileiras, com distribuição limitada no mercado internacional, a última é uma edição em alemão e inglês, de uma editora estabelecida no centro da europa. O conjunto destas três monografias entregaria um contributo decisivo à difusão da obra e do pensamento de Mendes da Rocha, em particular

[39] Sobre este aspeto consultar o capítulo III.7 e a conclusão deste estudo.
[40] Rocha, Paulo Mendes da. *Paulo Mendes da Rocha: projetos de 1957-1999*. Artigas, Rosa (org.) São Paulo: Cosac & Naify, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, **1**.
[41] Rocha, Paulo Mendes da. *Paulo Mendes da Rocha*. Piñon, Hélio (org.) São Paulo: Romano Guerra Editora, 2002.
[42] Rocha, Paulo Mendes da. *Paulo Mendes da Rocha: bauten und projekte*. [works and projects]. Spiro, Annette (ed.) Sulgen [Zürich]: Niggli Verlag, 2002.

fora do Brasil. Dos três volumes, aquele que é mais conhecido dos portugueses é o organizado por Rosa Artigas. À semelhança do que se passava no Brasil, também em Portugal uma nova "geração de 90"[43] despontava, detetando-se nela uma certa *continuidade* ou ligação às gerações modernas anteriores. A monografia de Mendes da Rocha rapidamente integra o *imaginário de referências* desta geração, inclusivamente nas questões da representação gráfica (*cf.* Gordon, 2018. Lobo, 2019). Também eles, daí para a frente, olhariam para o arquiteto como "uma referência absoluta e incontornável" da arquitetura moderna brasileira (Gordon, 2018), e o seu maior representante vivo e ativo.

Fora do contexto da língua portuguesa é de destacar a surpresa que o ensaio crítico da autora suíça Annette Spiro, na monografia de Mendes da Rocha, traz à crítica brasileira. Numa tradução deste ensaio para o português, realizada por Catherine Otondo[44], em 2009, para a revista "Pós-", é possível sentir o ênfase que esta coloca no distanciamento crítico de Spiro ao *mainstream*, que tendencialmente ia preferindo categorizar e enquadrar a obra de Mendes da Rocha em subcategorias ou variações do que designaram por "modernismo" ("brutalismo", "minimalismo", etc.) A leitura *clássica* de Spiro sobre a obra de Mendes da Rocha, apoiando-se nos estudos do crítico e historiador Colin Rowe (1920-1999), favorece que esta seja explicada como "fruto das condicionantes políticas, sociais e culturais de seu tempo" (Spiro. Otondo, 2007, p. 37). Otondo (*ibidem*, p. 38) admitiu que essa abordagem acaba por ser estranha aos arquitetos paulistas, que pouco teriam explorado a questão clássica na arquitetura. Eventualmente, por verem a "construção arquitetônica como *obra* e não como *objeto*." Para Spiro (*ibidem*, p. 41) essa relação mais próxima ao classicismo antevê-se não nos elementos arquitetónicos, mas na articulação "heterodoxa" entre eles. Para

[43] Em 1999, com organização e selecção de João Rodeia, é organizada em Barcelona e Lisboa uma exposição intitulada "Geração de 90: cumplicidades", reunindo uma série de obras de arquitetos portugueses nascidos nos anos 1960 e formados nos anos 1990: Aires Mateus, António Portugal e Manuel Maria Reis, Carlos Vilela e Ricardo Bak Gordon, Cristina Guerra e Francisco Vieira de Campos, Falcão de Campos, Inês Lobo e Pedro Domingos, João Favila, João Pedro Serôdio e Isabel Furtado, José Fernando Gonçalves, João Mendes Ribeiro, Paulo Providência, Pedro Mendes. Deste trabalho resultaria mais tarde um número dedicado pela revista 2G. *Cf*. AA.VV. *2G: Arquitectura Portuguesa: una nueva generación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL, 2001, 20.

[44] Otondo é, também, uma estudiosa da obra de Mendes da Rocha, tendo desenvolvido a Tese de Doutoramento (2013), *Desenho e espaço construído: relações entre pensar e fazer na obra de Paulo Mendes da Rocha*. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.
Cf. Spiro, Annette. Catherine Otondo [versão]. Você sempre entra por uma porta e sai por outra. In: *Pós*-, revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAU-USP. São Paulo: FAU-USP, Jun. 2009, **16**(25), p. 34-55.

Otondo (e para os arquitetos modernos que seguiam a doutrina *Gestaltiana*), essa relação poderá ser explicada da seguinte forma:

> "O objeto pode ser decomposto – ou desconstruído, para usar um procedimento mais atual – em partes, e o que importa é a maneira como essas partes se articulam em relação ao todo. A obra, por outro lado, só pode ser compreendida em seu contexto, ela se realiza não a partir do real, mas no real." (Otondo, 2007, p. 38)

Spiro (*ibidem*, p. 40) está convencida de que o momento em que a arquitetura de Mendes da Rocha melhor se define é no espaço configurado entre o terreno e a construção. Um lugar simbólico e comunicativo, "capaz de conectar as esferas pública e privada". Nele, os limites interior e exterior desvanecem-se, ao ponto de perdermos a referência da entrada no edifício. É por isso que se pode constatar que essa relação é melhor percecionada através do corte, ao invés da planta. (*cf.* Spiro. Otondo, 2007) O facto do terreno (transformado) integrar o projeto, faz com que se torne dele parte inseparável. Assim, pode-se tornar espúria, ou desprovida de sentido, a tentativa de definir uma associação de confronto entre a natureza e a construção. É precisamente no trabalho entre os dois que se constrói e estabelece aquilo a que chamamos Arquitetura. (*cf.* Spiro. Otondo, 2007, p. 45)

Mendes da Rocha voltaria a Portugal em outras ocasiões, uma delas em 2003, para uma conferência no CCB (*cf.* Rocha, 2005), e para ser agraciado com o título de Membro Honorário da Ordem dos Arquitectos Portugueses, juntamente com o arquiteto, crítico e historiador britânico Kenneth Frampton (1930-). A partir do início do milénio, o reconhecimento internacional que o assoma, faz com que a sua obra se posicione de forma incontestável no panorama da arquitetura. O acontecimento mais mediático de toda esta manifestação vem com a atribuição do Prémio Pritzker, em 2006. Sucede-se um expectável e abrupto aumento de celebração em torno do arquiteto, fosse através de conferências, exposições, publicações ou de mais premiação. Numa outra visita a Portugal, em Junho de 2007, deu uma conferência no ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa, poucos meses antes de ser convidado pelo governo português para o projeto do novo Museu Nacional dos Coches.

II.2
A presença de Artigas

"A presença de Artigas" é o título de um texto que Paulo Mendes da Rocha escreveu sobre a importância da figura do arquiteto Vilanova Artigas, publicado na revista *Módulo*[1], em 1985, em homenagem póstuma ao mestre paulista.

João Batista Vilanova Artigas, nasceu em Curitiba, estado do Paraná, Brasil[2]. Formou-se como engenheiro-arquiteto pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, em 1937[3]. Nesse ano, possivelmente insatisfeito com o programa de Pequenas e Grandes Composições da Politécnica, *completa* a sua formação com um curso de desenho com modelo vivo, na Escola de Belas Artes. É aí que se reúne com aqueles que ficaram conhecidos como a "Família Artística Paulista"[4]. Após um primeiro emprego fugaz na Secretaria de Estado de Viação, Artigas é chamado por Gregori Warchavchik para participar

[1] Rocha, Paulo Mendes da. A presença de Artigas. In: *América, cidade e natureza*. Villac, Maria Isabel (org.) São Paulo: Estação Liberdade, 2012, pp. 22-23. Publicado originalmente na *Módulo: especial Vilanova Artigas*. Rio de Janeiro, 1985.
[2] A breve nota biográfica que se apresenta é baseada na monografia *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. Marcelo Carvalho Ferraz (coord.) São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Fundação Vilanova Artigas, 1997, pp. 14-33.
[3] A mesma escola que seria dirigida por Paulo Menezes Mendes da Rocha (pai de Paulo Archias Mendes da Rocha) entre 1943-47.
[4] A Família Artística Paulista foi um grêmio de artistas, formado em 1937, onde se incluiam: Paulo Rossi Osir, Waldemar da Costa, Paulo Mendes de Almeida, Alfredo Volpi, Francisco Rebolo, Mario Zanini, Aldo Bonadei, Clóvis Graciano, Teresa d'Amico, Virgínia Artigas, entre outros.

em conjunto no concurso para o Paço Municipal de São Paulo (1939)[5]. Ficaram em segundo lugar, atrás do escritório Severo Villares, o que permitiu ao jovem Artigas inaugurar a carreira de ensino na Politécnica.

Após um primeiro período no sector da construção (1940-1944), atuando através da empresa Artigas & Marone Engenheiros, abre escritório próprio em São Paulo (1944), acompanhado pelo arquiteto Carlos Cascaldi (1918-2010). Nesse mesmo ano funda, junto com Eduardo Kneese de Mello (1906-1994) e Rino Levi (1901-1965), a secção paulista do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB). Um ano depois, filia-se no Partido Comunista do Brasil (PCB) e empenha-se na organização do I Congresso Brasileiro de Arquitetos (São Paulo, 1945). Nessa altura, Artigas já tem muito presente a necessidade de reconciliação ética da arquitetura com a identidade brasileira, ligada com uma problemática nacional e popular (Artigas, 1997, p. 24):

> "Para nós, o Brasil do período pós 45 tinha semelhanças com a década de 20, pós-revolucionária, europeia. Talvez tenha sido idealismo filosófico, a postura que então abracei: conhecer os problemas do povo, consolidar a paz internacional, contrariamente aos que desejavam que a guerra se prolongasse, agora contra a URSS. Nessa época participava politicamente do Partido Comunista, projetava o edifício Louveira, idealizava, depois, o estádio do São Paulo Futebol Clube. O que mostra que é possível ser cidadão e artista ao mesmo tempo."

Em 1946 recebe uma bolsa de estudo da Fundação Guggenheim, que o faz viajar pelos Estados Unidos da América durante (EUA) 13 meses, contactando com "gente da BAUHAUS" que ali lecionavam; esse é um facto importante na definição do ensino que viria a propor futuramente. Participa, em 1948, na criação da FAU, junto com Anhaia Mello (1891-1974), destacando-a do ensino da Politécnica. Anhaia Mello, figura central na autonomização do curso de arquitetura, e seu primeiro diretor, foi o responsável pela introdução da matriz do urbanismo.

[5] A este propósito o arquitecto Luis Saia deixava esta nota: "...o escritório Severo Villares [que teve como sócio o português Ricardo Severo] ganha o primeiro prêmio no 1º Concurso do Paço Municipal, cuja exposição pública promove um escândalo interno, pois os arquitetos da prefeitura, encarregados de arrumar a exposição, teimaram em colocar o segundo colocado, de Warchavchik e Artigas, em posição central de maior evidência. Este foi talvez o primeiro gesto público de luta entre os arquitetos como coletividade consciente e as firmas construtoras". Saia, Luís. Arquitetura paulista. In: Xavier, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1987], p. 109. Publicado originalmente no *Diário de São Paulo*. São Paulo: 1959.



Figura 52 FAU-USP, "Salão Caramelo"
Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi . 1961-9
Fotografia de Nuno Tavares da Costa . 2002

Essa mudança fez com que a formação dos alunos se deslocasse de uma tradição formativa de engenheiros-arquitetos (do ensino politécnico), para arquitetos-urbanistas. Artigas, por seu turno, docente da FAU desde então, via na escola que ajudara a criar (e da qual seria reconhecido, mais tarde, como um dos seus grandes responsáveis) uma vocação artística, "voltada para o fazer, não para o exibir" (*idem, ibidem*, p. 26); aspeto que entendia diferenciador e, até, "original", no Brasil e na América Latina. A sua militância política e o seu empenho na reforma curricular, assim como as ideias que ia defendendo através da *Revista Fundamentos* (revista que dirigia ligada ao PCB), acabou por conotá-lo com tendências revolucionárias. Um rótulo que, mais tarde, com a chegada do poder militar em 1964, serviria para ser atacado e perseguido.

Antes, em 1961, começou a desenhar as novas instalações da faculdade, que funcionava desde o início na Vila Penteado. O novo edifício, localizado na Cidade Universitária, tornar-se-ia um ícone da arquitetura moderna brasileira e, em particular, da denominada *escola paulista* (*cf.* Zein, 2000/2005). A sedimentação da influência da FAU no ensino da arquitetura moderna no Brasil, deve muito a este edifício e ao seu autor, tendo sido, como tal, reconhecida com a atribuição do Prémio Jean Tschumi,[6] da UIA, em 1972. A mesma UIA que Artigas ajudara a fundar (Artigas, 1997, p. 26), atribuir-lhe-ia também o prémio Auguste Perret, em 1985, pouco depois da sua morte, pelo conjunto da sua obra e pela importância que nela teve a tecnologia. É ainda dessa altura o projeto de ensino que propõe à escola – através de uma comissão onde participavam Rino Levi, Hélio Duarte (1906-1989) e Abelardo de Souza (1908-1981) –, purgando de vez "todos os restos académicos das Belas Artes do Rio de Janeiro que estavam lá dentro". O novo plano curricular do ensino da arquitetura que defendia, integrava o Urbanismo, a Comunicação Visual e o Desenho Industrial, com presumível influência da Bauhaus. Esse plano, acabou por reproduzir-se em outras escolas de arquitetura do país, e cuja visão, de certa forma, é também ela refletida no próprio edifício da faculdade.[7]

[6] Jean André Tschumi (1904-1962) foi um arquitecto suiço e professor da École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL). O prémio Jean Tschumi, antigo presidente da UIA, é atribuído trienalmente e pretende distinguir personalidades que se tenham destacado no campo da crítica ou da educação em arquitetura.
[7] Sobre as várias reformas curriculares ver o artigo "Fórum: o percurso do ensino na FAU". In: *Caramelo*. São Paulo: Grêmio da FAU-USP, 1993 [1977], **0**(6), p. 9-22.

Artigas, pelas suas posições ideológicas e conexões políticas, foi afastado duas vezes do ensino e da FAU. Uma primeira após o golpe militar de 1964, que depôs a presidência de Vargas. Nessa altura foi preso e, depois, exilado no Uruguai, onde viveu miseravelmente. Um ano depois, regressava ao Brasil e a São Paulo, para viver na clandestinidade e do apoio dos amigos.[8] Em 1967 regressa à *sua* faculdade. Somente dois anos depois, com o AI-5, é novamente afastado, juntamente com outros colegas, entre eles Paulo Mendes da Rocha[9] e Jon Maitrejean (1929-). Desta vez, só regressaria à FAU após a amnistia de 1979, mas enquanto auxiliar de ensino, o nível mais baixo da carreira docente. Em 1984, após submeter-se a concurso de professor titular, tendo no júri muitos dos seus colegas e amigos, reassume a sua posição anterior ao seu impedimento.

Vilanova Artigas é, porventura, aquele que *completou* a educação visual de Mendes da Rocha, após a sua graduação em 1954. Seria também Artigas quem iria agudizar neste a sensibilidade para a importância social da arquitetura. É assim que o próprio o olha, um *pai* que passa ao *filho* as suas "habilidades críticas"[10] (*cf.* Rocha, 1998, p. 155), elegendo o raciocínio e a reflexão como questões fundamentais. De tal forma que funda, com Flávio Motta (1923-2016), o Departamento de História e Crítica no seio da FAU[11]. A história não é, então, entendida como um conjunto de factos estáticos, mas sim suscetíveis de serem desejavelmente revisitados e reapreciados com sentido crítico, em auxílio do que é a criação artística contemporânea, incluindo a arquitetura. Mendes da Rocha (*cf.* 2015c) convenceu-se de que Artigas houvera decidido, para si próprio, enquanto *professor*, acompanhar esse desígnio do continuar. Avisar o outro daquilo que sabemos e do que se formou na nossa consciência. Chama-lhe "concomitância" – que acredita ser a razão da existência da espécie humana – da formação da consciência e da linguagem. Estes são dois aspetos que têm para Mendes da Rocha um papel primordial, fundador na questão da arquitetura (como o

[8] Paulo Mendes da Rocha relatou este episódio da vida de Artigas, numa conferência integrada no evento "Ocupação Vilanova Artigas".
Cf. Rocha, Paulo Mendes da. Arquitetura Artigas. In: *Ocupação Vilanova Artigas* [*online*/vídeo]. São Paulo: Itaú Cultural, 2015.
[9] Ver capítulo I.4.
[10] "*The architect Vilanova Artigas has completed my visual education by passing on to me his critical skills*." Tradução do autor: "O arquitecto Vilanova completou a minha educação visual, transmitindo-me as suas habilidades críticas."
[11] *Cf.* Rocha, Paulo Mendes da. Aprendendo com Artigas. In: *Futuro desenhado*. Lisboa: Monade, 2018, pp. 158-167. Conferência apresentada na *Semana João Vilanova Artigas*, no Departamento de Arquitetura da Universidade de Taubaté – UNITAO, 23 Ago. 1990.

tentaremos demonstrar ao longo da tese)[12], de tal forma que os convoca com grande abrangência, situando-os na história, na filosofia, nas artes e na linguística.

Pouco depois de Paulo Mendes da Rocha e João Eduardo de Gennaro (1928-2013)[13] vencerem o concurso para o Ginásio do Clube Atlético Paulistano (1958), Vilanova Artigas convida Mendes da Rocha e Pedro Paulo de Melo Saraiva (ambos formados na Arquitetura Mackenzie)[14], para serem seus assistentes na FAU (Rocha, 2018, p. 114). Estávamos em 1961, ano em que a obra do Ginásio ganha o Grande Prémio Presidência da República na 6ª Bienal Internacional de São Paulo, uma edição marcada pelo predomínio do neoconcretismo e pela presença inaugural da delegação da URSS[15]. Este é o momento em que as ideias que o jovem Mendes da Rocha carregava desde a sua licenciatura ganham consistência, solidamente amparadas na convivência com o arquiteto paranaense. O jovem Mendes da Rocha (2018, p. 161) entraria, então, "numa fase de grande espanto e descoberta", que *completou* (segundo o próprio) a sua formação enquanto arquiteto, convencendo-o a ver, com maior nitidez, essa ligação entre o pensamento e a forma. Assim, a presença de Artigas torna-se parar ele um momento de consciencialização do que somos: "a monumentalidade da consciência de sermos herdeiros de todo o passado", e a responsabilidade que temos de "transmitir o conhecimento". É na escola que essa transmissão do conhecimento pode (deve) ser feita, depositando nas gerações mais novas a esperança de um futuro melhor que sempre se anuncia e deseja.

Entretanto, nos anos 1960, enquadrado pelo maior investimento público no país, retoma-se o processo de transferência dos departamentos da Universidade de São Paulo para a Cidade Universitária, iniciada trinta anos antes na antiga Fazenda Butantã. Integrada na

[12] E mais aprofundadamente no capítulo III.7.

[13] João Eduardo de Gennaro, arquitecto, formado na Arquitetura Mackenzie em 1954, foi sócio de Paulo Mendes de Rocha entre 1961 e 1967.
Cf. Gennaro, João Eduardo de. Entrevista por Fernando Serapião. In: *Projeto Design*. São Paulo: Arco Editorial, Ago. 2005, 305.

[14] Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, que tem essa particularidade de ter sido a primeira faculdade de arquitetura no Estado de São Paulo, criada em 12 de Agosto de 1947.

[15] A sexta edição da Bienal de São Paulo acolhe a presença revolucionária dos "Bichos" de Lygia Clark, uma artista carioca ligada ao Grupo Frente, criado em 1954, que pretendia ser um passo em frente relativamente ao movimento concretista de São Paulo. Esta edição da Bienal tinha como director-geral o crítico de arte Mário Pedrosa, e o escritor e autor do Manifesto Neoconcreto, Ferreira Gullar, ambos no júri de selecção, juntamente com Lourival Gomes Machado e Bruno Giorgi. Regressaremos a estes temas na terceira parte da tese, nomeadamente no capítulo III.5.

USP, a FAU começa a preparar a construção da sua nova sede, na Cidade Universitária, associando-se à ideia do convívio com os restantes institutos de ensino reunidos num único campus. Ninguém sabia "como poderia ser uma Escola de Arquitetura", confidencia Mendes da Rocha (2018, p. 164). Ninguém, exceto Artigas, que sabia exatamente o que deveria ser uma Escola de Arquitetura, quer no plano do ensino quer da construção que o iria acomodar. Mendes da Rocha (*idem, ibidem,* p. 162) descreve que esse foi um momento em que Artigas compreendeu "que a escola é, antes de mais nada, um lugar possível para trabalhar de forma associada." Isso implicava, também, uma revisão da organização interior do que era, até então, a *escola*, integrando no seu interior o que antes estava fora ou tratado de forma pouco dignificante (a biblioteca, mas também o recreio, etc.)

> "Essa questão de incorporar o espaço dos pátios, com uma visão muito nítida sobre a questão do tempo livre e do recreio, é marcante. Escola, em grego, quer dizer tempo livre. Como quem diz: 'por maior que seja o besteiro que se dê aqui, é nesse lugar que se realizam as relações de um com o outro, o desfrute de todo aquele aprendizado'. E propõe que ali se constitua o verdadeiro saber." (*idem, ibidem*)

A questão da dignidade humana é eleita por Artigas como o desígnio primordial que um estudante de arquitetura (e o cidadão em geral) deve atender. Antes de aprender a ser arquiteto, há que "educar o estudante para que a sua individualidade seja um exercício mental", uma manifestação de cidadania. O destino natural do arquiteto seria, assim, o serviço público, mesmo quando exercido através da iniciativa privada. É nesta linha de pensamento que podemos compreender a ideia de Artigas para a FAU (*cf.* 2004, pp. 186-231), que começa a ser desenvolvida em 1961: "Pensei que este espaço fosse a expressão da democracia [...] e que os espaços teriam uma dignidade de tal ordem que eu não podia pôr uma porta de entrada, porque era para mim um crime"[16] Eis que surge então a imagem do templo, "onde todas as actividades são lícitas" (Artigas, 1997, p. 101), e em que a ligação ao céu se realiza através de janelas voltadas para cima, e de cuja luz os ateliers de projeto se inspirariam.

[16] Em 28 de Junho de 1984, o arquitecto Vilanova Artigas prestou provas para Professor Titular de Projeto na FAU. De acordo com o sorteio realizado, o tema escolhido, sobre o qual teve que discorrer, foi "a função social do arquitecto". A questão da ausência da porta evocada por Artigas como ato de democratização do espaço, pode ter ainda uma segunda leitura. A porta é também o limite que o homem coloca entre si e a natureza, ligando e cindindo, abrindo e fechando, e assim demonstrando o seu poder perante ela. (*cf.* Argan, 1993a)



Figura 53 A última porta a ser retirada do térreo livre do novo Museu dos Coches é a porta para a democracia.
Fotografia de Nuno Tavares da Costa . 2012

A colocação dos ateliers associados à grande cobertura aberta ao céu, e as restantes funções, mais lúdicas, associadas ao chão (anfiteatro, exposições, cantina e recreio), permite-nos colocar a organização da FAU numa alegoria *celestial*, onde quem projeta, fá-lo de cima para baixo. Do céu para a terra. Mendes da Rocha conviveu de perto com este momento singular de criação, que propunha, em simultâneo, a reforma do edifício e do ensino, da casa e do homem. A proximidade entre ambos pressente-se nos episódios que o assistente relata do mestre, na vontade em encontrar a empatia de um no outro: "O Artigas era assim, não existia nenhuma intimidade indevida. Um dia disse-me: 'Paulo, fiz a FAU e, como você gosta, não tem uma única porta!" (Rocha, 2007a, p. 49). Motta vislumbrou esta afinidade intelectual de Mendes da Rocha com a obra de Artigas, no que respeita ao projeto social; por exemplo, na casa do primeiro, no Butantã (1964), em que o espaço "como projeto social, este sim, já ali vai se precisando melhor por um relacionamento do viver meio 'w', onde cada um aceita o convívio com os demais, sem muradas sólidas, mas dentro de novas e procuradas condições de respeito humano" (Motta, 1967, p. 107). De facto, a casa que a família Mendes da Rocha ocupou entre os anos 1970-90, é um ensaio sobre o individual e o coletivo, em sintonia com a escola de Artigas. Também ali os espaços são comunicantes, por vezes sem porta, mesmo nos quartos, que são a coisificação de cada um. Também ali (como na FAU) as paredes não seguem até ao teto, deixando passar os rumores, que se misturam num espaço único e pleno.

A arquitetura de Mendes da Rocha manifesta-se em harmonia com o pensamento ético e estético de Artigas. Em ambos, a continuidade espacial, não hierárquica, é um prelúdio da luta que interpõem contra o imobilismo de que fala Motta (*cf.* 1967), e contra as tendências sempre presentes do individualismo e da alienação na sociedade brasileira (*cf.* Solot, 1999). Não se pode afirmar que Mendes da Rocha seja o único precursor da visão de Artigas. Todavia, pelo seu percurso (dentro e fora da universidade), acabou por se tornar no "representante de um grupo de arquitetos que é a primeira geração de caras eminentemente paulistas" (Pazzanese, 1990, p. 40). Faz parte de um grupo que se une em torno do pensamento de um líder, e que amplia esse pensamento na expressão da sua própria individualidade criativa. Como recordaria, ainda, o arquiteto Sérgio Ferro (1938-)[17]:

[17] Sérgio Ferro é arquitecto, formado pela FAU em 1962. Logo depois é convidado por Artigas para integrar o corpo docente da faculdade como assistente da cadeira de História da Arte. Ferro, juntamente com Flávio

"...eramos [todos] companheiros de um mesmo projeto, inaugurado pelo Artigas" (Ferro, 1993, p. 63). Esse projeto é o que a crítica caracterizou como Escola Paulista (*cf.* Zein, 2005). Corresponde a um período de grande impulso económico no Brasil, que coincide com tempos de renovação da arquitetura nacional, e com os movimentos artísticos da arte concreta. São Paulo, tornada *capital industrial* do país, seria o motor da nação (muito pelo investimento privado) e nela a arquitetura adquiria um redobrado vigor. Na leitura que Zein faz (*cf.* 2005), a geração de arquitetos que inaugura a Escola Paulista inclui Paulo Mendes da Rocha, João Eduardo de Gennaro, João Walter Toscano (1933-2011), Carlos Millan (1927-1964), Fábio Penteado (1929-2011), Pedro Paulo de Melo Saraiva e Ruy Ohtake (1938-). No entanto, como faz notar Zein (*cf.* 2005, p. 43), a relação destes arquitetos com a liderança de Artigas não se faz de uma posição mestre-discípulo, mesmo que alguns deles o tenham sido (Mendes da Rocha e Melo Saraiva). Na realidade, o grupo destes jovens arquitetos – excetuando Ruy Ohtake, todos eles formaram-se na Universidade Mackensie, cujo curso de arquitetura também se tinha autonomizado da Escola de Engenharia –, já haviam encetado a carreira profissional antes da reforma da FAU, a partir dos anos 1960, e alguns deles, inclusive, com obra premiada, como era o caso de Mendes da Rocha. A sua ligação com Artigas talvez seja melhor enquadrada na empatia intelectual e estética, na partilha das mesmas preocupações, naquilo que entendiam (uns e outros) que deveriam ser os *caminhos da arquitetura* moderna brasileira.

Os anos 1950 (altura em que este grupo de arquitetos paulistas se forma), são marcados pelo acontecimento do concurso para o Plano Piloto de Brasília, quando a Escola Carioca ainda está no auge. O concurso é ganho por Lucio Costa, depois de Oscar Niemeyer declinar o convite para ser ele a projetar a nova capital. Artigas também concorreu, com Carlos Cascaldi (1918-2010), Mário Wagner Vieira da Cunha e Paulo de Camargo Almeida, tendo a sua proposta ficado em quinto lugar. É neste período que Artigas escreve um conjunto de textos – mais tarde reunidos em coletânea por si financiada, como requisito protocolar à sua titulação[18] na universidade –, refletindo e recolocando a arquitetura (moderna) na direção da causa social.

Império (1935-1985) e Rodrigo Lefèvre (1938-1984), constituiram o grupo designado Arquitetura Nova, que aprofundou o sentido crítico, numa perspectiva marxista ligada ao PCB, do papel social do arquitecto. Ferro (*cf.* 1993) tinha Artigas como "o melhor e mais generoso arquiteto brasileiro."

[18] *Cf.* Artigas, Vilanova, 1981. *Caminhos da Arquitetura*, 4ª Ed. São Paulo: Fundação Vilanova Artigas, 2004.

A arquitetura moderna brasileira tinha chegado a um momento de reflexão. As conquistas das décadas de 1930-40, que haviam conseguido incluir a disciplina no ideário de transformação do mundo e dos homens, corriam o sério risco de se tornarem meros exercícios de procura da original originalidade, a "praticar com espírito esportivo e nada mais", como confessaria Niemeyer (2003, p. 238), em depoimento autocrítico, que teria grande repercussão nos meios artísticos. Artigas (2003, p. 240) partilhava da reflexão de Niemeyer, num curto texto publicado na revista "Acrópole". O arquiteto paulista encontra no depoimento de Niemeyer "uma síntese feliz do que se continha no espírito de todos os arquitetos sérios no Brasil", mas também como "ponto de partida para o desenvolvimento da arquitetura nacional", que ele próprio ia preparando a partir de São Paulo. Estas eram preocupações que, curiosamente, também o arquiteto e artista suíço Max Bill (1908-1994) via no percurso da arquitetura moderna brasileira. Numa palestra polémica realizada na FAU, em 9 de Junho de 1953, Bill alertava: "a arquitetura brasileira corre o risco de cair em um perigoso academicismo anti-social"[19]. A afirmação, podendo ser entendida como ofensiva, pretendia caracterizar o momento que o italiano Bruno Zevi (2003, pp. 198-201) chamou de "moda *lecorbusiana* no Brasil". Esta constatação era sustentada por Bill na identificação de quatro elementos compositivos – forma livre, cortina de vidro, *brise-soleil* e pilotis –, que o artista de "*Tripartite unit*"[20] via serem aplicados de forma irrefletida e com impulso meramente formal. Esse impulso e sede de originalidade poderia encerrar uma profunda contradição com os pressupostos do movimento moderno na arquitetura. Contradição essa que o próprio Niemeyer identificava, entre a arquitetura contemporânea de *espírito funcionalista* (que repulsava tudo o que se relacionasse com o passado) e o esgotamento plástico e estético que a mesma tinha proporcionado (*cf.* Niemeyer, 2003a). Significava isto a falência do ideário moderno e do funcionalismo? Artigas (2004, p. 104) não o entendia desse modo, mas sim como "superação de uma fase", e início de uma nova e revigorada arquitetura, capaz de despertar entusiasmo entre os arquitetos paulistas. Para ele, tratava-se de "uma falsa crise" (esta a que antevia a chegada do pós-modernismo, anos mais

[19] Bill, Max. O arquiteto, a arquitetura, a sociedade. In: Xavier, Alberto (org.). Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1987], p. 159. Publicado originalmente na *Arichitectural Review*. São Paulo: Out. 1954, **116**(694).

[20] "*Tripartite unit*" [Unidade tripartida] é uma peça de Max Bill, exposta na I Bienal Internacinal de Artes de São Paulo (1951), onde recebeu o primeiro prémio de escultura.

tarde), pois que o funcionalismo sempre tivera um programa: "colocar a arquitetura ao serviço de sua própria *desalienação* como também a serviço do esforço geral da cultura, na transformação do mundo em proveito do homem" (*idem, ibidem*); diferente, portanto, da arte pela arte. No caso da arquitetura moderna brasileira, a contradição era ainda mais evidente, pois se apresentava-se ao mundo como a legítima representante das tendências construtivas modernas, o país mantinha, apesar de tudo, o seu enorme subdesenvolvimento.

Bill (2003, p. 163), incitava os arquitetos brasileiros a "procurar formas novas", sem negligenciarem que "a arquitectura é uma arte social" e, como tal, deve ser colocada ao "serviço do homem." Aparentemente, este era também o ideal que defendia Artigas, mesmo que olhassem para os resultados dessa produção de forma diferente. O arquiteto tinha muito presente e com grande lucidez o passado colonial do Brasil (e da América Latina). Uma história ainda *jovem*, recente, onde o humano – na medida de ser testemunha da presença sombria da miséria, do atraso e do subdesenvolvimento – é a constante no encontrar de soluções aos problemas que se colocam, também, aos arquitetos.

> "Enquanto os bairros onde moramos não dispõem, às vezes, dos mais elementares serviços públicos, as revistas francesas de urbanismo e arquitetura mostram exemplos de escolas brasileiras feitas pelos nossos arquitetos modernos, esquecendo muito a propósito que o Brasil é um país de 70% de analfabetos, que a escola de cuja fotografia se utilizam é por isso um instrumento para iludir nos outros países as pessoas honestas, é a arquitetura a serviço da mentira." (Artigas, 2004, p. 46)

Ou seja, sobressai em Artigas a formação de uma consciência muito nítida das condições em que o exercício da arquitetura devia ser feito no Brasil. Um exercício que não é (nem pode) ser indiferente, ou alienado, dos acontecimentos históricos, políticos ou económicos. Muito pelo contrário! Por isso, a sua arquitetura revelaria "a consciência sobre a importância fundamental que o exercício dessa forma de conhecimento tem para a constituição de questões sobre a cultura de um país" (Rocha, 2018 p. 159). Ao ponto, segundo Mendes da Rocha (*cf. ibidem*, p. 160), de ser ela a estar na génese de uma Arquitetura Paulista, fazendo depender o processo criativo do raciocínio técnico e científico. O próprio Artigas (1997, p. 28), no seu íntimo, gostaria que "alguém [tivesse] olhos para, um dia, ler nas formas que [projetara], todo esse sofrimento."

Esta formação de uma consciência ideológica só pode se ter agudizado por uma profunda erudição, que fica evidenciada nos discursos do arquiteto. A abrangência dessa erudição é vasta, e procura argumentos desde as origens da formação da consciência e da linguagem. Para Artigas (como para Mendes da Rocha), o abrigo *in natura* é a primeira manifestação de arquitetura para o género humano. A construção desse espaço na natureza é a construção da casa, da habitação, o local onde o homem torna-se *ser*. Entretanto, a saída desse espaço habitado (individual ou coletivo), para ir além das necessidades de abrigo, permitiu-lhe *estender* a habitação numa lógica de vizinhança, através da construção de complementos – aquilo a que Marc Augé (1935-) chamou de "não-lugares" – o que lhe permitiu passar para o plano universal. "A cidade é uma casa. A casa é uma cidade" declarou Artigas (2004, p. 119). Deste ponto de vista, a residência posiciona-se na essência de toda a arquitetura. Um aspeto que a Escola Paulista olhou com particular atenção e, até, experimentando, por vezes, com uma certa radicalidade.

Um pequeno, mas significativo, exemplo do compromisso de Mendes da Rocha com esta causa, pode ser dado pelo asfalto da rua que o arquiteto *deixa entrar* na inefável Casa Millan (1970). É a cidade que prevalece sobre a intimidade, mesmo quando, a seguir, a casa se fecha sobre si própria. O mesmo raciocínio foi aplicado pelo arquiteto noutras obras, inclusive no Museu dos Coches. O espaço que resolve esta aparente contradição (nesta ou em outras obras de Mendes da Rocha), é o piso térreo. Trata-se de um lugar que une exterior e interior, propositadamente comunicativo e cheio de significado. Nele a clássica porta de entrada desaparece, surgindo um espaço que medeia o terreno com o edifício. Os três são, inevitavelmente, partes da mesma coisa e constituem uma das principais características da arquitetura moderna: "a de reunir a arte com sua finalidade funcional" (*idem, ibidem*, p. 187).

Para o mundo moderno, o encontro da casa com a cidade surge, também, no meio do conflito entre classes, particularmente no confronto burguesia-comunismo. Os arquitetos, por tradição, sempre escolheram servir a classe dominante, neste caso o burguês. Daí que, no âmago das revoluções sociais, não esteja somente a questão da exploração do homem pelo homem, mas também a do acesso à cidade e a do direito à habitação. O êxodo do campo para a cidade, que a revolução industrial exponenciou, fazia Le Corbusier antever uma decisão urgente a tomar: arquitetura ou revolução, apregoava ele no último capítulo do seu

livro "*Vers une architecture*"[21]. A Primeira Guerra Mundial terá sido o acontecimento em que o diagnóstico realizado encontra a inevitabilidade do tratamento. Uma situação que já era, até para a maior parte dos países industrializados, de extrema gravidade. Eis que a arquitetura moderna surge como participante da resposta revolucionária, "e isso quem diz com certa clareza é um crítico que todos nós conhecemos chamado Manfredo Tafuri (1935-1994), das esperanças de transformação social do mundo advindas da Revolução Russa" (Artigas, 2004, p. 187). Nessa altura, os arquitetos construtivistas russos alinharam com os ideários revolucionários, sentindo-se na necessidade de participar, enquanto solução dos problemas que as mudanças sociais exigidas pelos acontecimentos de então proporcionavam. É por isso que a "casa popular passou a ser o maior monumento do século XX" conclui Artigas (*ibidem*, p. 187). E logo após, alargando essa preocupação à totalidade do habitat humano, entretanto, cada vez mais sedimentado na ideia de cidade. É o urbanismo que desponta como disciplina a aprofundar. Assim é a Carta de Atenas.

No Brasil de 1945, liberto da ditadura de Vargas, existe, para um Artigas já filiado nos ideários marxistas-comunistas, "uma certa semelhança, [...] com aspirações europeias da década de 20, que viam através da Revolução Russa um novo mundo que se abria" (*idem, ibidem*, p. 89). Também o povo russo quis sair de uma longa época de trevas, onde a servidão era a principal ferramenta de uma sociedade profundamente desequilibrada e injusta. Era todo um país que estava por industrializar, por construir; milhares de habitações por realizar. Artigas (*ibidem*, p. 49), como a generalidade dos comunistas, segue atentamente o desenvolvimento da URSS que, mesmo com todas as atrocidades que já ecoavam associadas ao regime estalinista, seguia firme na implementação de ideias esperançosas para a criação de um mundo novo:

> "Trata-se de criar um mundo novo, realizar o comunismo. Missão enorme que será cumprida, mesmo contra a vontade dos 'críticos de arte' da burguesia. Povos inteiros, na União Soviética, nas democracias populares, na China, tomam as artes nas mãos para distribuírem a felicidade aos homens. Haverá acontecimento mais grandioso?" (*idem, ibidem*)

[21] Le Corbusier. *Vers une architecture*, 11ª ed. (*nouvelle édition revue et augmentée*). Paris: Les Editions G. Crès et Cie., 1925 [1923].

Artigas sabe, com profunda convicção, que as artes e a arquitetura em particular têm um papel (e um dever) determinante nesse desígnio. Ele entende que ambas se exprimem e se representam através de um código, de uma linguagem. Como tal, têm de ser aceites enquanto formas de conhecimento (*cf. idem, ibidem*, p. 114). Para ele, o eterno problema do conflito entre arte e técnica, resolver-se-ia "na medida em que a arte for reconhecida como linguagem dos desígnios do homem." Esta dicotomia entre uma coisa e outra, pode encontrar a sua razão de ser na própria "consciência humana, "com seu lado sensível e seu lado racional". Uma separação *contranatura*, que dificulta a sua desejável interpretação não "como um inteiro, mas como a soma de duas metades"[22] (*idem, ibidem*, p. 117).

É, pois, com naturalidade, que no Brasil do pós-guerra, um país subdesenvolvido e ainda em processo de descolonização, que os intelectuais e artistas de vanguarda tenham olhado, esperançosos, para a revolução soviética e para o aparecimento do primeiro estado socialista.[23] No estágio da Revolução de 1930 no Brasil, a manifestação cultural da Semana de Arte Moderna de 1922[24] aparece com destaque. A sua importância verifica-se para além da literatura e das artes que a promoviam. A reflexão que o movimento efetuou era suficientemente aberta para que se ampliasse a outras áreas do conhecimento, incluindo à arquitetura moderna. É o momento de procurar nas teses maquinistas e funcionalistas das vanguardas europeias – muito sustentada nas contribuições de Le Corbusier –, a resposta às fragilidades da construção brasileira. O seu ímpeto era modernizador, mas ia encontrando a oposição dos sectores mais conservadores pré-estabelecidos, que a conotavam com as teses de esquerda. Paradoxalmente, seria no período subsequente, já na vigência do Estado Novo,

---

[22] Nova referência à doutrina da Gestalt.

[23] Para Maria Isabel Villac (2000, p. 49), "*por primera vez , se sitúa la historia y la vocación de la arquitectura moderna en Brasil en el sendero de uma universalidad comprometida com la función social, y moldea su proyecto de una manera semejante al conceptualismo de la arquitectura, como catalizador social del Constructivismo ruso-soviético*."
Tradução do autor: "pela primeira vez, se situa a história e a vocação da arquitectura moderna no Brasil no caminho de uma universalidade comprometida com a função social, moldando o seu projecto de uma maneira semelhante ao conceptualismo da arquitectura, como catalizador social do Construtivismo russo-soviético."

[24] A Semana de Arte Moderna de 1922, foi um movimento cultural ocorrido no Teatro Municipal de São Paulo, entre os dias 11 e 18 de Fevereiro de 1922. O mesmo ano da fundação do Partido Comunista do Brasil. Este movimento marcou definitivamente o arranque do modernismo no Brasil, representado por figuras tais como: Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Heitor Villa-Lobos, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, entre outros. A importância deste episódio para o desenvolvimento de uma cultura moderna no Brasil é hoje tida como inegável.
Cf. a este propósito o texto de Vilanova Artigas "A semana de 22 e a arquitetura". In: *Caminhos da Arquitetura*, 4ª Ed. São Paulo: Fundação Vilanova Artigas, 2004, pp. 139-141.

que a arquitetura moderna brasileira conheceu o seu maior desenvolvimento, legitimada pelo autoritarismo do poder governamental (*cf. idem, ibidem*, p. 127). Contudo, Artigas identifica neste período que viu erguer a arquitetura moderna brasileira uma falha. Não se trata de uma crítica negativa, mas antes propositiva e de perceção de que aquele momento não havia terminado. Muito menos havia conseguido alcançar os objetivos a que se propusera atingir. O mesmo sucederia com os movimentos modernos da arquitetura, dissidentes um pouco por todo o mundo, aquilo a que chamámos de *International Style*, e que, por uma razão ou por outra, acabou por esgotar-se no círculo fechado da sua própria linguagem.

Mesmo na URSS os movimentos vanguardistas eram interrompidos e iam definhando a partir do primeiro Plano Quinquenal (1928-1932), esvaziando-se definitivamente com o Congresso de Escritores de 1934, quando é instituído o "realismo socialista". A falha que Artigas vê situa-se ao nível comunicacional, entre a distância que vai do trabalho do arquiteto e o povo. Para ele, enquanto essa ligação não se definisse e estreitasse, não se poderia verificar uma arquitetura verdadeiramente popular (*cf. idem, ibidem*, p. 49).

No sentido de aproximar a arquitetura ao povo, a Escola Paulista concentra-se em reequacionar e trabalhar a comunicabilidade da própria arquitetura. É por isso que o *morar* da casa extravasa as suas paredes, projetando-se no espaço coletivo da cidade, e este, reciprocamente, no espaço íntimo da morada. A arquiteta de origem italiana Lina Bo Bardi (2009, p. 70), radicada em São Paulo, resumiria com muito acerto aquela que era, possivelmente, a mensagem maior da Escola Paulista: "A casa de Artigas, que um observador superficial pode definir como absurda, é a mensagem paciente e corajosa de quem vê os primeiros clarões de uma nova época: a época da solidariedade humana."[25] O desejo de Artigas, porém, não seria só de aproximação, mas também, e se necessário fosse (e para ele, necessário era), de transformação do homem pela arquitetura. Na opinião de Bardi (*ibidem,* p. 67), a casa de Artigas impõe, assim, "uma moral que é sempre severa, quase puritana."

Também nos aspetos técnicos e formais a arquitetura moderna paulista procura ser melhor compreendida, fazendo-se "reveladora do seu processo de produção" (*idem, ibidem*,

[25] Bardi, Lina Bo. Casas de Vilanova Artigas. In: *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi.* Silvana Rubino e Marina Grinover (org.) São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 70. Publicado originalmente na *Habitat*. São Paulo: Out-Dez. 1950, 1, p. 2.

p. 42), procurando esclarecer, o mais que possível, a resposta à pergunta de Edmund Wilson: "porque diabo você fez isso?"[26]. Espreitemos, na visão literária de Motta (1967, p. 106), que arquitetura é essa que une desde Artigas a Mendes da Rocha:

> "É a arquitetura que tenta 'pousar', sem violentações, diante desse homem deformado e transformado no nosso Brasil Central, desse homem mais próximo à Geografia do que à História, que lembra mais a árvore do cerrado do que a Alvorada do Palácio."

Esse "pousar" de que fala Motta, "sem violentações", é o chegar da construção (sempre pesada) perto da terra, vinda do céu, mas sem a tocar, e com isso estabelecer um diálogo lógico em torno da atração gravítica dos corpos (*cf.* Artigas, 2004, p. 225). As formas da arquitetura paulista parecem flutuar *pasmadas* sobre um terreno, entretanto amanhado para diluir o individual no coletivo. Esse diálogo entre natureza e construção é um diálogo que podemos hoje tentar enquadrar nas teorias geo-construtivistas de superação da natureza, porque esta, em sua essência, é *antipática* para o homem[27].

O professor Vilanova Artigas sabia que a ambição que reservava para a transformação definitiva, que via querer se operar no campo da arquitetura, não era coisa que se conseguisse fazer de um só golpe. Era uma revolução, e necessitava de tempo para que as novas ideias fossem penetrando a *pele dura* do conformismo, e sob ele se sedimentassem. Era necessário, entretanto, continuar a combater a ideologia vigente, elevando o debate entre os arquitetos (formados e por formar) com espírito crítico construtivo. O conjunto de textos que dirige aos estudantes da FAU[28] tinha como propósito o despertar das suas consciências, o *arregimentar tropas* para os objetivos que pretendia ver atingidos (*cf. idem, ibidem*, p. 70) e que, no fundo, eram retomados das proposições iniciais de Lucio Costa na reforma das Belas Artes no Rio

[26] Ver capítulo I.7.

[27] Esta ideia de natureza enquanto desastre para o homem está sempre presente nos discursos de Paulo Mendes da Rocha, que a ela sempre recorre para lembrar que é na transformação da natureza (e não na sua preservação), que subsiste a responsabilidade da arquitectura.
Cf., entre outros, "A natureza é um trambolho". In: *Caros Amigos*. São Paulo: Abr. 2002, p. 61.
Por outro lado, em Artigas (1981, p. 36), também encontramos similaridades com esta ideia: "o homem deve gozar a natureza, porém uma natureza organizada, controlada segundo uma ordem preestabelecida. Os próprios edifícios são construídos sobre colunas, para que por baixo deles possam atravessar vias de comunicação que, afinal, é o edifício que organiza, pois prevê." Uma clara analogia para com os princípios da Carta de Atenas. Ver, ainda, o capítulo III.6.

[28] *Cf.* o conjunto de textos da segunda parte do livro *Caminhos da arquitetura*, 4ª Ed. São Paulo: Fundação Vilanova Artigas, 2004 [1981], pp. 59-85.

de Janeiro. As suas análises, que se vinculam ao ramo filosófico do ensino e à "epistemologia da arquitectura" (Pazzanese, 1990, p. 38), são colocadas como sementes na consciência dos formandos, cultivando nestes a esperança, para que dela germinassem e fundassem um novo amanhã. [29]

[29] "Jovens colegas. Ao iniciar a vossa carreira artística, haveis de estar ansiosos pela oportunidade de contribuir para o complexo da cultura nacional, com as vossas obras, com a vossa imaginação criadora. Conheço o entusiasmo com que examinais, debateis e escolheis as melhores conquistas de nosso património arquitectónico. Estou certo de que contribuireis significativamente. Sois artistas mais completos que os de ontem, tal a vossa formação. Evitai o extremado desejo de segurança que contorna todos os riscos, isola o artista de qualquer plano polémico. A procura insistente de conforto material aniquila o intelectual. São vícios de outras camadas da sociedade, interessadas na sua própria imobilidade. O arquitecto não é um profissional da indústria da construção, um apêndice de uma máquina constrangedora e terrível. Ao contrário, cabe-nos ajudar a dominar, a submeter a estrutura impositiva que transforma o homem em coisa, em vítima da sua própria criatura. Pois que manejais formas artísticas, tereis que escolher um critério de beleza. Afastai-vos daqueles que vos isolarem da luta pelo aperfeiçoamento humano; dos critérios estáticos da beleza que fulgura por contraste com a miséria humana. Estudantes de ontem e arquitectos de hoje, tendes tradições de patriotas. Não haveis de desfalecer, isolados, das duras lutas que trava nosso povo para construir uma pátria livre e independente. Construiremos os monumentos que comemorarão a sua vitória." Extracto do discurso de Paraninfo para atribuição do grau de arquitecto. Escrito no exílio, no Uruguai, em 1964, e lido por um dos alunos. "Aos formandos da FAUUSP". In: *Caminhos da arquitetura*, 4ª Ed. São Paulo: Fundação Vilanova Artigas, 2004 [1981], pp. 84-85.

II.3
Cultivar a esperança

Vilanova Artigas insistia na ideia de que a arquitetura não se ensina. Entretanto, o aspirante a arquiteto deve ser educado. As escolas de arquitetura deveriam ser responsáveis pela educação dos jovens alunos na participação futura, já arquitetos formados, no "conceito de conhecimento da realidade de existência humana" (Artigas, 2004, p. 38). Porém, não nos podemos esquecer que a autonomização do ensino da arquitetura é ainda muito recente e, como tal, as faculdades de arquitetura ainda não se conseguiram emancipar completamente das heranças do ensino artístico ou politécnico, a que estavam vinculadas.

Vimos, anteriormente, que o período que sucede à Segunda Guerra Mundial é particularmente dinâmico e solicitante para a arquitetura mundial. A realização dos primeiros congressos de arquitetura sucedem-se, também no Brasil, em 1945. Num país que se livrava da primeira ditadura, a função social do arquiteto aparecia, fortalecida pelo desejo de participação na construção da paz mundial. Por isso, muitos arquitetos brasileiros, no convívio dentro da UIA – organização que haviam ajudado a fundar –, entendiam como fundamental a contribuição da classe para a construção da paz no mundo. Essa era, no fundo, a base política de atuação dos CIAM (*cf.* Artigas, 1993, p. 34). Para tamanho desafio – da reconstrução do mundo no pós-guerra –, seriam necessários mais arquitetos do que aqueles poucos que existiam à altura. Por outro lado, impunha-se que o ensino da arquitetura fosse ajustado, de forma a que se cumprissem as tarefas sociais que eram agora solicitadas, com a

questão da habitação popular à frente de todas as outras. O que implicava uma mudança de rumo radical no paradigma de ensino. Em terceiro lugar, no contexto da obra, a urgência da resposta só seria viável alterando-se os processos construtivos, tirando maior proveito do desenvolvimento tecnológico disponível e da produção industrial em série. O arquiteto deveria estar na frente deste desafio de reconciliar a arte com a técnica. Técnica essa cuja liderança do seu desenvolvimento havia sido perdida para os engenheiros (por manifesta incompetência dos arquitetos) por alturas da Revolução Industrial, e que encontra hoje muitos deles ainda resignados nessa posição a que se sujeitaram no passado. O Brasil não divergia deste retrato. Muito pelo contrário, via alguns destes aspetos agudizarem-se em função do seu subdesenvolvimento.

Edgar Graeff (1995, p. 129) defendeu que o divórcio entre a arte e a técnica, que se deu no centro da prática da arquitetura e que teve as suas origens no Renascimento, deslocou o próprio do arquiteto do estaleiro de obra para o atelier do artista. Segundo o autor, gerou-se, a partir daí, uma transformação na forma de conceber a arquitetura: "o desenho se faz, cada vez menos projeto e mais desenho mesmo"; como resultando a arquitetura começou a ser entendida, exercida e avaliada, acima de tudo, pelo seu desempenho artístico. Os arquitetos entretinham-se com as suas composições, negligenciando, a maior parte das vezes, a responsabilidade social implícita à profissão. Essa forma de encarar a disciplina – que classificamos de alienada –, foi-se sedimentando na profissão, intrometendo-se desde cedo na formação do arquiteto, a ponto do saber desenhar se sobrepor ao saber construir. Este cenário veio a agravar-se com a passagem do conhecimento para o seio das universidades, e dentro destas com o afastamento progressivo dos professores com experiência no exercício prático da profissão. (Um cenário que se mantém atual). Talvez por isso, ainda hoje, se diga que a formação do arquiteto (à semelhança de outras profissões) só se completa empiricamente no mercado de trabalho. Para o jovem arquiteto, porém, com redobrada dificuldade, pois mantém, regra geral, o sonho de tornar-se arquiteto e artista, distraído que está com todo um mundo fantasiado pelas quase infinitas possibilidades tecnológicas à sua disposição. Estas preocupações de Graeff não eram novas (e muito menos se encontram ultrapassadas), pois já haviam sido manifestadas por Lucio Costa (*cf.* 2003a, pp. 57-58), na reforma que este pretendeu implementar enquanto diretor da Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro.

Em São Paulo, Artigas surgia como *figura de proa* na luta pela inversão do rumo da arquitetura, enfrentando as dificuldades e *protegendo o navio*. Especulava os caminhos a tomar nos projetos que ia realizando, e que alguns se tornaram seus exemplos paradigmáticos. No entanto, seria, principalmente, através da reforma do ensino que promoveu e implantou em 1962 – integrado numa comissão de professores-arquitetos da FAU, com associação ao IAB[1], que era, à altura, dominado pelos arquitetos paulistas –, que esse rumo ficaria mais nítido. O seu propósito era a adoção de uma estrutura de ensino que incentivasse à permanente abordagem crítica e à intervenção do arquiteto no meio social em que estava inserido, muito deduzidas a partir das atividades que mantinha com o IAB (*cf.* Artigas, 1993) e com o Partido Comunista Brasileiro (PCB). Organizar a escola em torno de estúdios foi a solução projetada[2]. Na FAU ia-se, porém, um pouco mais longe, através da estruturação do curso em torno de quatro departamentos: Composição, Histórico-crítico, Ciências e Técnicas. A Reforma de 1962 significava para Artigas (*ibidem*, p. 34) o retomar da "linha cultural nacionalista de 1922 através da Faculdade de Filosofia da USP." Seria um regresso à "autenticidade de algumas de nossas melhores raízes, enquanto arquitetos", acrescentava[3]. O ensino de Projeto organizava-se numa sequência de escalas de desenho: Planeamento, Projeto de Edifícios, Desenho Industrial e Comunicação Visual. Do lado da História, pretendia-se que os alunos desenvolvessem uma atitude crítica e de permanente pesquisa perante a produção contemporânea.

Por essa altura (a partir de 1954), já Flávio Motta era quem dirigia o curso de História da Arte, em substituição de Lourival Gomes Machado, que regressaria como diretor, em 1961, para implementar esta reforma. Motta introduziu no curso uma forte ligação à Estética, que ali passa a ser estudada a partir da análise das obras de arte. No entanto, a inovação que Motta traz ao ensino da história da arte no contexto da FAU é a inclusão do estudo da

[1] Nota para o 1º Seminário Nacional do Ensino de Arquitetura e Urbanismo, organizado pelo Bureau Nacional de Estudantes de Arquitetura e Urbanismo e o IAB, em 1958, inaugurando o debate nacional em torno da relação ensino-profissão.

[2] Sobre o ensino de arquitetura na FAU consultar, entre outros:
Albuquerque, Roberto Portugal. *Uma escola de arquitetura – FAUUSP: edifícios e ensino*. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2005. Dissertação de Mestrado.
Pronsato, Sylvia. *Para quem e com quem: ensino de arquitetura e urbanismo*. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008. Tese de Doutoramento.

[3] Artigas reconhecia que este processo de reforma devia muito ao facto de o diretor de então ser o historiador e crítico de arte Lourival Gomes Machado, ligado à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, por contraste com a direção anterior, mais ligada à politécnica (*cf.* Artigas, 1993, p. 34).

arquitetura (desde finais do século XIX até ao século XX) desde o ponto de vista da estética (*cf.* Costa, 2010, p. 64).

Esta singularidade da construção e o aparecimento de um curso renovado como o da FAU, é por muitos reconhecida por se ter estabelecido com os contributos de dois ramos do saber: o ensino politécnico da engenharia e o ensino da filosofia. Artigas e Motta são os dois "diamantes" que se destacam à luz deste binómio[4]. É a partir da sua influência que se engendra o pensamento em torno do que viria a ser a arquitetura da chamada Escola Paulista. Contudo, a Reforma de 1962 não conseguiria ser implementada na plenitude das suas proposições, interrompida que foi pelo Golpe Militar de 1964 e pela consequente eleição de um engenheiro eletrotécnico para a direção da escola. Com o diretor Pedro Moacir do Amaral Cruz retomaram-se os padrões de ensino da *velha* escola politécnica. Foi um período negro da história da FAU. Os alunos revestiram-se de resistência na defesa da liberdade e das ideias reformistas de 1962. Artigas, a partir do seu exílio no Uruguai, profere uma aula inaugural (lida por um dos formandos), desencorajando os mais radicais da luta armada (*cf.* Artigas, 2004, pp. 82-85). Em simultâneo, a nova gestão tentava modificar o seu projeto para o novo edifício da faculdade, coisa que não conseguiria graças ao apoio dos alunos (precisamente) e de alguns professores; e bem assim da habilidade política de João Vilanova. Só no ano de 1968 é que se realizaria o segundo Fórum da FAU[5], retomando, revendo e concretizando as diretrizes da Reforma de 62, e estendendo, em definitivo, as ideias reformistas por todos os departamentos, agora de forma mais estruturada. Os alunos de 1968,

[4] "*...lo que me parece interesante apuntar es la complementariedad que se produce en São Paulo entre la Escuela Politécnica y la Facultad de Filosofía y Letras. La escuela de arquitectura de São Paulo se fundó con esa visión de consistencia en la técnica, en la ingeniería, pero con la criba crítica engendrada por el pensamiento también inaugural de la Facultad de Filosofía. Digamos que, a partir de ahí, los dos diamantes que aparecerían en una batea al sol serían Flávio Motta y João Vilanova Artigas. Fue en ese contexto cuando comenzamos juntos a pensar en la cuestión de la arquitectura en São Paulo*."
Tradução do autor: "...o que parece interessante sublinhar é a complementaridade que se realiza em São Paulo entre a Escola Politécnica e a Faculdade de Filosofia e de Letras. A Escola de Arquitetura de São Paulo foi fundada com essa visão de consistência na técnica, na engenharia, mas com o crivo crítico gerado pelo pensamento, também inaugural, da Faculdade de Filosofia. Digamos que, a partir daí, os dois diamantes que apareceria a brilhar ao sol seriam Flávio Motta e João Vilanova Artigas. Foi nesse contexto que começámos a pensar sobre a questão da arquitetura em São Paulo." (Rocha, 2010, pp. 72-73)

[5] Os Fóruns foram momentos de reflexão e debate do ensino por toda a comunidade académica da FAU, tendo sido implementados após a Reforma de 62. O primeiro Fórum de debates da FAU realizou-se em 1963. Com a construção do novo edifício da faculdade, os fóruns ficaram simbolicamente associados ao "Salão Caramelo", o vazio central que daria nome à revista que um grupo de alunos organizou, a partir de 1990, como resposta ao vazio cultural e ao clima generalizado de insatisfação reinante entre eles. Caramelo será uma alusão ao tom do epóxi do pavimento, com que Artigas pretenderia invocar poeticamente a cor da terra.



Figura 54 "Fórum" da FAU-USP
Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi . 1961-9
Fotografia de Raul Gacês . *ca.* 1968

talvez influenciados pela insurreição estudantil que se levantara em França[6], "negavam [ainda] que a Arquitetura brasileira, apesar das melhores intenções ou resultados obtidos, nada conseguira que provasse ou instituísse os seus propósitos democráticos e humanísticos". Essa era a leitura que Artigas (1974, p. 36) fazia alguns anos depois.

Entretanto, o Governo respondia, retomando a ingerência política nas instituições públicas, agora com toda a sua violência, através do AI-5, acicatando ainda mais o ambiente académico. As propostas do Fórum de 68 eram revogadas, dando início a um clima de perseguição e denúncia entre a comunidade escolar, terminando, nalguns casos, com a destituição de uns quantos professores denunciados (entre eles Artigas e Mendes da Rocha). Num artigo do Caderno Temático do número 6 da revista "Caramelo", a equipa editorial descrevia assim esse momento:

> "No primeiro semestre de 1969, poucos dias antes da inauguração do prédio novo da FAU, na Cidade Universitária, foram cassados os professores João Batista Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha e Jon Maitrejean, causando grande prejuízo ao ensino e às perspetivas da faculdade. O arquiteto Oscar Niemeyer, que havia sido convidado para proferir a aula inaugural e era homenageado com uma grande exposição organizada pelos alunos, cancelou sua ida à faculdade em solidariedade com os colegas cassados. [...] No ano seguinte, outros professores, também de grande importância para a FAU naquele momento, foram presos: Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre. [...] Flávio Império se afastou da FAU. Pedro Paulo Saraiva transferiu-se para Brasília." [7]

Este período sombrio que se abateu sobre o país e sobre o ensino, atravessou toda a ditadura, durando até à amnistia de 1980. O Governo, cada vez mais pressionado pela sociedade civil para a recuperação dos direitos democráticos, inicia então um processo de abertura à Nova República, pondo termo ao AI-5 (1978); e, logo depois, autorizando o regresso dos exilados e libertando os presos políticos. É nessa altura que Artigas, Mendes da Rocha e Maitrejean retomam à FAU, embora na condição de auxiliares de ensino. Artigas mantém-se nessa condição até ao concurso para professor titular, a que se submete em 1984, poucos meses antes de se aposentar e, logo após, falecer.[8]

---

[6] Referência ao movimento de revolta estudantil francês, de Maio de 1968, que se alastrou mundialmente.

[7] AA.VV. Fórum: o percurso do ensino na FAU. In: *Caramelo*. São Paulo: Grêmio da FAU-USP, 1993 [1977], **0**(6), pp. 13-15.

[8] Este episódio caricato e até humilhante na história de uma instituição como a FAU, explica-se pela ausência de titulação de alguns professores. Titulação essa que passou a ser exigida com a institucionalização da carreira universitária, criada com a reforma dos estatutos da Universidade de São Paulo, em 1969. A partir da sua

Os "Anos de Chumbo" no início da década de 1970 coincidiram com o "Milagre Econômico", ambos protagonizados pelos militares[9]. Se, em parte, desenvolvia-se um sentimento ufanista entre os brasileiros (*cf.* Tavares, 2009), com o vigor de um país que sonhava ser potência – reforçado com a conquista do Tricampeonato do Mundo de Futebol de 1970, no México, por uma seleção liderada pelo mítico Pelé – por outro, a intensificação da repressão policio-militar do Estado, resultando na morte, desaparecimento, clandestinidade ou exílio de vários cidadãos, não deixava de lembrar o terrificante paradoxo em que se vivia. Também na arquitetura se sentiram as repercussões desse dinamismo económico, inspirado pelos modelos neocapitalistas americanos, o que fazia crescer o sentimento anticolonial. É quando se instalam os grandes escritórios de projeto e consultoria em arquitetura e de outras especialidades. E no ensino? E na FAU?

Na FAU provavelmente o que sucedeu foi um fortalecimento da área do planeamento urbano, que passava a ser encarado como alternativa ao desenho da arquitetura cada vez mais alheado e pervertido pela sociedade capitalista. O tema da reforma curricular, interrompida bruscamente em 1964, só voltaria a ser falado com o regresso de Rodrigo Lefèvre (1938-1984). Lefèvre organizaria uma comissão de reestruturação em 1976 que elaborou, um ano após, um relatório com o levantamento integral de todos os problemas de ensino na FAU (*cf.* AA.VV, 1993, p. 16). O relatório de Lefèvre seria levado a novo Fórum em 1978 – cuja realização e consequentes deliberações terão merecido a oposição da Congregação[10] –, que aprovaria nova proposta de reforma curricular. O resultado dessa iniciativa e das suas repercussões subsequentes terá piorado a situação do ensino dentro da instituição. Os alunos eram agora "incapazes de compreender os objetivos do curso caótico que lhes [era] oferecido", por haverem sido "condenados à condição de meros *tarefeiros*".

Com o regresso de Artigas e dos que o acompanhavam à faculdade, a partir do início dos anos 1980, regressa também uma linha de pensamento (que se encontrava sob o crivo

implementação na FAU, em 1971, passou a exigir-se aos professores que desejassem obter tal título, que efetuassem o percurso correspondente à obtenção do grau de mestre ou de doutor.
Cf. AA.VV. Fórum: o percurso do ensino na FAU. In: *Caramelo*. São Paulo: Grêmio da FAU-USP, 1993, **0**(6), p. 16.

[9] Os período dos "Anos de Chumbo" é considerado pela historiografia como o mais repressivo de toda a ditadura militar, estando compreendido entre o AI-5 e o final do governo Médici (1968-74). O governo Médici também herdou um crescimento económico de 10% ao ano, tirando dele partido para uma campanha ufanista que apelidava esse momento de "Milagre Econômico".

[10] Órgão máximo deliberativo da FAUUSP.

da censura da ditadura) posicionando-se como alternativa. À vertente pós-moderna dos anos 1970, mais identificada com as políticas liberais americanas, volta a contrapor-se a *tradição* de uma cultura moderna que se encontra nativamente enraizada e mais ligada ao comunismo. O próprio edifício da FAU era representação formal de um discurso que a linha editorial da "Caramelo" procurava resgatar. O núcleo duro dos estudantes que fundam a revista[11], não terá sentido necessidade de se vincular *à priori*, numa ou noutra corrente. Um desses estudantes, Fernando Viégas, fundador da "Caramelo", em depoimento ao autor (*cf.* 2019), adiantou que o medo que sentiram enquanto meninos durante o período ditatorial, antes de entrarem para a universidade, era agora substituído por uma franca sensação de liberdade. Uma liberdade que os fazia olhar, sem preconceito, para uma e outra linha de orientação, podendo, a partir daí escolher o modelo com que mais se identificavam.

Será o contacto com o discurso e a qualidade da produção arquitetónica dos professores ligados a Artigas, que definirá a sua posição. Para tal, muito terá contribuído a resiliência da obra de Mendes da Rocha, que já era, à altura, reconhecido como um dos mais ilustres representantes da linha arquitetónica paulista. O primeiro prémio que ganhara recentemente para a construção do Museu Brasileiro de Escultura (MuBE, 1986), acentuava a sua posição nessa rota de referência. Até então, e durante o período em que permaneceu afastado de toda e qualquer relação com o sector público (direta ou indireta), por razões políticas, a sua obra concentrou-se na construção de casas particulares, que mereciam destaque no meio da produção paulista, mas esmoreciam no entusiasmo do arquiteto, mais interessado nos programas públicos que nos privados. Um facto que não o terá impedido de construir um conjunto de casas que são, também elas, profundas reflexões sobre arquitetura e construção, e que se constituem, no seu conjunto um importante capítulo da história da chamada arquitetura paulista brutalista[12]. É, pois, a qualidade do conjunto da obra realizada

[11] Constituem o grupo que funda a "Caramelo" Ana Paula Gonçalves Pontes, André Stolarski, Catherine Otondo, Cristiane Muniz, Fábio Valentim, Fernanda Barbara, Fernando Viégas, Fernando Nigro Rodrigues e Juliana Mendes Prata. A "Caramelo" é uma revista estudantil que sucedeu a outras duas publicações de início da década de 1970, que identificavam o debate entre as esquerdas – a "Ou" mais ligada ao grupo radical de Sérgio Ferro, e a "Desenho", mais ligada ao grupo moderado de Artigas.

[12] *Cf.* Acayaba, Marlene Milan. *Residências em São Paulo: 1947-1975*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2011.

Cf. Zein, Ruth Verde, 2000. *Arquitetura brasileira, escola paulista e as casas de Paulo Mendes da Rocha*. Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000. Dissertação de Mestrado.

de Mendes da Rocha, em conjunto com o discurso íntegro alinhado às ideias de Artigas, que faz com que alguns destes alunos que integraram o corpo editorial da "Caramelo" o tenham escolhido para seu orientador no Trabalho de Graduação Interdisciplinar (TGI).[13]

A partir do conjunto destas circunstâncias a revista torna-se, crescentemente, uma voz ativa da fação dos professores que se tinha formado na presença de Artigas, agora por aqueles que eram alunos dos seus alunos. A revista era um *grito* dentro do prédio (*cf.* Milheiro, 2005a), desejo de interferir no ambiente académico. O retrato que o grupo de fundadores da revista fazia do estado do ensino nos anos 1990, pode ainda ser medido pela sua produção teórica e arquitetónica após concluírem a licenciatura. A construção de um conjunto de regras de conduta e de postura civilizadoras, a constituição de uma ética humanista, alumiou a educação de grande parte dos alunos da FAU na segunda metade do século XX. A ponto de hoje nos permitirmos usar da palavra "legado".

Qual é, então, o legado da chamada Escola Paulista? Será uma estruturação política assente num programa eminentemente social e coletivista? Ou serão, simplesmente, aspetos formais caracterizadores de uma determinada linguagem arquitetónica? Ou residirá, ainda, na intrínseca relação entre ambos? Consciência e linguagem. Ana Vaz Milheiro (2000c, p. 84), num dos primeiros artigos que escreveu no âmbito da sua investigação sobre a arquitetura brasileira, reconhecia que "a construção de uma identidade paulista dentro da cultura arquitetónica brasileira [devia-se] a um momento de desconforto face ao sistema internacional" – polemizado por Artigas (2004, pp. 35-50) nos seus "caminhos da arquitetura moderna"[14] –, e que considerava "a inclusão da expressão popular na disciplina erudita que incapacitava o arquiteto de cumprir o seu destino." (Milheiro, 2000c, p. 84) Eis as razões

[13] Depois da FAU, Fábio Valentim, Fernanda Barbara e Fernando Viégas (UNA Arquitetos), tornar-se-iam, à semelhança de outros ex-alunos (*e.g.* MMBB), colaboradores de Mendes da Rocha.

[14] A frontalidade áspera do texto de Artigas é, na sua essência, uma reação política contra a hegemonia da arquitetura moderna, cuja origem nos países imperialistas era por ele vista como uma ameaça das velhas políticas coloniais. O objetivo daquele texto era, assumidamente: "o de mostrar que a obra dos arquitetos exprime ideologicamente o pensamento da classe dominante – a burguesia." Um pensamento que Artigas via como absurdo, "premissa" de uma certa arquitetura, que desde Frank Loyd Wright a Le Corbusier, passando por Mies van der Rohe, Walter Gropius ou Alvar Aalto, não escapava à acidez da sua crítica. O discurso do arquiteto paranaense era, ainda, autocrítico da sua própria obra, fazendo-o sentir com acrescida legitimidade. Desta forma, a mensagem que pretende passar é, simultaneamente, crítica e panfletária, enquanto militante do comunismo, com o qual se havia filiado anos antes. Para ele a arquitetura (à semelhança das restantes artes) evidencia-se como prática a ser exercida como forma de participação na construção de um novo mundo. Um mundo onde povos inteiros (referindo-se àqueles organizados em regimes comunistas) se uniam para distribuir a felicidade entre os homens.

por que a *defunta* arquitetura paulista conseguira não somente resistir à tormenta dos anos 1970-80, atacada que foi por dentro e por fora, como a também *reerguer-se* dos escombros deixados pelo período ditatorial. Ao apresentar-se formalmente como manifestação de uma consciência humanista e civilizadora, claramente identificada com a ideologia marxista, só a desacreditação interior dos seus valores é que a poderia, verdadeiramente, fazer soçobrar. Por isso segue resistindo.

Seria novamente Viégas, em conjunto com a equipa editorial da revista "América", e quase trinta anos depois do primeiro número da "Caramelo", quem esclareceria do que e porque se continua a falar:

> "Em tempos nos quais se torna necessário o constante reafirmar da cultura como ação política e do ensino como espaço fundamental do debate e da crítica, propor a abertura de novos diálogos e pontes como aqui pretendemos fazer, mais do que corajoso, torna-se estratégia necessária, de resistência."[15]

Estratégia de resistência. Sempre regressamos a esta palavra quando falamos dos protagonistas da Escola de São Paulo. De facto, para estes atores, a estratégia de resistência tornou-se estruturante na sua abordagem, a ponto de se fazer tradição. Assim o foi também no início, perante os acontecimentos que precederam a instalação da arquitetura moderna no Brasil. Pese embora não seja exatamente a esse período que se preferem associar, mas ao momento em que a humanidade se *iluminou* da obscura idade média. A crítica à colonização e ao imperialismo são uma constante nos seus discursos escritos ou desenhados. Assim como a crítica à alienação da burguesia e práticas especulativas, certamente inspirados nos discursos do mestre Artigas (1993, p. 35).

> "A descolonização na Arquitetura não se fez pela proibição da importação de modelos de solução de problemas estético-construtivos. Mas principalmente pela descolonização da consciência dos arquitetos dentro da cultura em que trabalham. Por isso são importantes as escolas de Arquitetura nacionais. A elas cabe educar os

[15] Editorial do número inaugural da revista *América*. São Paulo: Escola da Cidade, Dez. 2018, p. 9. A revista América é uma revista da Pós-Graduação da Escola da Cidade, em São Paulo. A Associação Escola da Cidade – Arquitetura e Urbanismo (AEC), é uma entidade sem fins lucrativos criada em 1996, que tem na sua base um conjunto de professores-arquitetos. O primeiro número da revista apresenta a particularidade de escolher Paulo Mendes da Rocha, tal como no número inaugural da "Caramelo", para a entrevista de fundo.

> arquitetos na direção de conhecerem a fundo as questões de suas pátrias para versarem-nas eles mesmos."

O desvanecimento desta *tradição moderna*, quando os seus modelos se esgotaram em exercícios formais, é, no Brasil, vista como interrupção e não como um fim. As circunstâncias de governação do país proporcionavam esta interpretação, tornando-a "nostalgia" e incentivando ao seu regresso (*cf.* Milheiro, 2005, p. 359). A ânsia pós-modernista que se instalou entre alguns dos intelectuais paulistas nas décadas de 1970-80 (à semelhança do que se passava no resto do mundo), implicou uma rejeição ao movimento disseminado por Artigas, que lutara por uma arquitetura verdadeiramente popular, encurtando a distância entre o arquiteto e o povo, e cuja "suma glória [seria a] de ser discutida nas fábricas e nas fazendas" (Artigas, 2004, p. 49). Só aí se poderia falar de uma arquitetura verdadeiramente popular. Nas gerações que se seguiram a este interregno, nem todos os jovens arquitetos procuraram libertar-se do passado recente, à procura da próxima originalidade. A liberdade que outros sentiam, olhando as coisas sem preconceitos, sem medo de decidir por que caminho ir, incentivou ao regresso à *velha* escola de Artigas. Um regresso que ganhará para eles sentido, por estar fundado e estruturado num discurso lúcido e coerente sobre o que é ser, em simultâneo, arquiteto e cidadão.

O concurso para o Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Sevilha de 1992, será o momento onde a polêmica em torno do que uns e outros defendiam, se funde em debate na proposta vencedora, [16] mais conotada às ideias da Escola Paulista. O debate realizado no MASP, a propósito deste concurso, organizado pelo IAB, ficaria conhecido como sendo um escrutínio público à proposta dos jovens arquitetos paulistas, mas colocando em evidência que o que de facto se pretendia discutir era muito mais profundo do que questões de tendência ou de estilo.[17] Discutia-se o que era a cultura nacional.

Mendes da Rocha, que havia pertencido ao júri do concurso e, depois, participado ativamente no debate do MASP, lembrava que era imprescindível "fazer ver, esclarecer" o que era cultura. Opunha-se a uma ideia de cultura supérflua, condescendente das culturas de

[16] Por curiosidade e contraponto à proposta vencedora para o Pavilhão do Brasil, a dupla Manuel Graça Dias e Egas José Vieira foram quem apresentou a proposta vencedora para o Pavilhão de Portugal, numa linguagem claramente pós-modernista.
[17] *Cf.* o segundo número da revista *Caramelo*, destacando, sem isenção, esse episódio. *Caramelo.* São Paulo: Grêmio da FAU-USP, 1991, **0**(2).

outras países, "porque a cultura significa, antes de mais nada, o traço da essencialidade das questões que afligem aquela nação" (Rocha *apud* Asquino, 1991, p. 12). Aparentemente, esta posição do arquiteto parece querer cintar a questão cultural numa perspetiva estritamente nacional. Todavia, não seria essa a sua intenção, como deixara claro, um ano antes, na entrevista concedida ao primeiro número da "Caramelo":

> "Ter uma visão nacional não quer dizer ter uma visão sem significado universal, ao contrário, a beleza da obra de arte é justamente tratar os problemas de um grupo cultural, tratar das suas questões, com uma dimensão que possa ter interesse universal – quanto à interpretação e a consciência sobre problemas (universais) que estão de uma certa maneira naquele lugar. [...] apesar de sermos *europeus*, somos nós que estamos aqui." (Rocha, 1990, p. 34)

Nesta última frase, a questão da política colonial volta a ser colocada. Para Mendes da Rocha descendência não implica subserviência. Muito pelo contrário. São as características locais (a geografia e os indígenas) que moldam as culturas, e não devem delas se desvincular, em substituição de imitações com interesses mercantis; ou, pelo menos, exclusivamente mercantis. O paradoxo estabelece-se então entre o ser moderno (desejavelmente universal) e o respeito pela história e a cultura.

Assim, o acontecimento da arquitetura moderna no Brasil não pode ser (só) analisado como enquadrado no movimento moderno da arquitetura em geral. Na Europa, sabe-se que o movimento da arquitetura moderna nasceu como contraponto ao academicismo. No Brasil terá sido diferente, porque o moderno teve que se afirmar dentro do seu passado colonial. Um passado que envergonhava a burguesia, fosse porque eram descendentes de emigrantes, fosse porque eram mestiços (*cf*. Pazzanese, 1990, p. 38). É ainda preciso recordar que o Brasil, contrariamente aos restantes países da América Latina, não possuía uma cultura desenvolvida antes da colonização. E se alguma cultura havia, essa seria a cultura indígena Tupi.[18]

A afirmação da arquitetura modernista vanguardista instala-se, muitas vezes, associada a períodos revolucionários, invariavelmente de pendor nacionalista, pois há um entusiasmo de transformação do mundo que contamina os diferentes sectores e atores de

[18] Refere-se de modo genérico aos indígenas que habitavam o litoral brasileiro no século XVI e que falavam a antiga língua Tupi.

uma sociedade. Um entusiasmo que se vai esmorecendo, até se tornar, muitas vezes, contradição de si próprio e dos seus entusiasmos, alimentando monstruosos regimes totalitários de tendência classicista, pois também o povo tem direito a viver em palácios, como afirmava Stalin. As duas coisas – modernidade e tradição – convivem, inclusive e, por vezes, em simultâneo. Uma constatação que coloca a questão sobre o ponto de vista de uma certa ambiguidade: a relação entre uma modernidade desejada e a exaltação da tradição. Essa foi uma das características da arquitetura moderna brasileira na década de 1930, coincidindo com a governação de Getúlio Vargas, que dela tirou proveito. As ligações são conhecidas (mais centradas na produção carioca), descritas em episódios que se sucedem, desde o papel do ministro Capanema na obra do MES, passando pela encomenda do Conjunto da Pampulha (*ca.* 1940) a Oscar Niemeyer, por Juscelino Kubistcheck, até, anos mais tarde, Brasília, repetindo-se os mesmos protagonistas (*cf.* Martins, 1993). Entretanto, o que se pode dizer é que aquilo que parece paradoxo – a coincidência da arquitetura moderna brasileira com períodos ditatoriais –, encontra uma possível explicação na necessidade que havia de se encontrar (criar) uma identidade brasileira, apesar de desejavelmente consciente do seu passado colonial. As necessárias referências que os intelectuais procuram encontrar, pareciam limitar-se à "paisagem e a relação telúrica que com ela estabelecia o sujeito possível dessa identidade: o 'homem brasileiro'" (*ibidem*, p. 131), pois essas eram as únicas aparentemente disponíveis. O moderno torna-se projeto de uma nação, que o crítico Mário Pedrosa *condenou,* e que Sérgio Ferro denominou de *caboclo*.

Depois, nos anos 1950, com o desenvolvimento económico de São Paulo, a cultura foi-se aproximando da capital paulista. É a altura em que se cria o MASP (1947), o MAM/SP (1948) e a Bienal de Arte (1951), a que se agregou a Bienal de Arquitetura. Afluem às primeiras edições da Bienal figuras importantes da arquitetura mundial, participando e polemizando a produção da arquitetura brasileira e recolocando-a no centro da discussão internacional, em vésperas da sua mais ambiciosa realização – Brasília. Em São Paulo, o momento pós construção da nova capital é marcado pela emergência de uma releitura da arquitetura brasileira, cuja materialização mais representativa talvez seja, efetivamente, o edifício da FAU projetado por Artigas. A adição de espaços públicos não funcionais no seu interior fazem para aí transladar uma expressividade arquitetónica que, até então, se encontrava mais interessada na representatividade exterior. Desta mudança, que parte de

uma interpretação crítica do programa, provém, igualmente, uma alteração formal das suas construções, nem sempre exclusivas de uma e outra produção (paulista e carioca), como disso é exemplo a obra de Reidy, o carioca admirado pelos arquitetos paulistas (*cf.* Zein, 2005, p. 302). Todavia, parece-nos redutor avaliar, ou até enquadrar, esta produção no âmbito da derivação brutalista que Reynar Banham identificou (*cf.* 1966), pois ela radica numa especificidade própria de uma região e, numa tendência ética e estética dominante, que uma Escola elevou a norma (*cf.* Zein, 2005, p. 302).

O pavilhão que Paulo Mendes da Rocha e Flávio Motta montam para a Exposição Universal de Osaka[19] de 1970, numa altura em que o arquiteto caipixaba[20] não tinha encomenda (por se encontrar impedido de a aceitar pelo governo militar), pode ser introduzido nesta discussão com manifesta pertinência. Até pelo facto de se realizar no âmbito de um certame de discussão e conferência mundiais, sobre o que cada nação tinha a dizer sobre a contemporaneidade em função do passado histórico de cada uma. A reflexão que o projeto faz sobre o que poderá ser uma arquitetura brasileira, vem em linha com o desejo de se "desembaraçar do supérfluo e de tudo o que pudesse diminuir o esforço em ampliar e adensar as relações sociais" que Motta (1970, p. 25) identificava na história. O pavilhão faz-se na tensão entre uma cobertura (reinterpretação da solução de Artigas para a FAU) e um chão transformado – que, entretanto, é "o mesmo de Osaka" –, representações simbólicas do homem (construção) e da natureza. O espaço que fica entre as duas coisas é um espaço de encontro, um novo lugar, possibilidade de espaço social que considera um passado histórico nativo, mas também universal. Eis que surge a memória do abrigo, acompanhada da ideia de fundação da cidade, simbolizada na presença dos arcos – único pilar que se revela de uma cobertura que paira e pousa nos acidentes do chão. Um lugar que revela aos outros o que é a relação do homem-brasileiro com a paisagem, a sua integração cultural, que se manifesta na arquitetura (mas também em outras áreas do conhecimento) através do que Motta (*ibid.*, p. 26) classifica como "sentido universal de fraternidade". Sobre

[19] O Pavilhão de Osaka, da autoria de Paulo Mendes da Rocha em colaboração com Júlio Katinski (1932-), Rui Ohtake e Jorge Caron (1936-2000), e os artistas plásticos Marcelo Nitsche (1942-2017), Flávio Motta e Carmela Gross (1946-), resultou de um concurso encomendado pelo Itamaraty ao IAB, em 1969. Os termos de referência foram organizados por Maurício Schneider, Fábio Penteado e Eduardo Kneese de Mello, e o júri era composto por Pedro Paulo de Mello Saraiva, Henrique Mindlin, Miguel Pereira, Giancarlo Gasperini e o engenheiro Macedo Soares.

[20] Nome atribuído aos naturais de Vitória, capital do estado do Espírito Santo.

o pavilhão, a historiadora Sophia Telles (1998) disse ser "metáfora de uma paisagem solidária entre países", Brasil e Japão. Uma afirmação com a qual não poderíamos estar mais de acordo.

A Flávio Motta, tal como a Vilanova Artigas, atribui-se um grande poder de influência dentro do que era a estrutura da FAU. Uma influência exercida pelo seu discurso "contundente e eficaz", que encontrava eco entre os alunos[21] e alguns de seus colegas professores. Uma fala que Mendes da Rocha (1993, p. 41) considerava ser, para todos eles, "preâmbulo daquilo que deveria ser [...] um projeto de ação, de vida e de trabalho." Flávio Motta, que havia montado o discurso expositivo para estar patente no Pavilhão de Osaka (que acabaria desautorizado pelo governo brasileiro), convergia com as preocupações de Artigas na FAU, a quem reconhecia uma intensa atividade doutrinária (*cf.* Motta, 1960). A sua interpretação era tendencialmente realizada através de uma leitura da história e da crítica, que organizava através do exercício de desenho. As preocupações que ambos reconheciam no ensino da arquitetura, eram todas elas urgentes (porque os arquitetos eram poucos), e bem assim necessárias (porque a procura era muita) a uma arte e a uma arquitetura que se projetavam modernas. Mas, quer em Artigas quer em Motta, essas preocupações não tinham como suporte um olhar meramente passivo e analítico da situação contemporânea, mas propositivo de uma visão de futuro. Essa visão, sustentada nos avanços tecnológicos da indústria e no posicionamento crítico de uma filosofia da arte, almeja o desenvolvimento do país enquanto projeto de ação (*cf.* Costa, 2010, p. 186). Há um denominador comum que se distingue claramente na recusa em olhar para os edifícios como factos isolados. Ao invés, são sempre vistos como oportunidades para intervir socialmente, acreditando veementemente na capacidade transformadora da arquitetura, reiterando as visões utópicas das vanguardas modernas, para as quais as "suas verdades continham uma tal força teleológica que esta por si mesma geraria um futuro que parecia prestes a um dia ser alcançado" (Zein, 2005, p. 342). Cabe aqui perguntar se é o espaço capaz de transformar o comportamento humano, ou se são os homens, pelo seu comportamento, capazes de gerar uma nova ideia de espaço. O que parece certo é que se pretendia retomar, sem dúvida, "um

[21] É significativo que, no número seis da revista "Caramelo", encontremos compilados uma série de depoimentos de figuras da cultura paulista de então sobre o personagem Flávio Motta, desde Paulo Mendes da Rocha a Marcelo Nitsche.

caminho ininterrupto e sem barreiras" (mesmo quando por vezes elas pareçam surgir), aberto com o clarão moderno, e "que ainda está na esperança de muitos" (Motta, 1970, p. 26). Agora, talvez, mais nitidamente entendido na ideia de cidade, a velha *civitas* – o conjunto dos *civis* (cidadãos livres), unidos em conselho, debaixo de um mesmo teto. Dela, o melhor que se pode desejar, é à sua urbanidade, exercida em pleno direito por todos a que lá acorrem (*cf.* Motta, 1975). Das conclusões das revoluções sociais que mudaram o mundo no início do século XX, os arquitetos da Escola Paulista viram a possibilidade da cidade para todos, recusando a ideia da sua insociabilidade, trabalhando para que cada um se sinta "artífice de um ambiente comum e muito próprio".

Para este propósito, o trabalho que Motta desenvolve a partir da FAU é fundamental no entendimento da Escola Paulista. Motta incentivou a colaboração interdisciplinar entre arte e arquitetura, promovendo a "presença dos artistas na cidade", porque neles se reconhecia a importância da "dimensão histórica" da cultura enquanto produto social. A partir do conjunto dos seus "textos informes", fica ainda clara que a intenção de Motta é muito próxima à dos arquitetos da Escola Paulista: levar a efeito a crítica a questões que são, ainda hoje, absolutamente contemporâneas e relevantes para o pensar a cidade e a sua arquitetura, "a consciência da questão de quem sou eu e o que sou eu" (*cf.* Rocha, 1993, p. 43). O momento em que se constrói, em São Paulo, uma ideia diferente de escola, é também o momento em que a arte moderna se atreve a ir para fora dos suportes tradicionais, liberta-se dos espaços encerrados em que se encontrava para se concretizar no encontro com o urbano, pelo qual passa a interessar-se. Para Motta e Nitsche (1974, p. 1), tal como para Mendes da Rocha, o interesse que a arte e a arquitetura, concomitantemente, naquela altura demonstravam, estava na complexidade dos problemas da vida urbana, da convivência pelo desenvolvimento social e individual, em que "o monumento deve realizar a convivência, o encontro social, vivo, tornando-o presente num momento histórico de novas grandezas e qualidades."

II.4
Mendes da Rocha e os europeus

O projeto de Paulo Mendes da Rocha para o concurso do Pavilhão do Brasil, em Osaka, é um marco extraordinário no seu percurso profissional. Extraordinário não só pelas razões que já apontámos no capítulo anterior, e que serviram para caracterizar a particularidade do contexto em que o projeto se desenvolveu (inclusive com aspetos contraditórios) – a ditadura militar, o impedimento do exercício da profissão, a posterior destruição do pavilhão, etc. –, como também pelo facto de ser o seu primeiro exercício fora do território brasileiro e americano. Mesmo tratando-se de um trabalho de representatividade nacional (à semelhança de uma embaixada), os contextos geográfico e cultural da obra eram muito distintos do brasileiro. Esse aspeto da internacionalização da obra faz brotar novas questões no campo do confronto cultural, não só do ponto de vista técnico (do projeto e da construção), como também ideológico e, até, político. Que reflexão fazia o Brasil sobre o "Progresso e harmonia para a humanidade", o tema da exposição? Que notícias escolhia trazer o país da América Latina, para reportar na mesma feira onde os EUA, por exemplo, escolhiam exibir uma pedra retirada da Lua pela missão Apollo 12? Mais importante ainda, que reflexão fazia Mendes da Rocha e a equipa vencedora sobre estes temas? Ele que sempre trabalhara num território que continuava a apelidar de *novo*, e contrastante, por isso, com o *velho* da tradição europeia ou asiática. Ainda para mais perante a oportunidade de dar a conhecer aos outros povos a leitura que via como uma verdadeira alternativa. O resultado construído dessa reflexão é

sobejamente conhecido, e já o abordámos anteriormente. Não são, contudo, esses os aspetos que nos interessam voltar a analisar, mas sim se se deteta uma mudança na abordagem conceptual (e comunicativa) de Mendes da Rocha quando o local geográfico se desloca para fora da América. Quando o contexto cultural muda. E ainda como é que o arquiteto e a obra dialogam com os agentes locais.

Se os três capítulos anteriores pretenderam compreender o ambiente em que se insere a figura e a obra de Paulo Mendes da Rocha – enquadrando-o na tradição da arquitetura moderna brasileira, validando a sua proximidade com Vilanova Artigas e a Escola Paulista e, finalmente, vendo-o emergir como referência absoluta na redenção com o moderno, protagonizada pela geração mais nova após a ditadura militar –, será útil agora aferir se à mudança do contexto cultural corresponde uma mudança projetual e discursiva. Seguramente que sim, dirá o leitor, pois todos os projetos são únicos e dependem dos pressupostos e contextos em que se constroem. Mas não é tanto esse o aspeto que nos interessa confirmar, mas se a especificidade brasileira da sua arquitetura é, de alguma forma, abalada quando exercida fora da América. No fundo, se o "milagre brasileiro" de que falava Le Corbusier, viria efetivamente a ser possível de realizar em outras nações (*cf.* Cunha. Ramos, 2005), mesmo que num futuro ainda distante. A pertinência desta controvérsia é acentuada pelo facto de a maior parte da produção de Mendes da Rocha se encontrar concentrada no Brasil, e em São Paulo em particular. Mais ainda porque o seu discurso enviesa amiúde para as questões do confronto cultural e da política colonial, nomeadamente entre a Europa e a América, admitindo inclusive tonalidades moralistas. Ou seja, se a obra do arquiteto é, em parte, instruída como alternativa à prática no "Velho Mundo", como é que ela se comporta quando é esse o seu território de operação?

Para abordar esta questão recorremos, preferencialmente, a exemplos que nos permitem estabelecer um critério de leitura, que não necessita de ser comparativa, mas sim demonstrativo dessa eventual mudança. Obviamente que os exemplos a selecionar pretendem ser complementares do objeto de estudo desta tese – o novo Museu Nacional dos Coches – pois ele constitui o paradigma desse confronto cultural entre o pensamento do "Velho" e do "Novo Mundo". Não só pela dimensão da obra e do seu simbolismo, como também por ser, de entre os poucos projetos de Mendes da Rocha situados fora do Brasil, um dos que efetivamente acabou construído.

Ao concurso de 1969 para o Pavilhão do Brasil em Osaka, seguiu-se, dois anos depois, o concurso para o Centro Georges Pompidou (1971) em Paris e, logo após o projeto para a remodelação do Centro Histórico de Santiago do Chile (1972). Em 1977, Mendes da Rocha participa no concurso para a Biblioteca Nacional Pahlavi, em Teerão. Seguiu-se um longo interregno de projetos realizados fora do Brasil, que são retomados em 1988, quando concorre para a nova Biblioteca de Alexandria, no Egipto. Em 1997 participa no concurso para o *Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires* (MALBA), que alberga a coleção Constantini. Um ano após, no âmbito de um seminário internacional na Escola de Arquitectura de Montevidéu, Mendes da Rocha, arquiteto convidado, desenvolve com os alunos uma proposta para a reconfiguração da Baía de Montevideu (1998). Um trabalho que se revelou muito querido ao arquiteto, que sempre o elege para as suas conferências e palestras, pelo que representa enquanto exemplo do que é para ele a Arquitetura – a transformação da natureza para a instalação do habitat humano.

No início do século XXI, participa no concurso para o *Boulevard des Sports*, sede dos Jogos Olímpicos 2008, em Paris. A convite de Jo Coenen (1949-) participa, em 2001, enquanto consultor, de um estudo para a região do delta holandês[1]. Inicia, em 2003, o Plano Diretor para a Universidade de Vigo (configurando uma ampliação e reordenação do âmbito tecnológico no campus universitário). Finalmente, em 2004, projeta aquela que será a sua primeira obra construída fora do Brasil – um edifício residencial de 56 fogos a custos controlados, numa área de expansão da cidade de Madrid, absorvendo a povoação de Vallecas. O projeto, promovido em concurso pelo Ministério do Fomento à Habitação espanhol, foi realizado em conjunto com o arquiteto madrileno Javier Bellosillo (1948-2004) – que foi quem convidou Mendes da Rocha – e contou com a colaboração do coletivo MMBB que, ao longo dos tempos, tem-se constituído como o colaborador mais assíduo de Paulo Mendes da Rocha para os projetos internacionais.

Em 2005 concorre à reconversão do Palácio dos Correios e Telégrafos em Buenos Aires e, em 2006, ao Pólo da Justiça de Trento, em Itália. Ainda em Itália projeta uma casa num artigo armazém, em Torre del Gallo, Florença (2005) e é convidado para projetar o Centro de Convenções e Secretaria do Mar do Campus Universitário ERSU (2007), em Viale

[1] *Cf.* Relatório Deltametrópolis, In: Rocha, Paulo Mendes da. *América, cidade e natureza*. Villac, Maria Isabel (org.) São Paulo: Estação Liberdade, 2012, pp. 178-185.

la Plaia, Cagliari. Nesse mesmo ano, o Estado Português convida-o para realizar o projeto para o novo Museu Nacional dos Coches. No decurso das viagens a Portugal, por causa do projeto do museu, Mendes da Rocha associa-se à arquiteta lisboeta Inês Lobo (1966-) para realizar uma casa particular na Rua do Quelhas (2017), na freguesia da Lapa. Pouco depois, realiza mais dois projetos para casas particulares – a Villa Roquebrune, em Cap Martin, França, e a Casa Juan Carlos Verme, em La Escondida, Peru, ambas em 2011. A casa de Cap Martin proporciona o reencontro de Mendes da Rocha com a equipa do museu (sem o MMBB), nomeadamente com o arquiteto Ricardo Bak Gordon e o engenheiro Rui Furtado. Não deixa de ser interessante de verificar este regresso de Mendes da Rocha às casas particulares, uma tipologia que nas afirmações do arquiteto não faz muito sentido no mundo atual, pois o morar na era moderna é feito na cidade (Rocha, 2018, p. 23). Talvez o facto de as três serem fora do Brasil lhe tenha permitido admitir voltar a esse exercício.

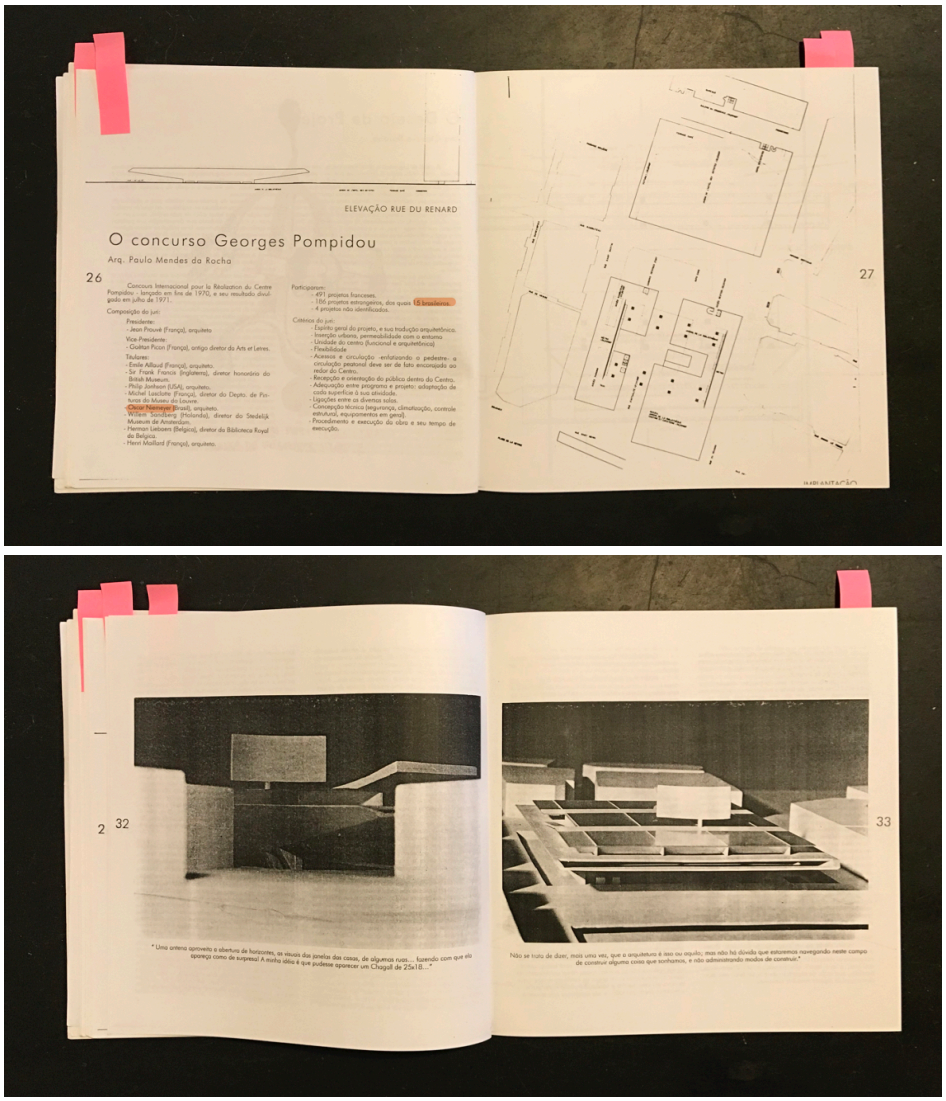
A partir de 2013, o escritório METRO estende também a sua colaboração com Mendes da Rocha para fora do Brasil, participando com este em dois concursos internacionais em Berlim: o edifício corporativo da editora Axel Springer SE, vencido pelo OMA; e o Museu do Século XX, ganho pela dupla suíça Herzog & De Meuron. Ainda neste período, registo para o concurso para a requalificação da *Sous-station Voltaire* (2015), em Paris, com o MMBB. Um concurso ganho pelo arquiteto francês Olivier Palatre.

Para além dos coches e dos projetos nomeados nos parágrafos anteriores, somente quatro (e o museu) é que conheceram a fase de construção, e todos eles dentro do programa habitacional: o Edifício Residencial em Vallecas, a Casa no Quelhas e a Villa Roquebrune. Pareceu-nos importante que a nossa seleção desse preferência a projetos desenvolvidos pelo menos até à fase de obra, pois isso permite uma análise mais completa e abrangente do projeto no seu contexto local. As duas casas na Europa (Quelhas e Roquebrune) adquirem ainda um interesse adicional, por se tratarem, de projetos que trabalhavam com pré-existências. Nesse sentido, o confronto cultural e patrimonial Europa-América, podia já ser lido não somente no local, como também nos pressupostos iniciais do projeto. Eventualmente, haveria uma tendência inicial para considerar que o impulso do arquiteto seria uma estratégia de *tabula rasa*, até por, em ambos os casos, não haver impedimento patrimonial de maior para essa opção. O que nem sempre se tem vindo a verificar.

Então e Vallecas? O resultado final de Vallecas é estranho no contexto da obra de Mendes da Rocha. Inclusive no conjunto de prédios de habitação coletiva que projetou e construiu (*cf.* Avila. Canez, 2016), e de onde a historiografia e a crítica têm optado por outros exemplos destacar, nomeadamente os edifícios Guaimbê (1962) ou Jaraguá (1984). Aparentemente, o processo terá sido condicionado pelas regras decorrentes da administração do empreendimento, a cargo da *Empresa Municipal de la Vivienda y Suelo de Madrid*, embora se tenha conseguido insistir nas ideias do térreo livre e da pré-fabricação, tão a gosto da moderna arquitetura brasileira. O maior interesse que este trabalho poderia oferecer ao nosso estudo é a proposta inicial de Mendes da Rocha (*cf.* Rocha, 2011). O seu habitual sentido crítico perante o problema colocado terá feito com que contrapropusesse, para o conjunto dos quatro lotes previstos, um estacionamento único, que permitiria otimizar a lotação do parque e minimizar os acúmulos de trânsito, desviando-o para uma única entrada, localizada em rua secundária. Ao tradicional quarteirão encerrado com logradouro interior (*manzana* no espanhol) que estava previsto, Mendes da Rocha propõe a separação física dos quatro blocos. O deficit de área seria recuperado aumentando o número de pisos. A proposta foi recusada. Este revés, acrescido de o edifício se localizar numa área em desenvolvimento e expansão dos arredores de Madrid, distante, por isso, do património histórico construído, fez-nos desconsiderar esta obra como hipótese.

Que critérios então eleger na seleção das obras? Já mencionámos a importância de serem projetos desenvolvidos até à fase de obra. Referimos a questão geográfica. Com Vallecas percebemos que a inserção num contexto construído e consolidado, de preferência em confronto direto com o património histórico, é também um aspeto pertinente. Talvez ainda referir que se validou também como critério o facto de essas obras terem, desejavelmente, a participação e o envolvimento de parcerias locais, pois com elas surgem outro tipo de confrontações (culturais, mas também legais e regulamentares, comunicacionais, construtivas, de gestão de projeto, entre outras) que nos interessava incluir na análise e crítica. No fundo, todos eles são critérios que podemos encontrar no processo do museu. Dentro deste quadro, ficámos com as duas casas, do Quelhas e de Roquebrune.

Entretanto, não podemos ignorar que a tipologia museu é uma tipologia muito particular em arquitetura. Que pode, simplesmente, ser abreviada no objetivo de fazer o outro



Figuras 55 e 56 O concurso Georges Pompidou, "Beaubourg"
Paulo Mendes da Rocha . 1970

ver (*cf.* Rocha. In: Cadernos de Obra, 2013). Revelar a história que uma qualquer coleção carrega em si própria, mas também revelar a forma como a queremos mostrar ao outro como parte dessa história. Será esta a essência de todos os museus. Nesse sentido, a proposta de Mendes da Rocha para o novo Museu dos Coches adquire uma valência como caso de estudo. Para lá de se inscrever na herança da arquitetura moderna brasileira, de se construir perante a monumentalidade histórica e patrimonial do sítio que escolheram para o localizar, encontramos agora esta felicidade que é a do seu programa ser, ele próprio, reflexão da questão entre cultura e tradição, no conteúdo e na forma, no que expor e como expor. Eis que surge, então, com aproposito, a memória do Beaubourg. Embora não cumprindo praticamente nenhum dos critérios que elegemos e enunciámos anteriormente, para que se constituísse exemplo do tema aqui abordado, tem uma certa relação de semelhança com os coches. Desde logo, por se tratar de um programa expositivo. Depois, por se situar no coração do elegante bairro do Marais, em Paris. Olhemos, então, para ele.

Beaubourg, Paris

Em 1970, Paulo Mendes da Rocha participa no concurso lançado pelo Presidente francês Georges Pompidou para a construção de um novo centro cultural que acolhesse (entre outros) o *Musée National d'Art Moderne* e o *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*, no bairro do Marais-Beaubourg, em Paris. O concurso teve a participação de 491 arquitetos franceses e 186 arquitetos estrangeiros, 15 dos quais eram brasileiros. O júri, presidido pelo ilustre arquiteto francês Jean Prouvé (1901-1984), era composto por diretores de outros museus de referência na Europa e por figuras de renome no campo da arquitetura – Gaëtan Picon (1915-1976, Director Geral das Artes e das Letras), o arquiteto Emile Aillaud (1902-1988), Sir Franck Francis (1901-1988, Diretor honorário do *British Museum*), Herman Liebaers (1919-2010, Diretor da Biblioteca Real da Bélgica, em substituição do arquiteto John Utzon, que não pode atender por questões de saúde), Michael Lacotte (Conservador-Chefe do Departamento de Pinturas do Museu do Louvre), Oscar Niemeyer, Philip Johnson (1906-2005) e Willem Sandberg (1897-1984, Diretor do *Stedelijk Museum* de Amesterdão).

O programa do concurso – que desejava um centro cultural multidisciplinar dinâmico, alinhado com as mais modernas ideias de museografia – incluía também uma biblioteca

pública para 1 milhão de volumes. O centro seria instalado na área do Plateau Beaubourg (nome pelo qual também o complexo é conhecido localmente), no bairro do Marais, que guarda, ainda, algumas das características medievais da cidade. Facto que, conjugado com a construção de um centro cultural de arte contemporânea, levantava à partida alguma expectativa. Esse contraste entre contexto e objeto ficou muito evidente na escolha do projeto vencedor, da autoria dos arquitetos Renzo Piano (1937-) e Richard Rogers (1933-), com a colaboração do engenheiro inglês Edmund Happold (1930-1996) da conceituada firma Arup.

Entre os arquitetos brasileiros que acorreram à competição encontrava-se Mendes da Rocha, acabado de montar o Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Osaka. Mendes da Rocha propõe uma solução insólita, destinando grande parte do programa (incluindo a biblioteca) para ser construído no subsolo. Dessa forma, a parte visível acima do solo surge baixa, "sem atrapalhar o existente" – uma perturbação que o arquiteto identifica no projeto de Piano e Rogers, em entrevista ao primeiro número da revista "Caramelo" (1990, p. 30), mas que é muito discutível. A ocupação em subsolo permite-lhe ampliar a construção até aos limites do lote, e aflorar outras virtudes como uma eventual ligação direta com o metropolitano. No volume que se levanta do chão (também aqui), "a ideia fundamental era que houvesse uma certa fluidez dos espaços, como se você, chegando no edifício, tivesse de repente entrado num conjunto de ruas, vias e vielas como é o Marais; eis que o espaço se transforma de repente em algo mais ou menos semelhante à cidade, mas que já está por dentro do edifício" (*idem, ibidem,* p. 31). Arquitetura como cidade. Num certo sentido, em linha com o que Artigas tinha feito na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, referência que Mendes da Rocha admite. A inclinação das quatro paredes-viga que definem o volume exterior, *empurram* os transeuntes a passar por dentro do edifício, ao mesmo tempo que resolvem (na diferença de pressão atmosférica entre o dentro e o fora), o problema da climatização do espaço.

A dificuldade do exercício do Beaubourg, à semelhança dos Coches, é que Paris e Lisboa são entendidas por Mendes da Rocha, elas mesmas, na sua plena dimensão cultural e histórica, enquanto cidades-museu. E é essa dificuldade que, tantas vezes, constrange a arquitetura europeia e que Mendes da Rocha transforma em virtude e oportunidade de



Figura 57 Casa no Quelhas (em cima à esquerda)
Paulo Mendes da Rocha e Inês Lobo Arquitectos . 2017
Fotografia de Nuno Tavares da Costa . 2019

"revelar ao outro". Uma visão carregada de simbolismo, "resolvida, entretanto, como uma construção", que configura uma abordagem diferenciada e estranha ao contexto europeu.

Casa Quelhas, Lisboa

Em 2010, a arquiteta Inês Lobo encontrava-se a desenvolver para um seu cliente o projeto para uma casa particular. A circunstância desse cliente começar a trabalhar no Brasil, acaba por colocá-lo em contacto com a obra de Paulo Mendes da Rocha, com a qual se entusiasma, ao ponto de propor a Lobo o seu convite para uma parceria e trabalho em conjunto. O resultado desse trabalho é o projeto conhecido como Casa Quelhas (*cf.* Rocha, 2018a).

A casa substitui integralmente um edifício pré-existente na freguesia histórica da Lapa, entretanto demolido, de onde só se preservou a fachada principal. Se esta era, até há pouco tempo, uma solução polêmica entre os arquitetos portugueses (*cf.* Lobo, 2019) – eventualmente em resultado de algumas más experiências no passado na capital –, hoje é prática aceite, e até expediente usado entre os promotores para manter algumas destas operações no âmbito da reabilitação urbana. Não seria esse o caso do Quelhas, no entanto, pois desde o início existia a possibilidade da demolição integral. O facto é que manter a fachada constituía também um novo desafio e um novo problema colocados à prática dos dois arquitetos. A manutenção da fachada, que não fora imposta pelo património, justificava-se, segundo Lobo (2019), por fazer parte de um conjunto maior de construções que não se desejava amputar. E, em boa verdade, esta opção facilitava ao projeto algumas decisões estruturantes a tomar – o número de pisos era o anteriormente existente e a relação com a rua mantinha-se, pelo que só havia que desenhar os interiores.

A casa desenvolve-se na vertical, ao longo de quatro pisos, acima de um térreo deixado livre (embora privado) para a entrada. Partindo de um lote com base quadrangular e com pouca área de logradouro, deduzia-se a necessidade de proceder à inversão da usual hierarquia programática, subindo dos espaços sociais para os mais reservados. Assim, acima do piso de chegada sobrepõem-se imediatamente os pisos dos quartos e só depois os das áreas sociais (refeições, piscina e sala de estar), tirando-se assim partido da posição topográfica elevada da casa, pousada sobre a linha de festo de uma colina. Estes dois aspetos – a manutenção da fachada e a estratificação programática ao longo dos pisos – estariam,

aparentemente, já consolidados no projeto quando Mendes da Rocha iniciou a sua participação. Eventualmente, poderão até ter servido a este como estímulo adicional para aceitar o desafio, pois constituíam-se novos problemas sobre os quais havia que refletir ou, simplesmente, aceitar. O que acabou por se verificar.

Segundo Lobo (*cf.* 2019), o projeto foi todo ele desenvolvido em Portugal, sendo o contributo de Mendes da Rocha determinado em função das suas deslocações a Lisboa por ocasião do projeto do museu. O rigor do desenho dos ambientes e objetos que constituem a casa, parecem nitidamente gerados a partir da prática portuguesa, num raciocínio simultaneamente funcional, estético e de acordo com os imperativos da produção industrial. É ainda na escolha de matérias da prática local (madeira pintada, pedra lioz ou, até, o betão branco, que já nos coches não colhia a preferência do arquiteto) e no processo construtivo da sua transformação e assemblagem, que se denuncia a influência portuguesa. Por outro lado, a exuberância estrutural de soluções como o conjunto da piscina e varanda (orgulhosamente suspensas sobre a fachada tardoz), a amplitude do espaço interior, desimpedido até aos limites exteriores, seja na horizontal ou na vertical (em corte), ou, como já referido, no térreo deixado livre, são manobras que encontram eco nas práticas projetuais brasileiras.

Villa Roquebrune, Cap Martin

A história da Villa Roquebrune conta-se da seguinte forma. No final de 2011, a italiana Monica Bertoni decide escrever uma carta a Paulo Mendes da Rocha. Nela explica que pretende requalificar uma casa que possui numa propriedade no sul de França, em Roquebrune Cap Martin. Bertoni, logo no primeiro contacto com Mendes da Rocha, adverte-o que já tinha iniciado o projeto com Rem Koolhaas (1944-), mas que estava desapontada com o resultado final e pretendia, por isso, recomeçar tudo de novo. A sua insatisfação prendia-se com a "violência" da proposta de Koolhaas (*cf.* OMA, 2009), demolindo a casa existente e substituindo-a por uma construção nova. Bertoni confessa que preferia manter a casa desenhada em 1902 pelo arquiteto Hans-Georg Tersling (1857-1920), em estilo neoclássico, tão característico na *Belle Époque* da Riviera Francesa. Não sendo das obras mais representativas da produção de Tersling (*cf.* 2011) – um dinamarquês que viveu a maior



Figura 58 "*Villa Roquebrune, shematic design*" (ao centro da imagem)
OMA . 2011

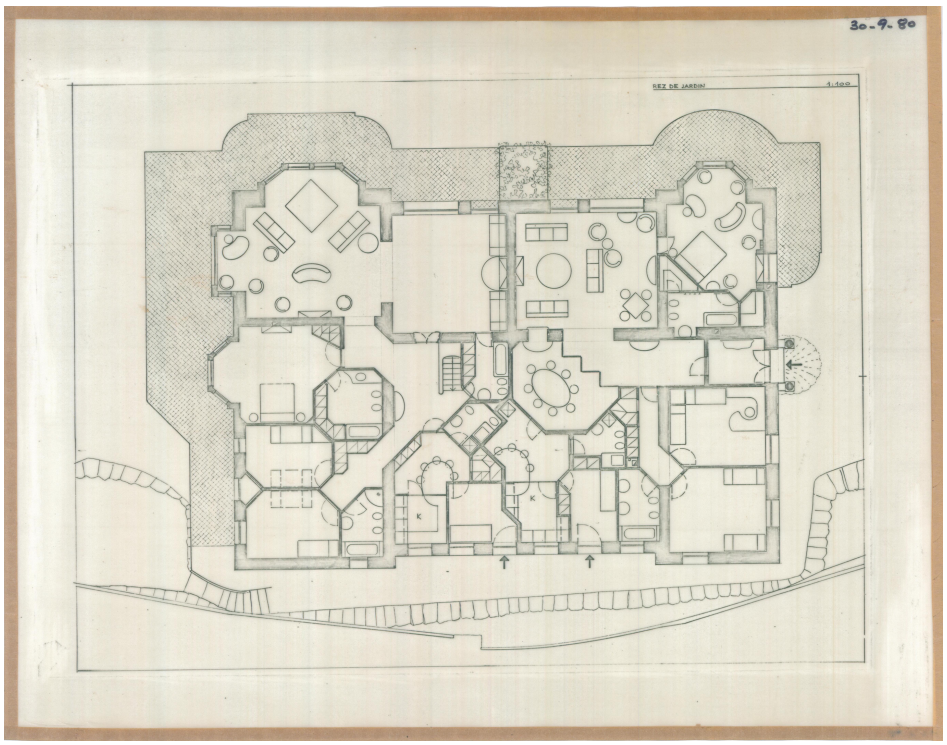


Figura 59 Villa Roquebrune, planta
[*s.n.*] . 1980

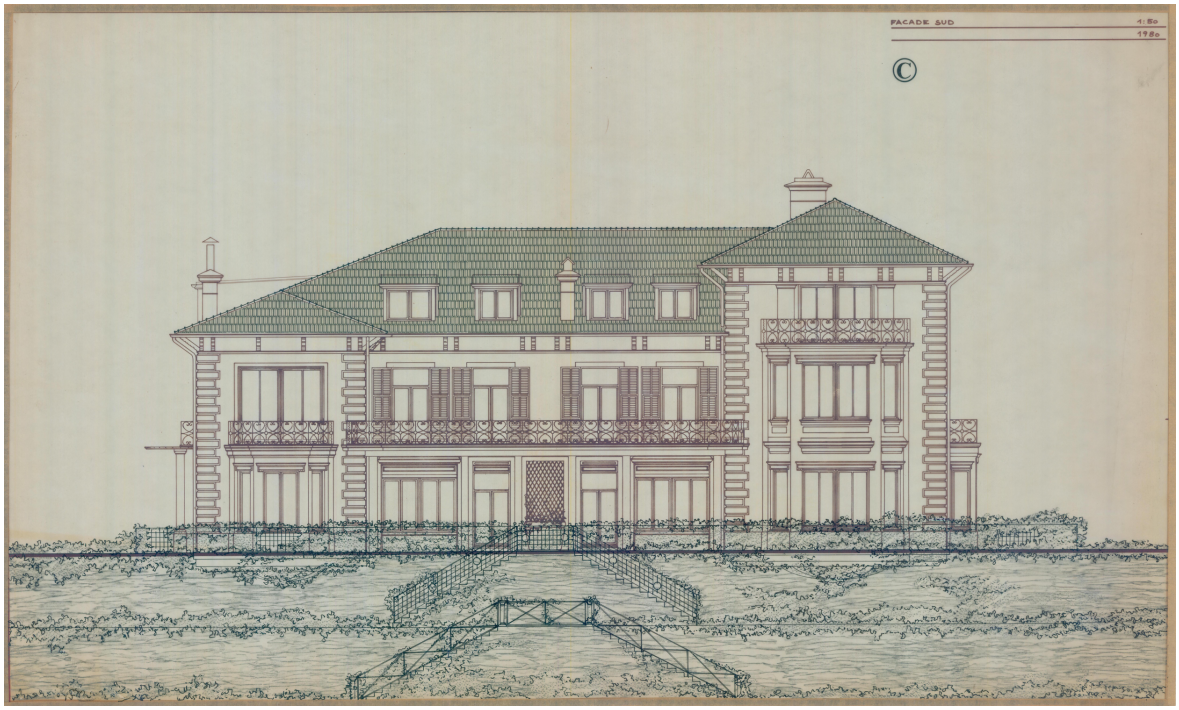


Figura 60 Villa Roquebrune, alçado ao mar
Hans-Georg Tersling . 1902

parte da sua vida naquela zona, colecionando projetos de casas para a aristocracia e elite europeias e que, por esse mesmo motivo, acabou a sua vida praticamente na penúria, como consequência das implicações da I Guerra Mundial para os seus clientes – a casa localiza-se numa propriedade absolutamente exuberante, à beira do mediterrâneo, com vista sobre o Mónaco, rodeada por um jardim com mais de 25 000 m2. Tem ainda a particularidade de ser vizinha do *Petit Cabanon* de Le Corbusier (entre muitos dos famosos vizinhos da zona). A casa havia sofrido uma severa intervenção nos anos 1980, dividindo os 1 400m2 da sua área em sete apartamentos configurados em clichés pós-modernistas.

No início, Mendes da Rocha hesita em aceitar este trabalho, provavelmente em função das suas reservas ideológicas quanto à construção de casas particulares. Em Portugal, a crise económica que se fazia sentir na construção atingia a encomenda dos escritórios de arquitetura e engenharia. Os seus parceiros no projeto do museu, que se encontrava ainda em construção – Bak Gordon Arquitectos e AFA Consult – tendiam a não fugir desta realidade. O convite de Bertoni tornava-se, assim, uma oportunidade económica e social para o prolongar das estimadas relações. A aceitação do trabalho processa-se nesse pressuposto, ainda que, antes mesmo de aceitar a encomenda (ou de qualquer contrato firmado), o arquiteto desenvolva um "projeto por escrito", que faz chegar como resposta à missiva inicial de Bertoni (*cf.* 2011). Em Dezembro desse mesmo ano, descreve-lhe a sua ideia da seguinte forma:

> "Prezada Monica Bertoni,
>
> É com muito prazer e convicção que respondo à sua extraordinária missiva de Novembro com um "PROJETO POR ESCRITO". Fico absolutamente de acordo com sua belíssima visão sobre a Vila Roquebrune, a idéia de 'algo novo' na mesma arquitetura de Hans- Georg Tersling de 1902, com seu belo jardim à beira-mar no Cap Martin.
> A coisa se constrói (na imaginação) assim:
>
> A velha casa deve estar íntegra e completamente vazia de todo mobiliário e decoração.
>
> Nos 1.400 m2, (no espaço todo, vertical e horizontal) escolher um 'lugar' para seu uso particular:

DORMITÓRIO, VESTIÁRIO, SALA DE BANHO, ESTÚDIO **120 m2**

Procurar "outro lugar" de preferência longe dali – mesmo n'outro pavimento – para três apartamentos iguais em área e mais um com área maior, para os hóspedes. Com apoio, rouparia etc. **150m2**

Distante dali, dentro da mesma velha casa do Tersling, um largo espaço, para SALÃO DE ESTAR, SALETA DE JOGOS, MÚSICA, BIBLIOTECA **150 m2**

Com relativa independência, SALA DE REFEIÇÕES **50 m2**

Com articulação adequada COPA, COZINHA, DESPENSA, ADEGA ETC **80 m2**

Dependências de serviços, eventualmente no sub-solo APARTAMENTOS, JARDINAGEM, LAVANDERIA, ROUPARIA, ETC. **100 m2**

Serão ao todo 650 m2 utilizados e 750 m2 não ocupados.

Neste ponto do PROJETO-DISCURSO que estaremos imaginando juntos (eu e você), surge a imagem da casa agora nova: OS VAZIOS ENTRE AS PARTES... é a essência do PROJETO do novo no mesmo. A idéia, que me atrai, é que se transformassem em parte do jardim, com a casa defenestrada, os pisos, não absolutamente restaurados e, se possível no estado em que estão, com a dignidade do envelhecido, como a vegetação exterior, antigos.
Que aqui estão e estarão por muito tempo...
Por enquanto, o projeto é este.

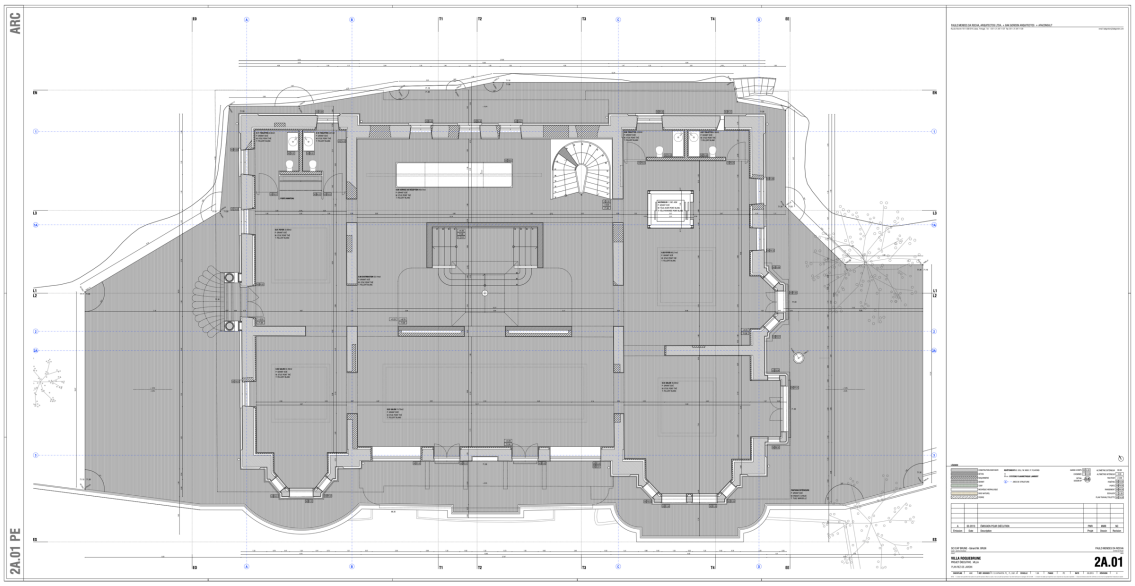
Notícias complementares:

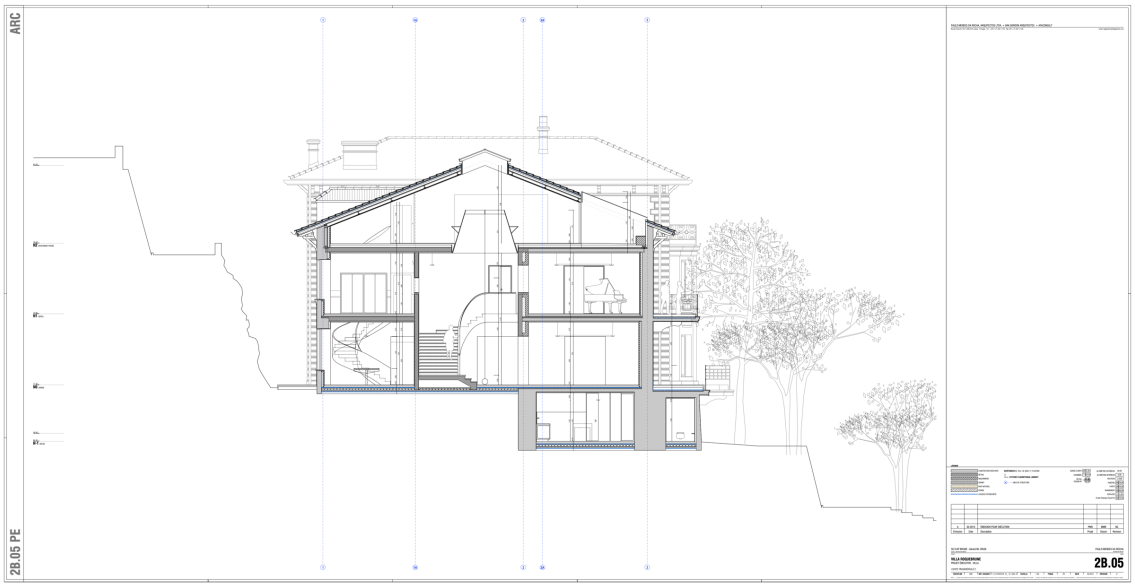
Para realizar tudo isso eu apresento a você um arquiteto de Lisboa – Ricardo Bak Gordon.
É o escritório técnico no meu projeto em construção, em Belém – o novo MUSEU DOS COCHES.
Gordon é um arquiteto jovem, que venceu o concurso para a construção da Embaixada de Portugal em Brasília, há dez anos. Ficamos muito amigos. Com isso se faria tudo.
Para você, um detalhe: o Ricardo não está sabendo de nada disso. Caso você esteja de acordo com esse arranjo, entro em contato com ele.
Como abertura da questão isso é tudo.

Com meu afetuoso abraço,

Paulo"[2]

[2] Carta de Paulo Mendes da Rocha a Monica Bertoni, 12 de Dezembro de 2011.





Figuras 61 e 62 Villa Roquebrune, planta e secção do projeto de execução
Paulo Mendes da Rocha . Bak Gordon Arquitectos . 2013

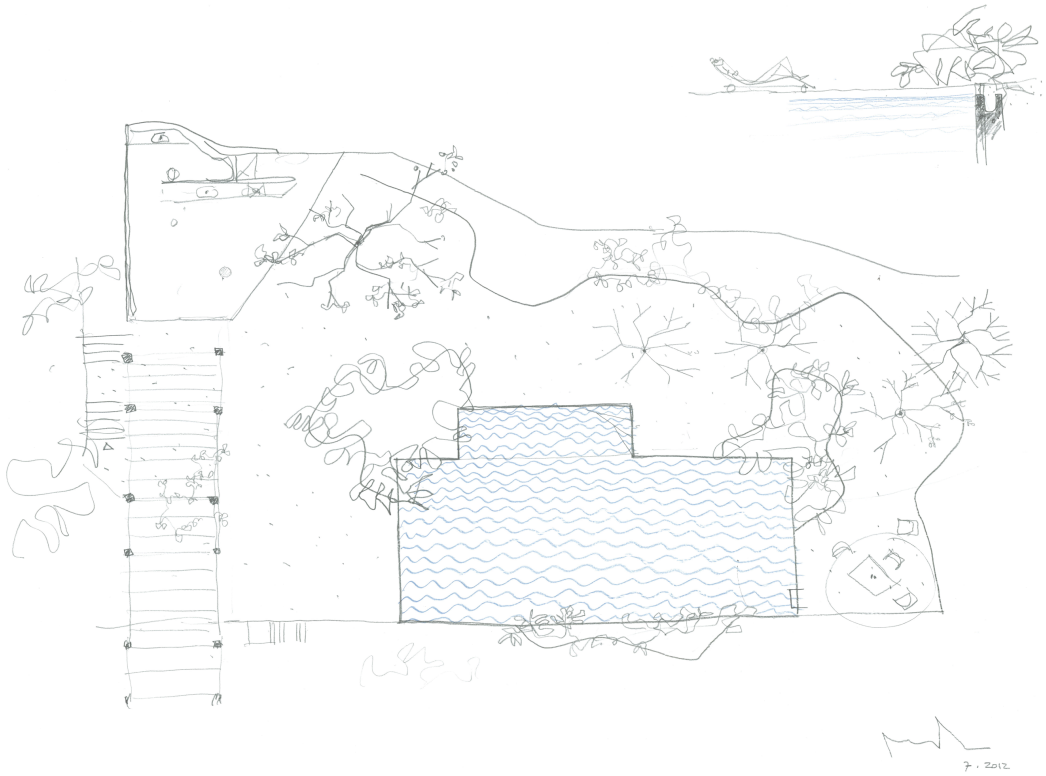


Figura 63 Villa Roquebrune, esquisso da piscina e jardim
Paulo Mendes da Rocha . 2012

O que é surpreendente neste "projeto-discurso", descrito pelas palavras Mendes da Rocha, é o de ser uma absoluta invenção, pois Bertoni, só enviaria a documentação da casa (desenhos e fotografias) posteriormente. Porém, a surpresa, se surge, surge para os mais desavisados, pois a abordagem de Mendes da Rocha faz parte de uma estratégia que é recorrente no seu trabalho: a reinterpretação e reconsideração do programa dado, estimulando o aparecimento de novas configurações espaciais e formas de uso (*cf.* Franco, 2019), embora mantendo as funções solicitadas. Não se trata de propor um objeto isolado, ou reformar um outro pré-existente, mas sim de transformar todo o lugar através de ações propositivas que escapam à figuração (*cf.* Telles, 1998).

No projeto para Roquebrune, Mendes da Rocha opta por manter, dentro do possível, a estrutura elementar da casa. A principal operação é de subtração dos elementos que constituíram a reforma dos anos 1980, e, até, mais atrás desse período. Na evolução do projeto-escrito para o projeto-desenhado definiu-se um piso para os convidados (o primeiro), com salas e cómodos. Um segundo, que lhes está acima, dedicado aos aposentos da cliente – reservados na *torre* – e ao ginásio, e um piso parcialmente enterrado, abaixo da entrada, colocando em evidência a rocha dos muros de contenção e as fundações da casa, preparando-se para receber toda a zona de refeições num ambiente cavernoso. O piso térreo, em continuidade com o jardim, articula os diferentes usos, acima e abaixo, desnudando-se numa sequência palaciana de espaços vazios, que constituem a parte festiva da casa, destinada aos imaginados encontros sociais da Riviera Francesa. No final, não é mais o jardim que toma conta deste piso *stricto sensu*, como imaginado no início, mas a ideia da sua presença espúria nos enquadramentos definidos pelos vãos e pela sequência de espaços. A presença pétrea do granito no pavimento, que atravessa todo piso desde o exterior, alimenta esta ideia. No centro da casa, é reconstruída a elegante escadaria palaciana desenhada por Tersling (agora em betão) configurada em dois lanços simétricos que ligam ao grande salão do piso superior. Este salão, em torno do qual se dispõe a zona reservada aos hóspedes, é ainda uma extensão social do piso térreo que, ao subir, faz-nos aproximar do verde das águas do mediterrâneo (as mesmas onde Le Corbusier faleceu, a 27 de Agosto de 1965, vítima de um ataque cardíaco), através da presença de uma generosa varanda. Esta presença fresca é reivindicada para o interior, através das tonalidades dos mosaicos hidráulicos que revestem o chão. Um

material que encontramos, enquanto tema, em outras tantas casas do arquiteto.[3] O centro da casa é marcado ainda pelo vazio do duplo pé-direito, para onde se espraia a luz de um grande lanternim piramidal aberto no telhado, em aço pintado (outro elemento recorrente no vocabulário arquitectónico do arquiteto), cuja geometria rompe todo o piso do sótão e ginásio. Deste volume se faria pendurar uma esfera com ≅120Kg de aço, rigorosamente calculada para ficar suspensa a poucos centímetros do chão. Um artefacto que invoca o fio de prumo e a lei da gravidade, também ele já surgido anteriormente em outros exercícios do arquiteto – como na Casa em Florença, ou no dispositivo que o próprio construiu e que expõe numa parede do seu escritório, desenhando a amplitude do seu balanço sobre a mesa de trabalho, como um metrónomo.

Deste projeto (apesar de na casa se terem chegado a realizar as demolições previstas) somente a obra da piscina foi concluída. De facto, pouco depois do início das demolições e sem qualquer justificação, Bertoni prescindiu dos serviços de toda a equipa projetista, deixando a obra incompleta. Fez-se a piscina e o seu pequeno anexo, localizados numa plataforma um pouco mais abaixo da casa, numa clareira ampla do exuberante jardim. A intervenção na piscina, sucinta, resumiu-se à substituição do revestimento do tanque por pedra natural e à organização do jardim em volta. Valerá a pena dar nota a este respeito da insistência manifestada por Mendes da Rocha, ao longo das reuniões de trabalho, pela utilização exclusiva de elementos geométricos puros (o círculo e a reta) no traçado rigoroso dos canteiros do jardim, num registo que se aproxima do paisagista brasileiro Roberto Burle Marx (1909-1994).[4] Seguramente uma prática recuperada dos exemplos construtivistas suprematistas, como procuraremos analisar na terceira parte desta tese.

Perante as pré-existências de uma e outra casa, e considerando a experiência do museu – com o cru contraste da nova construção com o casario confinante (por vezes visto como desajustado ou impositivo) –, a opção de Mendes da Rocha em manter parte da sua construção poderiam ser, à partida, surpreendente, se considerarmos a sua inscrição pela crítica na prática minimalista brutalista. Contudo, este primeiro impulso pode ser um pouco enganoso e até equivocado. O facto da maioria da produção de Mendes da Rocha ser obra

[3] *E.g.* Casa Malta Cardoso (1963), Casa Masetti (1967), Casa Gerassi (1989), entre outras.
[4] Mais uma vez Mendes da Rocha prescinde da colaboração de um paisagista, como o quisera fazer no Museu dos Coches, desenhando os canteiros e escolhendo ele próprio as espécies a plantar, uma prática aparentemente comum nos seus projetos.

nova, e porque a tendemos a ler inserida na linhagem da arquitetura moderna, pode, na realidade, ser uma leitura precipitada e redutora. Mesmo na sua produção no Brasil encontram-se exemplos de intervenções em pré-existências que, por uma razão ou por outra, resistiram à tentação da *tabula rasa*.[5] São disso exemplo os projetos para a Capela de São Pedro em Campos Jordão (1987), Pinacoteca do Estado de São Paulo (1993), o Centro Cultural FIESP (1996), o SESC 24 de Maio (2001) ou o Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro (2006). Nestes projetos o parâmetro privilegiado que acaba por definir a intervenção é o da ocupação; mais do que a reforma ou a recuperação, sendo esta última estritamente reservada aos elementos que se pretendem preservar. Ao invés, a ocupação pressupõe uma transformação do uso e do espaço, de certa forma invasora – que poderíamos, por analogia, comparar aos movimentos sociais de ocupação dos prédios devolutos –, onde o *novo* é o resultado da reflexão crítica sobre um passado existente e um futuro desejado. Transpondo esta estratégia para as cidades, em limite, poder-se-ia imaginar que estas poderiam dispensar processos de demolição, reconhecendo antes a necessidade de respeitar a propriedade como *memória absoluta* (*cf.* Artigas, 1981, p. 195), pois parece quase sempre possível *reciclar* o que já existe, transformando-o. Este princípio parece agradar a Mendes da Rocha (*cf.* 2010), que poderá por ele ter-se sentido atraído na possibilidade de o ensaiar nestas duas casas. Mesmo sendo elas, no desacordo da sua visão coletivista, moradias particulares.

Entre as duas casas há uma particularidade que aparentemente é decisiva no caminho que um e outro projeto percorreram, que pode ser encontrada nas opções conceptuais, construtivas e compositivas. Referimo-nos ao momento da encomenda. Não será irrelevante que no Quelhas (assim como em Vallecas) o convite a Mendes da Rocha tenha surgido já com um projeto ou arquiteto contratados, com o qual se irá estabelecer uma relação de

[5] Ver a este propósito a entrevista de François Chaslin a Rem Koolhaas (2003, pp. 36-90), intitulada "*Di fronte alla rotura*", como complemento com a proposta deste último para Roquebrune. Nessa entrevista, Koolhaas, comentando uma afirmação de Chaslin sobre os direitos autorais se estenderem à arquitetura da *tabula rasa*, diz: "... no repertório dos arquitetos contemporâneos, uma coisa é notável pela sua ausência, que é a capacidade de conceber a própria ideia de '*tabula rasa*', embora seja evidente que esta é a condição inexorável de um recomeço. Essa incapacidade de pensar na '*tabula rasa*' explica a impressão de imobilidade que reina por quase toda a parte."
Tradução do autor: "*... nel repertorio degli architetti contemporanei una cosa brilla per l'assenza, ed è la capacità di concepire l'idea stessa di "tabula rasa", per quanto sia evidente che questa è la condizione indispensabile per ricominciare. Questa incapacità di pensare la "tabula rasa" spiega l'impressione di immobilità che regna quasi ovunque*."

coautoria. O que é diferente de Roquebrune, onde é Mendes da Rocha que escolhe e convida a equipa. Neste caso, a relação entre um e outro dá-se mais na tradição autor-colaborador ou autor-atelier local, que Mendes da Rocha tem como prática usual. Este aspeto, que nos parece determinante no curso dos projetos, é acentuado no Quelhas pelo facto da chegada de Mendes da Rocha se dar quando já havia uma solução proposta, conforme Lobo nos confessou em depoimento (*cf.* 2019). Em Roquebrune, ao invés, à semelhança do museu, a participação do atelier Bak Gordon efetua-se num registo predominantemente técnico, encontrando soluções para os problemas regulamentares, construtivos e de representação, efetuando no projeto somente as alterações absolutamente indispensáveis.

Neste deambular pelos trabalhos de Mendes da Rocha fora da América caberia com renovado interesse recuperar a experiência de Álvaro Siza em Porto Alegre. Para Alexandre Alves Costa (In: Cadernos de Obra, 2010), "Siza, neste projecto, ao contrário de tantas outras obras que construiu fora de Portugal, não se desnacionalizou, 'abrasileirando-se'", o que faz do museu uma obra aparentemente dissonante no seu percurso. Embora essa seja uma constatação não imediata, pois o primeiro impulso é ver naquelas formas alusões a experiências anteriores da arquitetura moderna brasileira, mantendo a preocupação em estabelecer diálogos referenciais com o contexto onde constrói. O próprio Siza confirma essa interpretação (In: Cadernos de Obra, 2010, p. 13), ao reforçar que a apreensão plena do local onde se opera é, para ele, indispensável ao projeto. Esse exercício referencial, no entanto, é depois *temperado* com uma forte interioridade, para onde o museu se abre amplamente. Neste caso, pode-se então aceitar a leitura de Guilherme Wisnik (*cf.* 2008) de que parece existir uma inversão do gesto franco e transparente, entre exterior e interior, que as obras de Niemeyer estabeleciam com a exuberante natureza. Na realidade, o edifício parece mais relacionar-se com a opacidade da tradição paulista, que incorpora na sua arquitetura, as preocupações que uma cidade como São Paulo coloca.

Se na obra de Siza a história é a "terra firma" onde tudo se inicia, incorporando à leitura local a cultura lusitana, também em Mendes da Rocha ela adquire seminal importância, porém num sentido mais abrangente, porque parte de um posicionamento intelectual mais universal do que regional. Talvez por isso a sua arquitetura seja menos suscetível às influências locais, pois está ideologicamente comprometida com reflexões de carácter universalizante, onde a pertença individual dificilmente encontra lugar.

II.5
A quem pertence o mundo?

Em 1990, num depoimento ao primeiro número da revista "Caramelo", Paulo Mendes da Rocha fazia notar que a peculiaridade da arquitetura moderna brasileira se deve, em grande parte, ao passado colonial do país. Mendes da Rocha (1990, p. 34) acrescenta que "toda a questão da cultura brasileira gira em torno desse falso dilema, que não é ser ou não ser, mas ter ou não consciência desse absurdo que foi a aventura colonialista." Esta questão da consciência subjaz nos discursos de Mendes da Rocha. Ela constitui-se como motivação intrínseca ao pensamento do arquiteto. E o exercício dessa consciência[1], que podemos caracterizar como ideológica, porque fundada em fortes convicções, ideias e princípios (filosóficos, sociais e políticos), é feito através do discurso e do desenho. Esta forma de estar, crítica, que se tem mantido firme desde cedo, acentua-se quando o discurso tem como destinatário os mais jovens, estudantes. Ele sabe que é na educação das gerações vindouras que está a esperança da transformação por um mundo que se deseja melhor. Daqui se depreende a dimensão do comprometimento com essa tarefa. Tarefa essa que Mendes da Rocha elegeu para si: avisar o outro. Avisar do quê, porém?

Da posição de alguém que se dedica ao estudo (teórico ou prático) da arquitetura, é necessário perceber o que o indivíduo tem a dizer e o que realmente diz. Ou se tem alguma

[1] Ver capítulo III.7.

coisa a dizer sequer, pois pode não ser esse o caso; "seria melhor que tivesse" (*idem, ibidem*), avisa, no entanto, Mendes da Rocha, nomeadamente sobre o que foi a política colonial no seu país, pois é nessa medida que se pode entender a peculiaridade de uma arquitetura brasileira.

Depois do depoimento à "Caramelo", na segunda vaga do reconhecimento mundial de Mendes da Rocha enquanto figura ímpar da arquitetura[2], o tema do colonialismo é por este eleito a manifesto desígnio. Na conferência da cerimónia da atribuição do "RIBA Royal Gold Medal" (Londres, 2017), Mendes da Rocha (*cf.* 2017a) convoca novamente o tema para se falar de arquitetura, não perdendo oportunidades como esta para fazer passar a sua mensagem política. Desta feita *avisando* para a necessidade de todos, "principalmente os países colonizadores", efetuarmos o que ele chama de uma "revisão crítica da política colonial". Uma questão que julga estar patente nos descendentes dos povos colonizados.

A história das cidades coloniais na América mostra-nos ao que iam os povos conquistadores, através da exploração e da usurpação; e posteriormente da defesa dessas posses, do território e dos povos. Nalguns casos, pode ser deduzida na toponímia dessas localidades. Essas cidades refletem o resultado de uma política colonial, virada para o desejo do exercício de domínio sobre o outro, e sobre o que era diferente. O domínio do que é diferente, da alteridade, tem sido, desde sempre, a ambição escondida do colonialismo. A sobreposição de uma civilização sobre as outras. Manifestação de superioridade moral que, hoje, não desapareceu, e que assume, aliás, contornos paternalistas complacentes consigo próprios. Enquanto se mantém a exploração do outro e do que é do outro, condescendemos a ajudar os que são pobres a desenvolverem-se e a tornarem-se mais civilizados. O que tiramos com uma mão, damos com a outra. A questão do *outro*, que Tzvetan Todorov (1992) retrata no seu livro "*The conquest of America: the question of the other* A conquista da América"[3], mantém-se, portanto, na contemporaneidade. O equívoco de que os indígenas não seriam capazes de se desenvolver sem a ajuda do Primeiro Mundo, é um equívoco que persiste nas sociedades ditas desenvolvidas.

[2] Entre 2016 e 2017 Paulo Mendes da Rocha foi galardoardo com a *Royal Gold Medal* pelo *Royal Institute of British Architecture*, com o *Leone d'Oro alla Carriera* da *Biennale Architettura di Venezia*, e com o *Praemium Imperiale* do Japão na categoria de arquitectura. A esse facto não será alheio a inauguração do Museu Nacional dos Coches, em Lisboa, um ano antes.

[3] Tradução da versão inglesa: "*The conquest of America: the question of the other*".

Para Todorov (*cf*. 1992, p. 34), os europeus partiram para a descoberta com uma ideia pré-concebida do que iriam encontrar (e que é diferente do que realmente encontraram). Os índios que Cristóvão Colombo (1451-1506) encontra ao desembarcar são, para este, parte integrante da paisagem tropical. Objeto. Coisa. Para os índios, por outro lado, o contacto com o *estrangeiro* que viam chegar pode ser compreendido do ponto de vista simbólico. O *estrangeiro* seria, nesse caso, algo incompreensível, e que o aproximava, portanto, de uma figura demiúrgica. Segundo Todorov (*cf*. 1992, p. 164) pode residir aqui a explicação do medo inicial dos índios, quando tomaram contacto com os espanhóis. Assim como a derrota nos confrontos com estes, apesar de serem em maior número e conhecerem o território. Os índios não compreendiam o "homem branco", a sua pálida aparência, os seus trajes, os seus costumes, as suas maneiras. Muito menos percebiam ao que vinham e o valor que atribuíam a coisas que para eles tinham um valor diferente. Um exemplo desta ideia pode ser retratado pelo encontro de Hernán Cortés (1485-1547), o conquistador espanhol, com Montezuma (1466-1520), último imperador asteca. Um encontro que terminou com a subjugação total do último ao primeiro. Porém, Todorov (*cf*. 1992, p. 128) explica que Cortés e os espanhóis tinham grande admiração pelas civilizações pré-colombianas e pelos astecas em particular. Disso é dado nota através de testemunhos relatados pelos próprios. Essa admiração, no entanto, mantinha-se sobre a perspetiva de um estrangeiro[4], pois dela resultou nada mais do que destruição. Para ele, esta situação é "comparável ao turista atual, que admira a qualidade do artesanato quando viaja para África ou a Ásia, sem que por isso lhe ocorra a ideia de conviver com os artesãos que produzem esses objetos"[5] (*idem, ibidem,* p. 129). Assim, houve

[4] Sobre esta perspetiva do significado de estrangeiro vale a pena ainda ver o que disse Georg Simmel (1858-1918), através de Silvano (2001, p. 22): "... o estrangeiro de que falamos aqui não é esse personagem que foi frequentemente descrito no passado, o viajante que chega um dia e volta a partir no dia seguinte, mas é mais a pessoa chegada hoje e que ficará amanhã, o viajante potencial, de alguma forma: se bem que não tenha prosseguido o seu caminho, não abandonou completamente a liberdade de ir e vir. Está ligado a um grupo cujos limites evocam limites espaciais, mas a sua posição no grupo é essencailmente determinada pelo facto de ele não fazer parte desse grupo desde o início, de ele lhe ter introduzido características que não lhe são próprias e que não podem sê-lo. [...]
O estrangeiro, por definição, não tem raízes – entendendo-se este termo, não só no seu sentido material, mas também no seu sentido metafórico, como existência substancial enraizada em qualquer parte, se não é no espaço, ao menos num ponto do meio social. [...] Reduzido ao comércio intermediário, e frequentemente à pura finança, como se esta fosse a sua forma sublimada, ele adquire a sua característica específica: a mobilidade. Se a mobilidade se introduz num grupo fechado, ela arrasta com ela essa síntese de proximidade e de distância que constitui a posição formal do estrangeiro."

[5] Tradução do autor: "…*to today's tourist who admires the quality of Asian or African craftsmanship though he is untouched by the notion of sharing the life of the craftsmen who produce such objects*"

um reconhecimento das coisas encontradas na América, mas não terá havido o interesse por quem as produzia. Deduzindo-se daqui que o encontro com o outro é dominado pelo desejo de conquista.[6]

Transpondo para o campo da arquitetura verifica-se que as cidades coloniais na América Latina se podem organizar em dois grupos: as que já existiam estabelecidas por civilizações primitivas (incas, maias, astecas...) e que seriam, grande parte delas, alvo do desmantelamento perpetrado pelos espanhóis; e as ali inauguradas com o exclusivo propósito de servir a exploração e mercantilização de matérias-primas. A ferramenta nessas cidades era a escravatura. Estas cidades representam, para Mendes da Rocha (2000a, p. 16), uma "sucessão de horrores e erros trágicos, de escravatura, de extermínio das populações locais, do empreendimento colonial desmantelando o território", e que têm de começar por ser reconhecidos. O cume desta política, que tragicamente portugueses e espanhóis inscreveram na história da América, terá sido a assinatura do Tratado de Tordesilhas, em 1494. Essa linha imaginária retratada no "Planisfério de Cantino" (1502) e que dividia as terras descobertas e por descobrir, dividiu também os povos e os recursos naturais desse continente, que era, para o resto do mundo, absolutamente "novo". Para Mendes da Rocha o tratado impediu que as cidades americanas fossem aquilo que deveriam ter sido. "A cidade americana, a cidade brasileira que agora se retoma como discussão, tanto para refazer, recompor as velhas cidades históricas, como [...] para construir novas cidades, talvez no Pantanal, junto dos grandes rios navegáveis", tornou-se uma preocupação "o que entre nós é um fato que talvez não atinja a mentalidade, a preocupação dos europeus" (2012, p. 44). O tratado impediu que a transformação da natureza fosse feita de acordo com os desejos e a sinergia de todos os povos.

Não se pode dizer que nessa altura os europeus não conhecessem África, ou a Ásia, ou até alguns astros que ainda eram, para eles, incompreensíveis, como o já não são hoje aos olhos da ciência. A América, para os europeus, simplesmente não existia. Colombo acreditava que, navegando para ocidente, iria descobrir um caminho mais rápido para o oriente. Ao descobrir um "Novo Mundo", em 1492, este foi, para si, uma absoluta surpresa.

[6] Esta ideia está nos primórdios do turismo, e a seu respeito vale a pena ver o que Mendes da Rocha (2007a, p. 61) tem a dizer: "Para mim a ideia de turismo é desejar a vida do outro. Uma pessoa vai a uma aldeia e quer comer aquilo que só ali se faz. Se o turismo for industrializado os lugares ficam todos iguais. Deixa de ser turismo e é simplesmente uma agitação de um sítio para o outro."



Figura 64 Planisfério de Cantino
[*s.n.*] . 1502

Talvez por isso se justifique considerar esse acontecimento como inaugurador da era moderna. O momento em que o homem toma contacto com o outro é, também, o momento em que passamos a fazer parte de um todo. Até aí, eles e nós, fazíamos parte de uma totalidade que nos era estranha, porque desconhecida (*cf*. Todorov, 1992, p. 5). Só nesse momento é que o Mundo como o conhecemos atualmente se completou. Esse sentimento de *novidade* acaba por entranhar-se profundamente no desenvolvimento da cultura americana, a norte e a sul. Para a maior parte dos americanos, a História *nasce* nesse preciso momento da sua descoberta, ignorando (ou, até, negando) a história da própria Europa. Este aspeto é também para Hannah Arendt (2001, p. 312) um dos três acontecimentos que determinaram a era moderna:

> "No limiar da era moderna há três grandes acontecimentos que lhe determinaram o carácter: a descoberta da América e subsequente exploração de toda a Terra; a Reforma que expropriando as propriedades eclesiásticas e monásticas desencadeou o duplo processo de expropriação individual e acumulação de riqueza social; e a invenção do telescópio, permitindo o desenvolvimento de uma nova ciência que considera a natureza da Terra do ponto de vista do universo."

Curiosamente, estes três acontecimentos são também invocados por Mendes da Rocha nos seus discursos sobre arquitetura; [7] em particular a descoberta da América, pela necessidade de uma revisão crítica da política colonial.

A descoberta da América (que não deve ser confundida com a descoberta dos índios-nativos-americanos), pelos portugueses e espanhóis, e a subsequente disputa da terra, resultou no mapa atual da América Latina. Nele encontramos diferenças culturais, sociais e políticas que se refletem nas povoações e no desenvolvimento do território. Na América do lado Atlântico, por exemplo, notamos mais a presença do africano, talvez porque aí a presença dos indígenas fosse menor do que na América do Pacífico e Central. É ainda nas fronteiras desse mapa que se situam os principais obstáculos ao desenvolvimento do território. O apetite predador pela descoberta de terras novas e das suas imaginadas riquezas,

[7] Consultar Rocha, Paulo Mendes da, 2000a. América, arquitetura e natureza. In: *Paulo Mendes da Rocha: projetos de 1957-1999*. Rosa Artigas (org.) São Paulo: Cosac & Naify, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, **1**, p. 16: "A idéia de modernidade, como dizem os mais amados filósofos, para nós americanos está centrada no discurso de Galileu sobre o Universo; na Reforma como uma porta aberta, larga contrafação a dogmas e paradigmas; na espetacular aventura que comprovas as afirmações da ciência, as navegações."

com particular fascínio pelo ouro, obcecava os dois impérios. Daqui resultou a infâmia da exploração e a aniquilação dos indígenas, fosse porque se opunham à ocupação, fosse porque recusavam *integrar-se* nas leis e nos costumes dos conquistadores; ou fosse, ainda, pelas doenças transmitidas pelos europeus (*cf.* Lara, 2018, p. 68). Para o território este evento foi igualmente trágico, pois significou o desmantelamento do habitat indígena, desde pequenas aldeias a cidades inteiras. O encargo dos ocidentais ali chegados, para além da usurpação dos recursos naturais (e, também, humanos), através da prospeção e mercantilização, uma vez coabitando com os indígenas, era o da cristianização e da imposição dos seus mecanismos sociais. Inclusive na questão da linguagem, que tem, aqui, muita pertinência (*cf.* Silvano, 2001, p. 18). Para que uns e outros se compreendessem havia que *ensinar os índios a falar*, o que implicava uma submissão chocante de uma cultura à outra. Os índios tinham a sua própria linguagem, incompreensível para os europeus, que os consideravam selvagens. À força da imposição da sua língua, seguia-se a submissão às regras, leis e costumes europeus, factos já suficientemente retratados pela ciência e pela historiografia e, por vezes, até, transformados em lendas.

A aventura portuguesa e espanhola no continente americano dá-se em duas etapas: uma primeira de carácter exploratório e marítimo; e uma segunda que se pode resumir na palavra "conquista" em direção ao interior. Se na primeira etapa as fundações eram de carácter provisório, funcionando como apeadeiros às expedições pelo litoral (e mais tarde para o interior), é na segunda etapa que a ocupação do território, em particular pelos espanhóis, ganha uma dimensão urbana. Os assentamentos espanhóis nem sempre foram bem-sucedidos, demonstrando uma certa incompreensão pelo território com que se deparavam. À escolha inadequada do local somavam-se os fenómenos da natureza (desastrosos para os estrangeiros), e a resistência da população indígena. Deste insucesso resultou a ocupação das capitais das civilizações indígenas. Ainda assim foram introduzidas novas estruturas espaciais nestas cidades, cuja mais evidente expressão é a malha quadriculada[8]. Esta estratégia acabaria por ser generalizada pela maioria das cidades coloniais espanholas, mas também por algumas portuguesas. Os propósitos da fundação destas cidades foram sempre três: cidades mineiras, cidades portuárias e cidades

[8] Embora esta já se encontrasse estabelecida em algumas cidades nativas (*cf.* Lara, 2018, p. 71).

administrativas. Extração, comércio e administração do ouro. Mais tarde, já no século XVIII, esta política alargou-se à necessidade de defesa das suas posições territoriais, fosse dos indígenas, fosse de outras potências estrangeiras. Um dos aspetos interessantes nesta estratégia de ocupação territorial, estabelecida sobre um traçado normativo cartesiano, é a possibilidade de nela residir "a liberdade absoluta concedida ao fragmento arquitectónico isolado", realizando "o objetivo que a cultura europeia não conseguia atingir" (Tafuri, 1985, p. 33), e que, eventualmente, parte dela ainda persegue.

No Brasil descoberto, as coisas passaram-se de maneira diferente. A inexistência de civilizações desenvolvidas e o interesse (inicial) dos portugueses pelo pau-brasil e, mais tarde, pela cana de açúcar, café e algodão, assim o determinou. De facto, a implementação de uma política latifundiária acabou por organizar o território colonizado sob um pressuposto rural. O território foi disposto com o propósito do cultivo da terra e da exportação dos produtos naturais para a metrópole e mercados europeus. O mesmo terá sucedido no litoral da América do Norte, com as grandes plantações perto do Atlântico e da rota de exportação para as respetivas metrópoles.

Depois dos assentamentos de cariz exploratório, a partir de 1530, Portugal iniciou o período de colonização, perante a ameaça francesa. Daqui resultou um empreendimento efetivo na urbanização das cidades e vilas coloniais, ampliado pelas políticas do Marquês de Pombal (1699-1782), já no século XVIII, no ciclo do ouro. A tipologia de certos edifícios e de determinadas estruturas urbanas no Brasil está relacionada, de forma estrutural, com o tipo de sociedade que ali se pretendia construir. Segundo Aldo Rossi (2016, p. 34) a "relação entre família rural e família latifundiária da colonização portuguesa no Brasil, comparada com a família teocrática idealizada pelos Jesuítas e com as famílias espanhola e francesa, tem uma enorme importância na formação da cidade da América do Sul."

Outros autores (*e.g.* Francisco de Solano, Jorge Hardoy, Ramon Gutierrez, ou Arturo Escobar) têm detetado significativas diferenças entre as cidades coloniais portuguesas e espanholas. As espanholas, constata-se, mais planeadas em relação às portuguesas, pois eram orientadas por legislação específica: as "*Ordenanzas de Felipe II*"[9]. Betina Schürmann

[9] As "*Ordenanzas de descubrimientos, nueva población y pacificación de las Indias*", mais conhecidas como as "*Ordenanzas de Felipe II*", por terem sido promulgadas por este em 1573, procuravam regular os assentamentos espanhóis já consolidados ou a erigir na fundação de novas cidades na América. É este conjunto regulamentar que institui o traçado urbano ortogonal na Espanha Colônia.

(1999) desconfia desta teoria. Segundo a autora a "polêmica sobre a inexistência de planejamento nas vilas e nas cidades do Brasil deve ser revista". Schürmann (1999, p. 173) nota uma "diferença no dinamismo da economia colonial" entre os dois impérios: "o português centrado no campo e o espanhol na cidade." Contrariamente às cidades espanholas definidas pela malha ortogonal e que invariavelmente se referenciam a um centro de encontro e celebração – a "*plaza mayor*" –, "no Brasil as cidades se organizam mais a partir do protagonismo de certos edifícios, e de adaptações particulares de seus traçados a terrenos acidentados." Para Wisnik (2012, p. 28) esta característica poderá explicar o insucesso das praças das cidades brasileiras em se assumirem como elementos organizadores do conjunto, tornando-se, pelo contrário, "espaços sobrantes na configuração irregular dos lotes". A este aspeto também não será alheio o entendimento diferente que americanos e europeus têm em relação ao espaço público e à sua apropriação.

Ainda assim, as cidades coloniais na América Latina têm inscritos na sua genealogia dois propósitos incontornáveis: sempre a exploração; sempre a guerra; sempre a exclusão (*cf.* Lara, 2018). Praticamente tudo nas cidades coloniais americanas (fossem elas as fundadas ou as transformadas para servir esse propósito) foi feito com o intuito da pilhagem e do comércio. A política colonial assenta na procura de tirar vantagens próprias, aquilo que comummente chamamos de especulação. Fernando Lara (*cf. idem, ibidem*) acrescenta que o planeamento das cidades na América foi executado com o intuito de "excluir e induzir o respeito pelo medo". Máquinas de exclusão e esquecimento.

Hoje, vivemos ainda na descendência dessas políticas, embora sob outra forma, talvez mais dissimulada na iniciativa empresarial e privada, que veio substituir (pelo menos no mundo dito ocidental) a iniciativa pública do Estado. Os estados, agora menos expostos, vão dando cobertura a esta situação através da assinatura de tratados comerciais. Ao mesmo tempo, foram adotando uma atitude complacente consigo próprios, como pretensa tentativa de ignorar ou desculpar o seu passado colonial. O cúmulo da perversidade desta situação, já de si trágica, é a postura adotada pelas classes dirigentes dos países colonizados, descendentes da administração imperial, que têm todo o interesse em esconder a sua participação nesta infâmia, tendo promovido, inclusive, a independência dos seus países com a ambição de perpetuar a sua exploração (*cf.* Sena, 2004, p. 315). O desastre social nas ex-

colónias prossegue incólume, agora diabolizado pelo capital e pelo exercício da *auctoritas* sobre o outro.

Regressando a Todorov (*cf.* 1992, p. 132), é aqui que reside o grande equívoco praticado sobre o *outro*. Segundo ele, é reconhecendo neste a qualidade de sujeito comparável ao eu que se torna possível o diálogo. Caso contrário, "se a compreensão não for acompanhada de um reconhecimento pleno do outro enquanto sujeito, então essa compreensão corre o risco de ser utilizada tendo em vista a exploração"[10], como foi o caso dos descobridores espanhóis e portugueses. A ideia do diálogo entre povos subsiste na ideia de cidade. Para os gregos, *pólis* significa cidade, e define, como sabemos, um modo de vida urbano, que é a base da civilização ocidental. Como relembra Arendt (2004, p. 41), nesses tempos, "o viver numa *polis*, significava que tudo era decidido mediante palavras e persuasão, e não através da força ou violência."

Outras questões levantam-se ainda com a chegada dos descobridores à América. O caso da propriedade do solo é importante de se relacionar, pelo absurdo do ato simbólico que é a *colocação da bandeira* por quem chega primeiro. Inclusive para as conquistas que se adivinham futuramente para a humanidade. Também aqui está subjacente uma ideia de conquista, seja de territórios inabitados (*e.g.* a Lua), seja de territórios habitados tomados de outros povos. É, na sua essência, uma ideia animalesca, de marcação do território. Principalmente, se levarmos em consideração os desafios que se colocam de uma forma cada vez mais urgente – a fome, a pobreza, a ignorância, as alterações climáticas, os desastres naturais, o excesso de população, etc. – onde a gestão do território (e do planeta) irá desempenhar um papel determinante.

A quem pertence o mundo? Em que circunstância é que a posse pode ser definida por quem chega primeiro? Este não pode ser o argumento que legitima o direito de posse que, aliás, na chegada ao "Novo Mundo", pressupõe a negação da existência lá de qualquer civilização, sociedade ou indivíduo que fosse considerado como um igual. No entanto, os indígenas já lá estavam antes da chegada do ocidental. No futuro (como no passado) a ideia de posse é também um equívoco gerado pela ideologia ocidental, pois tudo termina com a

[10] Tradução do autor: "*unless grasping is acompanied by a full acknowledgment of the other as subject, it risks being used for purposes of exploitation.*"

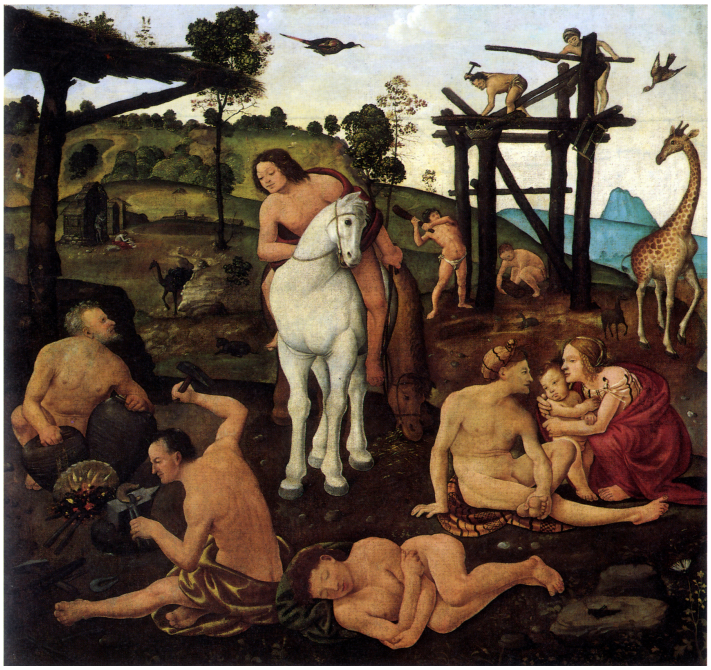


Figura 65 "*Vulcano ed Eolo maestri dell'umanità*"
Piero di Cosimo . *ca.* 1500-5

morte, onde a posse material cessa imediatamente e é obrigatoriamente transmitida para um segundo indivíduo, e deste para o próximo, e assim por diante. Em certa medida, a descoberta da América antecipa a ideia romântica do "Bom Selvagem", teorizada por Rousseau (*cf*. 1996). A corrupção do homem que vivia em harmonia com a natureza dá-se, segundo este, através da convenção da propriedade privada, originando, a partir daí, a desigualdade social. Voltaremos no capítulo seguinte a esta questão.

Para Mendes da Rocha está precisamente na revisão de todas estas questões o interesse de uma arquitetura que se quer diferente, transformadora, que evite a convivência com a exploração do homem pelo homem. Uma arquitetura fundada na paz e na vontade de estarmos juntos enquanto povos. De que serve falar de arquitetura (planear, projetar) quando a guerra tudo destrói?! Numa entrevista de 2006 à revista mexicana "Arquine", intitulada de modo intrigante "*La paradoja de la jirafa*", Mendes da Rocha recorre a um quadro de Piero di Cosimo – "*Vulcano ed Eolo maestri dell'umanità*" (*ca*. 1500)[11] – para demonstrar que um arquiteto deve alargar o seu campo de investigação para além da arquitetura. A girafa é invocada por Mendes da Rocha para exemplificar, simultaneamente, o êxito e o fracasso das relações humanas. Por um lado, a girafa representada é, segundo nos conta Mendes da Rocha (*cf*. 2006), uma oferta: "um califa havia-a enviado como presente para o poder eclesiástico de Veneza"[12]; significando, por isso, o desejo de aproximação e diálogo entre culturas. A morte da girafa, batendo com a cabeça num arco da cidade de Veneza, na interpretação que Mendes da Rocha faz, acaba por ser paradoxal com a proposição inicial, pois resulta, também, da incompreensão de um pelo outro: simplesmente ela não era dali, e por isso morreu.

É fácil reconhecer que os europeus se impuseram na América e aos americanos. Mais difícil será não ver o fracasso dessa conquista do ponto de vista da manifesta incompreensão pelo outro. É uma negação da própria modernidade, sempre conotada com a descoberta do novo continente. Todo o episódio da descoberta da América é construído nessa ambiguidade que Todorov (cf. 1992, p. 97) identifica: ao impor sobre a totalidade da Terra o que era a sua superioridade, o Europeu destruiu em si próprio a habilidade para integrar o Mundo.

[11] O quadro integra uma série do autor dedicada à história da humanidade – *Storie dell'umanità primitive*.
[12] Tradução do autor: "*...un califa la había mandado de regalo al poder eclesiástico de Venecia*."

No Brasil independente, no limiar do século XX, o país não é mais o resultado da mistura de índio, africano e português, e dos seus descendentes. A forte imigração traz a industrialização ao país rural, e o consequente alargamento das culturas inter-raciais. Os artistas modernos brasileiros, influenciados pelo movimento antropofágico (*cf*. Andrade, 1928), têm consciência da presença do *outro estrangeiro* na cultura do seu país. Não a negam. Preferem, no entanto, não a repetir, retirando somente os aspetos positivos desta cultura através da *deglutição*. *Comendo* o *estrangeiro*, o brasileiro pode apropriar-se somente dos seus aspetos positivos, eliminando os negativos através do seu próprio *processo digestivo*.[13]

A arquitetura brasileira abre-se também à modernidade, muito marcada por Le Corbusier, e o país constrói uma linguagem arquitetónica que rapidamente torna-se identitária e autóctone. As "razões da nova arquitetura", como especulou Lúcio Costa (2003), contrapõem-se ao cânone europeu (português e francês) e estão por demais analisadas. Não será, no entanto, excessivo reforçar que a arquitetura brasileira está associada, na sua génese, ao desejo e à oportunidade da construção de uma novidade, com capacidade, inclusive, de exportação. Como Mendes da Rocha (*cf.* 2017) refere, a assim convencionada arquitetura moderna brasileira "não podia deixar de ser uma invenção, já que aqui, [na Europa], por tradição, só havia repetições." Se perguntássemos, o que significa então a construção da modernidade no Brasil, certamente que todas estas questões, que levantámos até agora no presente capítulo, fariam parte da resposta.

A obra de Mendes da Rocha surge na herança dessa modernidade brasileira. Ela é pautada por uma necessidade cismada em sempre voltar a uma primeira convenção, neste caso a da modernidade. Mendes da Rocha, situa-se na linhagem daqueles para quem o projeto moderno é um projeto inacabado.[14] Assim instituído, acabou (ao serviço dos interesses particulares e privados), como todas as coisas boas, por degenerar. A América tem vindo a constituir-se, ciclicamente, como um território natural para o ensaio dessa perpétua modernidade. Também na arquitetura. Também nas cidades.

[13] A antropofagia é um ritual que consiste em comer seres humanos e que era praticado por alguns povos, tendo em vista um sentimento de vingança, que acreditavam ser em respeito do inimigo e com o objetivo de adquirir as suas valências. Como movimento cultural foi tematizado por Oswald de Andrade através da publicação do "Manifesto antropofago" no primeiro número da "Revista de antropofagia", em Maio de 1928.
[14] Ver capítulo III.4.



Figura 66 "*The sons of Pindorama*"
Théodore de Bry . *ca.* 1557

O museu de Mendes da Rocha configura uma notícia desta América, recentrando a questão da arquitetura nos pressupostos da modernidade. Assim, *desembarcado* no "Velho Continente", exótico e de aparência primitiva aos olhos do ocidental, relembra-nos que a questão essencial da arquitetura na era moderna não é a da preservação, mas sim a da transformação. Essa transformação, que é formal e discursiva, mas também exercida dialeticamente em dois planos fundamentais de confrontação: arquitetura/natureza e arquitetura/sociedade. Duas heranças que Mendes da Rocha recebeu de Niemeyer e Artigas, respetivamente (*cf.* Motta. 1967). O Museu dos Coches torna-se, nesse sentido, um ensaio oportuno "sobre questões que eles [europeus] já abandonaram por falta de esperança, ou mesmo por falta de modelos dentro do âmbito dessas cidades que já estão totalmente configuradas" (Rocha, 2012, p. 50). Esse parece ser o caso de Lisboa e do lugar monumental de Belém. No conjunto dessas questões encontra-se subjacente, sem dúvida, a necessidade de uma revisão crítica da política colonial.

A propósito deste problema, não resistimos a apresentar uma outra associação que surge como alegoria. O regresso, feliz, a Portugal do quadro "Café" (1935), de Cândido Portinari (1903-1962), 78 anos depois da sua polémica exibição na *"*Exposição do Mundo Português", parece aparentar algumas semelhanças com a condição do Museu dos Coches. Os dois episódios ocorrem na área monumental de Belém, assim reforçada para a exaltação saudosista dos feitos do povo português e do regime fascista. O quadro de Portinari despertou, na altura, emoções contraditórias. Se por um lado era encarado como "curioso cavalo de Troia no meio das festividades oficiais" (França, 1991, p. 356), por outro era visto com alguma reserva no plano ideológico da exposição. O "Café", que retrata a dura realidade social do Brasil de então e as reminiscências da política colonial, viria a tornar-se uma obra emblemática para o Brasil (pelo reconhecimento internacional que obteve) e para o neorrealismo português (*cf.* Lehmkull, 2011). (Curiosamente, sendo Portinari classificado pela historiografia como um pintor neorrealista, não deixa de ser contraditória a presença do seu trabalho em obras icónicas da arquitetura moderna brasileira que, por sua vez, tem ligações com o construtivismo soviético, que foi, como se sabe, diminuído, mais tarde, pelo realismo-socialista na era estalinista). Tal como na tela de Portinari, o museu de Mendes da Rocha pode surgir nessa contradição entre a exaltação de um admirável mundo novo, moderno, do qual os portugueses, tendencialmente, consideraram-se responsáveis – o Brasil

foi o único país convidado a expor no certame de 1940 – e a incompreensão da sua mensagem, crítica perante a realidade que se vê e retrata.

Os dois planos de confrontação atrás mencionados – arquitetura/natureza e arquitetura/sociedade – podem ser analisados através de uma característica do museu, que surge, um tanto ou quanto inesperadamente, *levantado do chão*, como no romance de José Saramago (1922-2010) [15] . No plano da arquitetura/natureza nota-se essa opção por demonstrar, através do projeto, todo o pensamento técnico e científico implícito ao ato de construir. Em particular esta atracão que Mendes da Rocha (e outros arquitetos brasileiros) sempre teve em contrariar a gravidade, através da *suspensão* das suas construções. *Uma pedra no céu*[16]. Essa superação da natureza é já *tradição* na arquitetura moderna brasileira, que considera a estrutura (o *esqueleto*) autonomizada das paredes. Aquilo a que Lucio Costa (2003, p. 46) chamou de "*ossatura independente"*. O modo como o desenho estrutural foi adquirindo reforçado destaque nos projetos dos arquitetos brasileiros desse período, pode ser entendido como elogio do êxito estrutural. No museu este exercício não é feito de forma gratuita. É na demonstração de todo o conhecimento necessário para transformar a limitação da gravidade que é exercida essa consciência pela condição humana. [17] No plano da arquitetura/sociedade observa-se, por conveniência nossa, o aspeto da propriedade privada do solo, que abordaremos em seguida. A suspensão dos volumes no ar e a ausência propositada de um limite murado tornam essa fronteira difusa, entre o que é público e o que é privado. Uma situação que não deixa de ser estranha em relação ao lugar e à cultura europeia, e que persegue, também por isso, uma ideia diferente do espaço comum.

Se em "Café", os homens vão-se levantando do chão e com eles as suas esperanças, num movimento de resistência contra a escravidão e a opressão, também o museu se levanta, insurgente, destapando o que estava tapado (o aterro e a praia antes deste), resgatando o chão de um para o oferecer a todos. Com isso contraria o que é a tradição europeia de sobreposições, aspeto que pode, também, ser entendido como uma tentativa de imposição da sua própria superioridade moral.

[15] Saramago, José. *Levantado do chão*, 2ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1983 [1980].
[16] Nome da exposição (2017) no MuBE, São Paulo, que traça paralelos entre a arte e a arquitectura de Paulo Mendes da Rocha.
[17] Ver capítulo III.6.



Figura 67 "*Café*"
Candido Portinari . 1935

II.6

"*Die Stadt und ihr Boden*"[1]

A origem da propriedade privada do solo tem sido muito estudada, de tal forma que se tornou assunto trivial, ensinado às crianças como parte da história da humanidade. Na escola, aprendemos que terá sido na passagem do homem recolector para o homem produtor que se verificou a necessidade de permanência deste no mesmo local, tornando-se assim sedentário. Esse período, que Friedrich Engels (1820-1895) estabelece entre o estado selvagem e a barbárie, na sua obra "A origem da família, da propriedade privada e do Estado" (1984), tendo por base as investigações do antropólogo americano Lewis Henry Morgan (1818-1881), corresponderá, hoje, ao que Gordon Childe (1892-1957) designou por Revolução Neolítica. Engels sugere que terá sido nesse período da economia excedentária que coincide o início da diferenciação social, o surgimento da propriedade privada e da servidão da mulher; esta última só comparável com a escravidão do homem enquanto bem transacionável.

Engels e Karl Marx (1818-1883) identificaram uma tipologia de comunismo primitivo nas sociedades pré-históricas, cuja evolução estará na origem da sua própria degeneração. Ignorando os factos antropológicos por detrás de tal acontecimento, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) já antes havia reconhecido (embora metaforicamente) que a razão dessa

[1] Tradução do autor: "A cidade e o seu solo".

corrupção entre os homens está na essência do próprio processo civilizacional. No início, diz Rousseau (1996, p. 9), "o homem nasceu livre e por toda a parte ele está agrilhoado". O que terá acontecido em função das convenções que estabeleceram a ordem social.

Tornando-se produtor dos bens da sua própria subsistência, cultivando a terra e domesticando os animais, o homem foi-se fixando nos lugares que mais convinham a essas atividades. Entretanto, com o progresso dos processos produtivos, nomeadamente através da industrialização, manipulando e transformando matérias-primas para auxílio da produção dos bens de consumo, as populações cresceram, instalando-se e concentrando-se em áreas cada vez mais circunscritas. Desse progresso terá também resultado uma produção excedentária que, consequentemente, gerou a riqueza, através das atividades de troca e venda. Assim, à diferenciação entre servos e senhores que já estava em curso, somou-se a diferença entre pobres e ricos.

Daqui em diante, ao longo de milhares de anos, os assentamentos humanos foram ficando cada vez mais definidos territorialmente. A riqueza já não se media exclusivamente em mercadorias, dinheiro e escravos, passando agora a medir-se também pela quantidade e qualidade da terra possuída. Fosse esta herdada, dentro do que eram as lógicas das famílias e das *tribos*, ou fosse ela conquistada a outros povos pela guerra. A sua alienação em parcelas – que eram cada vez mais repartidas, porque também mais adequadas a um cultivo variado e controlado –, facilitou que o seu desenho fosse influenciado pelo trabalho da lavoura e pelo movimento do arado. Um desenho estreito e longo, se bem observado. Ao desenho das parcelas, somou-se o desenho dos acessos que as ligavam e, com os dois, o campo foi sendo geometrizado em função dos interesses do cultivo da terra. As novas cidades fundadas e construídas sobre estes terrenos, tiveram que lidar com este constrangimento geométrico, influindo assim, e de forma decisiva, o desenho urbano.

Esta é uma das conclusões retiradas do pequeno estudo que o arquiteto suíço Hans Bernoulli (1876-1959) escreveu e publicou em 1946, com o título "*Die Stadt und ihr Boden*", e que serviu, anos mais tarde, de argumento na obra do italiano Aldo Rossi (*cf.* 2016) sobre "a arquitetura da cidade". Nesse estudo, Bernoulli (2006, p. 184) chega à conclusão de que a propriedade privada do solo e o seu parcelamento são o principal obstáculo ao correto desenvolvimento da cidade moderna. Curiosamente, terá sido no início da modernidade, com a expropriação de terras estabelecida durante a Reforma Católica, que esta situação se

agravou substancialmente, inclusive porque o seu efeito acabou por se alastrar até às classes camponesas, concentrando ainda mais as riquezas nas mãos de uma minoria cada vez mais abastada, que se contrapunha a uma maioria progressivamente mais pobre. O outro acontecimento que acentuou decisivamente esta situação foi a Revolução Industrial, onde surgem novas necessidades habitacionais. A concentração do trabalho nas fábricas e destas nas cidades (ou perto delas), exigem a construção de novas habitações para um grande número de pessoas que chegavam do campo, procurando trabalho. No entanto, tornou-se evidente que esse era um problema dificilmente conciliável com o desenho fragmentado da propriedade do solo, dividida que estava em inúmeras e pequenas parcelas de terra. Assim, segundo a leitura que Bernoulli faz (*idem*, *ibidem,* p. 86), "sempre que se tornava urgente expandir a cidade, as habitações eram erigidas ao longo dos caminhos rurais e entre os limites existentes, fossem os lotes adequados a esse propósito ou não."[2] Essa é uma das justificações para o estabelecimento de periferias urbanas, cuja maior consequência é o distanciamento entre a casa e o trabalho, com todas as implicações a isso associadas.

A dimensão e geometria das parcelas urbanas é um problema com o qual qualquer arquiteto de hoje se tem de debater, tendo plena consciência da dificuldade que isso representa, por vezes, para o projeto. As formas das parcelas urbanas são, quase sempre, uns dos principais óbices ao projeto, seja porque se desajustam ao programa (ou este a elas) na sua localização e dimensão, seja porque não proporcionam a plena integração da construção com a cidade. As construções tornam-se, assim, simples adições, que se vão sucedendo umas às outras, desligadas (e desinteressadas) de qualquer lógica de planeamento urbano, pois este está condicionado pelo problema da propriedade privada do solo. Eis o que diz o arquiteto português Fernando Távora a este respeito, no prefácio à "Arquitectura da cidade", livro da autoria do seu colega Nuno Portas (*cf.* 2011):

> "O arquitecto era então um homem que produzia edifícios, maiores ou menores, mais ou menos belos (segundo cânones já um pouco instáveis), satisfazendo melhor ou pior um programa funcional e inserindo-os na Cidade por um processo de quase pura e simples adição. O Urbanismo era, para a grande maioria, matéria senão desprezível pelo menos dispensável e apenas um que outro se interessava já por problemas elementares de zonamento, de tráfego ou de pequenas composições urbanas que,

[2] Tradução do autor: "*Wherever expansion became urgent, dwellings were erected along country-tracks and between the existing boundaries, whether the plots were suitable or not*."

> também por adição, permitiam a realização de planos, mais ou menos monumentais, mais ou menos estáticos e, sobretudo, quase sempre irrealizados."[3]

Imagine-se a cidade moderna, cujos lotes foram determinados para receber uma construção com a altura e a volumetria que a técnica de então permitia, e que, entretanto, assim se foi consolidando (também na memória dos seus cidadãos). Sabemos, no entanto, que os interesses privados sempre procuram privilegiar o maior lucro possível, operando segundo uma relação simples entre área construída *versus* menor custo de construção.[4] Em simultâneo, os avanços tecnológicos vão facilitando esse exercício, tornando possível construir cada vez mais alto, cada vez mais profundo, cada vez mais rápido e com processos cada vez mais simples, suportados pela capacidade industrial. Os arquitetos, impotentes, deixam-se enredar na tentação de adicionar mais uma obra da sua marca autoral à cidade, embora tendo que se esforçar por encaixar a nova construção na mesma forma do lote de há centenas de anos. É como se crescêssemos com os pés sempre dentro dos mesmos sapatos. O resultado disso, que está tornado evidente nas nossas cidades, é o de prédios *espremidos* dentro de limites de lote que não lhes servem; e que não servem, também, ao desenvolvimento da cidade, estorvando-se a si e aos outros. Estorvando, inclusive, a própria da cidade (*cf.* Rocha, 2002b).

Para a cidade, enquanto espaço coletivo, esta é uma condição repressiva, que dificulta a sua renovação e transformação, implicitamente necessárias ao seu desenvolvimento. Este desenvolvimento não admite (e não pode tolerar) que "o solo urbano seja reparcelado no estrito proveito da iniciativa privada e de forma irrevogável". E que, "em face das necessidades públicas mais urgentes, a irresponsabilidade dos especuladores sirva para contratar, vender, subdividir e construir sem qualidade nas áreas mais nobres da cidade, sob o olhar da autoridade municipal"[5] (Bernoulli, 2006, p. 11). Isto é, a cidade não pretende ser

[3] O livro de Portas surge na mesma altura em que também outros autores se dedicaram ao estudo do problema do desenho das cidades, que na Europa se iam reinventando nos escombros da Segunda Guerra Mundial, e que as modernas teorias do urbanismo tentavam influenciar. Assinalam-se por nosso particular interesse as obras de Aldo Rossi– "*L'architettura della città*", 1966 – e de Anatole Kopp– "*Ville et révolution*", 1967, a que regressaremos mais à frente.

[4] Consultar a este propósito o capítulo III.4 e, em particular as hipóteses de Henri Lefebvre (1901-1991).

[5] Tradução do autor: "*Il continuo divenire, trasformarsi, rinnovarsi della città non tollera e non può tollerare che il suolo sia lottizzato tra i singoli proprietari in modo irrevocabile, che di fronte alle necessità pubbliche più impellenti, dei privati irresponsabili contrattino, vendano, suddividano, edifichino malamente nelle aree di maggior rilievo, sotto gli occhi delle autorità*."

o somatório de construções singulares (o que gostamos de chamar palimpsesto), adicionadas segundo interesses particulares, pois ela é (e deverá procurar ser) um organismo de carácter próprio, no sentido holístico do termo. Todavia, os interesses comuns da cidade são preteridos ao interesse privado, especulativo e predatório de uns, desinteressado, em si mesmo, da renovação da cidade como um todo.

Ao mesmo tempo, é essa condição parcelar da subdivisão do solo urbano, gerida em função da iniciativa privada, que tem efetivamente promovido o seu desenvolvimento (Rossi, 2016, p. 200). Preenchendo os vazios urbanos. Renovando as construções existentes. E algumas vezes participando da renovação do espaço público através de mecanismos de investimento (e interesse) privado. Entretanto, sabe-se que a cidade não é propriedade de um só dono, donde que ela não deve ser concebida de um ponto de vista individual, mas sim coletivo. Ela é a habitação de todos os que nela vivem, seguindo as mesmas regras, como na velha *civitas*, no significado latino da palavra – cidadania, conjunto de direitos atribuídos ao cidadão. *Civis romanus sum*, no latim, significava ser-se um cidadão romano, livre, habitante de uma sociedade a que se pertence por direito privado (*jus civile*).

Que fazer então perante esta aparente e incontornável contradição? Bernoulli (*ibidem*, p. 85) identifica no sistema feudal da idade média uma possível solução, que teria de ser adaptada à contemporaneidade:

> "As cidades da idade média, nomeadamente aquelas dos séculos XII e XIII, ofereciam uma solução surpreendentemente simples: a terra era o feudo que um feudatário recebia do soberano. Autorizados por poder real, aos feudatários era permitido fundar cidades e vilas. As cidades erguidas nas terras dos soberanos permaneciam, contudo, na sua propriedade. O feudatário investia poderes a um administrador – o locador – para instalar a cidade. O locador era, por seu turno, obrigado a reunir locatários, ou seja, os habitantes necessários. Estes nunca se tornavam proprietários efectivos da terra. Ao pagar um tributo anual – o *canon* – era-lhes garantido o direito de construir num lote determinado. Desta forma, o feudatário seria capaz de planear a sua cidade de acordo com o plano que melhor a servisse. Todos os cidadãos deveriam adaptar os seus edifícios a este plano." [6]

[6] Tradução do autor: "*The towns of the middle ages and especially those of the 12th and 13th centuries offer an astonishing simple solution: the land was the liege of greater and smaller landlords. Authorized by royal power, they were permitted to found towns and villages. Cities arose on the estate of the landlord, who remained its owner however. The liege lord commissioned a contractor– the* locator*– to lay out the town. The locator was furthermore obliged to gather* loccatorii *i.e. the necessary inhabitants. These never became actual owners of the land; by paying a yearly duty– the* canon*– they were granted the right to build on a particular*

No sistema feudal da idade média a terra permanecia na propriedade do rei, que dela era soberano, embora cedesse partes dessa propriedade aos senhores da nobreza (feudatários), para sua administração, em troca de ajuda militar. Os feudatários, por seu turno, concediam à maior parte da população camponesa (servos da gleba[7]) permissão para ocupar e construir nas terras por eles administradas, em troca de fidelidade, trabalho e do pagamento de um tributo. A vantagem para o planeamento urbano e territorial que Bernoulli vê neste sistema, é o das casas permanecerem em propriedade comum, neste caso a do reino. Este sistema iria perdurar (embora com as inevitáveis evoluções) até finais do século XVIII, altura em que foi questionado pela Revolução Francesa (1789-199). Em alguns países, porém, prolongou-se por mais tempo, como por exemplo na Rússia, até à Emancipação dos Servos, em 1861. Embora seja de se notar que ali mais de metade da propriedade comum do solo[8] permaneceu na posse da *Obchtchina*[9] até aos primórdios da revolução socialista. Desse facto davam nota Marx e Engels no prefácio à segunda edição russa, de 1882, do "Manifesto do Partido Comunista" (*cf.* Marx e Engels, 1977, p. 8), ao mesmo tempo que se questionavam se essa forma de posse do solo poderia "transitar imediatamente para a [forma] superior da posse comum comunista?" Avançando numa ideia de planificação, a doutrina marxista e as teorias socialistas e comunistas inauguravam a explicação das condições de vida pela estrutura económica da sociedade (*cf.* Kopp, 1972, p. 56). Engels relacionava as condições miseráveis da classe trabalhadora em Inglaterra, com o aparecimento da indústria. Embora ele saiba que isso não é inteiramente da responsabilidade das grandes cidades, mas antes da sociedade burguesa. Como tal, ele não acredita que a intervenção neste processo possa ser feita através de iniciativas espaciais (*cf.* Rossi, *ibidem*, p. 201).

Bernoulli (2016, p. 4), por seu turno, questiona-se ainda se os grandes e ambiciosos projetos de obras novas, se tudo o que de bom e de belo emergiu do estudo da cidade antiga,

plot. From now on the land owner was able to design his town according to the ideal plan of the time. To this plan every citizen had to adapt his building."

[7] Terreno adstrito a um feudo.

[8] Constatado por August von Haxthausen (1792-1866) em 1843 numa viagem pelo país, e cujos resultados seriam publicados quatro anos mais tarde em "*Studien über die innern Zustände, das Volksleben und insbesondere die ländlichen Einrichtungen Russlands*" [tradução do autor: "Estudos sobre as condições no interior, a vida das populações e, em particular, as instituições da Rússia"].

[9] Comuna camponesa da Rússia Imperial.

teve como aspeto fundamental um terreno onde se podia construir livremente. Neste caso, considerando a situação atual, "seria [então] preferível, mais salutar e mais apropriado [...] começar tudo de novo." Em todo o caso, as cidades existem e estão aí para continuar, e as estratégias de *tabula rasa* tendem a tornar-se cada vez menos desejáveis. No entanto, o exercício especulativo que se poderia fazer é o que o arquiteto brasileiro Paulo Mendes da Rocha (*cf.* 2000a) nos propõe: a ideia de "cidade para todos", como é que ela seria?

O que parece certo do que sabemos a partir do estudo da história das cidades nas suas variadas tipologias, é que o eventual aparecimento de novas cidades, fundadas da necessidade e do desejo das populações, teria como proveito singular e diferenciador a sua implantação sobre terreno indivisível. Isso possibilitaria imaginar, por contraposição às cidades existentes (que permanecem sempre as mesmas cidades), que uma divisão do território urbano assente em considerações de princípio estruturantes, poderia fazer-nos acreditar que a cidade ideal, a que exasperadamente todos ambicionamos, seria possível de atingir (*cf.* Bernoulli*, ibidem,* p. 19). Assim, no raciocínio de Bernoulli, torna-se desejável que a propriedade do solo volte novamente para a esfera pública.

Prosseguindo nesta ideia, um último obstáculo se colocaria: o do próprio direito à propriedade privada. Este direito, no caso do solo urbano como já foi referido, constitui um forte obstáculo à sua renovação, justificada numa obstinação sem pudor de um direito que tem origem (veja-se a contradição!) na propriedade comum do reino, e que, acabando por cair nas mãos de privados, por circunstâncias enviesadas da história da civilização, acabou por criar nestes uma atitude monopolista, de que se sentem absolutamente seguros do seu direito.[10]

No centro do problema que temos vindo a tentar expor está a tentativa de encontrar um ponto de equilíbrio que vá ao encontro dos interesses divergentes da cidade e daqueles

[10] A consciência deste problema é mais abrangente do que aparentemente se pensa, tocando a consciência de políticos como o estadista alemão Walther Rathenau (1867-1922): "O novo bem-estar das cidades [...] deve ter o seu fundamento no solo citadino, que não existe nem para o construtor de milhões, nem para o açambarcador de terrenos, especuladores da construção e tiranos do aluguer [...]. Pelo contrário, o solo citadino sobre o qual perfilam as novas construções deverá tornar-se, ao fim de algumas gerações, livre propriedade de todos. A indústria arquitectónica das nossas ruas, enquanto existir, dará um testemunho e uma advertência significativa da incúria dos nossos conceitos económicos, que concederam a uma casta monopolista um direito de oneração sobre o património comum acrescível a seu arbítrio, e deram de presente biliões sobre biliões aos possuidores de rendas urbanas." Walther Rathenau. *Die neue Wirthschaft* [Nova economia] *apud* Tafuri, Manfredo, 1985, p. 50.

que possuem as propriedades. Esse equilíbrio, no entanto, parece ser somente possível de atingir se os terrenos urbanos forem restituídos ao Estado. (*cf. idem, ibidem*, p. 82). Segundo o arquiteto suíço, a partir dessa base, com a ajuda do mecanismo do direito de superfície,[11] abre-se a possibilidade da construção e da manutenção, por tempo determinado ou indeterminado, de uma obra em terreno alheio, neste caso em terreno público. Retomando as terras para as mãos do Estado ou de pessoas públicas coletivas – através de cedências[12] ou da sua compra, sempre que se verifique essa possibilidade (*e.g.* através do exercício do direito de preferência)[13] – e mantendo estes sobre elas, em exclusivo, o direito de superfície, surge a possibilidade da construção de um novo paradigma para a renovação da cidade. A recompra da propriedade privada pelo Estado é, contudo, somente um ponto de partida. Ela constitui "uma primeira base elementar sobre a qual a cidade do futuro pode ser erigida, e uma constante regeneração orgânica pode tornar-se possível" (*idem, ibidem,* p. 89). Historicamente, entre os arquitetos modernos, e de uma forma global, o reconhecimento do problema da propriedade privada do solo grassava desde os primórdios dos Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna, no início do século XX. [14] Pese embora, ela já estivesse bem nítida entre os arquitetos e urbanistas russos, que mergulhavam na consciência coletiva formada com a Revolução de 1917. Desse facto dá-nos nota Anatole Kopp (1972*,* p. 57):

> "Cada urbanista, cada arquitecto, qual seja o país onde pratica a sua actividade, sabe hoje que é a questão da propriedade privada do solo que, em primeiro lugar, torna difícil (para não dizer impossível) qualquer política de desenvolvimento do habitat, que é a procura do lucro que faz com que, em certos países, e em particular no nosso,

[11] Na legislação portuguesa o direito de superfície está consagrado no "Código Civil", Título V, cuja definição consta do Art.º 1524: "O direito de superfície consiste na faculdade de construir ou manter, perpétua ou temporàriamente, uma obra em terreno alheio, ou de nele fazer ou manter plantações."

[12] Em Lisboa, por exemplo, no PDM de 2012 (Capítulo II), está previsto um regime de cedências: "As operações de loteamento e as demais operações urbanísticas com impacte relevante ou semelhante a uma operação de loteamento contribuem para a dotação de áreas destinadas a espaços verdes e de utilização coletiva, a equipamentos de utilização coletiva, a infraestruturas, nomeadamente arruamentos viários e pedonais e a estacionamento público na cidade, a ceder gratuitamente para o domínio municipal pelo proprietário e/ou pelos demais titulares de direitos reais sobre o terreno sobre o qual incidem as referidas operações urbanísticas." Art.º 87º, p. 148.

[13] Na legislação portuguesa o direito de preferência está previsto na "Lei de bases gerais da política pública de solos, de ordenamento do território e de urbanismo", Art.º 29º da Secção II da Lei n.º 31/2014.

[14] Veja-se a Declaração de La Sarraz, CIAM I, 1928.

> a habitação seja um produto caro, um luxo reservado àqueles que 'possuem os meios'. Qualquer um de nós sabe hoje que é o urbanismo a chave para a solução dos problemas que se colocam à arquitectura..."[15]

A importância da propriedade privada do solo era de tal forma determinante para os propósitos da Revolução Russa, que os bolcheviques inscreveram a sua abolição no "*Nakaz*" (ou instruções) aos camponeses (*cf.* Reed, 2017, p. 321) Para estes a questão da terra não poderia ser resolvida separadamente da revolução social, pois ambas estavam implicadas uma na outra. Lenin sabia-o e por isso o tinha declarado no Congresso dos Camponeses (*cf. idem, ibidem,* p. 274). A questão revolucionária no estudo da cidade ideal poderia ser interessante de se analisar com profundidade (embora não seja esse o objetivo desta tese), considerando as propostas utópicas que sempre surgem associadas a esses momentos. Aldo Rossi (2016, p. 31) por exemplo, estava convencido que na formação dos arquitetos estava em falta uma parte importante dedicada "à história da ideia de cidade". Embora reconhecesse que o conhecimento nesse âmbito era ainda frágil, considerava como indispensável "ver entre que limites e com que sucesso as épocas de revolução contrapõem um seu modo concreto de organizar a cidade." O que nos leva à presunção de que o problema da cidade é, na sua essência, mais um problema de opções e de escolhas do que de desenho, *i.e.*, um problema de política, que, sabemos, da Grécia antiga dizia respeito ao conjunto de procedimentos relativos às *Pólis*. Sem negligenciar que a política surge como metodologia de execução de necessidades e desejos que são anteriores a ela. Ou seja, tem sido às instituições políticas e não aos arquitetos que cabe o papel de escolher a forma das cidades. Os arquitetos, quanto muito, podem (e deveriam), pela sua formação humanista, tentar influenciar essas escolhas.

Neste ponto, temos consciência que o que temos vindo a apresentar ao longo destas linhas demonstra uma mútua relação entre o espaço organizado e os acontecimentos sociais e económicos, podendo inclusive afirmar-se que as transformações que vão ocorrendo nas sociedades têm influência decisiva na forma urbana e que, por sua vez, a transformação das

[15] Tradução do autor: "*Chaque urbaniste, chaque architecte, quel que soit le pays où il pratique, sait aujourd'hui que c'est en premier lieu la propriété du sol qui rend difficile (por ne pas dire impossible) toute politique rationnelle d'aménagement ou d'habitat, que c'est la recherche du profit qui fait que dans certains pays et particulièrement dans le nôtre, le logement reste denrée rare, un luxe réservé à ceux qui <ont les moyens>. Chacun sait aujourd'hui que c'est l'urbanisme qui est la clé à la solution des problèmes qui se posent à l'architecture...*"

cidades gera alterações de comportamento nos seus habitantes. De forma genérica e resumida podemos concordar com a afirmação de Távora (In: Portas, 2011, p. 10) de que "se sem Homem não há Cidade, também sem Cidade não há Homem." Isto significa que, ao partir dessa presunção, será então possível reconhecer-se que o estudo da cidade não se pode efetuar exclusivamente sob o ponto de vista disciplinar da prática projetual, exigindo-se que as artes, as ciências e a técnica participem igualmente dessa análise. As conclusões dessa análise multidisciplinar deverão subjazer à forma da cidade (para não dizer determinar).

Neste entendimento, Rossi (*cf.* 2011, pp. 184-189) confessa que os estudos de Maurice Halbwachs sobre a expropriação nas cidades, desapossando o(s) proprietário(s) da sua propriedade, mediante o pagamento de uma indemnização, foram para as suas conclusões de enorme relevância. Nomeadamente em três aspetos que ele destaca: a relação entre os fatores económicos e a cidade; o contributo da personalidade do individuo; e a evolução urbana enquanto facto de ordem social.

A cidade é o conjunto das arquiteturas ligadas entre si, muito simplesmente. (Assim definiu Artigas na sua prova didática para professor titular). Como tal, a forma dessas arquiteturas encontra-se na dependência direta da forma da cidade. Mas o inverso é também verdade, no pensamento da Escola Paulista de arquitetura. Não há (ou não deveria haver) edifício que não faça cidade, pois ele está, à partida, condicionado estruturalmente pela morfologia urbana e pelos parâmetros urbanísticos; logo, ele não pode ser indiferente à cidade, ou resguardar-se num posicionamento acrítico das condições locais, preferindo o facilitismo tecnocrático e egocêntrico que o deixa, invariavelmente, a *falar* sozinho. Mendes da Rocha (2000a, p. 72) não se afasta desta ideia e considera, inclusive, que urge abandonar a ideia *Palladiana* de cidade: uma cidade feita de uma sucessão de palácios. "A arquitectura contemporânea é essencialmente o desenho de cidade e não [a] sua decoração com uma sucessão, até hedionda, de artefactos esdrúxulos." Se a casa é a morada do homem, então as cidades são o seu habitat. Revela-se aqui então a urgência de "desatar o nó da divisão esquizofrénica entre arquitectura e urbanismo, entre arte e técnica, arte e ciência." Esse é, no fundo, o objeto dos livros de Rossi (2016) e de Portas (2011).

É na cidade que o contraste entre o particular e o universal se tornam mais evidentes. Esse contraste é, na génese das cidades, uma contradição, pois elas são por natureza o local que resultou do desejo do encontro entre os homens, e de aí permanecerem juntos; porém,

na maior parte do território urbano, os homens permanecem juntos de fora parcelar, cada um senhor nos limites da sua propriedade. Se o contraste entre o coletivo e o individual, entre o que é da esfera pública e o que é da esfera privada parece sobressair na cidade, ele também aparece nas arquiteturas que a constroem, desde logo na diferenciação entre edifícios públicos e privados. Mesmo dentro dos limites destes últimos a dimensão pública surge porque neles permanecem, ou por eles passam (agora, ou no futuro) mais do que um individuo. Ao aprofundarmos a consciência das atividades humanas que se desenvolvem no espaço privado, constatamos que o domínio da esfera privada (mais precisamente as fronteiras que a separam do resto do mundo) se torna cada vez mais difuso. Tende, aparentemente, a diluir-se.

Para Mendes da Rocha (*cf.* 2002b) a única propriedade privada que existe reside na nossa mente: "o mais privado que um de nós possa ter, e já tem de nascença, é o próprio pensamento." Esse espaço privado de que fala é, no fundo, o. que o neurologista português António Damásio (1944-) designou nos anos 1980-90 de subjetividade. Um processo que se encontra na dependência de dois fatores essenciais à articulação das imagens, que são o registo experiencial da nossa consciência. Um dos fatores é a criação de um ponto de vista segundo o qual nos posicionamos para olhar essas imagens. O outro fator constitui os sentimentos de que as fazemos acompanhar. Será essa subjetividade, em conjunto com as características biológicas únicas de cada um, que formam o todo do individuo. A privação da privacidade por outro lado (se é que ela seja efetivamente possível), dá-se na ausência do outro; é só no encontro e na comunicação entre uns e outros que a nossa existência se confirma e se torna pública. O que não é o mesmo que dizer que ela não existe para lá da presença dos outros. Para Hannah Arendt (2001), que por certo está entre os pensadores que orientam o discurso de Mendes da Rocha, só a atividade de pensar própria da vida humana se relaciona com o mundo exterior sem necessariamente nele se manifestar, pois não precisa do reconhecimento dos outros para se tornar coisa real. A interdependência entre as esferas pública e privada e a discussão do argumento da abolição da propriedade privada, são da seguinte forma analisados pela autora (*ibidem*, p. 76):

> "Parece ser da natureza da relação entre as esferas pública e privada que o estágio final do desaparecimento da esfera pública seja acompanhado pela ameaça de igual liquidação da esfera privada. Nem é por acaso que toda a discussão veio a transformar-

> se num argumento quanto à desejabilidade ou indesejabilidade da propriedade privada. Pois a palavra *privada* em conexão com a propriedade, mesmo em termos do pensamento político dos antigos, perde imediatamente o seu carácter privativo e grande parte da sua oposição à esfera pública em geral; aparentemente, a propriedade possui certas qualificações que, embora situadas na esfera privada, sempre foram tidas como absolutamente importantes para o corpo político."

Prosseguindo no seu raciocínio, Arendt conclui que o estado atual do conhecimento permite-nos compreender a ameaça que se esconde para a nossa própria existência no desaparecimento de ambas as esferas: "a esfera pública porque se tornou função da esfera privada, e a esfera privada porque se tornou a única preocupação comum que sobreviveu" (*ibidem*, p. 82). Para o pensamento moderno a "abolição da posse privada da riqueza" não é em si preocupante, pois inclusive a combateu com notável ferocidade a partir do socialismo e do comunismo, instaurados com as revoluções do início do século XX. A ameaça mais séria (alerta Arendt) é, porém, "a abolição da propriedade privada no sentido tangível possuído na terra por uma pessoa". O que é distinto da ideia de riqueza e da sua acumulação enquanto posse. Segundo ela, o que esteva em causa na era moderna não era a manutenção da propriedade como tal, "mas a busca desenfreada de mais propriedade, ou seja, a "apropriação", em nome da subsistência das sociedades.

Para Mendes da Rocha, a abolição da propriedade privada do solo está, igualmente, entre os aspetos fundamentais que ele elege para destacar do discurso crítico do trabalho do arquiteto e urbanista russo, nacionalizado francês, Anatole Kopp[16]. Os outros dois seriam a exploração do homem pelo homem e a construção da paz (*cf.* Rocha, 2017). No entanto, ele sabe que esse é um objetivo, por agora, distante de se atingir, até porque já foi tentado no passado, e acabou sempre pervertido pelos interesses privados. Mas sendo essa conclusão – a necessidade de nos colocarmos de forma crítica perante a hipótese da abolição da propriedade privada do solo – resultante de um estado de consciência lúcido sobre a condição humana e da vida nas cidades, num sentido universal, ela não pode ficar ignorada. Daí que

[16] Anatole Kopp, estudou na Sorbonne, na *Ecole speciale d'architecture* e na *Ecole des Beaux Arts* em Paris, e posteriormente no *Massachusetts Institute of Technology* nos EUA, e foi professor na Universidade de Paris VIII (Vincennes). Esteve envolvido no movimento dos urbanistas marxistas nos anos 1960-70 e fundou, junto com Henri Lefebvre, a revista "*Espaces et sociétés*". Da sua obra publicada destacam-se os seguintes títulos "*Ville et révolution*" (1967), "*L'rchitecture de la période stalinienne*" (1985) e "*Quand le moderne n'était pas un style mais une cause*" (1988).

ela apareça na memória, por instinto ou dedução, quando as condições se proporcionam, invadindo o discurso ou o desenho do arquiteto. Encontramos em Mendes da Rocha essa preocupação, assim como em Artigas de quem diz a ter herdado. O posicionamento crítico inicial perante o programa e o sítio são uma preocupação de que o arquiteto não prescinde para continuar a fazer o que lhe resta como possível nesse desígnio. A proposta para o silo-auto do projeto do Museu dos Coches, propondo a sua implantação em terreno municipal, separado do lote destinado ao museu por duas vias rápidas de tráfego e pela linha férrea, é um exemplo disso. Assim como o episódio relatado pelo próprio[17] e por Marta Moreira (1963-), da proposta de compra de um edifício vizinho ao SESC da 24 de Maio, para nele instalar todos os serviços técnicos, libertando assim espaço no interior do edifício principal. Do mesmo princípio se terá servido Le Corbusier, quando chegou ao Rio de Janeiro para trabalhar com a comissão para a construção do MES, logo declarando que o lote não servia, e que se deveria fazer o edifício em frente ao mar, um pouco mais adiante, onde está a *Maison de France* e o consolado de Itália, por detrás do aeroporto (*cf.* Capanema, 2003). Entre outros exemplos, estas são propostas que contrariam a ditadura impositiva do desenho das parcelas urbanas, extravasando os seus limites, embora não o façam por capricho, mas sim a partir de uma visão coletiva da arquitetura, deduzida a partir dos desejos e das necessidades do que, enfim, entendam dever ser feito. Tudo isso é construído a partir da obrigação de conceber os edifícios (repetimos) não como factos isolados, mas como elementos de um conjunto mais amplo que é a cidade.

Quando esse exercício se constata impossível de realizar para além do lote de terreno, então ele fica por dentro da própria construção, afluindo ao desenho dos espaços em continuidade e das suas opções construtivas, reinterpretação daquelas que configuram as ruas de uma cidade. Que outra razão poderia haver para o prolongamento do chão da cidade para dentro da construção, tão característica nos projetos de Mendes da Rocha e de Artigas, como o asfalto na Casa Millan (1970), a calçada de granito negro do Museu dos Coches (2017) ou a cor terra do salão da FAU (1969)? O que estes arquitetos desejam é a abolição

[17] *Cf.* Rocha, Paulo Mendes da, 2017b. *Tudo é projeto* [video]. Realizado por Joana Mendes da Rocha e Patrícia Rubano. São Paulo: Olé Produções, Opa!, Casa da Arquitectura, 2017. 1 DVD (90 min.): Color.
Cf. Moreira, Marta, 2013. *SESC 24 de Maio* [*online/video*]. São Paulo: Escola da Cidade, 2013 [Consult. 21 Jul. 2019].
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ezmwyS4Q8w4>

do espaço privado e da própria privacidade, urbanizando a vida doméstica, tornando a casa, usando das palavras de Guilherme Wisnik (2012, p. 19) "um fórum da vida coletiva da cidade, onde cada um tem [a] sua liberdade pautada pela liberdade do outro."

O posicionamento dos arquitetos paulistas de ideologia moderna é um posicionamento partidário e participante de uma revolução que acreditam ter começado, ter acontecido e estar a acontecer, sem que a aceitem como terminada.[18] A sua atitude é crítica, e por isso transformadora, procurando a alteração pela introdução da novidade e de processos alternativos de projeto. Cada projeto é em si uma *reforma*, colocando em causa as estruturas sociais e individuais, presentes e futuras. Nesse sentido, eles podem ser qualificados de revolucionários, porque vão contra as coisas estabelecidas.

[18] Ver capítulo III.4.

II.7
Cidade ou revolução

Procuraremos agora compreender a evolução da célebre advertência de Le Corbusier "*Architecture ou révolution*"[1], titulo do capítulo que encerra o seu livro de 1923, "*Vers une architecure*"[2], para a conjunção que Anatole Kopp utiliza mais tarde – ainda que substituindo a palavra *arquitetura* pela palavra *cidade* –, em "*Ville et révolution*" (1967), um estudo sobre a arquitetura e o urbanismo soviéticos dos anos 1920. Sobre este tema que procurámos demonstrar no capítulo anterior que, entre alguns arquitetos modernos, nomeadamente aqueles ligados è Escola Paulista (nas suas produções teóricas e práticas), a cidade é entendida enquanto arquitetura, a construção do habitat para o homem tanto se dá, enquanto raciocínio lógico, para a arquitetura como para a cidade. São partes da mesma coisa.

Do título de Le Corbusier para o título de Kopp, para além da troca de palavras entre arquitetura e *cidade*, uma outra diferença se nota e, não menos importante: a substituição da conjunção *ou* pela conjunção *e*. Se *ou* pressupõe uma escolha entre uma coisa e outra – neste caso entre arquitetura e revolução, representações de estados de salvação ou de condenação para o autor – *e* implica uma existência concomitante entre arquitetura (ou cidade) e revolução.

---

[1] Tradução do francês pela versão portuguesa: "Arquitetura ou revolução".
[2] Tradução do francês pela versão portuguesa: "Por uma arquitectura".

Na conceção de história que Walter Benjamin (1892-1940) faz no ensaio "*Über den Begriff der Geschichte*"[3], de 1940, este parece também sugerir uma interpretação contrária ao aviso de Le Corbusier, de que sem uma nova arquitetura a revolução aconteceria. Para Benjamin (1974) a narrativa do curso da história tem sido um privilégio dos vitoriosos, e o espólio do seu *saque* é aquilo que entendemos por património. Este património, por sua vez, não resulta somente da produção dos artistas seus criadores e da simpatia e patrocínio de seus governantes vitoriosos, mas também do labor desumano dos cidadãos seus contemporâneos. Benjamin constata que "nunca terá havido um documento da cultura, que não seja também um da barbárie."[4] Transportando da interpretação que Brian Elliot (*cf.* 2011) faz aos textos de Benjamin, e aplicando o raciocínio deste à arquitetura, pode-se inferir que não existe arquitetura que não seja pública, pois é sempre o coletivo quem participa da sua criação e do seu uso. Este é um raciocínio que vimos estar incutido no espírito de Paulo Mendes da Rocha (2002a, p. 8)[5], que o tem sempre presente: "A idéia de espaço já envolve o público. Não há espaço privado."

O nosso objetivo, por agora, é o de compreender em que contexto e com que intenção Le Corbusier (primeiramente) e Kopp, mais tarde, entre outros autores, associaram a arquitetura à ideia de revolução. Revolução essa cujo modelo histórico referencial iremos identificar e descrever no próximo capítulo e ao longo da terceira parte desta tese. Comecemos, então, por Le Corbusier. Um ano antes de explicitar as suas ideias no livro "*Vers une architecture*", o arquiteto franco-suíço propunha, na exposição do Salão de Outono de 1922, no *Grand Palais des Beaux-Arts*, um plano de uma cidade para 3 milhões de habitantes, publicando-o posteriormente na revista "*L'Esprit nouveau*" sobre a forma de ensaio. Revista essa de cuja conceção e edição o próprio Le Corbusier havia participado ativamente. Três anos depois da exposição o plano é desenvolvido e ensaiado para a cidade de Paris, passando a denominar-se "*Plan Voisin* (1925), por ter sido patrocinado pelo industrial Gabriel Voisin. A radicalidade utópica (e um certo autoritarismo) do *Plan Voisin* era uma resposta radical às exigências da vida moderna, que segundo o arquiteto (1925, p. VIII) exigia um novo plano para a casa e para a cidade. A proposta de Le Corbusier arrasava

[3] Tradução da versão inglesa pelo autor: "Sobre o conceito da história".
[4] Tradução do autor: "*There has never been a document of culture, which is not simultaneously one of barbarism*."
[5] Ver no capítulo anterior.

com as construções pré-existentes na área de intervenção no centro de Paris, substituindo-as por um conjunto de torres residenciais dispostas sobre uma grelha ortogonal regular. Os avanços tecnológicos e industriais da construção em série tornavam exequível a proposta, acrescidas da virtude funcionalista, que Le Corbusier (*ibidem,* p. XI) via como positiva e desejável à vida doméstica:

> "A grande indústria deve ocupar-se do edifício e definir os elementos da construção da casa para a construção em série.
> É preciso criar um estado de espírito da construção em série.
> Um estado de espírito das casas em série.
> Um estado de espírito de habitar as construções em série.
> Um estado de espírito de conceber as casas em série.
> Se conseguirmos abstrair do nosso coração e mente os conceitos imóveis da casa, considerando a questão de um ponto de vista crítico e objetivo, chegamos à casa-ferramenta, a casa em série, sã (também moralmente) e bela, da estética das ferramentas do trabalho que acompanha a nossa existência."[6]

É preciso notar que as reflexões de Le Corbusier processam-se logo após o final da Primeira Guerra Mundial, e no *continuum* da Revolução Russa, que, entretanto, seguia em curso. Elas não podiam ser desassociadas destes eventos e permanecer indiferentes à construção da paz (nos escombros da sua destruição) e à realização dos altos ideais humanos, que desde há muito eram desejados (e presentes no espírito revolucionário). O direito a uma habitação condigna, que o terror da guerra tornara ainda mais premente, faziam emergir a consciência da necessidade de superar a miséria e a infâmia que o advento da Revolução Industrial havia infligido à vida nas cidades. O primeiro instinto do homem é abrigar-se, encontrando a sua morada, a sua casa, que Le Corbusier identificava como desajustada dos tempos modernos. Quer para o trabalhador quer para o intelectual. O desequilíbrio a que as sociedades haviam chegado tinha, para ele, a sua origem na construção (*ibidem*, p. 227). O desajustamento da construção das casas dos trabalhadores em relação, por exemplo, à moderna construção das fábricas ou, até, às modernas ferramentas do trabalho do dia a dia,

[6] Tradução do autor: "*La grande industrie doit s'occuper du bâtiment et établir en série les éléments de la maison. / Il faut créer l'état d'esprit de la série,/ L'état d'esprit de construire maison en série, / L'état d'esprit d'habiter des maisons en série, / L'état d'esprit de concevoir des maisons en série. / Si l'on arrache de son cœur et de son esprit les concepts immobiles de la maison et qu'on envisage la question d'un point de vue critique et objectif, on arrivera à la maison-outil, maison en série, saine (et moralement aussi) et belle de l'esthétique des outils de travail qui accompagnent notre existence*."

que nessas fábricas eram produzidas pelas mãos dos mesmos trabalhadores (que as usavam), faziam o arquiteto considerar que a civilização se encontrava perante um inescapável dilema: "arquitetura ou revolução". Ao mesmo tempo, estas pessoas, estes trabalhadores e as suas famílias, vão-se apercebendo de um direito que lhes vinha a ser negado – o de reivindicar o acesso à "*machine à habiter*"[7] (*ibidem*, p. 235) – existindo, por isso, um risco de revolta. O arquiteto, entretanto, não se deve conformar em ser um simples designer de objetos, mas sim um organizador de espaço, imperativo que Tafuri (1985, p. 86) relaciona com a ligação da *civilisation machiniste* à iniciativa intelectual de Le Corbusier:

> "Perturbado com as reações que pairam sobre ele, o homem de hoje está consciente, por um lado, de um mundo novo que se desenvolve com regularidade, com lógica e clareza, que produz de maneira simples coisas úteis e usáveis e, por outro lado, ele fica perplexo por continuar a viver num contexto velho e hostil. Esta configuração é a sua morada; a sua cidade, a sua rua, a sua casa, ou o seu apartamento que se tornam para ele inúteis, impedindo-o de perseguir nos tempos de descanso o desenvolvimento orgânico da sua existência, que é o de criar uma família e viver, como todos os animais da terra e como todos os homens de todos os tempos, uma vida organizada em família. Assim, a sociedade participa da destruição da família enquanto percebe, com terror, que esta perece. [...]
> Arquitetura ou revolução.
> Podemos evitar a revolução."[8] (Le Corbusier, 1925, p. 243)

O arquiteto demonstrava estar consciente e atualizado com as transformações profundas que se estavam a operar nas sociedades, quer fosse pelos avanços tecnológicos quer fosse nos debates ideológicos e políticos que opunham socialismo a capitalismo. Não deixava de ser significativo que nas teorias utópicas modernas pudessem ser identificados, por exemplo, os objetivos económicos da "*General Theory*" de John Maynard Keynes (1883-1946), fixando o futuro como presente. Aparentemente, segundo Tafuri (*cf.* 1985, p.

[7] Tradução do autor: "máquina de habitar"
[8] Tradução do autor: "*Inquiété par les réactions qui agissent de tout part sur lui, l'homme actuel sent, d'une part, un monde qui s'élabore régulièrement, logiquement, clairement, qui produit avec pureté des choses utiles et utilisables et, d'autre part, il se retrouve déconcerté, dans un vieux cadre hostile. Ce cadre, c'est son gîte ; sa ville, sa rue, sa maison, son appartement se dressent contre lui et, inutilisables, l'empêchement de poursuivre dans le repos le développement organique de son existence, lequel est de créer une famille et de vivre, comme tous des animaux de la terre et comme tous les hommes de tous les temps, en famille organisée. La société assiste ainsi à la destruction de la famille et elle s'aperçoit, avec terreur, qu'elle en périra. [...]*
Architecture ou révolution.
On peut éviter la revolution."

92), este fundamento keynesiano, estaria também presente nas teorias urbanísticas de Le Corbusier. Este, por outro lado, estava ciente dos conflitos de classes subjacentes à vida nas cidades modernas, e por isso apresenta-o "ao nível mais alto, pondo em prática a mais elevada proposta de integração do público, comparticipante, como operador e como consumidor activo, no mecanismo urbano de desenvolvimento, tornado organicamente 'humano'" (*idem, ibidem*). Um bom exemplo da consciência que ele tinha dos resultados das revoluções sociais nos movimentos operários que se iam sucedendo na Europa, e das implicações destes para a arquitetura e para o urbanismo, é o da organização do horário de trabalho. A instituição da jornada de oito horas de trabalho, que surgiu na Grã-Bretanha do século XIX com Robert Owen (1771-1858) – oito horas de trabalho, oito horas para viver e oito horas de descanso–, bem como o trabalho por turnos, tinha necessariamente implicações diretas com a vida nas cidades e nas suas casas, onde cada família, forçosamente, adaptara as suas atividades (e as rotinas destas) aos novos ritmos do trabalho; mas também fora dele. O que iria fazer, agora, nos tempos livres este homem que Le Corbusier (1925, p. 232) chamava de "*bête humaine*"[9]?

Para ele os arquitetos ainda não haviam compreendido o momento moderno que se vivia na arquitetura. Prosseguiam na ânsia de encontrar um novo estilo arquitectónico, sem perceber que já não era uma questão de estilo o que estava em causa.[10] Constatando essa dificuldade de síntese compositiva entre os arquitetos, ainda presos a um passado academizante – ao contrário dos engenheiros, onde essa síntese se começava a evidenciar, em resultado de um raciocínio matemático e geométrico –, Le Corbusier apela a que se reencontre o caminho dessa simplicidade compositiva em três princípios básicos, que elege: no volume, na superfície e no plano. O estilo, diz, "é uma unidade de princípio que anima todas as obras de uma determinada época, e que resulta dum estado de espírito particular" (*ibidem*, p. IX). Donde se exige que à vida moderna se faça corresponder um novo estilo arquitectónico; um estilo que se alinhe com o novo espírito da época, com todas as outras

[9] "A besta humana" (*la bête humaine*) é também o título de um livro de Émile Zola (1890), adaptado em 1938 ao cinema por Jean Renoir. Não deixa de ser assinalável em Le Corbusier a utilização da mesma qualificação de Zola, que é um conhecido naturalista, retratando nas suas obras um homem influenciado pelo meio ambiente em que vive.

[10] Ver capítulo III.4.

coisas da vida moderna, que se tem vindo a manifestar dia após dia, e que se distancie, em definitivo, das convenções instituídas.

Pela historiografia sabemos o quanto foi determinante e influenciador o pensamento de Le Corbusier, nesta época, para a arquitetura (e nas subsequentes também), vertido em textos e projetos que ia publicando e expondo. A sua participação e preponderância nos CIAM – que liderou com o historiador e crítico Sigfried Giedion (1888-1968), durante a maior parte das suas dez edições – é disso um exemplo; tendo constituido, até, um *palco* para as suas ideias em relação ao urbanismo funcionalista, que desenvolvia, como vimos, desde pelo menos 1922.[11] É na quarta edição desses encontros que a fação mais liberal, onde se incluíam Giedion e Le Corbusier, ganha preponderância. A "cidade funcional" foi o tema escolhido para o congresso que se realizaria em Moscovo, no ano de 1933. A opção não era despicienda, considerando as transformações que se davam na União das Repúblicas Sociais Soviéticas (URSS), e o enquadramento económico dos Planos Quinquenais[12]. Na antiga Rússia, a abolição da propriedade privada do solo tinha já sido implementada nesse período, e o planeamento urbano era obrigatório por lei. Porém, o governo soviético não terá autorizado a realização do congresso, obrigando os seus organizadores a procurar uma alternativa (*cf.* Scherer. In: Carta de Atenas, 1993); uma situação que viria a proporcionar o episódio sobejamente conhecido do navio "SS Patris II". Zarpando em Julho desse ano de Marselha, os trabalhos iniciaram-se a bordo, tendo-se concluído no Piraeus, sob o nome de "Carta de Atenas". Segundo Rebeca Scherer (que foi responsável pela sua tradução para português do Brasil), o documento final (que se tornaria um autêntico manifesto do urbanismo moderno), terá sido redigido e publicado pelo próprio Le Corbusier, em 1941, embora outras publicações das conclusões do congresso tenham sido redigidas por outras delegações. Do congresso emergiu o seguinte postulado: "o sol, a vegetação, o espaço, são as três matérias-primas do urbanismo." (Carta de Atenas, 1993, p. 13)

O que é irónico e significativo no nascimento dos CIAM (conforme aponta Kenneth Frampton, no prefácio ao livro de Mumford), é que tenha sido o arquiteto revolucionário e

[11] Consultar a este propósito o livro de Eric Mumford, "*The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960*". Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000.
[12] Os planos quinquenais implantados por Stalin na URSS, foram um instrumento de planificação económica que priorizavam o crescimento económico através da produção industrial e agrícola, por períodos de cinco anos, tendo como objetivo tornar o país autosuficiente.

vanguardista russo El Lissitzki, quem tenha convidado Le Corbusier para, com ele, fundar esses encontros, em 1924 (*cf.* Mumford, 2000). Os arquitetos *construtivistas russos*, com quem Le Corbusier havia estabelecido relações próximas a partir da sua participação no concurso para o *Tsentrosoyuz* (1933) – um grande complexo administrativo governamental em Moscovo–, em particular com Moisei Ginzburg (1892-1946), contestavam algumas das proposições do franco-suíço. Essa discordância ficou registada na troca de correspondência entre ambos, em 1930 (*apud* Kopp, 1972, pp. 304-305), ainda antes de Le Corbusier construir o projeto que submetera a concurso, e que, entretanto, vencera. Dessa polêmica de que nos dá conta Kopp, o principal motivo da discórdia vinha das teses dos "*désurbanistes*", entre eles o próprio Ginzburg. À defesa inexorável da vida na cidade, Ginzburg contrapunha com a realidade social da própria Rússia, que ainda era profundamente rural. Esse isolamento rural, sentido na imensidão do país, demoraria ainda muitos anos até ser superado, e não era de todo um desejo assumido. Não era da noite para o dia que se transformaria uma população maioritariamente rural numa população maioritariamente urbana. Preferiam uma estratégia de aproximação entre a vida no campo e a vida na cidade. Um campo mais culto e cidades menos alienadas. Esse era, aliás, um dos mais altos desígnios do socialismo, que reconhecia quer no isolamento rural quer na escravidão do trabalho assalariado na cidade, um dos maiores entraves ao desenvolvimento do indivíduo. Que sentimento de cidade guarda para si o camponês que vive na aldeia distante e que a ela tem de recorrer de quando a quando? (Na Rússia tzarista, por exemplo, era tradição os homens deslocarem-se às cidades à procura de trabalho e para ajudar na construção, durante o inverno e entre sementeiras e colheitas). Ou os operários que vivem nas deprimentes periferias construídas para as grandes massas às portas da cidade, mas que diariamente, num movimento pendular, vão e vêm à cidade? Não serão eles também parte da sociedade urbana que, entretanto, deles se esconde e isola em condomínios fechados ignominiosos? É no mínimo controverso que estas pessoas (que são, sublinhamos, o maior número) sejam excluídas da comunidade urbana, justamente porque são eles os protagonistas mais diretos da sua função (*cf.* Argan, 1993a, p. 231).

A aplicação do conceito de "Revolução" parecia também, assim, ganhar um sentido diferente entre Le Corbusier e as vanguardas russas. A nova arquitetura necessitava de um novo território para ser aplicada (fosse ele existente ou a criar), coisa que ia contra os interesses capitalistas enraizados no mundo desenvolvido, mais interessado em preservar a

instituição do que em revolucioná-la. É por isso natural que o *novo espírito* (da arquitetura e dos outros saberes) tenha resultado melhor e com maior abrangência em países subdesenvolvidos, pois o território era absolutamente novo e as sociedades estavam disponíveis para o receber (como terá sido o caso do Brasil). Disso mesmo se davam conta os arquitetos modernos, entre eles Le Corbusier, que era, para esses países, "uma referência *disponível*" (Milheiro, 2005, p. 287).

O ano em que Le Corbusier escreve "*Vers une architecture*" (1923) – cujo título esteve mesmo para ser a elocução "*Architecture ou revolution*"–, é o ano da chegada do arquiteto ucraniano (nascido em Odessa) Gregori Warchavchik ao Brasil. Precisamente um ano após a realização da Semana de Arte Moderna, que em muito terá contribuído para os movimentos modernizadores brasileiros, entre eles o da arquitetura (*cf.* Artigas, 2003). Da importância de Warchavchik na história da moderna arquitetura brasileira já demos conta anteriormente.[13] Contudo, o aspeto mais importante dessa contribuição não terá sido as suas casas modernistas, mas sim o manifesto que escreveu em 1925, "Acerca da arquitectura moderna", onde ficou evidente a sua afiliação com as ideias de Le Corbusier. Aparentemente, o conhecimento do trabalho de Le Corbusier só se dá em Warchavchik quando este já se encontrava no Brasil. Até lá, as suas referências eram as dos seus mestres de formação, entre eles Ivan Fomin (1872-1936), Vladimir Tatlin (1885-1953) e El Lissitski (*cf.* Santos, 2003). Por outro lado, o próprio Le Corbusier terá ficado bastante impressionado com a casa de Warchavchik na Vila Mariana, em São Paulo (*cf. idem, ibidem*) – considerada a primeira casa modernista no Brasil – a ponto de o ter indicado como delegado para toda a América do Sul nos CIAMs. Este encontro deu-se em 1929, durante a primeira viagem do arquiteto franco-suíço ao Brasil, um ano após a realização do primeiro congresso. A segunda viagem, em 1936, seria já na condição de consultor convidado para os projetos do Ministério de Educação e Saúde e da Cidade Universitária do Rio de Janeiro, sugerido pelos jovens que integravam a Comissão.[14]

[13] Ver capítulos II.1 e II.2.
[14] Ver capítulo II.1.



Figura 68 "*Des canons, des munitions? Merci! Des logis... S.V.P.*"
Le Corbusier . 1938

A arquitetura moderna brasileira terá sido muito influenciada pela obra de Le Corbusier (Niemeyer, 2003a. Bruand, 1981). Contudo, a repercussão da sua presença não se deu de forma uniforme em todo o território brasileiro e sobre todos os arquitetos. O próprio Lucio Costa, possivelmente, não terá assistido às conferências do arquiteto franco-suíço no Brasil, ele que foi o grande responsável pela "'tradução e adaptação" das ideias de Le Corbusier ao ambiente cultural e ideológico brasileiro" (Martins, 1993, p. 131). Também não deixa de ser significativa a leitura do arquiteto "Carlos da Silva Prado, [que] ao contrário de outros brasileiros, não [hesitou] em apontar o dedo a Le Corbusier que, apesar de fazer parte dos 'arquitectos que começaram a propaganda a favor das construções em série e da padronização dos detalhes [...], devido à sua constituição burguesa [...], pretendia evitar a Revolução'." (Tavares, 2009, p. 145) A sua presença não era, portanto, inatacável. Mas a seus olhos, e para a arquitetura, o Brasil era um "centro particularmente fervilhante".

A participação do Brasil nos encontros e conferências internacionais – tendo chegado, possivelmente, a ser o país com mais representantes nos CIAM (*cf. Carta de Atenas*, 1993) –, poderá ser compreendida na influência que a arquitetura moderna exercia sobre o país, enquanto ufanismo da genealogia nacional, mas também no desejo de projeção e afirmação da sua *voz* no mundo. Um mundo que, na primeira metade do século XX, já se tinha deparado com duas guerras mundiais. Em uma das suas mais famosas publicações, Le Corbusier dá conta dessa ambígua construção e destruição – "*Des canons, des munitions? Merci! Des logis... SVP"*[15]*–,* onde a vocação social do arquiteto moderno racionalista fica bem ilustrada. Facto bem ressaltado por Vilanova Artigas na sua prova didática (2004, p. 189). O Brasil, não sendo uma nação beligerante, teve também de enfrentar os seus conflitos, rebeliões e revoltas, muito marcadas pelo período colonial. Essa particularidade conferia ao país o motivo para o seu maior interesse na participação nestes congressos internacionais: a construção da paz mundial, segundo a experiência americana. A construção da paz sempre foi a base política de sustentação de organizações como os CIAM ou a UIA, e o plano a ferramenta mais ineficaz dessa construção (*idem*, *ibidem*, pp. 35-50). Vale a pena, a este propósito, recuperar as palavras de Artigas na sua prova didática:

[15] Tradução do autor: "Canhões, munições? Não obrigado! Casas... se faz favor."
Boulogne-sur-Seine: Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection de l'équipement de la civilisation machiniste, 1938 (fonte: Fondation Le Corbusier).

> "...depois de Brasília, fomos a única camada social de intelectuais no Brasil que se ligou, por intermédio da União Internacional dos Arquitetos, ao Movimento Internacional de Defesa da Paz, fato que marcou, *en passant*, as posições tomadas pelos arquitetos brasileiros em face da problemática que estamos discutindo, ou seja, a nossa missão social." (*ibidem,* p. 189)

Sabemos, no interesse desta investigação, da importância que Artigas tem para a arquitetura paulista e para Mendes da Rocha, um dos seus herdeiros.[16] Embora alguns autores, como Milheiro (2005, p. 337), não tenham visto em Mendes da Rocha (e na interpretação que este faz da presença de Artigas) uma vontade de intervenção *revolucionária*, mas antes um concreto desejo da construção de novos lugares. Conclusão a que não conseguimos acorrer, pois vão-se aclarando em Mendes da Rocha preposições cada vez mais nítidas de intenções insurgentes, que estão por trás de uma prática eminentemente desobediente, no sentido de um posicionamento crítico constante. São preposições de uma vontade revolucionária, que podem não ser exatamente de incentivo à luta armada, mas talvez à desobediência intelectual.

De revolução, no sentido político do termo, sabemos tratar-se de um movimento de revolta contra um poder vigente, visando promover alterações profundas nas instituições políticas, económicas e culturais e dos costumes. Quando começa e acaba uma revolução é um *calendário* difícil de estabelecer, pois as revoluções são convulsões sociais e políticas complexas que não têm origem e fim em momentos exatos e únicos da história. Ao mesmo tempo, as revoluções são também processos que ocorrem no interior de cada indivíduo, que o inquietam e fazem-no projetar a sua afirmação na sociedade. Contrariamente às revoluções coletivas (digamos assim), que têm os seus períodos de gestação, fervor e desencanto que terminam no restabelecimento da ordem social, as revoluções individuais ou, melhor dizendo, a manutenção de um espírito revolucionário no interior do indivíduo, será possível de se manter desperto na sua individualidade. Porém, este participa ativamente das revoluções, e estas podem influenciá-lo de forma decisiva.

Para o mundo o século XX foi um século terrível, negro, de confrontos nunca vistos, de violência e de morte, por vezes mais bárbaro que a barbárie de tempos idos. Mas foi

[16] Ver capítulo II.2.

também um século de esperança, de revoluções, de formação de consciências que estavam para o homem como que *anestesiadas*. Para a arquitetura, o confronto com duas guerras tão destrutivas como as da primeira metade do século XX (e com a ameaça, fria, de uma terceira), constituiu, acima de tudo, um desafio ético, que fantasiava em utopias do futuro. Que sentido fazia projetar se não era possível prever a sua construção? Perguntava Argan (*cf.* 1993a, p. 9).

Foi entre o lastro do miserabilismo herdado da Revolução Industrial e o monstro da guerra que se diagnosticaram os problemas da construção; e foi com as técnicas desenvolvidas no contexto dos mesmos problemas que se criaram as ferramentas para uma construção que intui e organiza, em seu ser e em seu desejo, a entidade social e política que é a cidade (*idem, ibidem*). O urbanismo, emergiu então como disciplina, cujo campo de ação é não tão só toda a esfera pública, como também a esfera privada, que este pretende *urbanizar*. O historiador italiano Giulio Carlo Argan (1909-1992), no seu livro "História da arte como história da cidade", diz que na perspetiva marxista "dever-se-ia reconhecer ao urbanismo uma posição culminante e de guia com respeito a todas as outras atividades culturais. É ele a que visa mais explicitamente não tanto interpretar o mundo quanto mudá-lo." (p. 217) A consciência moderna estava formada, agora era preciso agir. Os arquitetos modernos foram então chamados a desempenhar um duplo papel: enquanto técnicos, e enquanto artistas e humanistas. Acreditavam que racionalizando uma realidade que era irracional, poderiam ambicionar a mudá-la. O novo espírito moderno que se alumiava à sua frente, como por exemplo nas propostas de Le Corbusier – assim pressentiu Nuno Teotónio Pereira (*cf.* 1998), entre os portugueses, no Congresso de 1948 –, era a doutrina que oportunamente aparecia para uma esperançosa redenção. Esse espírito consolidava-se na conjuntura do pós-guerra – com a necessidade de reconstruir cidades e sociedades, com o Plano Marshall (1948-52), a fundação da Organização das Nações Unidas (ONU, 1945) e da Aliança Atlântica (NATO, 1949), o "Relatório Beveridge" do estado-providência (1942), o *New Deal* na América (1933-7), o primeiro plano quinquenal na URSS (1928) – que procurava um novo paradigma mundial.

No que à arquitetura e ao urbanismo dizia respeito, porém, o diagnóstico não era homogéneo para todas as cidades e regiões. Se havia cidades-museu na Europa, também outras havia sem esse passado cultural pesaroso (que hoje é mero objeto de consumo), mas

igualmente relevantes na história do "Velho Continente" e que não podiam ser abandonadas. E a estas últimas poderíamos ainda juntar as que agora nasciam, as que haveriam de nascer e as que ainda sendo novas, haviam sido erguidas para povos que, também eles, se libertavam dos seus *pais* beligerantes. Embora em todas elas o compromisso com a organização e a construção da coletividade fosse o denominador comum nessa época, entre umas e outras a *revolução urbana* tomava formas diferentes. Se para as cidades historicamente formadas a revolução poderia aparecer como uma consequência do falhanço das políticas urbanísticas, para as novas, e para as que não se sentiam presas a esse passado histórico, a revolução era ímpeto à formação de uma nova e desejada cultura proletária. Se a umas se prescreviam tratamentos para que não perecessem da *enfermidade* da revolução (arquitetura ou revolução), a outras desejava-se a obliteração e substituição integral das estruturas do passado, tal era a negritude do diagnóstico que lhe faziam (arquitetura e revolução). Na correspondência de Ginzburg para Le Corbusier, fica bem patente esse pensamento que era predominante nos *construtivistas russos*:

> "Diagnosticámos a cidade contemporânea. Nós dizemos: ela está doente, mortalmente doente, mas não pretendemos curá-la. Preferimos destruí-la e começar por criar uma nova forma de distribuição territorial da população livre de todas as contradições internas e que poderíamos descrever como socialista."[17]

Para o filósofo e sociólogo francês Henri Lefebvre (*cf.* 2003) e para o amigo e cofundador da revista "*Espaces et sociétés*", Anatole Kopp, existe na Revolução Russa uma característica que a distingue e torna tão relevante na história e no desenvolvimento das sociedades – é que esta se deu em toda a sociedade, em todos as atividades, incluindo na politica, na arquitetura e no urbanismo.[18] Em paralelo, sabemos que ela se tornou possível

[17] Ginzburg, Moisei *apud* Kopp, Anatole. *Ville et révolution*, 2ª Ed. Paris: Éditions Anthropos, 1972, p. 306. Tradução do autor: "*Nous faisons um diagnostic de la ville contemporaine. Nous disons: elle est malade, mortellement malade, mais nous voulons pas la guérir. Nous préferons la détruire et voulons nous ataque à la création d'um nouveau mode de répartition territoriale de la population débarassée de toutes contradictions internes et que l'on pourrait qualifier de socialiste*."

[18] Vejamos a leitura que Kopp dá do espírito da Revolução, através de um artigo do diretor dos serviços de bens imobiliários de Moscovo N.F. Popov, publicado em 1925: "... Moscovo não é um museu consagrado à Antiguidade, não é Veneza, nem Pompeia. Moscovo não é o cemitério de uma civilização desparecida, mas o berço da nova cultura proletária, fundada no trabalho e na ciência. Estes são os grandes princípios que orientam a revolução. Estes princípios devem se fazer refletir nos aspetos exteriores e visíveis do nosso modo de vida, no nossos gostos, nas nossas criações, no nosso estilo e na nossa arquitetura. A nossa arquitetura é o estilo do trabalho, da liberdade e da ciência, e não o estilo luxuoso da opressão e das superstições."

em consequência de um conjunto de circunstâncias e acontecimentos mundiais, entre eles a guerra, a competitividade entre as duas superpotências que dela emergiram (EUA e URSS) e a nossa incapacidade de enfrentar a exploração do Homem (incluindo-se aqui ambos os géneros). Por outro lado, os avanços e o progresso conquistados nalguns sectores de atividade, nomeadamente no político e no social, não tiveram o necessário e imprescindível acompanhamento de outros sectores, entre eles o cultural, criando um desfasamento que está na base do colapso revolucionário. Os artistas revolucionários russos (entre eles os arquitetos) cedo viram as suas produções, propostas e expectativas revolucionárias serem goradas e preteridas pelo regresso a práticas do passado, sendo necessário esperar décadas até que o reconhecimento da sua importância fosse mundialmente aceite. Se como diz Kopp (1972, p. 75), "a revolução precisa da arte como a arte precisa da revolução", também a substituição progressiva do espírito revolucionário por regimes totalitários, como na URSS de Stalin, acaba por significar o abandono, a destruição (e o posterior esquecimento) das criações do período revolucionário. É essa constatação que faz Lefebvre (*cf.* 2008) concluir que a URSS só tenha *pressentido* (sem o concretizar estruturalmente) o que seria o desenvolvimento de uma sociedade suportada na indústria, onde a cidade e as arquiteturas que a constroem não são colocados em oposição à revolução, mas sim como parte desta. (Cidade e revolução).

No final dos anos 1960, período marcado pela Revolução Estudantil de Maio de 1968, as revoluções que aconteceram em várias cidades do mundo foram, na sua essência, revoluções que colocaram em questão a vida nas cidades. Embora as reivindicações fossem tão diversas quanto o confronto com o capitalismo, a guerra, o racismo, ou a alienação provocada pela vida moderna e, nas insurreições mais recentes, pela insustentabilidade dessa vida e das suas consequências para o ecossistema.[19] A *revolução urbana* que Lefebvre (2003) identifica no desenvolvimento histórico das cidades é um prenúncio do que hoje,

Tradução do autor: "... *Moscou n'est pas un musée consacré à l'Antiquité, elle n'est Venise, ni Pompéi. Moscou n'est pas le cimetière d'une civilisation engloutie, mais le berceau de la nouvelle culture prolétarienne naissante, fondée sur le travail et sur la science. Ce sont ces grands principes qui guident la révolution, ces principes doivent trouver leur reflet dans les aspects extérieurs et visibles de notre mode de vie, dans nos gouts, dans notre création, dans notre style et dans notre architecture. Notre architecture c'est le style du travail, de la liberté et de la science, et non celui du luxe, de l'oppression et des superstitions.*" (Popov *apud* Kopp, 1972, p. 95)

[19] Ver capítulo III.6.

porventura, reconhecemos como um efeito globalizante que recaiu sobre o urbano. As cidades de hoje (e a vida nelas) debatem-se com problemas comuns e transversais, cada vez mais acentuados, como o excesso de turismo, a poluição, a mobilidade, a especulação imobiliária, entre tantos outros. Todavia, viver na cidade continua a ser um desejo, e mesmo quando este desejo orienta a sua atenção em direção ao campo, aproximando-se da natureza, fá-lo, maioritariamente, por frustração e oposição à vida na cidade. Porque esta se tornou insuportável. A incapacidade das cidades de hoje em reter os seus residentes, obrigando-os a procurar um outro lugar para morar, está na essência da eventual reaproximação ao campo. Por se terem tornado, também elas, objetos de consumo, recheadas de monumentos e eventos *prêt-a-porter*, transformadas em figuras do pitoresco e do grotesco, as cidades vão desistindo do espírito revolucionário que as critica, questiona e que as faz progredir, alimentando uma certa indiferença e uma certa passividade entre as pessoas nelas diretamente envolvidas: os cidadãos. O *direito à vida urbana*, que Lefebvre (2008, p. 118) caracteriza como um apelo, é o direito ao encontro e à vida em comum, ao urbano, "prioridade do valor de uso, inscrição no espaço de um tempo promovido à posição de supremo bem entre os bens", pressupondo uma "teoria integral da cidade e da sociedade urbana que utilize os recursos da ciência e da arte". Esse era, afinal, o enunciado das teses de Le Corbusier e da Carta de Atenas, declarando que é a arquitetura que preside aos destinos da cidade. Mas se nessa tradição ela, efetivamente, ainda exerce essa influência, juntamente com o urbanismo, poderemos então associar a passividade reinante entre os cidadãos ao resultado de uma certa degeneração destas disciplinas (Lefebvre, 2003).

Quando as produções arquitetónica e urbanística se tornam exclusivamente disciplinas técnicas e científicas, negligenciando o seu carácter artístico e humanista, entregando-se sem ideia nem programa à iniciativa privada, estão, no fundo, a abdicar da sua função social enquanto ideologias. É, portanto, uma questão política que está na base da produção arquitetónica, enquanto estratégia final de decisão para a implementação de um qualquer desejo, necessidade ou urgência. No entanto, a formulação destes desejos é anterior. Eles formam-se na nossa mente ainda antes de serem executados enquanto linguagem (*cf.* Argan, 1993). O projeto dessas arquiteturas não é só um método para a produção arquitetónica. O projeto reflete e representa uma imagem realizada aprioristicamente, sendo, por isso, o resultado da "relação directa entre uma actividade puramente intelectual e uma actividade

manual" (1993, p. 156). Quando o abandono da atividade intelectual não se dá, então o projeto é exercido em "crítica sobre a existência", pressupondo sempre qualquer coisa que se constitua como alternativa e melhoramento de um estado qualquer. Nesse sentido, o projeto implica "uma ideia de valor", realizada dentro do horizonte da nossa existência na terra. Um valor que, por isso, Argan (*ibidem,* p. 161) qualifica de laico. Quando uma crise se apropria desse valor, acaba por se refletir no projeto, na arquitetura e na cidade. Por conseguinte, se a revolução pressuponha, como vimos, uma ideia de transformação perante uma crise que se instala, e se o projeto arquitectónico implica uma ideia de valor (necessariamente crítico, necessariamente histórico), então a sua presença contínua e concomitante é indissociável do progresso nas cidades.

III.0

Consciência: o exercício de resistir

1917-1967

Ao longo do primeiro capítulo desta terceira parte adotaram-se as datas do calendário antigo russo (com menos treze dias) até à sua integração no calendário ocidental, em 1918. Essa é a razão pela qual a Revolução de Outubro para os russos passa-se, na realidade, em Novembro para o Ocidente. Escolher um único nome para a Revolução de 1917 ocorrida na Rússia, para tornar a leitura homogénea, é um exercício difícil e polémico, mesmo entre os historiadores. Preferimos, a maior parte das vezes adotar a designação de "Revolução Russa" ou, simplesmente, "Revolução", embora ao longo do texto (quando pretendemos acentuar a caracterização do contexto narrativo) possam também ser utilizadas as designações de "Revolução de Outubro" ou "Revolução Bolchevique".

Existe nos três primeiros capítulos um esforço de compreensão dos acontecimentos que nesse início de século, naquele lugar, influenciados pelo que se passava dentro e fora do país, determinaram de sobremaneira as suas produções artísticas. Inclusivamente antes dos "dez dias que abalaram o mundo". Esse mundo reagiu com desconfiança à alternativa social emergente e os arquitetos modernos viram-se na contingência de ter de refletir sobre as experiências que os arquitetos vanguardistas russos, comprometidos com o espírito revolucionário, propunham. A arte como processo está na génese de toda a sua proposição. Sendo intencionalmente estranha (pois provocada) a arte moderna na Rússia lança-se na

ambição do despertar da consciência e da construção de um novo paradigma para o mundo. Mas que código escolher para melhor transmitir a sua mensagem? Entre os artistas, Malevich torna-se uma figura incontornável, um farol que irá *orientar* toda a arte até aos concretistas e neoconcretistas brasileiros, que o revisitam quase meio século depois, e com reflexos na produção arquitetónica paulista. Malevich e El Lissitzky exerceram uma grande influência sobre os arquitetos vanguardistas russos, dos quais Leonidov é, talvez, a grande possibilidade para uma eventual arquitetura suprematista. A deformação dinâmica dos objetos que introduziram fez-se acompanhar pelo efeito de estranhamento, transportando a arte (nas suas diversas formas de manifestação) de novo para uma posição de dúvida, com o propósito de enfrentar a alienação reinante. Nesta especulação servimo-nos de várias referências bibliográficas, mas em particular do trabalho de Tzvetan Todorov sobre "o triunfo [póstumo] do artista", no reconhecimento do pioneirismo das propostas dos artistas vanguardistas russos no contexto (histórico e artístico) moderno do século XX.

Defende-se a ideia de que o projeto moderno é um projeto inacabado (através da leitura que Habermas efetua), pela constatação da brusquidão da sua interrupção pelos conflitos nacionais e internacionais, e pela sua influência nas práticas artísticas, onde incluímos a arquitetura. A génese das artes (que esses artistas procuravam) está na essência da descoberta da arquitetura de Paulo Mendes da Rocha, inclusive de um ponto de vista formal. Se por um lado a rejeição do figurativismo tem implicado um distanciamento em relação à natureza e uma aproximação à capacidade de o homem a transformar – típica do Antropoceno e das proposições geo-construtivistas, que colocamos como hipótese operacional em Mendes da Rocha –, por outro ela implica um estado de imanência. A motivação interior sobressai e relaciona-se com as coisas concretas, com o domínio da experiência possível, embora se projete através de uma quase possibilidade transcendental. O último capítulo, "Concomitância da consciência e da linguagem", que se ampara nos estudos de Trần Đức Thảo, extrapola a possibilidade dessa articulada interioridade ter como início a formação da consciência e a sua manifestação através de uma linguagem que quer avisar (pois sabe do perigo de degenerescência entre os homens) o próximo.

III.1

Todo o poder aos sovietes![1]

Que revolução era então esta que Le Corbusier queria evitar através da arquitetura? Seria ela a mesma que Moisei Ginzburg contestava como necessária e, até, como inevitável no contexto pré-revolucionário soviético? Restam poucas dúvidas que a Revolução Russa de 1917 é o paradigma das revoluções socialistas, pela importância que teve na transformação do próprio país, mas também no despoletar de uma alternativa ideológica que, ao se colocar no polo oposto ao capitalismo vigente, conformou, a partir daí, uma bipolarização profunda no mundo, entre o comunismo e os que a ele se opunham. Se para Ginzburg a Revolução Russa foi um acontecimento a que todos os russos e povos das futuras repúblicas soviéticas não puderam (e muitos não quiseram) escapar, para Le Corbusier ela surgiu com oportunidade, no momento em que o Movimento Moderno na arquitetura estava em curso. A Revolução Russa aparece em 1917, no decorrer da I Guerra Mundial (1914-1918), e prolonga-se pelo pós-guerra, tomando, por isso, parte da reconstrução que se exigia aos povos atingidos pelo conflito. A França de Le Corbusier era um deles. A Rússia era outro, tendo sido, aliás, a sua participação no conflito bélico, um dos fatores mais decisivos para a

[1] Palavra de ordem da Revolução Russa proferida por Lenin nas suas "Teses de Abril".
"Soviete. A palavra soviete significa conselho. Durante o tsarismo, o Conselho Imperial do Estado chamava-se *Gossudarstvennii Soviet*. Depois da Revolução [Bolchevique], contudo, o termo Soviete veio a encontrar-se associado com um certo tipo de assembleia eleita por membros de organizações económicas operárias – o Soviete de Deputados Operários, Soldados e Camponeses." (Reed, 2017, p. 39)

revolução acontecer. Decisivo, mas não o único, porque ao contrário de outros países envolvidos, a Rússia era ainda uma nação profundamente rural – segundo a historiadora Sheila Fitzpatrick (2017), dos 126 milhões de habitantes que habitavam no Império Russo em 1897, 80% eram camponeses –, com uma industrialização ainda precoce, que muitos consideravam atrasada em relação à Grã-Bretanha, à Alemanha e à França. A economia e a sociedade estavam ainda a abandonar os sistemas medievais, de que grande parte da literatura do século XIX nos dá conta. Os camponeses eram os descendentes das *almas*[2], que o escritor Nikolai Gogol (1809-1952) nos deixou retratadas no seu romance, legalmente integrados como parte da propriedade pertencente ao senhor feudal. Condição que se manteve como *tradição* nos seus espíritos, apesar da Libertação dos Servos decretada pelo tzar Alexandre II, em 1861. A historiografia diz-nos que a Rússia terá sido o último país do mundo a libertar os seus servos. Na argumentação que se segue, iremos tentar abordar a importância da Revolução Russa no contexto da história da arquitetura e para o desenvolvimento das teorias modernistas que nesse período se foram constituindo, com particular interesse para a história mundial.

Segundo Fitzpatrick (*cf.* 2017) o Império Russo abrangia um vasto território, estendendo-se desde o Atlântico até à Ásia. O centro deste império seria a Rússia europeia, mas mesmo nessa (e nas regiões mais próximas aos países centro-europeus), a ruralidade e o subdesenvolvimento urbano prevaleciam. Por outro lado, nas últimas décadas da Rússia tzarista, o Império havia se envolvido em inúmeras guerras, praticamente todas elas com desfechos negativos, incutindo no povo um sentimento de humilhação e de revolta para com a autocracia, e que acabaria por culminar na Revolução de 1905, despoletada pelo Domingo Sangrento (9 de Janeiro) em São Petersburgo. Embora a revolução tenha cessado com a criação da Duma – um parlamento nacional eleito – os trabalhadores de São Petersburgo mantiveram a sua atividade revolucionária, organizando-se num Soviete, com representantes eleitos das fábricas. Apesar de a sua função inicial ser governativa, a Duma acabou por tornar-se um fórum político, dando voz não só aos trabalhadores, como também a alguns socialistas dos partidos revolucionários (entre eles Trotsky) e inspirando a criação de outros sovietes.

[2] Gogol, Nikolai. *Almas mortas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

Segunda a autora, é a *intelligentsia*[3] russa que começa por chamar a si a missão de trazer o progresso ao país – "primeiro, definindo os modelos sociais e políticos para o futuro [...], e depois, se possível, tomando as medidas necessárias para o concretizar" (*ibidem*, p. 49). Alguma parte dessa *intelligentsia* havia se formado na Europa Ocidental, particularmente em França, país com o qual a aristocracia russa tradicionalmente se sentia mais próxima. Esse passou a ser o modelo de referência para o futuro ansiado, em particular inspirando-se nas tendências que se posicionavam do lado das classes opressoras (trabalhadores e camponeses) e contra a classe capitalista (industriais). A experiência ocidental de que a industrialização acentuara a degradação da espécie humana, levando ao seu empobrecimento e à destruição social, era uma experiência da qual havia que retirar as necessárias conclusões para a Rússia. Esta perspetiva, defendida entre os marxistas russos, advém do impacto que estes consideravam ter o capitalismo tido sobre as comunidades rurais por toda a Europa, "desenraizando os camponeses, privando-os das suas terras e forçando-os a mudarem-se para as cidades, onde se transformavam num proletariado industrial explorado e sem terra." (*ibidem*, p.50) Entretanto, na Rússia a terra continuou a pertencer ao coletivo, que mantinha uma organização tradicional, espécie de comunismo primitivo, designada por *mir*[4] ou comuna. Acreditando nas potencialidades desta organização, que consideravam igualitária, a *intelligentsia* via nela "um caminho diferente para o socialismo." (*idem, ibidem*)

Entre os teóricos marxistas russos encontrava-se Vladimir Ilyich Ulyanov (cognominado Lenin), líder do Partido Bolchevique[5], dirigente da Revolução Bolchevique (1917) e futuro primeiro Chefe de Estado da República Socialista Soviética. Para ele, o partido tinha de ser o cerne da revolução, enquanto seu criador e frente avançada, pois

[3] Fitzpatrick (2017, p. 46) inclui na *intelligentsia* o conjunto de cidadãos russos que constituíam uma "elite culta, instruída, e ocidentalizada, alienada do resto da sociedade pela sua educação e do regime autocrático russo pela apologia de uma ideologia radical." A designação, que ter-se-á vulgarizado em meados do século XIX, caracteriza um "grupo sem classe, unido no interesse moral pelo aperfeiçoamento da sociedade [...], numa atitude crítica e semioposicionista ao regime." O seu dever era o de servir o povo, por oposição ao dever de servir o Estado de que haviam sido dispensados.

[4] Comunidade camponesa que administrava e geria as terras que possuía (coletivamente) e que as cultivava.

[5] Os bolcheviques foram a organização que originou o Partido Comunista, distinguindo-se de outros partidos socialistas (*e.g.* mencheviques) por terem defendido a "insurreição popular imediata e a tomada das rédeas do Governo para acelerar a realização do socialismo" (Reed, 2017, p. 37) na Rússia. O Partido Bolchevique foi a expressão dos operários fabris e de grande parte dos camponeses, conquistando uma ampla base de apoio durante o Governo Provisório de Kerensky, antes da Revolução de Outubro.

considerava o proletariado incapaz de construir uma consciência coletiva revolucionária, embora tivesse a força suficiente para derrubar o poder vigente. "Lenine distinguia-se de muitos outros marxistas russos por desejar realmente uma revolução" (*ibidem,* p. 61), não aceitando que esta fosse dirigida a partir de uma burguesia liberal, reiterando a importância da organização partidária que definia no texto fundamental da sua ideologia: "Que fazer?"[6]. Lenin foi o mais proeminente marxista do século XX, pese embora atribuísse ao marxismo um significado diferente daquele que era atribuído na Europa Ocidental, pois entendia-o simultaneamente como uma ideologia de modernização e uma ideologia revolucionária (um entendimento que seria comum entre outros marxistas russos); uma característica que poderá ser uma das explicações para a originalidade da Revolução Russa. Segundo a historiografia, os marxistas russos ter-se-ão organizado a partir de 1898 sob a designação de Partido Operário Social-Democrata Russo[7], tendo abandonado a predominância intelectual para se tornar um verdadeiro movimento operário. Segundo Fitzpatrick (*ibidem*, p.56), os seus dirigentes "continuavam a pertencer à *intelligentsia* e passavam a maior parte do tempo fora da Rússia, vivendo na Europa como exilados. Na Rússia, porém, quase todos os membros e ativistas eram operários (ou, no caso dos revolucionários profissionais, antigos operários)." Este aspeto é importante para compreender a abrangência da Revolução, que, tendencialmente, entre socialistas e comunistas, é considerada como singular e excecional em relação às demais, por ter sido desejada e protagonizada por todos. O segundo aspeto que concorre para o interesse da Revolução Russa, é o de ter sido nesse período que se consolidaram as preocupações mais básicas de libertar o homem de atividades rotineiras e embrutecedoras (*cf.* Naves, 2002), sem perder nunca o horizonte da construção da paz.

O deflagrar da guerra em 1914, expôs e acentuou as condições miseráveis de vida na Rússia, ao mesmo tempo que o lavrar de vidas humanas agudizava o sentimento de revolta entre os russos, que não toleravam as derrotas. A vulnerabilidade de um regime que tentava resistir à revolta do povo (pelo menos desde 1905), era agudizada pelo envolvimento do país num novo conflito que exauriria toda a Rússia. A primeira etapa da revolução dá-se em

[6] Lenine. Que fazer? Problemas candentes do nosso movimento. In: *Obras escolhidas de V. I. Lénine*. Lisboa: Editorial Avante!, **1**, 1977 [1902], pp. 79-214.

[7] "Num congresso do Partido realizado em 1903, o partido cindiu-se [...] em duas facções – a maioria (*bolchinstvo*) e a minoria (*menchinstvo*). Daqui derivaram os nomes 'bolcheviques' e 'mencheviques'[...]. Estas duas alas tornaram-se partidos separados, chamando-se ambos a si próprios 'Partido Operário Social-Democrata Russo' e afirmando ambos serem marxistas." (Reed, 2017, p. 36)

Fevereiro de 1917, despoletada pela greve no Dia Internacional da Mulher (elas que eram tidas como menos revolucionárias do que os homens)[8], que, juntando-se à crescente insatisfação reinante entre o povo, obrigou o tzar Nicolau II a abdicar e a exilar-se nos Urais, onde viria a ser executado, juntamente com a sua família, em Julho de 1918, por ordem do Soviete Bolchevique local (Fitzpatrick, 2017, p. 83-85). Foi esta etapa que atribuiu o poder à burguesia, segundo Lenin (1977), "por faltar ao proletariado o grau necessário de consciência e organização".

A oposição dos bolcheviques à guerra e o desejo de derrota do país (facto que os distinguia enormemente dos outros partidos), fez com que as principais figuras do partido se exilassem no estrangeiro, ou em regiões remotas do Império Russo, como consequência da perseguição e das detenções em massa que ocorreram com o início do conflito. (*ibidem*, p. 92) Lenin era uma dessas figuras, tendo-se exilado na Suíça. O seu retorno à Rússia (e dos outros dirigentes emigrados no estrangeiro) era difícil, dado o contexto da guerra, e só foi mesmo possível com a ajuda dos alemães, que acederam a deixar passá-lo num comboio selado com "Rumo à Estação Finlândia" – episódio retratado, por exemplo, no livro de Edmund Wilson[9]. Para Fitzpatrick (*ibidem*, p. 94), a preocupação principal de Lenin ao regressar era iniciar a segunda etapa da revolução, que deveria "colocar o poder nas mãos do proletariado e das camadas pobres do campesinato." (Lenine, 1977, p. 3). Em Abril, poucos dias após a sua chegada, Lenin apresenta as suas "Teses de Abril"[10] à Assembleia dos Sovietes de Deputados Operários e Soldados de Toda a Rússia, e nelas inclui duas frases que se tornariam palavras de ordem durante a Revolução de Outubro – "Todo o poder aos sovietes!" e "Paz, terra e pão". A revolução de Fevereiro, de facto, não havia gerado uma única autoridade[11] centrada na figura do Governo Provisório, mas também na do Soviete de

[8] A propósito da igualdade de direitos das mulheres, ver a história de Vera Pavlovna em "*What is to be done?*", também conhecida coo "*A vital question*", de Nikolai Chernyshevsky. Traduzido do russo por Nathan Haskell Dole e S. S. Skideslky. New York: Thomas Y. Crowell & Co., 1886 [1863]. O romance que conta a história de um triângulo amoroso entre uma jovem costureira e dois estudantes de medicina, para o qual o título do panfleto de Lenin, "Que fazer?", remete.

[9] Ver capítulo I.7.

[10] *Cf.* Lenine. Sobre as tarefas do proletariado na presente revolução. In: *Obras escolhidas de V. I. Lénine*. Lisboa: Editorial Avante!, **2**, 1977 [1917], pp. 11-16. Publicado originalmente no jornal *Pravda*, n.º 26, 7 Abr. 1917.

[11] *Cf.* Lenine. Sobre a dualidade de poderes. In: *Obras escolhidas de V. I. Lénine*. Lisboa: Editorial Avante!, **2**, 1977 [1917], pp. 11-16. Publicado originalmente no jornal *Pravda*, n.º 28, 9 Abr. 1917.

Petrogrado[12], composto por soldados, operários e políticos socialistas (Fitzpatrick, 2017, p. 87*)*. "Paz, terra e pão" era o reflexo dos mais altos anseios do povo. "Paz", obviamente relacionada com a guerra, mas também sublinhando a indissolubilidade do capital com esta; "terra", que significava a "confiscação de todas as terras dos latifundiários", nacionalizando-as e colocando-as à disposição dos sovietes; e "pão" que era, tão simplesmente, acabar com a fome que apoquentava o povo.

A força do Soviete, durante a vigência do Governo Provisório, foi-se acentuando, mas a hostilidade popular intensificou-se até às Jornadas de Julho[13], fruto do agravamento das condições no país. "Nos protestos de rua ocorridos em Julho (Jornadas de Julho), os manifestantes exibiam faixas com o apelo 'Todo o poder aos sovietes!'", visando não só o Governo Provisório liderado por Alexander Kerensky (1881-1970), como também a estrutura dirigente vigente no Soviete, que se havia aproximado do primeiro. (*ibidem*, p. 93) Mas a dimensão do protesto e espontaneidade do mesmo terão apanhado desprevenidos os dirigentes bolcheviques e Lenin que, na ausência de um plano, desencorajou os manifestantes da insurreição. O episódio, que despoletou animosidade para com o Partido Bolchevique, fez acentuar a suspeita das ligações de Lenin aos alemães, através de uma campanha difamatória promovida pelo Governo Provisório, forçando-o mesmo a atravessar a fronteira com a Finlândia. Em Setembro, a intentona falhada de direita do general Kornilov (que revelava a força bruta da burguesia) foi o incentivo que faltava para que todos os grupos socialistas se aproximassem da necessidade da criação de um novo governo. Das três facões que integravam o TsIK[14], os bolcheviques foram quem mais rapidamente se destacaram, reclamando a convocação do Congresso dos Sovietes de Toda a Rússia, para alarme das restantes fações mais moderadas e conservadoras. Os bolcheviques, que apesar de não terem tido participação especial na oposição ao golpe de Lavr Kornilov (1870-1918), ampliavam fortemente o seu apoio popular, pelo facto de serem "o único partido não comprometido por

[12] "Petrogrado, a Vermelha", foi o nome da cidade de São Petersburgo entre 1914 e 1924, tendo nesse ano mudado o nome para Leningrado, em homenagem à morte de Lenin. Em 1991, com a queda da URSS, a cidade adotaria novamente o seu nome original: São Petersburgo.

[13] As Jornadas de Julho surgem na sequência da ofensiva militar russa sobre a Frente da Galícia, que foi um desastre e que enfraqueceu ainda mais o Governo Provisório. Entre os milhares de manifestantes, destaque para a presença do contingente de marinheiros da base naval de Kronstad, também eles ostentando bandeiras com o lema "Todo o poder aos sovietes!"

[14] Comité Executivo Central de Toda a Rússia dos Sovietes de Deputados Operários e Soldados.

uma associação com a burguesia e o regime de Fevereiro, e o único que mais firmemente se identificava com os conceitos de poder operário e insurreição armada." (*ibidem*, p. 111)

A Revolução precipitou-se durante "Dez dias que abalaram o mundo", a famosa crónica dos acontecimentos que o repórter norte-americano John Reed viveu, observou e registou. A historiografia tem privilegiado a caricatura da Revolução Russa como um golpe de estado, sublinhando a sua ilegitimidade e, até, tratando-a como uma perversão do espírito revolucionário em curso desde Fevereiro, "numa aparente tentativa de isentar o povo russo de qualquer responsabilidade no acontecimento e nas suas consequências" (*ibidem*, p. 80). Esta leitura clássica da Revolução (que interessou ao Ocidente), pretende desmistificar a versão de que a Revolução ter-se-ia dado nas massas de toda a Rússia. No entanto, parece plausível admitir que a dimensão dos acontecimentos de Outubro preparados pela *intelligentsia* – que, segundo alguns autores, não marcou o fim da revolução bolchevique, mas antes o seu início – só terá sido possível com a adesão em massa dos populares. Caso contrário a Revolução teria falhado. Segundo Reed (2017, p. 265), a (única) razão do êxito da campanha bolchevique residiu no facto de acorrer às "imensas e simples aspirações dos mais profundos estratos do povo, chamando-os ao trabalho de derrubar e destruir o velho", mas também "depois, no fumo das ruínas, cooperar com eles na construção da estrutura do novo". Veja-se, a partir do exemplo abaixo, a descrição que Reed (*ibidem,* p. 166) faz do envolvimento de todos:

> "Imaginem esta luta repetida em todos os quartéis da cidade, do distrito, de toda a Frente, de toda a Rússia. Imaginem os Krilenkos[15] a cair de sono vigiando os regimentos, correndo de um lugar para o outro, argumentando, ameaçando, implorando. E depois imaginem o mesmo em todos os sindicatos de operários, nas fábricas, nas aldeias, nos couraçados das dispersas esquadras russas; imaginem as centenas de milhar de russos de olhos postos em oradores através de todo o imenso país – operários, camponeses, soldados e marinheiros tentando tão esforçadamente compreender e escolher, pensando tão intensamente e, no fim, decidindo unanimemente. Foi assim a Revolução Russa."

Para os bolcheviques, a importância da posição dos camponeses era, no entanto, determinante. Para além de representarem mais de 80% da população (segundo Reed), os

[15] Referência a Nikolai Krilenko (1885-1938), militante bolchevique que tomou parte ativa na Revolução, tendo sido Comissário do povo para os Assuntos Militares e comandante-chefe supremo da Armada.

camponeses não reconheciam nenhuma originalidade no programa bolchevique em relação ao programa dos socialistas-revolucionários, que conheciam melhor e que era o seu partido tradicional. Todavia, entre Outubro e Novembro, o Governo Bolchevique (*Smólni*)[16] e o Congresso dos Sovietes dos Camponeses chegariam a acordo, colocando de lado as divisões que os opunham relativamente às questões levantadas pelo Decreto da Terra e, principalmente, quanto à representatividade no TsIK. De acordo com Lenin, o grande erro de muitos teria sido considerar o "insuficiente grau de consciência e de organização dos proletários e dos camponeses", o que para ele, um marxista, era inaceitável, pois diminuía a consciência dos camponeses, colocando-a ainda mais à mercê da influência burguesa. Para além da decretada abolição da propriedade privada da terra[17], é indesmentível que os bolcheviques cumpriram com as restantes propostas que sempre haviam defendido, promovidas no imediato, e a seguir à tomada do poder, desde a nacionalização dos bancos à retirada da Rússia do conflito armado, quando assinaram o Tratado de Paz Brest-Litovski (1918).

Aos olhos do mundo os acontecimentos de Outubro acabaram por ser o início de uma revolução mais profunda que a simples insurreição das classes oprimidas. Ela representava a construção de uma alternativa que se opunha ao capitalismo predador. Uma alternativa que desenhava o novo *homo sovieticus*, cujo modelo pretendia induzir um efeito transformador no mundo. E durante muito tempo, esse sonho foi efetivamente capaz de alimentar essa alternativa, criando dois mundos que se opunham politicamente (por vezes até belicamente) através das ideologias capitalista e comunista. O próprio título do livro de Reed (cujas simpatias não eram neutras, como o próprio admite no prefácio) reflete o alcance que o autor pretendia dar à Revolução Russa. Os bolcheviques colocavam-se dentro de um movimento revolucionário proletário internacional, que pretendiam acentuar através do seu exemplo (*cf.* Fitzpatrick, 2017, p. 127). Entretanto, a construção dessa alternativa percorreu caminhos espinhosos, que se revelaram tão traumáticos para os russos como o contexto anterior e contemporâneo da revolução.

[16] "*Smólni*" era o nome do edifício (um antigo convento e instituto educacional para mulheres) escolhido pelo partido bolchevique para sua sede durante a Revolução Russa.
[17] Ver capítulo II.6.

Entre 1918 e 1920 a Rússia viveu uma guerra civil. Ao assumir o controlo dos sovietes de Petrogrado e Moscovo, os bolcheviques despoletaram movimentos de contrarrevolução que, para Lenin, urgiam aniquilar. Parte da estratégia passava por protelar as relações diplomáticas com o resto do mundo, dirigindo-se, diretamente (como Trotsky chegou a fazer), aos povos e ignorando os representantes oficiais, numa tentativa de desencadear revoluções idênticas noutras nações. Por outro lado, os bolcheviques, colocando-se ao lado dos sovietes de operários nos territórios pertencentes ao antigo Império Russo (*e.g.* Azerbeijão, Ucrânia), que nem sempre eram controlados por representantes locais, colocavam-se num dilema, o que os fazia reconhecer que uma política de internacionalismo proletário tivesse que ser equilibrada com os compromissos assumidos pela Declaração dos Direitos dos Povos da Rússia[18]. A guerra civil foi, pois, travada em muitas frentes, com potências estrangeiras a apoiarem os Exércitos Brancos anti-bolcheviques. De acordo com Fitzpatrick (*ibidem,* p. 129), "a intervenção estrangeira fomentou, entre os soviéticos, o medo permanente do 'cerco capitalista' que assumiu contornos de paranoia e xenofobia", acabando por derivar no que os próprios bolcheviques autodenominaram de "ditadura do proletariado". Para eles a Guerra Civil continuava a luta de classes que Marx tinha previsto, agora à escala internacional, colocando frente a frente a revolução (cujo modelo era a República Soviética) e o capitalismo. A Guerra Civil foi ganha pelo Exército Vermelho bolchevique, organizado por Leon Trotsky (1879-1940), Comissário dos bolcheviques para a Guerra, após a desagregação do exército russo em resultado da Revolução.

Para além da utilização do exército no combate contrarrevolucionário, o regime soviético criou a *Tcheka* – Comissão Extraordinária de toda a Rússia para o Combate à Contra-Revolução –, uma espécie de polícia política que vigiava os movimentos contrarrevolucionários e que, rapidamente, se tornou um órgão de terror. Embora a Constituição da República Russa de 1918 tenha reconhecido o direito de voto a todos os trabalhadores "(independentemente do sexo e da nacionalidade), [...] retirou-o aos membros das classes exploradoras e a outros inimigos identificáveis do poder soviético" (*ibidem*, p. 163). Os riscos e custos envolvidos num processo revolucionário começavam a aparecer

[18] A Declaração dos Direitos dos Povos da Rússia (1917) proclamava o direito dos povos da Rússia à livre autodeterminação, tendo tido como consequência imediata a separação e a formação de estados independentes, entre eles a Ucrânia e a Finlândia.

com a formação do monstro totalitário em que se viria a tornar o regime comunista soviético, confundindo-os muitas vezes com oportunidades para a implementação prática e plena do socialismo. O abandono das crianças que, entretanto, se verificava, desalojados em resultado da fome e do conflito bélico que lhes levava os seus progenitores, era agora uma oportunidade para que estas fossem instruídas coletivamente pelo Estado.

Também é nos anos seguintes à Guerra Civil que a arquitetura russa conhece o seu maior desenvolvimento [19] (quando o "direito à construção" fica consagrado em lei), construindo-se a partir do nada, na teoria e na prática, estruturas que eram de uma novidade absoluta e que procuravam ser "condensadores sociais". As necessidades do pós-guerra (a primeira mundial e a civil) eram enormes e trágicas, e o perigo da insurreição pairava novamente no ar. Fitzpatrick (2017, p. 169) contabiliza que, no período da Nova Política Economia (NEP, 1921-2), "as mortes causadas pela fome e as epidemias excederam o número total de baixas provocadas pela Primeira Guerra Mundial e a Guerra Civil." A NEP, abrindo a economia ao investimento privado e internacional, foi a resposta política e económica improvisada a circunstâncias desesperadas, sucedendo, economicamente, ao chamado "Comunismo de Guerra" (*ibidem*, p. 142), mas despoletando um sentimento de frustração e de desânimo entre os mais ortodoxos comunistas, pois representava, sob muitos aspetos, um "recuo" (*ibidem*, p. 175) aos avanços conseguidos na Revolução. No entanto, se esse recuo era um mal necessário perante circunstâncias económicas, sociais e humanitárias desesperadas, de que a Grande Fome (*Povolzhye*)[20] era o grande exemplo; por outro lado, para Lenin, era uma oportunidade para continuar a sua campanha de aniquilação da oposição:

[19] Consultar a este propósito, por exemplo, o livro de Anatole Kopp, "*Ville et révolution*", 1972.
[20] A Grande Fome foi um período dramático ocorrido entre 1921-22 na região do Volga-Ural, como resultado da disrupção contínua porque a Rússia passou entre 1914-21. A catástrofe terá originado surtos de canibalismo, que viriam a ocorrer novamente, dez anos depois, na Ucrânia, desta vez devido às políticas estalinistas, num fenómeno que se tornou conhecido como *Holodomor*, que significa "morto pela fome". Estes períodos de catástrofe humanitária, ocorridos durante o regime comunista na URSS, terão sido aproveitados pela propaganda anticomunista, recorrendo a expressões que se tornaram mitos ocidentais, tais como "os comunistas comem crianças".



Figura 69 Efeitos da coletivização agrária
[*s.n.*] . 1931

> "É justamente agora, e só agora, quando a população das regiões assoladas pela fome come carne humana, e centenas, senão milhares, de cadáveres juncam as estradas, que podemos (e, por imperativo, devemos) confiscar os tesouros da Igreja com a mais cruel e impiedosa energia..."[21]

O "reino luminoso" que Reed (1977, p. 239) vira construir na Terra e pelo qual "era uma glória morrer" dava indícios de degradação – que se acentuou a partir da morte de Lenin (1924) e a ascensão de Stalin –, encerrando fronteiras e fechando-se sobre si próprio, adotando uma estratégia defensiva e um isolamento cultural que seriam definitivamente consagrados no período da aplicação do Primeiro Plano Quinquenal, em 1928 (*cf.* Fitzpatrick, 2017, p. 263), cujo lema era a construção de um novo mundo. O plano tinha conseguido operar a transformação económica para uma base socialista, cujo êxito, no balanço final, era objeto de intensa propaganda pelo regime soviético e de alguma desconfiança e desvalorização pelos observadores internacionais. A implementação do plano trouxe, também, o início da chamada Revolução Cultural, cujo objetivo era impor a hegemonia proletária e comunista sobre os aspetos culturais. Concretizada a transferência do poder para a classe operária, era chegada a altura de combater a "velha intelectualidade, os valores culturais burgueses, o elitismo, o privilégio e os procedimentos burocráticos" (*ibidem*, p. 253). Era imperativo que as conquistas de Outubro formassem uma consciência coletiva revolucionária, pois só a partir desta é que seria possível confirmar (e afirmar) a vitória da Revolução. Neste período, os visionários chegaram a conquistar campo aberto para as suas ideias, entre eles os arquitetos, que imbuídos do espírito da Revolução, empreenderam o desenho de novas cidades, e com elas de novas arquiteturas para a vida em comum, especulando "sobre a transformação da natureza e a imagem do 'novo homem soviético'." (*ibidem*, p. 257) E, de facto, esse período a isso os impelia, porque para além do suporte financeiro oficialmente patrocinado, as condições de devastação no país assim o exigiam. Haviam sido pelo menos dez anos (1914-1924) de intensa destruição e subdesenvolvimento na Rússia, como consequência da participação na Primeira Guerra Mundial, da Revolução, da Guerra Civil e da Grande Fome. Para Fitzpatrick (*ibidem,* p. 260) "as alterações sociodemográficas verificadas ao longo do primeiro Plano Quinquenal foram gigantescas." O êxodo de camponeses para as cidades foi avassalador, fosse porque expulsos

[21] Lenin *apud* Fitzpatrick, 2017, p. 177. Carta secreta enviada ao Politburo a 19 de Março de 1922.

pela coletivização agrária, fosse pela fome ou, simplesmente, atraídos por melhores condições de trabalho que, acreditavam, as cidades poderiam proporcionar. Esse movimento dos camponeses era inverso ao que se passara poucos anos antes, nas cidades, após a Guerra Civil e antes da NEP, onde as condições de vida urbana também se haviam deteriorado enormemente, com o encerramento de fábricas a provocar o regresso dos operários às suas aldeias de origem.

As contradições entre a vida no campo e a vida na cidade desde há muito que têm sido retratadas, e não eram um problema exclusivo da Rússia. No entanto, não deixa de ser razoável admitir que terão ali adquirido proporções de tal forma relevantes – o país é enorme e os acontecimentos foram trágicos e colossais – que o seu estudo e impacto no contexto das novas teorias marxistas e no *combate* entre o realismo socialista e o modernismo é incontornável. Facto que, provavelmente, só não obteve maior atenção da historiografia por causa do boicote entretanto perpetuado pela cultura ocidental (*cf.* Amparo, 2005) e pelo próprio Stalin. Em relação ao Modernismo na Europa de Leste, não será desajustado afirmar que a sua associação a uma possível estética da revolução em muito se deve à sua rejeição pelo realismo socialista, que era privilegiado pelo regime. Recordamos ainda que foram essas contradições, entre a vida no campo e a vida na cidade, que estiveram na base da discussão entre Le Corbusier e Moisei Ginzburg, de que demos conta no capítulo anterior, e que o russo lia como essenciais e determinantes à revolução, socorrendo-se, para reforçar o seu ponto de vista, das palavras de Lenin, Engels e Marx (Kopp, 1972, p. 308).

Entretanto, a construção da consciência coletiva revolucionária seguia o seu curso, após o despertar pela Revolução. O regime comunista teve sempre presente a importância da cultura como um dos fatores mais determinantes ao êxito de uma nova forma de vida, e um dos veículos mais eficazes para fazer chegar a todos as *notícias* da vitória comunista. A construção de uma rede de clubes de operários foi priorizada nos primeiros anos a seguir à Revolução de Outubro (*cf.* Rudovska, 2012). Estes clubes terão sido também uma forma eficaz de fazer passar a propaganda do regime, pois, assim reunidos os cidadãos num único local, a mensagem chegava com maior eficácia e abrangência, nomeadamente através de representações teatrais. E todos eram, assim, mais facilmente controlados. É nos clubes de operários (também conhecidos como casas do povo) que se encontra a origem posterior dos Palácios de Cultura, um dos grandes monumentos à Revolução. As suas arquiteturas estão

também cheias de significado, que é muitas vezes contraditório entre o poder central e as restantes Repúblicas; entre o nacionalismo clássico da era estalinista e pós-estalinista e o modernismo vanguardista dos primeiros anos após a Revolução (*cf.* Kopp, 1972). Usado, também ele, como modelo de autoafirmação cultural nacional (*cf.* Rudovska, 2012). Para Stalin a arte tinha de estar ao serviço da ação revolucionária e, nesse sentido, as obras de estilo clássico eram mais facilmente apreendidas (porque já conhecidas), alcançando um público mais alargado e tornando-se, dessa forma, mais úteis (*cf.* Todorov, 2017). A Revolução Cultural perpetrada durante o primeiro Plano Quinquenal, apesar da sua tendência ultrarrevolucionária inicial, acabou por extravasar os seus próprios limites e constituir-se como o maior retrocesso e *traição*[22] ao ideal revolucionário comunista, revogando muitas das leis por este instituídas, recuperando práticas e tradições anteriores à Revolução que, entre outros propósitos, pretendiam conferir uma imagem diferente (menos grosseira) do regime e da nova classe burocrática, nascida de um proletariado que queria agora aceder aos privilégios a que sempre estivera vedado.

A Revolução Russa teve o mérito de promover, efetivamente, uma transformação profunda na sociedade, colocando-a, literalmente, *de cabeça para baixo*. E essa transformação não se deu somente nos aspetos políticos, económicos e governativos, mas em todas as áreas, entre elas as da esfera cultural (incluindo a arquitetura e o urbanismo), construindo a partir das teorias marxistas e do socialismo científico as novas estruturas da sociedade. Curiosamente, o colapso dessas estruturas de verve revolucionária dar-se-ia pela base dessa mesma sociedade, que estaria culturalmente impreparada para tão brusca mudança – porque não tinha sido modificada nesse sentido –, contrariamente ao que pensavam muitos dos dirigentes bolcheviques (entres eles Lenin) na febre da Revolução. Se os operários e os camponeses apresentavam um grau de consciência e organização que permitiu a transição do poder da burguesia para os Sovietes, na área cultural esse não seria de todo o caso e nem a Revolução Cultural de 1928-1931(pela forma como foi conduzida) poderia inverter essa situação. É nesse sentido que se pode concluir que o moderno pensamento arquitectónico e urbanístico soviético, no período identificado por Kopp, não pôde erguer-se do pensamento e da teoria de forma isolada, pois ele é sempre reflexo da sua

[22] *Cf.* Trotski, Leon. *A revolução traída*. Olinto Beckerman (trad.) São Paulo: Global editora, 1980.

contemporaneidade. Esta conclusão, a que chega Henri Lefebvre (2003, p. 184) pouco tempo depois do rebentar da *revolução urbana* em Paris –, fá-lo igualmente questionar porque é que terá demorado tanto tempo (praticamente quatro décadas até à publicação do livro de Kopp) para que o mundo tomasse conhecimento das conquistas da prática e do pensamento arquitectónico e urbanístico na URSS. Certamente que uma das explicações possíveis se prende com o isolamento autodeterminado da nação, proclamado na ideia do "socialismo num só país"; e outra será a "disciplina do recuo" cultural, que ocorre nos anos 1930, ambas retratadas por Fitzpatrick (2017) no seu livro sobre a Revolução Russa.

Para alguns artistas como o escritor Ievgeny Zamyatin (1884-1937)[23], embora não se colocando contra a Revolução, pensam que os acontecimentos de Outubro são, por contrassenso, um travão à revolução no sentido amplo do termo (*cf.* Todorov, 2017, p. 82). Os bolcheviques são entendidos como contrarrevolucionários (e Zamyatin começara por ser um bolchevique). O escritor estava convicto que o poder, uma vez instituído, demonstra uma tendência para o aburguesamento. Os acontecimentos que se seguiriam à Revolução e que conheceriam o seu cúmulo no Congresso dos Escritores de 1934 assim o confirmaram. Para Zamyatin, a organização científica do trabalho tendo em vista uma maior eficácia do trabalhador (o taylorismo), se conjugado com o poder absoluto do Estado, constituem um perigo para uma sociedade que se tornava maquinista. Um perigo que Lenin e outros dirigentes bolcheviques não viam dessa forma, considerando até desejável e necessária a conjugação das vertentes política e tecnológica. Essa conjugação ficaria expressa no plano GOELRO[24] para a eletrificação de toda a Rússia. Na realidade, grande parte dos dirigentes bolcheviques consideravam que o sistema de Frederick Taylor (1856-1915) podia ser extrapolado para fora da organização do trabalho e aplicado inclusive em outras áreas da vida. O que os colocava mais uma vez em oposição à visão crítica de Zamyatin. Para Trotsky, por exemplo, a questão da educação das crianças deveria ser "retirada à família pela iniciativa social" (*apud* Todorov, p. 85), com a virtude de conferir à mulher a emancipação do seu estado de "semiescravatura" no contexto familiar. (é conhecido o posicionamento de

[23] Em 1920, Zamyatin escreveu "Nós", um romance de ficção científica que seria uma distopia crítica ao aparecimento do Estado totalitário soviético e que, por isso, veria a sua publicação censurada.
[24] O plano GOELRO (abreviatura russa de Comissão do Estado para Electrificação da Rússia), foi o primeiro plano para a recuperação e para o desenvolvimento da economia nacional soviética após a Revolução, antecedente dos planos quinquenais que se lhe seguiram.

Engels em relação à condição feminina, para quem o marido é o *burguês* e a mulher a *proletária*). A educação coletiva das crianças tinha ainda a vantagem de formar (ou formatar?!), pela pedagogia, uma nova consciência na opinião pública.

Contudo, a consciência da importância cultural só se começa a manifestar entre os dirigentes bolcheviques com o adoecimento do seu líder, Lenin. Até então as prioridades centravam-se no combate à contrarrevolução. Em 1924 Trotsky publica "Literatura e revolução", que se tornaria uma obra influente no meio cultural até à ostracização do seu autor, durante os primeiros anos do regime estalinista (*cf. idem*, *ibidem*, p. 69). O lugar da arte na nova sociedade é colocado por Trostky em linha com as teses revolucionárias, defendendo a autodeterminação e a liberdade total dos artistas, embora exigindo que esta fosse o reflexo da nova sociedade, e, por isso, implicando o posicionamento dos artistas ao lado da Revolução. A censura tinha aqui um papel importante a desempenhar, mas o apoio financeiro e a manipulação política seriam-no ainda mais, pois permitiriam a *manufatura* de intelectuais. (*cf. idem*, *ibidem*, p. 71).

O ensaísta búlgaro Tzvetan Todorov (1939-2017) que temos citado ao longo do texto, que dedicou parte da sua investigação ao estudo do trabalho da arte na Rússia e da sua importância na manutenção da crença no humanismo, mesmo quando perante a presença de um Estado pernicioso e totalitário, inscreve os artistas revolucionários russos numa longa tradição moderna (*ibidem*, p. 168). Sabemos que a evolução do homem e das sociedades não é uma linha contínua ascensional, existindo sempre percalços e retrocessos ao longo da história que tornam esse movimento mais oscilante que linear. Acontecimentos fraturantes como o da Revolução Russa podem ser entendidos de forma paradoxal, pois se é hoje consensual a sua enorme importância para muitos aspetos do progresso da vida entre os homens, também o são os horrores que com ela vieram. A Revolução Russa foi uma revolução que pretendeu responder às dificuldades do dia a dia através da construção de uma estrutura socialista. Com a Revolução (para a arquitetura) não foi só o regime autocrático e as suas ramificações que foram derrubadas, foi "toda uma sociedade, os seus hábitos, os seus ritos e o seu modo de vida; foi toda uma cultura separada entre as tentações do Ocidente e as tradições seculares russas, tudo o que no dia anterior era uma evidência e parte do

quotidiano"[25], como argumenta Kopp (1972, p. 25), em defesa da importância do contributo dos arquitetos vanguardistas russos durante o período da Revolução. Todas estas transformações que se referem só terão sido possíveis de realizar com o despertar de uma consciência coletiva.

Mendes da Rocha, em entrevista ao autor em 2017, [26] qualifica o evento da Revolução Russa como um exemplo de uma revolução mais profunda que ali começou; uma revolução que não é para dizer que acabou; uma revolução que exige o abandono da vida tranquila e sem problemas, dos processos automáticos que criámos para nós, como facilitadores das tarefas do quotidiano, mas que, entretanto, por eles nos deixamos levar, mecânica e tecnologicamente, num processo de sobrevivência da espécie, e em que a única decisão que se nos exige é a de abdicar da nossa individualidade. De acordo com o raciocínio de Hannah Arendt (*cf.* 2001, p. 392), a sociedade detentora de empregos é "o último estágio de uma sociedade de operários". Talvez também por isso esse aspeto (a coletivização) seja um dos maiores problemas de Revolução Russa, o da criação de um outro tipo de alieneação: a alineação de si próprio, em que o indivíduo abdica da sua individualidade em prol de um ideal coletivo.

[25] Tradução do autor: "*C'est toute une société, ses habitudes, ses rites et son mode de vie; c'est toute une culture écartelée entre les tentations de l'Occident et les traditions séculaires russes, c'est tout ce qui la veille encore était l'évidence et le quotidien*."

[26] "...a revolução soviética, [...] foi uma revolução que nos interessa absolutamente, primeiro porque realizada por uma nação inteira e, segundo, fundada em questões básicas; enfrentar a questão, digamos assim, da exploração do homem pelo homem; enfrentar a questão da construção da paz; como uma questão e não como uma coisa que batendo o martelo fica resolvido. E essa revolução não acaba nunca porque era a própria da Rússia, do povo russo que estamos convocando como exemplo, é só um exemplo de algo que começou, mas não é para dizer que está acabado." (Rocha, 2017)

III.2

Verfremdung, e a arte como processo

Com a atenção dada à cultura pelos intelectuais bolcheviques, após o terminar da Guerra Civil, o lugar da arte na sociedade soviética é enfrentado, teorizado e enquadrado na doutrina socialista. Também nesse campo da vida a Revolução deveria fazer-se refletir, opondo-se às produções pré-revolucionárias que eram, na ótica revolucionária, a expressão das classes dominantes. Uma nova expressão, a expressão do proletariado, devia agora surgir, e com ela o espírito e as conquistas da Revolução. Embora o desenvolvimento da arte em si não fizesse parte das preocupações do partido (como pensava Trotsky), este mantinha sobre as suas produções um olhar próximo e cada vez mais controlador. Os escritores e os artistas cindiram-se em dois grupos predominantes: os construtivistas, derivados das vanguardas futuristas anteriores à Revolução, e os artistas proletários, muitos deles vindos do meio operário ou camponês (Todorov, 2017, p. 71). Ambos, apesar das divergências, colocavam-se do lado da Revolução (até porque não o fazendo, corriam o sério risco de "serem reduzidos a nada"). Os construtivistas, todavia, apelavam a uma revolução paralela dentro do campo das artes, enquanto que os segundos se preocupavam em aproximar a arte do povo, torná-la mais inteligível, repetindo a mensagem do partido. A *mecanização* do mundo fascinava os primeiros – cuja figura emblemática era o poeta Vladimir Mayakovsky (1893-1930) – que, reunidos em torno da revista LEF, rejeitavam qualquer tipo de representação da vida real. Artistas como Meyerhold (1874-1940), Alexander Rodchenko (1891-1956), Isaac Babel

(1894-1940), Sergei Eisenstein (1898-1948) e Dimitri Shostakovich (1906-1975), por exemplo, aliavam a prática artística à manifestação política revolucionária, com a qual se alinhavam (*cf.* Fitzpatrick, 2017, p. 154).

Quando Stalin tomou o poder (1929), o governo bolchevique inclina-se em definitivo para as tendências proletárias da arte, que eram mais condizentes com os ideais partidários. Assim, "em 1932, uma decisão do *bureau* Político anuncia a dissolução de todos os grupos de escritores e a sua reunião futura no quadro exclusivo de uma União dos Escritores Soviéticos" (*idem, ibidem*, p. 72). Stalin, citado por Todorov, oferece-lhes a ilustre tarefa de "serem os engenheiros das almas humanas". Isto significava a perda total da sua liberdade criativa, em prol de uma educação cultural totalitária e perversa para o país. Terá sido no primeiro congresso dos escritores, realizado em 1934, que a via do realismo socialista é então consagrada, ficando adstrita, em definitivo, à realidade soviética e aniquilando qualquer tipo de pluralidade. O realismo é, muito simplesmente, a representação real da vida contemporânea. Entretanto, esta vida é, pelas conquistas da Revolução socialista. Talvez o regime soviético tenha sido, a partir dessa altura, com Stalin, o grande traidor da sua própria revolução, antecipando (com a interferência do partido nas artes) todo o terror perpetrado daí em diante. Seria "o fim da arte de vanguarda" (*cf.* Amparo, 2005) e, talvez até, do comunismo. De qualquer forma, o "triunfo do artista" de que fala Tzvetan Todorov sempre chega, mesmo que fora do seu tempo, sendo hoje natural reconhecer-se o papel determinante que tiveram os artistas vanguardistas russos (por terem sido pioneiros) no plano artístico e cultural do século XX, e em particular no movimento moderno.

É possível que a origem de muitas das ideias inovadoras que então surgiram na Rússia se situe, ainda, no final do século XIX, quando o grupo de artistas autodenominado "Os Errantes"[1], reunido numa propriedade do magnata industrial russo e grande patrocinador da arte russa, Savva Mamontov (1841-1918), tentava perceber como é que a arte se poderia aproximar de todos e não tão só das elites (*cf.* Amparo, 2003). Em 1908, Alexander Bogdanov (criador do *Proletkult*[2]) escreve a "primeira utopia bolchevique"[3], aprofundando

[1] Fizeram parte deste grupo artistas como F. Dostoievsky (1821-1881), M. Gorky (1868-1936), M. Mussorgsky (1839-1881), N. Rimsky-Korsakov (1844-1908).
[2] Acrónimo de *proletarskaya kultura:* cultura operária.
[3] Refere-se a "*Red-star*". Loren Graham, Richard Stites (ed.) Charles Rougle (trad.) Indiana: Indiana University Press, 1984 [1908].

a visão futurista anterior de Nikolai Chernyshevsky (1828-1889) em "*What is to be done?*" (1863). Recorre à imaginação de uma civilização avançada alienígena que promovia o funcionamento ordeiro e harmonioso numa sociedade coletivizada e tecnologicamente evoluída (*cf.* Willimott, 2017). Mais tarde, após a Revolução, Bogdanov defenderia com radicalismo que "a cultura proletária deveria nascer *ex nihilo* das cinzas da Revolução" (Sardo, 2012, p. 178), fabricada pelo princípio único do trabalho coletivo. Ele que, apesar de ser bolchevique, havia sido expulso do partido pelo próprio Lenin, não por constituir uma ameaça à liderança, mas, provavelmente, por se opor ao líder do partido em termos criativos.

O contributo dos artistas russos ao sentimento que tudo parecia tocar antes dos acontecimentos de Outubro, ao espírito da época, o *Zeitgeist*, parece incontestável. Mesmo que a sua influência não tenha sido admitida pelos líderes revolucionários, muitos destes artistas anteciparam (como quase sempre a arte o faz), por vezes até com sentido premonitório, a convulsão que se aproximava. Já aqui falámos de alguns destes artistas, como Chernyshevsky, cujo romance terá exercido certa influência em Lenin, quando este escreveu "Que fazer?". Mas muitos destes artistas seguiam a sua própria revolução, partindo de um posicionamento crítico ao estado da arte e à sociedade, fazendo tábua rasa do passado (que rejeitavam) e construindo um pensamento que procurava firmar princípios nos campos da ciência e da tecnologia. Aqueles artistas a que associamos a denominação de vanguardas russas vêem-se como revolucionários muito antes da Revolução que se aproximava, e em que não tinham nenhuma intenção de participar; embora por ela tivessem alguma simpatia e muitos, até, nos anos seguintes ao seu rebentamento, a ela acabassem por aderir. No início do século XX (e um pouco antes, nalguns casos) vemos esta atitude vanguardista nos diversos campos da arte, na pintura e na escultura, no teatro e na música, e também na literatura. Embora nem todos a adotem. Quanto aos artistas revolucionários, preferiam um estilo mais *clássico*, porque o consideravam mais acessível e fácil de compreender (e que era um direito agora alargado a todos) chegando, dessa forma, a um maior número de pessoas (*cf.* Todorov, 2017, p. 17). O seu foco era serem úteis à luta revolucionária, posicionando-se ao serviço desta.

Há, no entanto, uma ideia comum que prevalece entre os dois grupos: a ideia de se olharem como criadores de um novo mundo. Comportam-se como "um deus omnipotente que, nos primeiros dias da criação, segue apenas as instruções formuladas pela sua própria

vontade." (*idem, ibidem*, p. 18) Ao arrancar do zero – ou melhor dizendo, de si próprios – retiram todas as referências existentes, concentrando-se nas capacidades do homem que lhes parecem, de facto, ilimitadas. O homem é, para eles, o produto da sua própria fabricação, recuperando, assim, uma "velha convicção, à qual dão uma nova existência".

Na Rússia anterior à I Guerra Mundial, são vários os artistas que se posicionam como vanguardistas. No teatro, o encenador Meyerhold entusiasma-se com o sistema Taylor, transpondo-o para a representação do ator através de um "método biomecânico", com gestos rápidos e ritmados que se assemelham a movimentos de máquinas. (Celebrizado no cinema por Charlie Chaplin em "*Modern times*", 1934). Antes da guerra, já Meyerhold tinha vindo a construir uma crescente aversão à instrumentalização do teatro enquanto representação ou ilustração da realidade, fosse descritiva ou narrativa. Começa então a insurgir-se contra a ideia do teatro como simples entretenimento do espectador que, entretanto, se revê neste ou naquele personagem e neste ou naquele contexto, conforme eram retratados por Meyerhold. Identifica uma certa alienação da sociedade e do indivíduo – que vinha a ser estudada pelos chamados formalistas russos[4] –, e entende que tal deve começar a ser contrariado através de um outro (novo) tipo de encenação. Para tal inspira-se nas correntes teóricas simbolistas. Todorov (*ibidem*, p. 173) admite que nesta altura Meyerhold possa ter sido também influenciado pela publicação de "O teatro como tal*"* (1912), do dramaturgo e diretor teatral Nicolas Evreinoff (1879-1953). A inovação que traz para a prática teatral (em clara oposição às formas tradicionais) – abolindo a separação entre palco e público[5], por exemplo –, fá-lo convencer-se do seu carácter revolucionário, não sendo por isso estranho que se tenha colocado "ao serviço do novo regime soviético" após a Revolução.

Também no cinema, Sergei Eisenstein (que trabalhara com Meyerhold) concorda que a obra de arte deve abandonar qualquer tipo de representação da realidade, fosse a do mundo exterior, fosse, acrescenta, a do eu interior: "a obra de arte é um conjunto de estímulos que produzem efeitos no espírito do público, pouco importando a natureza dos meios convocados

[4] Ver a este propósito os textos apresentados por Tzvetan Todorov em *Teoria da literatura: textos dos formalista russos*. Lisboa: Edições 70, 2018.

[5] Vera San Payo de Lemos observa que "[Caspar] Neher utiliza pela primeira vez a cortina de linho a meia altura, que se tornará mais tarde conhecida como 'cortina de Brecht' e será considerada como mais uma das formas utilizáveis para criar um efeito de estranhamento." Brecht *apud* Lemos, Vera San Payo de. Teorias em prática. Os princípios do teatro épico de Brecht. In: *Bertolt Brecht: Teatro 2*. Lisboa: Edições Cotovia, 2004, p. 19.

para alcançar o seu objectivo." (*idem, ibidem*, p. 121) Eisentein estaria entre os que apoiariam o novo poder soviético, embora acentuando a radicalidade revolucionária no plano artístico. Alguns dos seus mais conhecidos filmes – "A greve" (1924), "O couraçado Potemkin" (1925) ou Outubro (1927), que é um retrato dos acontecimentos da Revolução – tornaram-se verdadeiros símbolos da causa soviética; e, como tal, foi-lhes reconhecida a sua importância pelo partido.

Será na pintura, no entanto, que artistas como Wassily Kandisky (1866-1944), Mikhail Larionov (1881-1964) ou Kazimir Malevich desenvolvem os estudos *abstratos* que, de um certo modo, acabariam por lançar as bases para o desenvolvimento de um sistema compositivo que se tornaria predominante ao longo do século XX. No seu livro "O triunfo do artista", Todorov descreve o percurso do pintor Malevich numa evolução semelhante à de Meyerhold, com quem terá colaborado em 1918. Malevich proporia "a arte como tal", afirmando, no manifesto suprematista de 1915 – "Do cubismo e do futurismo ao suprematismo: o novo realismo pictoral" –, que a criação das formas só existe quando afastada de qualquer tipo de representação da natureza. Para ele, no entanto, não bastava substituir o objeto representado da natureza pelos objetos resultantes da era moderna, como o fizeram os futuristas. Malevich exigia a mudança do próprio princípio da representação. Desligando-se de qualquer tipo de atividade figurativa, a pintura de Malevich vai à procura de um novo espaço real não-objetivo; o espaço das formas sobre a superfície, que irá adquirir, a partir de 1913, conforme nos situa Delfim Sardo (2012, p. 118), um ponto de vista aéreo[6]. Este, ao iniciar um movimento de distanciação em relação à tela, aproxima-se dos métodos representativos da planta de arquitetura. Em simultâneo, o suporte da tela também parece ser rejeitado (antevendo a sua eliminação que se aproxima), pois faz parte de um processo de construção, de montagem, de raciocínio articulado que antecipa a coisa feita; uma forma singular de pensamento, que mais não é do que aquilo que chamamos de "projeto".

A historiografia tende a separar a conceção artística suprematista do construtivismo – cada uma representada pelas suas maiores referências: Kazimir Malevich e Vladimir Tatlin, respetivamente – chegando até, no princípio dos anos 1920, segundo o investigador russo

[6] O mesmo ponto de vista é defendido por José Gil (2010, p. 18).

Selim Jan-Magomedov (2005, p. 23), a considerar que ambas se excluíam mutuamente. Por outro lado, a historiografia também tem situado o movimento suprematista como parte integrante do construtivismo, complementando-se um com o outro. Ambos passaram por um processo de libertação dos sistemas de criação anteriores, desvinculando-se de qualquer tendência e rejeitando a sua inserção nas leis tradicionais da criação de estilos. Ainda segundo Jan-Magomedov (*ibidem*), "a universalidade destas conceções da criação de formas consistia na sua orientação para fora dos marcos dos sistemas compositivos dos ramos concretos da arte."[7]

A arte vai abandonando, a pouco e pouco, a necessidade de reconhecimento, substituindo-a por uma nova perceção da compreensão de todo o processo que está por trás da sua criação. Passa, assim, a autorreferenciar-se. "A arte como processo" surge sistematizada num texto contemporâneo da Revolução do formalista russo Viktor Shlovsky (1893-1984). Para ele, a "finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento"; para que essa visão e compreensão do objeto se concretizem torna-se imprescindível que os objetos surjam perante nós com alguma singularidade, um certo grau de estranheza, "obscurecendo" a forma e dificultando a sua perceção, que deve, em seu fim, ser prolongada. Por isso Shlovsky (2018, p. 85) conclui: "a arte é um meio de sentir o devir do objecto, aquilo que já se 'tornou' não interessa à arte." A atividade construtiva que associamos ao construtivismo tem, neste sentido, mais a ver com a construção ideológica do pensamento (à imagem que precede a sua representação), do que propriamente com a construção física da coisa. Concordamos por isso com a leitura que Sardo (2012, p. 178) faz de ser a atividade artística no construtivismo russo, sobretudo, "projeto, com mais similitudes em relação à engenharia e à arquitetura do que à tradição do fazer oriunda da prática oficinal da escultura." A ligação do construtivismo aos formalistas é particularmente relevante no debate que se segue, não só porque a ligação era real entre os seus artistas – partilhavam o universo editorial do jornal LEF (*ibidem,* p. 177) –, como também por permitir melhor compreender os mecanismos de articulação subjacentes ao processo criativo dos construtivistas russos e daqueles que neles se inspiraram.[8]

[7] Tradução do autor: "*La universalidad de estas concepciones de creación de formas consistía en su orientación hacia los niveles fundamentales de creación de estilos, es decir, fuera de los marcos de los sistemas compositivos de las ramas concretas del arte.*"
[8] Ver capítulo III.5.

Os artistas que na época pré-revolucionária se posicionavam de forma independente aos dois grupos predominantes – os construtivistas e os *proletários* –, entre eles Malevich, reivindicavam a autonomia total da arte (*cf.* Todorov, 2017, p. 72). Mas com a Revolução (e com os tempos que a ela se seguiram) tudo se iria precipitar, alterando, em muitos deles, as suas convicções artísticas e, sobretudo, o seu posicionamento político. O governo bolchevique exigia-lhes uma tomada de posição, que não podia ser neutra: ou eram a favor da Revolução, ou eram contra. Nesse período, ter-se-á verificado um deslocamento do cerne da questão construtiva ocidental, que o poeta e teórico neoconcretista brasileiro Ferreira Gullar (1985, p. 23) vê a passar do plano da estética para o plano da política, vinculando-se ideologicamente à construção em marcha de uma nova sociedade sem classes, que procura o "progresso linear da humanidade". Para Gullar (*ibidem*, p. 24), o construtivismo soviético pode ser observado como "o momento mais agudo na sequência das tendências construtivas da primeira metade do século" XX, muito em função das condições particulares em que surgiu e operou. É muito provável que tenha sido ali e naquele período que se clarificaram os aspetos essenciais do caminho para as artes contemporâneas: "o modo como a arte deveria se inserir socialmente e em que direção, o modo como seria produzida, em oposição aos seus tradicionais mecanismos institucionais e para-religiosos."

Malevich não é imune à Revolução, apesar de adotar uma postura independente e autónoma. Afinal, ele sabe que a arte se transforma como a sociedade se vai, também ela, transformando; e o "dever dos artistas", diz, "é agir de acordo com esta lei". Pese embora se reconheça que a *revolução* pictórica tenha precedido a revolução social, justificando a afirmação de Todorov (2017, p. 148) de que "os bolcheviques imitaram os suprematistas". É a partir de Vitebsk[9] que Malevich irá combater a contrarrevolução na arte – ao mesmo tempo que os comunistas iriam combater a contrarrevolução socialista –, mas deixando-se cair, inadvertidamente, na mesma lógica totalitária do regime comunista. A submissão do individual ao coletivo é defendida por Malevich que, nesta fase em que a sua produção escrita teórica supera a produção pictórica, declara: "Hoje, nenhuma pessoa pode ter a liberdade dos isolamentos, ninguém pode viver como quer. [...] A partir de agora, a pessoa não tem direito, pois o direito é geral. [...] A liberdade da pessoa não pode ser senão a sua

[9] Cidade na Bielorrússia, onde se encontrava instalada a escola artística dirigida por Marc Chagall (1887-1985) até 1920, altura em que Malevich se impõe como figura tutelar (*cf.* Todorov, 2017, p. 152).

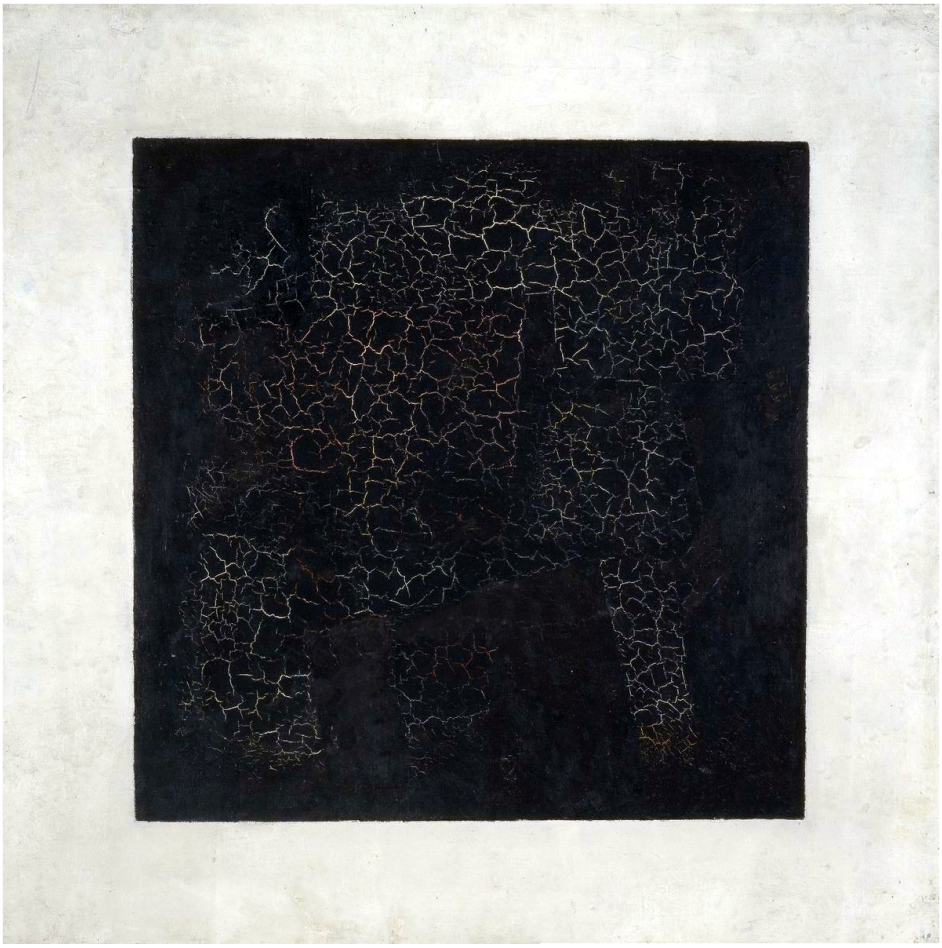


Figura 70 "*Black square*"
Kazimir Malevich . 1915

conciliação com a liberdade geral." (*apud* Todorov, 2017, p. 154) O artista defende a abolição da propriedade privada e a educação coletiva (que Trotsky também defendia), "pois qualquer indivíduo nascido na sociedade comunista já pertence à sua sociedade e à sua educação." Na mesma linha de raciocínio, pensa que a arquitetura deveria refletir também ela este aspeto, eliminando, o quanto antes, todas as formas de individualismo, entre elas a construção de casas particulares[10] (*apud* Todorov, 2017, p. 155). Nesta fase, Malevich parece adequar o tom do seu discurso aos interesses da Revolução Bolchevique.

A ida para Vitebsk inicia em Malevich uma interrupção de aproximadamente dez anos na pintura de quadros. Se até ali as suas investigações tinham seguido um caminho essencialmente pictórico, "o ponto que alcançara [o suprematismo] obrigou-o a mudar de perspectiva". Todorov (*ibidem*, p. 212) entende que, para o pintor, "já não se tratava de descobrir a imagem essencial", pois isso havia alcançado com o "Quadrado negro sobre fundo branco"[11] (1915), mas de compreender em que consistia exactamente essa descoberta e quais eram as suas consequências para a sua concepção do mundo." Nesse período, Malevich explorou as possibilidades artísticas das formas geométricas e da sua composição no espaço, enquanto que a Tatlin lhe interessava mais a expressividade pela textura e contraste dos materiais das novas formas estruturais, a partir de um ponto de vista construtivo (*cf*. Jan-Magomedov, 2005, p. 24). Tatlin, conjuntamente com Malevich, El Lissitsky e Rodchenko, constituem as figuras de proa da vanguarda russa que, no diálogo entre suprematistas e construtivistas, constituiu um dos momentos mais marcantes para a consolidação do moderno. Enquanto Malevich exibia o seu "Quadrado negro" na exposição "0,10", Tatlin coloca, na mesma exposição, os "Relevos de canto", marcando o seu

[10] Também Mendes da Rocha, a partir de certa altura no seu percurso profissional, ganhou uma certa resistência à encomenda de casas particulares, que considerava desprovidas de sentido enquanto solução para o problema da habitação. Entre outros exemplos, ver: "A casa contemporânea é a casa vertical". Entrevista por Ana Vaz Milheiro. In: *Jornal Público*. Lisboa: 6 Out. 2003, pp. 32-33.

[11] "Quadrilátero" foi o nome com que inicialmente foi apresentado o quadro icónico de Malevich em Petrogrado, na exposição "0,10", em 1915. De acordo com Sardo, há um momento anterior do surgimento do quadrado negro na obra de Malevich – fazendo parte do cenário da ópera "Vitória sobre o sol", de Mikhail Matyushin (1861-1934), apresentada no Teatro Luna Park de Petrogrado, nas noites de 3 e 5 de dezembro de 1913 –, quando surge inscrito na cortina de cena. Sardo revela que "a tónica da nova proposta foi sendo entendida por Malevitch como por Matyushin como um novo realismo, no sentido radical em que a realidade do quadrado pintado era origem e destino, tanto que o segundo sempre preferiu a expressão "Novo Realismo Pictórico" para a corrente a que Malevitch viria a chamar Suprematismo (do latim *supremus*).

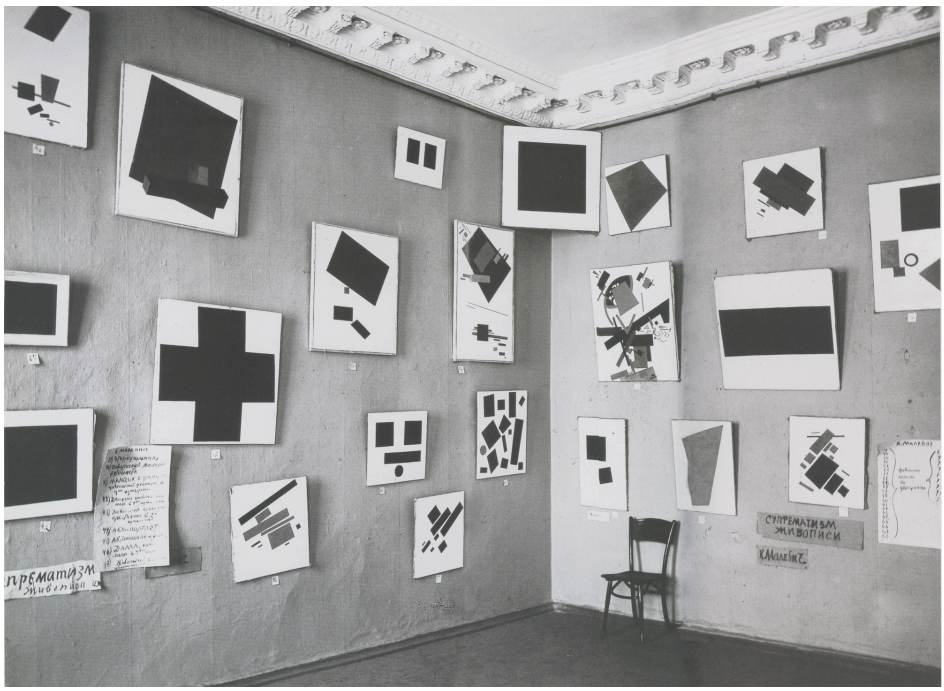


Figura 71 Exposição “0,10”
Kazimir Malevich . 1915

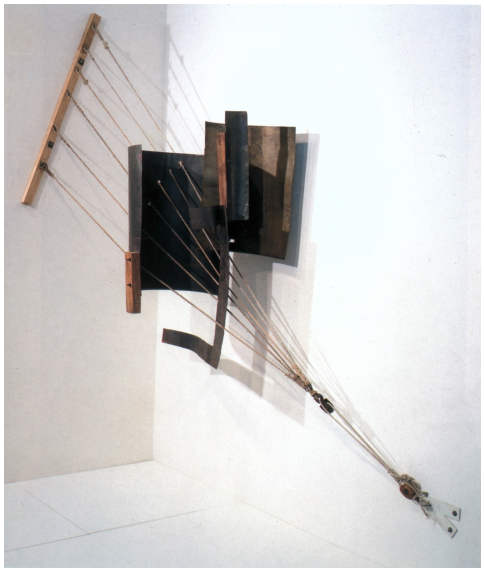


Figura 72 “Contra-relevo de canto”
Vladimir Tatlin . 1914

afastamento definitivo em relação à pintura e a construção de uma clara consciência da relação objeto-espaço. A tela e a moldura desaparecem, passando as composições a situar-se no espaço, muitas vezes contrariando a sua ortogonalidade estática, ligando paredes e tetos, ocupando cantos, posição que conferia à instalação uma certa ideia de movimento. Com Tatlin, os elementos suprematistas "abandonam os quadros para colarem-se a qualquer superfície" (*ibidem,* p. 26), constata Jan-Magomedov, para criar um espetáculo feérico compositivo de objetos que unem o espaço arquitectónico. Aparentemente, este contraste entre a produção de Tatlin e Malevich, constitui uma dicotomia entre construção (no primeiro) e imagem (no segundo). E de facto, Tatlin irá constituir um corpo de trabalho que aproximará a arte da arquitetura. Malevich (aparentemente) nem tanto.

Para os construtivistas russos a arquitetura constituir-se-ia, muito a partir das observações teóricas de Alexei Gan (1892-1942) e de Moisei Ginzburg, uma forma de arte total. Para Sardo (*cf.* 2012, p. 178), esta transformação na prática escultórica é de tal forma acentuada entre os artistas construtivistas que a escultura passa a fazer depender a sua existência da arquitetura. Porventura o modelo que melhor retemos desta condição é a maquete (a obra nunca se realizou) do "Monumento à 3ª Internacional", proposto em 1919 por Tatlin em homenagem à Revolução. Entretanto, a produção de Malevich seguia um caminho paralelo e já nos anos 1920 experimentava nos seus "*Arkhitektons*" o que poderia significar para a pintura a passagem da representação à construção do objeto. Nesse mesmo período incursa na área da arquitetura ela própria com a produção das "*Planets*", considerando a arquitetura e o mundo palpável na sua conceção de transformação do mundo, e conferindo, deste modo, o seu vínculo para com a prática construtiva. A interpretação que Jan-Magomédov (2005, p. 30) faz das obras e contributos de Malevich e Tatlin é a de que estas "converteram-se no canal que permitiu aos arquitectos assimilar os êxitos estético-formais da pintura progressista." Estes artistas romperam "decididamente a fronteira que separa a pintura da arquitectura"[12], através das suas pesquisas de interação entre as artes, entregando à arquitetura (enquanto arte total) o papel principal da formação do novo estilo construtivista.

[12] Tradução do autor: "[*Las obras de Malevich e Tatlin*] *se convirtieron en el canal que permitió a los arquitectos asimilar los éxitos estético-formales de la pintura progresista. En sus búsquedas artísticas, estos pintores cruzaron decididamente la frontera que separa a la pintura de la arquitectura*."

O arquiteto El Lissitzky aparece como figura de charneira entre o construtivismo de Tatlin e o suprematismo de Malevich, embora seja mais a este último que se irá agenciar primeiramente, quando vê no "Quadrado negro" a possibilidade de distanciamento do espectador para uma posição eventualmente superior, o que servia o seu propósito de posicionar o objeto a partir de uma perspetiva cavaleira (*cf.* Sardo, 2012, p. 191). A sua formação de arquiteto ter-lhe-á permitido identificar com maior facilidade, em Malevich, as inclinações arquitetónicas da sua obra. Os "*Prounen*" (projetos para a afirmação do novo)[13] de El Lissitzky surgem a partir do contexto de Vitebsk (1919-21), durante a estadia de Malevich, constituindo-se como uma versão tridimensional das figuras suprematistas deste último. O "espaço real"[14] é então concebido a partir da perceção de um espectador que se entende como dinâmico, em deslocação pelo interior de um espaço (suprematista) que se define já não tão só pela articulação das formas em relação com a sua interioridade, como também pelo desenrolar do tempo na sua apreensão (e construção). Essa é, na leitura de Sardo (*cf.* 2012, p. 192), a sua ambição. Certamente que El Lissitzky terá identificado em Malevich os mesmos dois aspetos que o filósofo e ensaísta português José Gil (1939-) vê concorrerem para uma ideia diferente de representação do "espaço real" na pintura. Na sua "última lição", que o próprio intitulou de "A arte como linguagem", Gil (2010, p. 17) defende que há dois aspetos no "Quadrado negro" que vão contra a ideia de representação: "o primeiro é a mudança do ponto de vista do pintor", onde a "*linha de terra* é abolida". O segundo é que "o peso desaparece, e o peso é a gravidade que também está em relação com as coordenadas espaciais que permitem o mimetismo." É como se as formas dos quadros suprematistas se quisessem levantar, erguer, fugir do "abismo" do fundo branco. Há que compreender que o sentido da representação do movimento (que é característico da era moderna) toma também ele aqui uma outra dimensão, não figurativa. Ainda segundo Gil (2010, p. 35), "entrar no movimento é entrar na imanência" de algo que é inerente à natureza, referente à sua dimensão interior, concreta e real. A deslocação do quadrado negro,

[13] Ou contração de Pró-UNOVIS, o grupo que Malevich criou e desenvolveu para o estabelecimento do suprematismo enquanto alternativa à influência cultural e política crescente do InKhuk.
[14] Na investigação de Delfim Sardo (*cf.* 2012, p. 185), o termo "espaço real" terá sido utilizado por El Lissitzky na sua comunicação na conferência do InKhuk, em 1921, tendo sido referenciado a Malevich pelo contributo que o "Quadrado negro" tivera para o fim da era da representação na pintura.

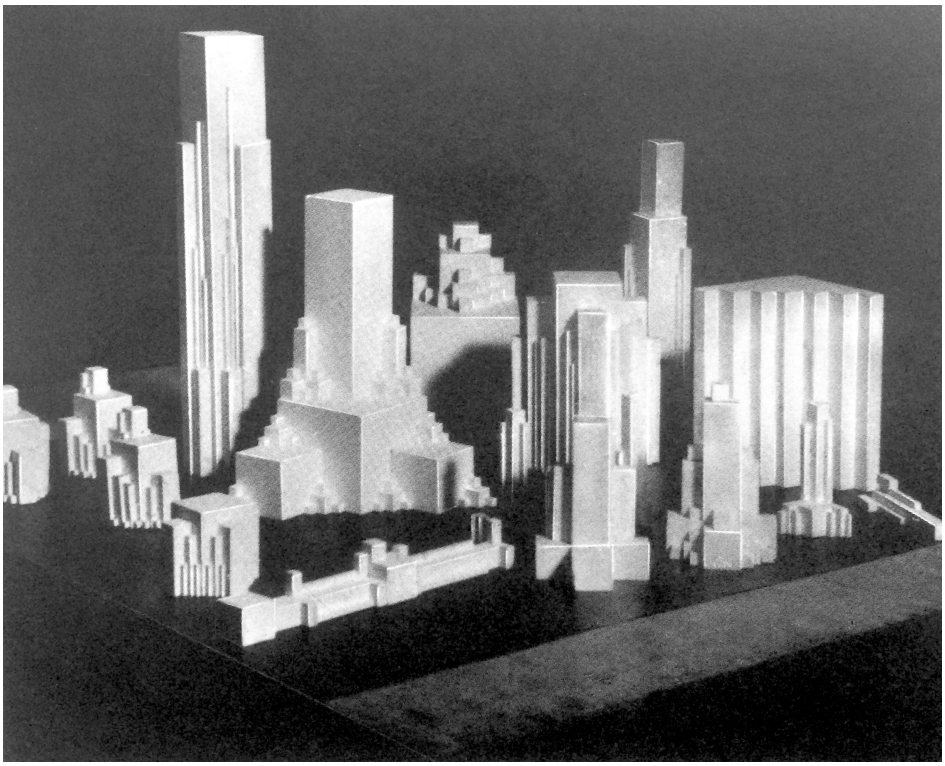


Figura 73 "*Arkhitektons*"
Kazimir Malevich . 1920

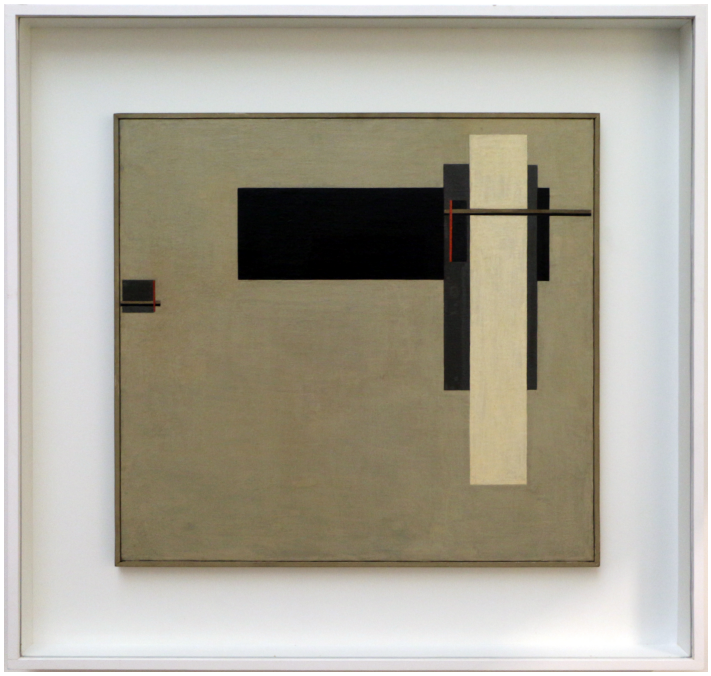


Figura 74 "*Proun G.B.A.*"
El Lissitzky . *ca.* 1923

experimentado por Malevich em desenho nos anos 20, através da sua multiplicação ou translação no suporte, está também ela autorreferenciada à sua interioridade, à representação do movimento das emoções [15] e dos sentimentos que originaram as "não-formas" suprematistas.

"O desdobramento do sentido é aqui o sentido do desdobramento (ou movimento das formas)." (Gil, 2010, p. 36)

O princípio da deformação dinâmica dos objetos introduzido pelos artistas vanguardistas (ditos de esquerda) na Rússia teve, como se sabe (e como iremos ver mais à frente), uma importante influência sobre a arquitetura romântico-simbólica. Esse princípio não é indissociável da introdução de um mecanismo a ele anterior e que também já aqui nos referimos: o efeito de estranhamento que Bertolt Brecht (1898-1956) denominaria de *Verfremdungseffekt*. O efeito de estranhamento (*ostranemie* no russo) terá sido primeiro estudado por Shlovsky [16] no seu texto "A arte como processo", cuja tradução para o português prefere a ele se referir como "singularização". Shlovsky lê em Leon Tolstoi, por exemplo, um mecanismo de estranhamento que permite à arte questionar e sair de um estado de alienação – alienação essa que está, por sua vez, associada a outros estados patológicos da psique humana, tais como a depressão ou a melancolia [17] – tão característico da era industrial. A automatização do progresso tecnológico provocou a *automação* no ser humano, que passou a consumir, com avidez, todos os aspetos da vida. Dessa forma "a vida desaparece, transformando-se num nada." Tolstoi, citado por Shlovsky (2018, p. 84), está consciente desse processo de alineação: "Se toda a vida complexa de muitas pessoas se desenrola inconscientemente, então é como se essa vida não tivesse existido." Desempenhando o papel de "chefe de fila" (como o chama Todorov) no período dos

[15] No inglês diz-se "*emotions*", que tem implicada uma noção de movimento (*motion*).
[16] Shlovski demonstra a presença de processos de estranhamento (singularização) nos escritos de Leo Tolstoi (1828-1910), quando o autor opta por descrever os objectos ao invés de os designar pelo seu próprio nome. Os incidentes são tratados como se de maneira inaugural. Segundo o mesmo Shlovski, Tolstoi terá, nas suas últimas obras, aplicado este "método de singularização [estranhamento] à descrição dos dogmas e dos ritos, método segundo o qual substituía palavras da linguagem corrente por palavras habituais de uso religioso; disso resultou algo de estranho, de monstruoso, que foi sinceramente considerado por muitas pessoas como uma blasfémia e que as feriu penosamente. Contudo, era sempre o mesmo processo com a ajuda do qual Tolstoi captava e relatava o que o envolvia. As percepções de Tolstoi abalaram a sua fé ao tocar em objectos em que durante muito tempo não quisera tocar." (2018, p. 92)
[17] Ver a este propósito o estudo que Diogo Seixas Lopes (1972-2016) dedicou a Aldo Rossi e à melancolia: Lopes, Diogo Seixas. *Melancholy and architecture: on Aldo Rossi*. Zürich: Park Books AG, 2015.

formalista russos, Shlovsky avança com a teoria de que "o processo da arte é o processo de [estranhamento] dos objectos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade de percepção", ou seja, contrariar o reconhecimento e a familiaridade do objeto artístico. Nesse sentido, o processo de construção da estranheza situa-se na essência da criação artística, procurando uma "sensação da não coincidência numa semelhança" (*ibidem,* p. 97). Curiosamente, este aspecto, encontra o seu paralelismo no pensamento arquitectónico de Paulo Mendes da Rocha (2017): "...está justamente no universo dessa estranheza a essência da questão da arquitetura. Porque a arquitetura não é feita para repetir coisa alguma, ela é feita para que continuemos a ocupar esse planeta como habitat humano." A transferência de um estado de perceção para outro, de um estado de *inconsciência* para um estado de consciência, onde se prefere o questionamento à repetição, é provocada através de uma "mudança de semântica específica" diz Shlovsky (2018, p. 97). Essa mudança de semântica específica é encontrada de forma singular nas artes sem imagens – arquitetura, música e a poesia lírica, segundo o académico Mykola Ovsianiko-Kulikovsky (1768-1846), quando se referia ao seu mestre Potebnja (*ibidem,* p. 77) –, pois estas estão diretamente vinculadas às emoções e aos sentimentos presentes na subjectividade de cada um, e não tanto às imagens e à representação destas. Para Alexander Potebnja (1835-1891), citado por Shlovsky, a literatura é uma forma singular de pensar e conhecer, o que faz coincidir, também neste aspeto, com a interpretação que Mendes da Rocha (*e.g.* 2010, p. 17) faz da arquitetura: "uma forma peculiar de conhecimento".

Para além de Shlovsky também Georg Lukács estudou uma segunda vertente do estranhamento, situando-o numa anterioridade vernacular ao modernismo. Em Lukács o estranhamento (*Entfremdung*) extravasa para a vida, onde o indivíduo deixou de se reconhecer como incluído na sociedade, pois dela foi alienado pelos efeitos perversos do capitalismo moderno – acima de tudo pelo desenvolvimento da reificação, caracterizado pela transformação do indivíduo, cada vez mais dependente dos objetos e das mercadorias produzidas e colocadas no mercado –, exigindo-se a inversão desse estado através de orientações sociais.[18] As vanguardas artísticas do século XX operam também neste campo,

[18] Sobre o efeito de estranhamento na arte a partir de Shlovsky e Lukács, consultar, por exemplo, o artigo de Gerda Foerste e Fernanda Camargo: "Estranhamento como categoria estética em arte". Sobre o desenvolvimento da reificação no capitalismo moderno consultar o texto de Georg Lukács "*Reification and the Consciousness of the Proletariat*" (principalmente) e "A condição humana" de Hannah Arendt.

envolvendo o público no objeto artístico, numa manifesta ideologia coletivista e, por isso, engrenadas na destruição da hierarquização das classes sociais, reduzindo a obra de arte a objeto puro. Sardo observa que o processo de distanciação na experiência estética do modernismo passa pela "introdução física de elementos, mas também, noutros casos, pela procura da distância numa instância pré-artística, situada numa possibilidade anterior à estética" (2012, p. 141), de forma a que a arte se aproxime da vida.

O dramaturgo alemão Bertolt Brecht afirmava que os filósofos haviam interpretado o mundo nos seus múltiplos aspetos, mas para ele a questão fundamental seria transformá-lo.[19] Impunha-se, portanto, agir. É no teatro épico de Brecht que o *Verfremdungseffekt* ganha maior corporalidade, embora apoiando-se em produções e autores a ele anteriores, nomeadamente em Meyerhold, como referido atrás. Brecht havia detetado que a dramaturgia e encenação contemporâneas (em particular a alemã, que lhe era mais próxima) convidavam os espectadores a criar laços de empatia para com a história emocionalmente representada pelos atores, identificando-se e reconhecendo-se, muitas vezes, nos seus personagens. De acordo com a leitura que Peter Brooker (1994, p. 188) faz da produção teórica e prática de Brecht, esta era (uma vez mais) uma característica decorrente das sociedades modernas, onde os avanços científicos e tecnológicos perverteram e descentraram o indivíduo na sua própria individualidade. Partindo desta avaliação Brecht começa a procurar no palco da representação da vida – o teatro – formas possíveis de contrariar este estado de *demissão*, para despoletar uma transformação na vida real. O seu desejo era o de "evitar a empatia (um tipo de sentimento) e encorajar, pelo contrário, a experiência de prazeres mais amplos da vida activa – incluindo-se aqui os prazeres da leitura e da paixão comprometida com uma atitude crítica."[20] (Brooker, 1994, p. 188) O *Verfremdungseffekt,* em Brecht, pretende despertar no espectador a sua consciência, que ele considera *adormecida*, afastando-o, por completo, de um quadro representativo da vida. Assim, citando Brecht (*ibidem*, p. 190), esclarece Brooker "a exposição da história e a sua comunicação por mecanismos de alienação, constitui o principal exercício do teatro" épico. A alienação de um acontecimento

[19] "*The theater became an affair for philosophers, but only for such philosophers as wished not just to explain but also to change the world*." Brecht *apud* Brooker, 1994, p. 189.
[20] Tradução do autor: "*…he wished to prevent empathy (one type of feeling) and encourage instead the broad pleasures, whether high or low, of a productive life – including the pleasures of learning and the passions of a committed, critical attitude*."

ou de um personagem, deve significar, acima de tudo "despi-lo de todas as qualidades autoevidentes, familiares e óbvias para criar uma sensação de espanto e de curiosidade". O espectador torna-se então observador, embora capacitado e convocado para *tomar parte da ação* e assumir nela as suas decisões. O inteligível é tornado ininteligível, o óbvio é tornado dúbio, o familiar é tornado estranho, embora com o propósito final implícito de facilitar a sua apreensão e compreensão como um todo. O domínio do teatro épico passa a situar-se deste modo no terreno da consciência e da ideologia, induzindo a utilização da estranheza (*Verfremdung*) como arma na luta pela arte como tal, com capacidade não só para mudar, como também para orientar a própria vida (*cf. idem, ibidem*, p. 193). A estranheza fixa-se, conclui Brooker (*ibidem*, p. 194), na construção e "revelação de uma alternativa suprimida ou desconsiderada", para com ela colocar em evidência "as possibilidades de mudança que estão implícitas na diferença e na contradição."

Este mecanismo está presente no Museu dos Coches de Mendes da Rocha, um museu que alguns autores se têm referido como uma obra *estranha*,[21] embora seja ainda necessário aprofundar se essa é uma *estranheza* premeditada, intencional (e por isso forçada), ou se ela está inerente ao exercício experimental da produção do arquiteto. Para Mendes da Rocha essa estranheza é, de certa forma, desprovida de sentido, embora compreenda o seu surgimento no quadro da diferença cultural entre o Brasil e Portugal. Ou seja, a estranheza surge para ele não da arquitetura em si e do seu processo intelectual, mas no momento da sua perceção, residindo, portanto, na subjetividade interpretativa de cada um. O que poderia levar a concluir que não existe premeditação intencional na sua provocação. Entretanto, ao colocar a questão da arquitetura no universo da estranheza, o arquiteto consente que o desejo candente de transformação do mundo implica o seu posicionamento (talvez até mais do que nunca) no contexto do estranhamento, rejeitando a repetição cómoda e vulgarizante, típica de um estado de alienação. Podemos então concluir que a questão da estranheza em arquitetura coloca-se mais no universo das associações semânticas, indo, deste modo, ao encontro das ideias defendidas por Ovsianiko-Kulikovsky e sistematizadas por Shlovsky. O *estranhamento* necessário à verdadeira consciência está então aqui presente desde o primeiro

[21] Ver a este propósito, por exemplo, o texto de Ana Vaz Milheiro sobre o museu: Milheiro, Ana Vaz. Terra estrangeira. In: Rocha, Paulo Mendes da, 2015. *Museu Nacional dos Coches*. Sá, Daniela. Simões, João Carmo (ed.) Lisboa: Monade, 2015.

momento (tal como no teatro *avant-garde* ao abolir a fronteira entre ator e espectador), colocando a tónica numa arquitetura flexível e adaptável. Que não cinde, nem se cinge às atividades que acolhe e organiza, mas que, pelo contrário, intenta à reunião parcial ou total de todas elas numa arquitetura maior: a cidade. À luz desta leitura, o construtivismo soviético surge como modelo de uma arquitetura que almejava ser genuinamente pública. A *arquitetura enquanto tal* torna-se, no construtivismo soviético, uma poderosa ferramenta de transformação social, constituindo as suas produções objetos radicalmente estranhos, que revelaram uma verdadeira alternativa, já não tão só às produções do passado, como também a todo o processo de raciocínio lógico-emocional, desenvolvido até então. Para que o efeito pretendido seja conseguido, exige-se, no entanto, que o público tenha um sentido da história, pois só assim os edifícios poderão eles próprios servir de lições da história (*cf.* Jameson, 1999, p. 76). Não se verificando esta condição, pode gerar-se uma incompreensão do objeto arquitectónico (como parece ser o caso do museu) que será proporcionalmente maior quanto maior for o seu grau de estranheza. Daqui pode-se justificar a admiração (e eventual frustração) do arquiteto Mendes da Rocha para com algumas críticas ao museu. "Mais estranhamento do que construtivismo soviético, então?!"[22]

A arquiteta e investigadora britânica Catherine Cooke (1942-2004) dedicou grande parte da sua investigação às vanguardas russas e em particular à arquitetura construtivista soviética. De acordo com a sua investigação, "a primeira pessoa que encontramos a repensar a cidade como um agente político em termos marxistas é Alexei Gan", a partir da sua publicação de 1922, "*Konstruktivizm*". Gan, que era um anarquista multifacetado, cedo se apercebeu do significado político da arquitetura e, por isso, viu na Revolução o momento ideal para se repensar o estado da arte e propor uma mudança. Para ele era claro que as cidades capitalistas eram um poderoso aliado contra a Revolução, pois não só demonstravam a sua incapacidade em acolher a nova ordem revolucionária e o novo estilo de vida socialista, como ainda se tornavam obstáculos persistentes ao movimento revolucionário. (Gan *apud* Cooke, 1999, p. 20) Gan, antecipando as teorias de Hans Bernoulli[23], realçava o desajuste do urbanismo e da arquitetura para acolher a celebração da nova ordem social. O seu repto

[22] Frase interjeitiva usada por Mendes da Rocha em depoimento ao autor em 20 de Maio de 2017, a respeito da estranheza da arquitectura moderna brasileira no contexto português.
[23] De que demos conta no Capítulo II.6.

era para com os ativistas revolucionários, a quem exigia agora, na saída das convulsões revolucionárias e com a construção a ser retomada, uma atenção para o desfasamento entre as estruturas construídas e as conquistas da Revolução. Tal como Malevich defendia uma revolução paralela para as artes, Gan defendia-o para a arquitetura, embora alertando que essa transformação não se deveria apoiar em questões de estilo (pois estas são estáticas no tempo), mas sim num processo dinâmico de transformação e adaptabilidade ao longo do tempo, que deve ser tão flexível quanto as necessidades do homem e da sociedade o exijam e o venham a exigir. A arquitetura é construção. O arquiteto, diz Gan, "não irá ser capaz de construir hoje se não souber a essência do que é o comunismo, e do que serão as suas necessidades futuras."[24] (*ibidem*, p. 21) De que forma poderia então a arquitetura ser útil à nova política comunista? Gan considerava que era absolutamente imprescindível que a revolução na arquitetura se fundasse sobre dois pilares: a questão sociopolítica e a questão tecnológica, o que o colocava em analogia com o célebre repto do próprio Lenin de que "o comunismo é os Sovietes mais a electricidade"[25] Entre as prioridades de Gan, neste período, Cooke (*ibidem*, p. 23) deteta três temas "conspícuos", revelados nos seus escritos: uma identificação muito forte com as teorias marxistas; o atrevimento e despudor em criticar livremente as políticas do Partido Bolchevique e os seus líderes culturais; uma preocupação constante em ensinar e convencer as pessoas da importância da ideologia para as suas vidas.

Os atores que primeiro trouxeram para a arquitetura russa a ideologia revolucionária emergente (a das artes e não a dos bolcheviques) terão sido os irmãos Vesnin – Leonid (1880-1933), Victor (1882-1950) e Alexander (1883-1959) –, e Moisei Ginzburg, formando o grupo inicial de arquitetos construtivistas com o qual Gan terá estado diretamente envolvido (*cf.* Cooke, 1999a, p. 39). A proposta dos irmãos Vesnin para o concurso público do Palácio do Trabalho em Moscovo[26] (1922-3), é considerada pela historiografia como a

[24] Tradução do autor: "*Thus [the architect] cannot build today if he does not know the essence of what communism is and what it may require tomorrow.*"

[25] Expressão citada por Todorov do discurso de Lenin no 8º Congresso dos Sovietes, 1919. No entanto, só conseguimos situar esta citação no discurso entregue na Conferência do PCR(b) da Província de Moscovo, em 21 de Novembro de 1920. (*cf.* Lenine, 1974, p. 419)

[26] Sobre a proposta dos irmãos Vesnin para o Palácio do Trabalho em Moscovo ver Jan-Magomédov, Selim. *Las cien mejores obras maestras del vanguardismo arquitectónico soviético*. Moscú: Editorial URSS, 2005, p. 185-186; e Cooke, Catherine. The Vesnin's Palace of Labour: the role of practice in materializing the revolutionary architecture. In: *Architecture and revolution: contemporary perspectives on central and eastern europe*. London: Routledge, 1999a, pp. 38-52.

primeira obra do construtivismo arquitectónico soviético, vindo a inspirar uma nova geração de arquitetos que se uniu em torno de um trabalho independente e crítico.

Nesta altura a utopia socialista estava no seu auge. Eram os anos da união das repúblicas soviéticas, consagrada no 10º Congresso dos Sovietes de Toda a Rússia. O bolchevique e líder partidário Sergei Kirov (1886-1934) sonhava com a construção de um auditório[27] à altura da magnitude dos congressos dos sovietes. Um edifício que se tornasse a imagem ideológica do triunfo do comunismo, capaz de anunciar o nascer da nova esperança para o mundo. Simbolicamente, o edifício poderia ainda representar (acreditava Kirov) o impulso que faltava ao proletariado europeu, que permanecia desconfiado das conquistas da Revolução Russa e das capacidades governativas e organizativas do Partido Comunista Russo (bolchevique). (*cf. idem, ibidem*, p. 41) A proposta dos irmãos Vesnin para este *palácio* sonhado por Kirov terá causado grande impressão entre os arquitetos e estudantes de arquitetura. O trabalho a que chamaram "ANTENA" (no russo *AHTEHHA*) – metonímia de um edifício que se posicionava como emissor da nova notícia socialista – "desafiou o romantismo bem-comportado dos restantes concorrentes como um punho revolucionário que atravessa os ares de Moscovo"[28]. Essa será a interpretação de Cooke (*ibidem*, p. 43), pelo menos. (Não podemos aqui deixar de apontar a semelhança simbólica entre esta proposta dos Vesnin e a de Mendes da Rocha para o Beaubourg, quase 50 anos depois, colocando, com surpresa, no cimo do edifício que propõe, uma antena que tira proveito da amplitude do contexto para mostrar a todos a arte exposta no interior do acervo. "A minha ideia", diz, "é que pudesse aparecer um Chagall de 25x18m"). (Rocha, 1990, p. 31) A sua ideia, trazendo a arte para fora do museu, é uma aproximação neoconcretista.

Voltando à URSS, o concurso para o novo Palácio do Trabalho que se deveria construir no centro de Moscovo, pretendia tornar-se (aparentemente seria essa a intenção dos seus promotores e organizadores) o grande símbolo da arquitetura construída nos auspícios da Revolução. Aspeto que ia muito para lá de uma resposta prática e funcional à necessidade

[27] De acordo com Cooke (1999a, p. 41), o edifício seria a sede para a administração do Soviete de Moscovo (*Mossoviet*) e da célula moscovita do Partido Comunista, comportando uma sala com capacidade para 8000 pessoas para a realização dos congressos do partido. O programa do concurso incluía ainda outras salas menores para reuniões, um museu da história social e uma cantina para 1500 pessoas.

[28] Tradução do autor: "*'Antenna' [антенна] became a sensation, particularly amongst the young architects and students. One can see why. It challenged the well-meaning romanticism of the others like a single revolutionary fist punching the Moscow air*."

efetiva da sua construção. O facto de o Soviete de Moscovo ter convidado a *Moskovskoie Arkhitekturnoie Obshchestvo* (MAO) para a organização do concurso, terá também constituído um importante contributo para o resultado grandiloquente pretendido. De acordo com as notas dos próprios irmãos Vesnin ao concurso, reveladas por Cooke (1999a, p. 43), os quatro princípios que terão orientado a sua proposta foram: "*konstruktsiya*" [29], o cumprimento da função utilitária, racionalidade e o princípio económico. Algumas (poucas) notas no próprio programa do concurso, também já haviam dado indicações de que um novo caminho para a arquitetura era pretendido. Um caminho que não estivesse refém dos estilos do passado, e que se ancorasse na contemporaneidade e nas conquistas do socialismo. Pese embora a expectativa depositada no concurso fosse elevada, os dois primeiros prémios acabaram por constatar um certo desfasamento entre o discurso revolucionário e o discurso arquitectónico, ainda agarrado aos modelos do passado. A proposta retórica dos irmãos Vesnin acabou premiada em terceiro lugar.

O objetivo entre os irmãos era claro – a arquitetura deveria acompanhar e ser o suporte da Revolução. Nada nas suas propostas construtivistas parecia ser deixado ao arbítrio: a arquitetura deveria assumir-se como uma "força activa na organização da consciência do homem, influenciando-o psicologicamente, despertando nele um surto de actividade energética."[30] (Vesnin *apud* Cooke, 1999a, p. 44) No entanto, estas propostas, tal como as que Gan escrevera e publicara, permaneciam ainda no âmbito da teoria, sem acolhimento na vida prática e concreta. Ao construtivismo continuava a faltar dar o passo decisivo daquilo que está na sua génese: a construção da coisa real. Para os construtivistas soviéticos os edifícios deveriam ser instrumentos de transferência e não se limitarem a serem o reflexo das mudanças na sociedade marxista pós-revolucionária em curso. Um outro autor, Neil Leach (1999a, p. 112), que reuniu um conjunto de ensaios sobre "Arquitectura e Revolução"[31], constata que, na ideia de teóricos construtivistas como Gan e Ginzburg, os edifícios deveriam ser eles próprios *revolucionários* e "operarem como condensadores

[29] De acordo com Cooke, a palavra *konstruktsya* em russo refere-se a um objecto que nos diz como é construído. Sardo acrescenta que a palavra tem também "uma importante ligação à linguística, na medida em que [é] uma construção gramatical."
[30] Tradução do autor: "…*'every object' they created 'must enter into life as an active force, organizing man's consciousness, influencing him psychologically, arousing in him an upsurge of energetic activity*.'
[31] *Cf.* Leach, Neil (ed.), 1999. *Architecture and revolution: contemporary perspectives on central and eastern europe*. London: Routledge, 1999.

sociais". Eis então a questão de Leach: "pode a arquitectura ser revolucionária?"; e dar um outro sentido à convicção de Le Corbusier? Pode, acrescentamos nós, ter o construtivismo russo (nas suas variadas formas de expressão artística) sido revolucionário?

Seja qual for a resposta a esta questão, o que já não parece oferecer grandes dúvidas é que o contributo dos seus autores para o projeto moderno sofreu uma abrupta interrupção. Uma cisão motivada por circunstâncias diferentes em cada caso, mas que, ainda assim, permaneceu vivo e atual, a ponto de influenciar vias alternativas:

> "As obras destes criadores, vilipendiadas na altura do seu aparecimento ou interditadas de existência pública, continuam a agir, mesmo após a morte dos seus autores, para dar a sentir aos novos leitores ou espectadores que outra via é possível. Para educá-los num pensamento livre e crítico, para incitá-los à resistência." (Todorov, 2017, p. 135)

A motivação da resistência e do poder transformador da arte parecem estar também candentes na produção de Mendes da Rocha, que aqui analisamos do ponto de vista ideológico. Vimos, na segunda parte deste estudo, que esta forma de estar vem na esteira da Escola Paulista de arquitetura. A sua resistência faz com que o seu pensamento sempre regresse a uma posição inicial. Propriedade resiliente de um ser eminentemente político. Olhar para a arquitetura como um projeto político pode, no entanto, ser um pouco enganoso. Se for entendida como um produto resultante da política e da sociedade, qualquer leitura política do seu resultado construído só pode ser alegórica (*cf.* Leach, 1999a, p. 112). Entretanto, se a política enquanto arte da governação tem a capacidade de influenciar, orientar, de guiar a opinião pública, então será razoável admitir que a arquitetura (tendo essa capacidade) só pode ser também ela política. Política que no grego é *politika*, e que na sua origem referencia-se à *polis*. A questão a colocar depois, diz Leach (1999a, p. 120), é se a arquitetura, "na sua forma física, pode de alguma forma influenciar a política de uso."[32] É o que tentaremos ver em seguida.

[32] Tradução do autor: "*This prompts the further question as to whether architecture in its physical form may somehow influence the politics of use*."

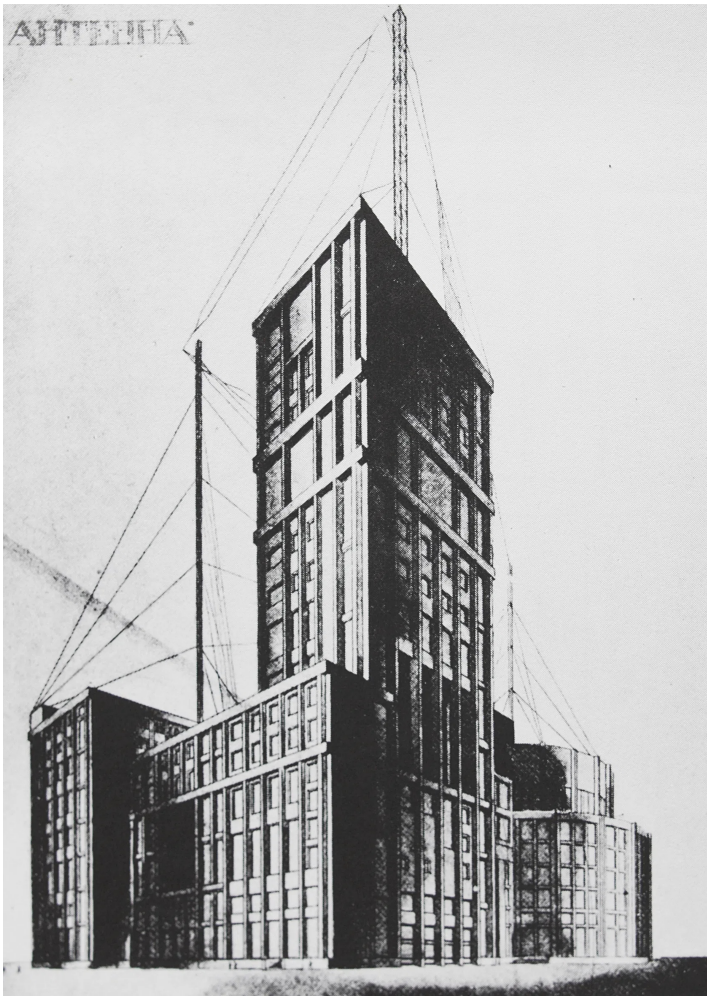


Figura 75 "*Ahthehha*" Palácio do Trabalho em Moscovo
A. Vesnin, L. Vesnin e V. Vesnin . 1923

III.3

Cidades, arquitetura e revolução, e (outra vez) o Brasil

"O que representa atualmente a Arquitetura que continua a ser chamada de *Moderna*...?", perguntou o arquiteto franco-russo Anatole Kopp, na palestra pronunciada em 14 de Outubro de 1986 em São Paulo. A palestra seria publicada, no primeiro número da revista "Caramelo" (1990, pp. 15-20), dedicado, com grande simbolismo e intencionalidade política, ao moderno enquanto causa. O livro de Kopp "Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa"[1], terá sido o mote para a geração de jovens arquitetos paulistas que ansiava por regressar ao tema do projeto moderno, que consideravam ter sido inadvertidamente abandonado durante o período da ditadura militar. No prefácio à versão portuguesa publicada em 1990, Kopp dá nota da sua passagem por São Paulo, por um período de três meses, no qual terá ministrado alguns cursos, sendo o tema tratado no livro (que Kopp houvera recentemente concluído, mas só publicado em 1988) a "linha mestra" do curso na FAU. O convite a Kopp terá chegado do IAB, certamente por influência de Paulo Mendes da Rocha, presidente do departamento paulista à altura[2], conhecedor da importância de Kopp nos circuitos marxistas da arquitetura. Em depoimento ao autor, Mendes da Rocha dá conta da importância de Kopp na sua formação (tendo lido alguns dos seus livros) e, em particular, do seu contributo para colocar a arquitetura e o urbanismo soviéticos dos anos 1920 no lugar da história que

[1] Tradução da versão portuguesa: "*Quand le moderne n'etait pas un style mais une cause*".
[2] Paulo Mendes da Rocha presidiu ao IAB-SP em duas ocasiões: 1972-3 e 1986-7.

imerecidamente lhes havia sido vilipendiado. Mendes da Rocha recordou-nos ainda a felicidade de ter recebido o arquiteto em sua casa, junto com sua mulher Helene Afanasieff, também ela arquiteta, também ela russa, tal como Kopp. A importância de Kopp mede-se pelo seu livro "*Ville et révolution*" (1967), traduzido para o inglês em 1970, e pelo reconhecimento da sua importância que alguns autores lhe têm atribuído (*e.g.* Lefébvre, Willimott, Yakushenko). Segundo o artista e arquiteto finlandês Stuart Wrede (*cf.* MoMA, 1990, p. 7) – director do MoMA que organizou, em 1990, a exposição "*Architectural drawings of the Russian avant-garde*"[3], com o contributo da investigadora Catherine Cooke – a historiografia ocidental ("Siegfried Giedion, Nikolaus Pevsner, Henry-Russell Hitchcock") ignorou, inexplicavelmente, a produção das vanguardas russas. Um dano que coube a Kopp reparar, precisamente 50 anos após a Revolução Russa.

Na Rússia, nos anos antes da Revolução, o desenvolvimento da arquitetura avançava no sentido oposto ao das restantes artes. Enquanto que a maioria destas avançava em direção ao novo, a arquitetura insistia na tradição da criação de formas referenciadas ao passado. Acrescia a este facto que, do ponto de vista da edificação e urbanização (à semelhança de tantos outros sectores de atividade), a Rússia estava muito atrasada, muito por culpa do seu desenvolvimento industrial imberbe, se comparado com outras nações europeias. Cooke (In: MoMA, 1990, p. 10) constata que, nessa altura, as únicas cidades em todo o vasto território russo que podiam ser consideradas como tal, seriam Moscovo e São Petersburgo, cada uma com cerca de dois milhões de habitantes. Nas províncias vizinhas, só Kiev e Odessa, na Ucrânia, poderiam rivalizar culturalmente. Mas a Revolução Socialista aproximava-se, e nas artes uma revolução paralela seguia adiantada. À construção começavam também a chegar os novos materiais (ferro e betão) e com eles novas técnicas e possibilidades. Coube à engenharia a iniciativa da incorporação das novas tecnologias. Durante os anos que antecederam a Revolução, ter-se-ão realizado "as mais diversas obras de engenharia metálica e de betão armado: pontes, viadutos, depósitos de água, faróis..." diz Selim Jan-Magomedov (2005, p. 16). A incorporação das novas tecnologias na construção permitiu, como se sabe, outras opções para os projetistas, que podiam agora ultrapassar as limitações impostas pelas técnicas do passado. Este facto é por demais conhecido da história da arquitetura moderna,

[3] Tradução do autor: "Desenhos de arquitectura das vanguardas russas".

tendo contribuído enormemente para a sua transformação, e também para a transformação das cidades. Na Rússia, o processo não foi diferente. Terá somente chegado mais tarde, e por isso encontrado no *espírito da época* a atmosfera ideal para se entranhar ideologicamente entre os arquitetos russos.

Nos anos que se seguiram à Revolução, "muitos arquitetos russos dedicaram-se à procura de uma nova imagem artística", verifica Jan-Magomedov (*ibidem*, p. 18), embora a sua orientação ainda fosse referenciada às possibilidades da arquitetura clássica. Esta inércia da arquitetura face a um país (e um mundo) a atravessar, porventura, a mais importante agitação social do século, terá estado ligada essencialmente a dois fatores. Em primeiro lugar, a Revolução ainda não tinha acabado para os bolcheviques. As suas atenções estavam viradas para a contenção dos perigos da contrarrevolução e para a plena implementação da doutrina comunista. Como consequência, a construção era mínima. Segundo, a formação de uma nova consciência vanguardista entre os projetistas estava ainda no início (*cf. idem, ibidem,* p. 34). Esta consciência, entretanto, ia-se formando num mundo diferente, sobre uma nova base social, trabalhada sobre os escombros do capitalismo e brotando das sementeiras socialistas. A Revolução, mesmo que tenha sido despoletada pelas manobras da *intelligentsia* bolchevique, abraçou todas as profissões, todos os homens e mulheres, todas as idades, toda uma sociedade. Para os arquitetos soviéticos dos anos 1920, entusiasmados com as conquistas revolucionárias, a arquitetura era vista como uma ferramenta para prosseguir aquela revolução; a de transformar o género humano. A genealogia social na história da arquitetura moderna, que Kopp quis traçar a partir do estudo da experiência soviética nos anos vinte, tinha o objetivo claro de demonstrar que a mesma se tinha colocado ao serviço de um ideal mais alto para a humanidade: "a construção de uma sociedade baseada na justiça social, na igualdade e no progresso." (Kopp, 1972, p. 38) O seu objetivo era político. Embora as razões revolucionárias possam estar ancoradas numa espécie de justiça póstuma ao contributo que os arquitetos soviéticos deram ao desenvolvimento da arquitetura moderna, que Kopp vincula às discussões ideológicas revolucionárias (conquistas que são para nós, hoje, triviais), a sua motivação poderá ter sido ampliada pela crítica pós-moderna a um viés *formalista* que havia tomado conta das propostas dos arquitetos modernos.

O retrato que Moisei Ginzburg (talvez o mais proeminente teórico da arquitetura construtivista soviética) faz dos problemas da arquitetura moderna nos anos pré-

revolucionários, na sua publicação "*Stil i epoja. Problema sovremennoi arjietektury*"[4] (2007, pp. 103-248), é um retrato desanimador. Na escola, antes de ter tomado contacto com as vanguardas na sua passagem pela VKhUTEMAS[5] – uma escola artística fundada por decreto pelo próprio Lenin, em 1920, para formar novos artistas qualificados para os desafios da Revolução, e por onde passaram a grande maioria dos construtivistas russos – constatava a falta de rumo entre os alunos. Provavelmente a guerra e o isolamento com o exterior haviam-nos feito perder o contacto com a modernidade (ao contrário das outras artes) e em simultâneo, "permaneciam alheados do verdadeiro espírito das grandes criações do passado." (*ibidem*, p. 109) Um dos aspetos importantes que eram para ele evidentes no classicismo grego, por exemplo, era a exibição de qualidades abstratas, ligadas à matemática. (*cf. ibidem,* p. 127) Mas dos gregos, tudo o que se ia buscar eram os aspetos decorativos. Esta *desorientação* com que muitos alunos (e arquitetos) se deparavam, seria em grande parte motivada pela necessidade que sentiam em aderir a um estilo, fosse ele moderno ou eclético. As formas do passado eram por todos reconhecíveis e por isso ofereciam um maior consenso entre o público em geral. Mais fáceis de reproduzir e mais úteis à sua apreensão. (Esta seria a visão generalizada entre o *Proletkult*). Por outro lado, os avanços tecnológicos seguiam imparáveis noutras áreas da sociedade, independentemente dos diferentes ritmos impostos à sua implementação, desenhando e fabricando em série objetos que faziam parte e nos auxiliavam no dia-a-dia. Neste sentido, "uma pessoa que disfruta dos avanços da eletricidade não pode, em nenhuma circunstância, retroceder à máquina a vapor".[6] (*ibidem,* p. 112) Para Ginzburg, esta ambiguidade existente criava comparações sem qualquer sentido de seriedade intelectual. A opção pelo ecletismo resulta de colagens formais, copiadas e resgatadas do passado, embora lhes faltando o contexto da época para que a sua totalidade e sentido se realizem. Por esta razão o ecletismo é para Ginzburg uma prática estéril e condenada a nada acrescentar, desprovida de racionalidade, que não aporta novidade e que coloca inclusive em contradição aspetos, à partida, incompatíveis.[7] O moderno na arquitetura tinha colocado a tónica na sua questão essencial: a da construção do habitat para

[4] Tradução da versão espanhola pelo autor: "Estilo e época. Problemas da arquitectura moderna".
[5] Acrónimo de *Vysshiye Khudojestvenno-Tekhnicheskiye Masterskiye*. Tradução do espanhol pelo autor: "Escola Superior de Arte e Técnica, Moscovo".
[6] Tradução do autor: "*Al mismo tiempo, una persona que disfruta de los avances de la electricidad no puede ser obligado, bajo ningún concepto, a retroceder a la máquina de vapor...*"
[7] À mesma interpretação chegou Lucio Costa, nos anos 1930 (*cf.* Costa, 2003).

o homem. A arquitetura moderna nasceu em resposta a um período histórico catastrófico para a humanidade, onde os objetivos sociais e humanitários não podiam deixar mais de ser ignorados e atendidos. A dimensão dos problemas era de tal ordem desmesurada que só se apoiando nos desenvolvimentos científicos e tecnológicos é que o homem poderia ambicionar a dar uma resposta rápida e abrangente. A morte do estilo, perpetrada pelos modernos, dá-se porque a ele não acorriam mais as causas, apesar de ainda integrar a tradição e a história. O sentido da história que os arquitetos modernos viriam a reivindicar, era o de um mundo radioso, fraterno, solidário e igualitário. Esse mundo, "que eles acreditavam estar próximo, não chegou." (Kopp, 1990, p. 252)

Porém, as mudanças que os jovens arquitetos modernos soviéticos saídos da Revolução (a geração nascida por volta de 1900) pesquisavam, estavam umbilicalmente ligadas às mudanças que a sociedade russa introduzira nas suas estruturas. Entre os temas e programas debatidos com entusiasmo estava o da habitação para uma maioria que a havia perdido nos despojos da guerra, ou visto deteriorar até à miséria como consequência da industrialização. A urgência que atendiam a esta questão encontra-se evidenciada nos inúmeros projetos, nas suas pesquisas sobre a utilização da pré-fabricação, sobre os mínimos arquitetónicos – que se tornaram, hoje, um problema crónico na profissão (o que chamamos de *standards*) –, espaços comunais e a criação do que a OSA[8] designou por "condensadores sociais". Para estes arquitetos a base principal do seu trabalho deveria consistir na criação de "condensadores sociais", que consideravam ser o "verdadeiro objetivo do construtivismo na arquitectura"[9] (Ginzburg, 2007, p. 329). Essa seria a resolução adotada pelos *arquitetos contemporâneos* reunidos em Moscovo, a 25 de Abril de 1928, naquela que foi a primeira conferência da OSA. A resolução, publicada na revista oficial da associação – a SA[10] – definia pela primeira vez a noção de "condensador da cultura socialista"[11], que se revelaria fundamental naquele período: de acordo com Kopp (1972, p. 131) a noção significava que

[8] *Obchtchestvo Sovremennykh Arkhitectorov* [Associação dos Arquitectos Contemporâneos], foi uma associação criada em 1925 pela iniciativa de um grupo de arquitectos liderados por Ginzburg e pelos irmãos Vesnin, Leonid, Victor e o mais proeminente dos três, Alexander.
[9] Tradução do autor: "*...la base principal de nuestro trabajo, que consiste en la creación de condensadores sociales para nuestra época, verdadero objetivo del constructivismo en arquitectura*."
[10] *Sovremennaya Arkhitektoura* [Arquitectura Contemporânea].
[11] Sobre a definição de "condensador social" definida na primeira conferência da OCA consultar o capítulo "*Le construtivisme em architecture*" do livro de Kopp, 1972, pp. 126-135.

"se a arquitetura é (ou melhor, deverá ser) o reflexo da sociedade, ela é também o molde e a ferramenta da transformação social"[12] O sucesso dos novos condensadores sociais fazia-se ainda depender, de acordo com os arquitetos, da sua rapidez, facilidade de construção e preço, que só a tipificação projetual e a estandardização construtiva poderiam resolver. Para eles, seria das novas estruturas urbanísticas e arquitetónicas que o novo homem – e a mulher, agora liberta das suas atividades domésticas – se ergueria. No entanto, a ambição destes arquitetos não se ficava pelos programas dos novos condensadores sociais (que eram para eles prioritários, projetados com a expectativa de influenciar o comportamento humano), mas assim que estes estivessem consolidados ideologicamente na sociedade, a atenção dos arquitetos deveria também se virar para o "estudo de outros problemas similares, como a tipificação de edifícios públicos básicos melhor difundidos e a questão, ainda pouco desenvolvida, da planificação de novas cidades."[13] (Ginzburg, 2007, p. 329.) Para além das casas comunais e dos blocos de habitação para o grande número (a principal preocupação entre os arquitetos), encontramos outras tipologias entre os objetos de estudo dos arquitetos: casas do povo e clubes, teatros, escolas, edifícios de escritórios, ou "palácios"(designação utilizada para reforçar a monumentalidade dos edifícios erguidos como celebração da vitória socialista sobre o capitalismo).[14]

A ação destes arquitetos que se apresentavam como *construtivistas* e que se reuniam em torno de um ideal comum, terá sido, contudo, menos construtivista (no sentido que os artistas lhe davam) e mais sustentada nas suas preocupações funcionalistas, racionalistas,

[12] Tradução do autor: "*La notion NOUVEAU CONDENSATEUR SOCIAL formulée pour la première fois dans le texte ci-dessus est fondamentale pour toute cette période. Elle signifie que si l'architecture est (ou plutôt doit être) le reflet de la société, elle est également le moule et l'outil de la transformation sociale; que c'est aussi en vivant dans des structures nouvelles que l'homme nouveau sortira des dépouilles de l'ancien*."

[13] Tradução do autor: "*un estudio detallado similar de otros problemas actuales, como la tipificación de edificios públicos básicos más difundidos y la cuestión menos desarrollada de la planificación de nuevas ciudades*."

[14] Os "palácios" eram edifícios simbólicos de iniciativa governamental para múltiplos usos, invariavelmente recreativos. Normalmente, a eles estava associada uma imagem de monumentalidade que se desejava projectar para o exterior como representação do sucesso da Revolução Socialista. Entre estes palácios podemos destacar: o concurso para o Palácio do Trabalho em Moscovo (1922-3); o Palácio da Cultura em Stalingrad (1928); o concurso para o Palácio da Cultura (1930) e o concurso para o Palácio dos Sovietes (1932), ambos em Moscovo. Alguns destes projectos podem ser consultados em Jan-Magomedov, Selim, 2005. *Las cien mejores obras maestras del vanguardismo arquitectónico soviético*. Moscú: Editorial URSS, 2005.
Como curiosidade, apontar ainda o facto de em Brasília o poder se acomodar em edifícios também designados de palácios: Palácio do Planalto, Palácio da Alvorada, Palácio do Congresso Nacional, Palácio do Itamaraty, Palácio do Supremo Tribunal Federal, etc.

sociais e políticas. Essa ação caracterizava-se pela rejeição de práticas do passado e pela promoção de outras novas. Rejeitavam a ignorância e o atraso construtivos que ainda se verificavam à época entre os construtores e os engenheiros; o ecletismo *prêt-à-porter* na arquitetura; as pesquisas arbitrárias por novas formas arquitetónicas, desligadas de qualquer função social; o diletantismo da arquitetura meramente decorativa. Por outro lado, ambicionavam influenciar ideologicamente o utilizador da arquitetura – que era, segundo o historiador Manfredo Tafuri (*cf.* 1985, p. 70), o elemento central do processo construtivista –, através da criação de novas tipologias holísticas, concentradas na satisfação das necessidades da vida entre os homens; da pesquisa arquitetónica em função de objetivos sociais e tecnológicos; e pela utilização integrada de todos os aspetos da arquitetura numa perspetiva consciente dos objetivos a alcançar e das disponibilidades existentes para a sua concretização. (*cf.* Kopp, 1972, p. 128-9)

Um dos aspetos resultantes da Revolução Russa e que maior influência teve no desenvolvimento artístico e intelectual moderno na União Soviética terá sido o construtivismo. A luta e a militância pelos princípios construtivistas nas artes, e em particular na arquitetura, ter-se-á iniciado, segundo a historiografia, em 1920, muito vincada pelos princípios enunciados no "Manifesto Realista" dos escultores e irmãos Antoine Pevsner (1884-1962) e Naum Gabo (1890-1977), embora o seu nascimento enquanto alternativa fosse anterior à Revolução, a partir das investigações de Vladimir Tatlin que abordámos no capítulo anterior. Na arquitetura os princípios do "método funcional" (como também lhe chamava Ginzburg) ou construtivismo, teriam afinidades com algumas características da arquitetura na Alemanha e na Áustria em finais do século XIX[15], embora na Rússia esses princípios fossem distintos, porque estavam associados ao movimento revolucionário. O Estado deveria assumir-se como o único responsável dos assuntos que diziam respeito à construção do habitat humano (disso estavam conscientes os intelectuais do partido), e de tudo o que dissesse respeito à arquitetura, ao urbanismo e à gestão do território. O princípio primordial a adotar, de forma a libertar estas atividades dos

[15] Sobre o construtivismo na arquitectura consultar o texto de Guinzburg "*Konstruktivism i arkitekture*". In: Gínzburg, Moisei. *Escritos: 1923-1930*. Madrid: El Croquis Editorial, 2007, pp. 353-361. Publicado originalmente na revista SA, n.º 5, 1928.

constrangimentos do passado, era o da abolição da propriedade privada do solo e da sua presumida ideia de lucro.[16]

Entre 1925-1932, depois de um período de pesquisa intensa sobre as formas expressivas da arquitetura, os arquitetos pós-revolucionários, na ausência de uma associação ou organização nacional que instituísse uma política do país para a arquitetura, reuniram-se em várias agremiações em função das suas tendências divergentes. Destas agremiações destacaram-se a OSA, dos irmãos Vesnin e de Ginzburg, a ASNOVA[17], de El Lissitzky e Konstantin Melnikov (1890-1974), e a VOPRA.[18] Mas será muito a partir das ações dos arquitetos da OSA – para Kopp a mais sólida, dinâmica e ideológica de todas –, dos projetos e propostas dos Vesnin e das teorias de Ginzburg, que o arquiteto se desenvencilha do papel secundário de *decorador* em que se encontrava nos anos anteriores à Revolução, para se fazer técnico, sociólogo e homem político, "arquiteto na verdadeira asserção do termo" (Kopp, 1972, p. 121). O entusiasmo das conquistas da Revolução leva-os a desejar o trabalho em conjunto com o proletariado, para a construção plena de uma nova vida.

Que implicações tinha, então, o novo paradigma construtivista enunciado pelos arquitetos contemporâneos da OSA e classificado de irrealismo utópico pelos seus opositores? Alguns aspetos podem ser anunciados: o primeiro, já o referimos, é a arquitetura em função dos seus utilizadores. Estes são o elemento fundamental do *processo construtivo*, que impõe o vínculo do arquiteto com o novo estilo de vida. A arquitetura passava a ter como objeto a edificação de um modo de vida novo. Esse modo de vida é o reflexo das aspirações revolucionárias da sociedade socialista e da doutrina do partido comunista, influenciando as atividades da sociedade. (*idem, ibidem,* p. 135) Esse novo modo de vida implicava a libertação do homem e da mulher do trabalho escravizado, desvinculando-os das suas ocupações para lhes proporcionar a oportunidade de se desenvolverem física e moralmente, e de se dedicarem às atividades públicas e ao exercício de cidadania. Outros aspetos terão sido: uma atenção particular para com os constrangimentos construtivos da URSS; a

[16] Ver capítulo II.6.
[17] Associação dos Novos Arquitectos (traduzido do francês), fundada em 1923.
[18] União dos Arquitectos Proletários (traduzido do francês), fundada em 1929. A VOPRA não terá tido um papel determinante até à introdução da nova política cultural estalisnista a partir de 1936. Vinculada ao movimento *Proletkult*, a interpretação que fazia das políticas marxistas era fundamentalista, sectária e demagógica nos seus procedimentos, tendo-se constituido como um dos grandes responsáveis, juntamente com as políticas estalinistas, pela desagregação do modernismo e a ascensão do realismo socialista na arquitectura.

pesquisa pela expressão da *verdade construtiva* e pela economia de meios; uma atitude funcionalista e racionalista, introduzindo métodos científicos no domínio programático e da geometria no desenho; a negação do ecletismo; a união da forma com o conteúdo arquitetónico e os únicos limites admitidos serem os limites da técnica, mas, ainda assim, em permanente evolução. A reconstrução da condição humana a que se propunha aderir o arquiteto, parte de um estado de (auto-)consciência, adquirida com os propósitos da Revolução, e que se deveria apoiar no desenvolvimento técnico e científico. No quadro do comportamento social, eram quatro as atividades que se elegiam para que a arquitetura participasse na formação da nova condição do homem soviético, e por isso elas vêm refletidas nos novos programas arquitetónicos: o culto do trabalho; o culto do estudo e da educação; o culto do desporto; e o culto da cultura socialista.

Do ponto de vista artístico, os princípios construtivistas na arquitetura soviética ter-se-ão formado a partir da interação com os diferentes campos da arte e da teoria, que estavam em desenvolvimento desde o período anterior à Revolução. A esse cenário não terá sido alheio o facto de alguns desses arquitetos e artistas terem convivido uns com os outros no meio acadêmico e profissional. El Lissitsky, por exemplo, era, ele próprio, engenheiro-arquiteto de formação. Aleksandr Vesnin, um outro exemplo, terá estado ausente das investigações construtivistas em arquitetura até aos anos 1920 (*cf.* Jan-Magomédov, 2005, p. 54), preferindo o trabalho e a experimentação vanguardista nas artes plásticas e no teatro. Jan-Magomédov (*cf. ibidem*, p. 35) acrescenta ainda que as conceções projetuais dos arquitetos construtivistas, que pretendiam atender aos novos desígnios sociais, tinham a sua origem em várias tendências artísticas, todas elas interagindo entre si: "as tendências cubo-futuristas", caracterizadas por "composições destrutivas e intranquilas"; as construções elementares construtivistas e suprematistas; e as "tendências temático-simbólicas", recorrendo a "símbolos e a emblemas revolucionários na própria construção volumétrico-espacial."[19]

[19] Tradução do autor: "*Pero, ¿cuáles eran las concepciones artísticas que atendían a esta demanda social real? En primer lugar tenemos las tendencias cubofuturistas: composiciones destructivas e intranquilas. En segundo lugar, la concepción del suprematismo: construcción volumétrica-espacial de composición simplificada al máximo (elementos rectangulares) con ornamento suprematista de formas igualmente lacónicas. En tercero lugar, la concepción del constructivismo: la utilización de estructuras reticulares con predominio de ángulos rectos. En cuarto lugar, las tendencias temático-simbólicas: la utilización de símbolos y emblemas revolucionarios en la propia estructura volumétrico-espacial.*"

No entanto, este novo modo de vida a que ambicionavam os revolucionários soviéticos, a ser amparado e moldado pelas novas estruturas arquitetónicas que, por sua vez, gerariam do seu ventre um novo homem, acabaria por ser corrompido. Este homem resgatado do seu estado inconsciente pelas práticas artísticas e pela cultura, educado pela nova pedagogia socialista e influenciado pela propaganda bolchevique, deixar-se-ia novamente enlevar no autoritarismo doutrinário governamental. Acusá-lo de inconsciência talvez seja uma qualificação injusta, pois na realidade nunca a havia perdido, daí se justificando as suas variadas formas de resistência, mesmo quando (aparentemente) esta surge alinhada com o poder totalitário. Talvez o mais apropriado seja afirmar que se afastou (por sua iniciativa a isso forçado) do exercício dessa consciência, em agir de acordo com os seus princípios. O novo homem soviético, porque tantos sonharam, acabou por não chegar, (apesar de, por momentos, ter aprendido a ver com maior clareza), regressando antes ao subterrâneo da sua condição *dostoievskiana*, ainda longe de agir de acordo com a ciência e a razão.[20]

A fonte fervilhante de novas ideias que foi a produção das vanguardas construtivistas soviéticas durante os anos 1920 quase não teve tempo de ser aplicada – são poucos os projetos que foram construídos –, por ter sido brusca e grosseiramente interrompida pelo dogma estalinista durante a década de 1930. Muito embora também de dentro da própria profissão se tenha começado a formar uma certa degeneração dos princípios construtivistas, pois se os jovens arquitetos soviéticos perseguiam com ânsia as novas possibilidades, também tendiam a somente assimilar os aspetos formais, convencendo-se de que um *novo estilo* enfim chegara. Não se terão apercebido (ou não lhes terá sido dado a perceber) que as formas que produziam eram desprovidas, na sua essência, dos fundamentos teóricos do movimento. Passados 100 anos sobre a Revolução, a historiografia atual considera a hipótese de que "durante muito tempo e de forma persistente inculcou-se ao povo soviético" a ideia distorcida de "que as artes plásticas progressistas e a arquitetura moderna de outros países (assim como o construtivismo soviético), são ideologicamente alheios à [nova] cultura soviética." (*idem, ibidem,* p. 7) Fizeram-se inimigos do regime e, por isso, tiveram de ser controlados e *afastados*.

[20] Referência à condição do homem retratado por Fyodor Dostoievsky em *Cadernos do subterrrâneo* [*Zapíski iz podpólia*]. Nina Guerra e Filipe Guerra (trad.). Lisboa: Assírio & Alvim, 2000 [1864].

O que o livro de Kopp traz é uma revisão histórica do socialismo na arquitetura moderna soviética, recordando-nos as suas origens e os seus propósitos radicais e revolucionários. A Revolução por que o país passou teve origem em condições e acontecimentos muito concretos,[21] numa sociedade que, de modo simples, desejava construir um novo contexto de vida onde esta pudesse florescer. Estes homens e mulheres, intelectuais, operários, soldados e camponeses, começaram a imaginar que estruturas é que poderiam amparar esta nova vida, estruturas que eles sabiam que tinham de ser construídas à sua imagem. Uma imagem que a Revolução concretizara na Rússia, mas que vinha a ser urdida desde a segunda metade do século XIX. É então que se apercebem que as velhas arquiteturas e as pouco desenvolvidas cidades do território soviético não serviam a esse propósito, ou porque desajustadas na sua configuração espacial e construção, ou porque transportavam uma história e um simbolismo que lhes era insuportável. As que imaginavam, ainda não tinham sido inventadas. Assim terá nascido "a ideia dos *novos condensadores sociais*", diz Kopp (1972, p. 287), "um novo quadro de vida e, ao mesmo tempo, uma ferramenta de transformação social e humana"[22], um conceito onde se percebem as diferenças entre a pesquisa arquitetónica soviética empreendida nos 1920 e aquelas outras desenvolvidas, na mesma altura, nos restantes países do Ocidente moderno.

Nesse mesmo período, em França, debatia-se o plano (Voisin) de Le Corbusier.[23] Um plano que respondia aos problemas que ele próprio antevia para as capitais europeias. Mas na URSS as condições em que se encontravam as cidades e vilas soviéticas eram diferentes, subdesenvolvidas, subocupadas, e ainda estruturadas numa lógica feudal prevalecente e que se espraiava por todo o território. É sobre esse território ainda primitivo que o novo urbanismo irá operar, em particular a partir do momento em que foi impulsionado pelas políticas de desenvolvimento económico e industrial nos anos pós Guerra Civil. Melhor dizendo, nos anos após a Nova Política Económica (NEP). A originalidade que Kopp (1972, p. 203) detetou no urbanismo soviético, relativamente ao resto do mundo, era que este estava diretamente ligado ao planeamento económico do país, sem que fosse uma reação entendida

[21] Ver capítulo III.1.
[22] Tradução do autor: "*Ainsi naquit l'idée des 'nouveaux condensateurs sociaux' – cadre nouveau de vie et en même temps outil de transformation sociale et humaine – concept où l'on trouve toute la différence entre les recherches soviétiques des années vingt et celles entreprises à la même époque en Occident*."
[23] Ver capítulo II.7.

como em negação com o passado. Embora a radicalidade da *tabula rasa* fosse defendida por alguns intelectuais bolcheviques, nomeadamente aqueles ligados às teorias do *Proletkult*[24] e do seu líder Aleksandr Bogdanov (1873-1928), a visão de Lenin (e do próprio Marx), era uma visão positivista, transformadora, construindo a cultura proletária a partir de uma posição crítica sobre os feitos da sociedade capitalista, que deveriam ser colocados ao dispor de todos e não só da burguesia privilegiada. Nesse sentido, Lenin via as novas tendências abstratas como distrações potencialmente perversas (*cf.* Cooke, 1990, p. 27), veiculando a sua própria orientação através do comissariado (*Narkompros*) dirigido por Anatoly Lunacharsky (1835-1933) que, paradoxalmente, no início, apoiou e integrou na estrutura dirigente da secção para as artes visuais IZO, nomes pertencentes à vanguarda construtivista, tais como Vladimir Tatlin, Kazimir Malevich ou Aleksandr Rodchenko.

O urbanismo soviético será para Kopp (1972, p. 203) a ação que irá traduzir "no espaço e na realidade geográfica as decisões dos organismos de planeamento económico".[25] No entanto, a materialização concreta das teorias apriorísticas dos urbanistas – cujos elementos Kopp coloca como antecedentes da Carta de Atenas – só se daria com o primeiro dos Planos Quinquenais (1928), pois até aí a prioridade era proporcionar ao povo as "condições necessárias".[26] O urbanismo, como disciplina, torna-se um dos instrumentos de gestão e planeamento territorial do país, emancipando-se da sua predominância teórica e analítica. A ideia da cidade socialista (adaptada às novas condições sociais) que o urbanismo soviético perseguirá, deve opor-se radicalmente às caducas e obsoletas estruturas das cidades capitalistas do "Velho Continente". E se é verdade que essa ideia também se podia encontrar entre os arquitetos progressistas europeus, nos seus países eles tiveram que se debater com a oposição das autoridades e contra os interesses aí instalados.

O primeiro Plano Quinquenal colocara aos urbanistas soviéticos o problema da adaptação das cidades e vilas existentes à nova ordem social, mas também o inaudito problema da construção de cidades absolutamente novas, quase sempre associadas à produção industrial. Magnitogorsk é um exemplo vulgarmente utilizado, uma cidade mineira localizada na região montanhosa do rio Ural e da montanha *Magnitnaya* (magnético, do

[24] Ver capítulo III.2.
[25] Tradução do autor : "*Il sera un des moyens de la planification générale du pays, traduisant dans l'espace et la réalité géographique les décisions des organismes de planification économique*…"
[26] Consultar o capítulo "*Les conditions necessaires*" em Kopp, Anatole. *Ville et révolution*, pp. 51-70.

russo) onde o ferro é a sua matéria geológica predominante. A construção de raiz da cidade de Magnitogorsk – que alguma historiografia classifica como a primeira cidade do mundo inteiramente planeada – representou não só a nova política económica estalinista, de base industrial, como também a capacidade transformadora perante os desafios da geografia e da sociedade. A sua construção foi motivada pela urgência da sobrevivência e do desenvolvimento do país. (Talvez a construção de Brasília nos anos 1950 seja comparável a este momento). O arquiteto alemão Ernst May (1876-1970) foi chamado a desenhar a cidade, certamente com base nas suas experiências na construção de bairros residenciais (*Siedlung*) para a cidade de Frankfurt. Tal como outros arquitetos modernos europeus eram atraídos à URSS pelas oportunidades que ali se proporcionavam. Antes de May, já os grupos dos "*urbanistes*" e dos "*désurbanistes*"[27] soviéticos (assim classificados por Kopp) haviam confrontado as suas divergências no concurso promovido em 1930 para o planeamento da nova cidade, tendo ambos acabados rejeitados.[28]

Como deveria ser a cidade socialista, perguntavam-se? Na teoria os aspetos a atender pareciam evidentes: proporcionar os mesmos direitos e deveres a todos os cidadãos, abolindo a segregação habitacional existente e construindo equipamentos ao serviço da coletividade. Mas, na prática, como se configurava? Se os antagonismos entre classes haviam sido eliminados, então a oposição entre o centro e a periferia nas cidades também o devia ser. A ideia de condensador social também se podia aplicar às cidades, num sentido amplo, de forma a acomodar da forma mais justa e equilibrada, as novas atividades humanas:

> "Este homem que divide a sua existência entre o trabalho produtivo, o estudo individual ou coletivo, o lazer altamente cultural, o desporto e a cultura do físico, este novo homem que ama os seus filhos e que, precisamente porque os ama, entrega a sua educação aos especialistas, só os vendo quando se sente livre para lhes dar toda a sua atenção, este novo homem para quem o casamento não é a submissão forçada de um elemento do casal ao outro, mas uma associação livre e com base na estima mútua, e que pode ser dissolvido a partir do momento em que a harmonia entre o casal deixa de existir."[29] (*idem, ibidem*, p. 208)

[27] Os dois termos apresentados do francês não têm, na realidade, uma tradução directa para a língua portuguesa, razão pela qual os apresentamos na mesma forma utilizada por Kopp. Para ele, no entanto, seria aparentemente mais correcto classificá-los como partidários da urbanização e da desurbanização.
[28] Consultar a este propósito as propostas publicadas no livro Selim Jan-Magomédov, pp. 385-392.
[29] Tradução do autor: "*Cet homme qui partage son existence entre le travail productif, l'étude individuelle ou collective, des loisirs hautement culturels, les sports et la culture physique, cet homme nouveau qui aime ses enfants et qui, justement parce qu'il les aime, confie leur éducation à des spécialistes et ne les voit que lorsqu'il*

As teorias "*désurbanistes*" defendidas por Mikhail Okhitovich (seu principal teórico) aparentavam-se com a ideia de Broadacre City (1932) proposta por Frank Lloyd Wright (1867-1959). Ambos defendiam uma estrutura que pretendia ser a antítese da cidade, menos densa, mais dispersa, numa rede que se espraiava pelo campo de forma linear. Era, no fundo, um movimento que pretendia inverter o êxodo do campo para a cidade e, antes, promover o regresso do homem à natureza. Os arquitetos deste grupo antecipavam que os problemas que as cidades à altura exibiam seriam rapidamente agudizados com a industrialização e com a procura da sobrevivência nas cidades, disso resultando um crescimento desordenado, desregulado e caótico das estruturas urbanas. Esse aspeto seria ainda mais gravoso do que nas cidades consolidadas a Ocidente, pois o primitivismo das cidades russas assim o permitia. O que propunham era a proibição de mais construção nessas cidades, transferindo, de forma progressiva, a população urbana para os grandes eixos de circulação que ligam umas às outras, juntando-se aos camponeses e com estes formar uma nova comunidade. Com o tempo, ambicionavam que algumas das obsoletas estruturas edificadas nas cidades ficassem disponíveis para demolição e substituição por espaço público verde. A este conceito de cidade irá se opor Le Corbusier e, com ele, outros arquitetos como o jovem Ivan Leonidov, cujas propostas começavam a sobressair entre as demais. Leonidov tornar-se-á mesmo, para Le Corbusier, "o poeta e a esperança do construtivismo arquitectónico russo".[30] (*apud* Jan-Magomédov, 2005, p. 68)

A proposta de Leonidov para o assentamento socialista do *kombinat* (complexo, do russo) químico-metalúrgico de Magnitogorsk[31], no concurso de 1930, no qual participou como representante da OSA, desenvolve o seu conceito de cidade linear. Apesar das aproximações da sua proposta com a Cidade Verde construtivista defendida pelos "*désurbanistes*" – em que as edificações surgem dispersas ao longo dos eixos de circulação, alternando habitação com estruturas para as crianças e outros serviços recreativos, e ladeados por edifícios públicos, instalações desportivas e parques –, ela diverge na medida em que

est débarrassé de tout souci et libre de leur donner toute son attention, cet homme nouveau pour qui le mariage n'est pas sa soumission forcée de l'un des éléments du couple à l'autre, mais une association libre et réfléchie, fondée sur une estime mutuelle, et qui peut être dissoute au moment où l'harmonie du couple cesse d'exister."

[30] Tradução do espanhol pelo autor: "...'*el poeta y la esperanza del constructivismo arquitectónico ruso'*."

[31] Consultar na monografia organizada por Alessandro De Magistris e Irina Korob'ina "Ivan Leonidov: 1902-1960". Milano: Electa Mondadori, 2009, pp. 174-181.

instala a cidade na radicalidade de um padrão geométrico rígido, de onde se elevam, entre outras construções mais pequenas, grandes torres habitacionais. Ou seja, Leonidov não abdica na densificação da vida na cidade, embora a proponha concentrada em altura, libertando espaço ao nível do chão, para desfrute de outras atividades. A aproximação do homem à natureza é fundamental em Leonidov e talvez seja por isso que, nos seus projetos, existe um esforço em minimizar as intervenções no meio natural circundante. A cidade de Leonidov ingressa na natureza, sim, mas impondo um desenho sistémico, organizado e geométrico, mais construtivo do que destrutivo. A forte presença da natureza em Leonidov pode estar associada às suas origens rurais, onde a rudeza da vida no campo e a dura batalha pela sobrevivência, inclusive contra as adversidades naturais, pode ter nele despertado um sentido primitivo, quase carnal, nas suas formas arquitetónicas. Pelo menos é assim que o defende Cooke (1990, p. 14), acrescentando que essa é também "uma sensibilidade rural russa, devendo muito não apenas às origens camponesas de Leonidov, mas também à filosofia ascética e à crença pessoal num certo desconforto, até mesmo numa certa mortificação da carne, como parte do *verdadeiro* homem." No trabalho de Leonidov assiste-se à passagem do construtivismo a um sistema mais avançado, o sistema formal suprematista (*ibidem*, p.35). As suas composições arquitetónicas, feitas da tensão entre volumes e formas puros, a que correspondem edifícios que separam e organizam o programa, embora sempre reunidos num complexo como um único, são típicas do suprematismo.

Os padrões compositivos dos trabalhos de Leonidov são o resultado de quatro princípios fundamentais, segundo François Blanciak (2014, p. 80): "a utilização de formas puras, ortogonalidade, assimetria e desfocagem". De acordo com a sua interpretação, estes princípios interagem entre si de forma a reforçar a ideia de uma certa desordem na composição, implicando a negação da sua unidade construtiva (com a qual discordamos, pois ela existe para lá da separação das partes), a representação simbólica da reconstrução do país, e uma presença política. No artigo de Blanciak, o autor dá-nos conta de uma tendência para a estilização da obra de Leonidov (entre os que o admiram) a partir do final dos anos 1920, observando-se a influência do seu estilo não só entre os jovens estudantes e arquitetos, como também em alguns dos seus colegas na OSA. Esse aspeto é também detetado por Jan-Magomedov (2005, p. 68), apontando o historiador, inclusive, os irmãos Vesnin e Ginzburg entre aqueles que foram *tocados* pela obra de Leonidov.

O próprio Kopp – tendo visitado a URSS nos anos 1950 (*cf.* Yakushenko, 2016, p. 4), altura em que iniciou o primeiro dos seus livros sobre a arquitetura vanguardista soviética – reconheceria na carreira fulgurante de Leonidov (porém, praticamente sem obra construída), um dos *filhos da Revolução*, "uma história à parte dentro da história da arquitetura moderna mundial."[32] (1972, p. 233). A historiografia de arquitetura dar-lhe-ia razão.

É precisamente nesse mesmo período, no ano da morte de Stalin (1953), que Vilanova Artigas viaja para a URSS, durante um período de 50 dias, como militante do PCB.[33] A desilusão que o atinge ao constatar o caminho degenerado que a arquitetura tomara a partir da influência estalinista, e até da própria Revolução, pelas *traições* perpetuadas durante o regime totalitário, não o fizeram desistir das virtudes que via nos princípios revolucionários socialistas, ainda visíveis na sociedade russa e em algumas das suas estruturas construídas. É por isso que intende Paulo Mendes da Rocha e outros colegas mais novos para que também eles viajassem até lá, para que tomassem conhecimento das conquistas socialistas e frequentassem o recinto da própria da Revolução. Em 1962, realizar-se-ia em Moscovo o Congresso Mundial da Paz[34], oportunidade única e exemplar para que o Brasil enviasse uma delegação em sua representação. Integraram essa delegação Paulo Mendes da Rocha, Pedro Paulo de Melo Saraiva, Fábio Penteado, Jon Maitrejean, Alfredo Paesani, Di Cavalcanti, Lúcio Costa e sua filha Maria Elisa, entre outros.[35]Um ano mais tarde, Mendes da Rocha

[32] Tradução do autor: "*Entre 1927 et le début des années trente, la fulgurante carrière d'Ivan Leonidov sera comme une histoire à par t à l'intérieur de l'histoire de l'architecture moderne non seulement soviétique mais mondiale; une histoire qui s'inscrira dans le grand courant architectural de la deuxième moitié des années vingt, mais qui restera néanmoins toujours d'une originalité et d'une richesse totalement à ce courant*."

[33] Em 1954 Artigas recebe ordem de demissão das suas funções na FAU por ocasião dessa viagem. Nesse mesmo ano Paulo Mendes da Rocha conclui a sua licenciatura na Universidade Mackenzie.

[34] Os congressos pela paz foram organizados pelo World Peace Council (WPC), uma organização mundial que defende o desarmamento universal, a soberanidade, a independência e a co-existência pacífica entre estados. O WPC foi criado em 1950 a partir das políticas pacifistas do Partido Comunista Soviético. Reunido em Estocolmo teve como principal iniciativa o apelo à proibição da bomba atómica. O "Apelo de Estocolmo", como ficou conhecido, teve grande repercussão entre os comunistas brasileiros, e entre eles alguns arquitetos.

[35] A viagem de Mendes da Rocha à Rússia foi um acontecimento "comovente" para o arquitecto, como o próprio confessaria em depoimento ao autor. Dessa mesma viagem, e da influência de Artigas nela, Mendes da Rocha daria nota na conferência dada no âmbito do programa "Ocupação Vilanova Artigas", em celebração do centenário do nascimento deste arquiteto.

Figura 76 Viagem de Vilanova Artigas à URSS (quinto à direita)
[*s.n.*] . 1953





Figura 77 Viagem de Paulo Mendes da Rocha à URSS (segundo à direita)
[*s.n.*] . 1962

seria novamente convencido por Artigas a viajar até Havana, onde se realizava o VII Congresso da UIA e no qual Artigas era o relator para a América Latina (*cf.* Mendes da Rocha, 2015c).

Este pequeno parêntese serve tão só para ilustrar a importância que a Revolução Russa teve para Vilanova Artigas e para aqueles que o acompanhavam em pensamento e na ética marxista (entre eles Mendes da Rocha), não só nos aspetos gerais da sua importância para a construção de uma nova esperança social e da paz, como também nos aspetos mais ligados à arquitetura e ao urbanismo. Esse "vezo progressista de cerne revolucionário", como lhe chamou Celso Pazzanese (1990, p. 36), que a arquitetura moderna brasileira incorporou, terá sido muito influenciado pelo "espírito da época" que levou à Revolução, em particular a partir das reflexões que os construtivistas soviéticos iam colocando. O ambiente de redemocratização ocorrido no Brasil de 1945, quando o mundo celebrava o fim da Segunda Guerra Mundial, e quando em São Paulo um grupo de arquitetos liderado por Artigas fundava o Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), seguido da organização do I Congresso de Arquitectos, tinha, para eles, "semelhanças com a década de 20, pós-revolucionária europeia." (Artigas, 1997, p. 24).

Regressando a Leonidov, também a sua obra parece ser conhecida entre os brasileiros, que a tomam como referência, inclusive em alguns aspetos de carácter formal. Assim nos fez notar Mendes da Rocha, aludindo a eventuais semelhanças caprichosamente coincidentes. Para demonstrar a sua constatação, Mendes da Rocha (2017), recorreu a uma comparação entre os desenhos de Leonidov e os de Oscar Niemeyer para o Parque Ibirapuera (1953).[36] É possível que o projeto de Leonidov a que se reportava Mendes da Rocha fosse o da proposta para o concurso do Palácio da Cultura em Moscovo[37] (1930), onde, de facto, existe alguma familiaridade com as composições de Niemeyer: volumes puros albergando programas diferentes e unidos pela marquise. Encontramos o mesmo tema compositivo aludido em outros dos seus projetos como, por exemplo, o do Palácio do Congresso Nacional[38], em Brasília (1960). O concurso para o novo complexo cultural em Moscovo, a construir sobre a implantação e os escombros do antigo Mosteiro Simonov (1370) – que

[36] Poderiamos ainda acrescentar como exemplo o Palácio do Congresso Nacional, em Brasília (1960), do mesmo Niemeyer.
[37] Consultar o projecto em Jan-Mogomédov, 2005, pp. 397-399 ou Leonidov, 2009, pp. 182-187.
[38] Também conhecido como Palácio Nereu Ramos.



Figura 78 Palácio da Cultura em Moscovo
Ivan Leonidov . 1930

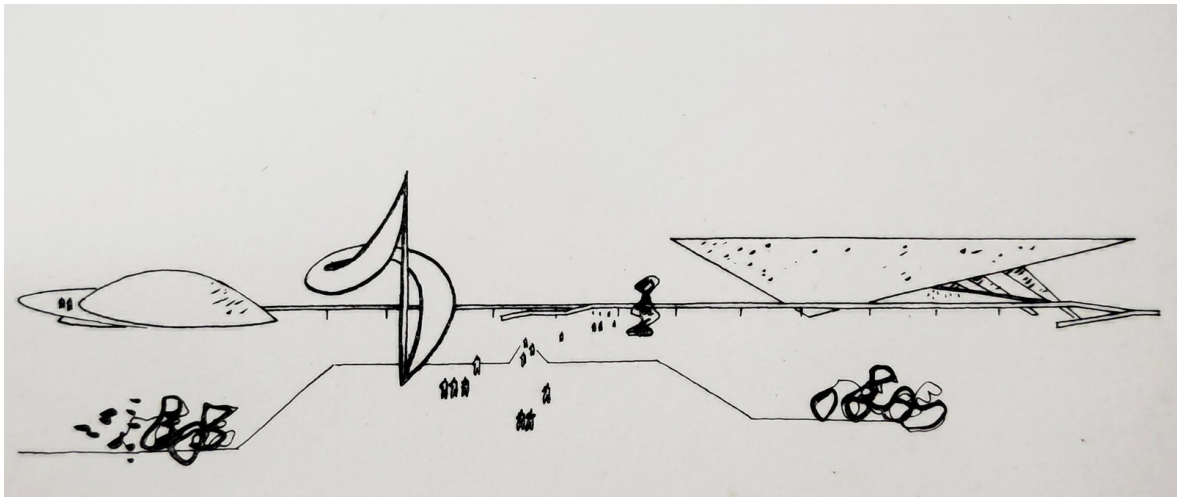


Figura 79 Perfil desenhado do Parque Ibirapuera
Oscar Niemeyer . ca. 1954

fora todo ele praticamente destruído pelos bolcheviques –, incluía uma sala de assembleias e espetáculos para 3.000 pessoas, uma sala de cinema para 1.000 pessoas, um sector infantil, um clube com biblioteca, um sector desportivo, uma cantina, entre outras valências previstas num edifício que pretendia ser a sede da revolução cultural. Seria a partir dele que todo um novo sistema de política cultural e educacional seria desenvolvido, implementado a partir de células locais com ligações a outras instituições culturais existentes (*cf.* Honda, 2016). Leonidov sectoriza o programa, organizando-o numa linha de quatro quadras, por sua vez divididas numa quadrícula de quatro por quatro. A cada sector correspondia uma função: investigação científica (biblioteca e laboratórios), dramatização coletiva (auditório polivalente), manifestações e festivais, desporto. Cada um destes sectores é tratado e caracterizado de forma diferente. Cada edifício, adquiria formas volumétricas puras – a (meia-)esfera, a pirâmide e o paralelepípedo –, e posiciona-se para organizar todo o espaço enquanto referência. Nos projetos de Leonidov o programa que lhe é colocado é posto em questão, corrigindo-o e, se necessário, propondo um outro (*cf.* Kopp, 1972, p. 243). Esta abordagem crítica é familiar a Mendes da Rocha, que também a adota em muitos dos seus Projectos: por exemplo, no SESC 24 de Maio, quando o arquiteto propõe a aquisição de um prédio vizinho ao lote a intervencionar por forma a melhor organizar o programa; no Museu dos Coches propõe que o estacionamento seja colocado num volume à parte, implantado fora do lote, para com isso melhor resolver os fluxos viários e ampliar a capacitação do estacionamento a toda a área de Belém. Ambos agem como arquitetos militantes, intelectuais, adotando perante o problema colocado uma postura que poderíamos classificar de desobediente (sem ser fortuita), que tem em vista tudo o que possa contribuir para a reconstrução rápida e eficiente de um modo de vida de base socialista, onde o homem se deve sentir livre a participar ativamente. Outras propostas de Leonidov, tais como o edifício para o Tsentrosoyuz (1928, cujo projeto acabou por ser atribuído a Le Corbusier e Nikolai Kolli (1894-1966), após vitória nos três concursos promovidos) ou o Ministério da Indústria (1929), são, para Kopp (*ibidem,* p. 238), da mesma família das propostas de Le Corbusier e Niemeyer para o Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, ou para o edifício das Nações Unidas em New York (1952).

A expressão plástica das propostas do arquiteto russo, assim como na generalidade dos arquitetos modernos europeus, é fundada na geometria, "na ortogonalidade, na justaposição

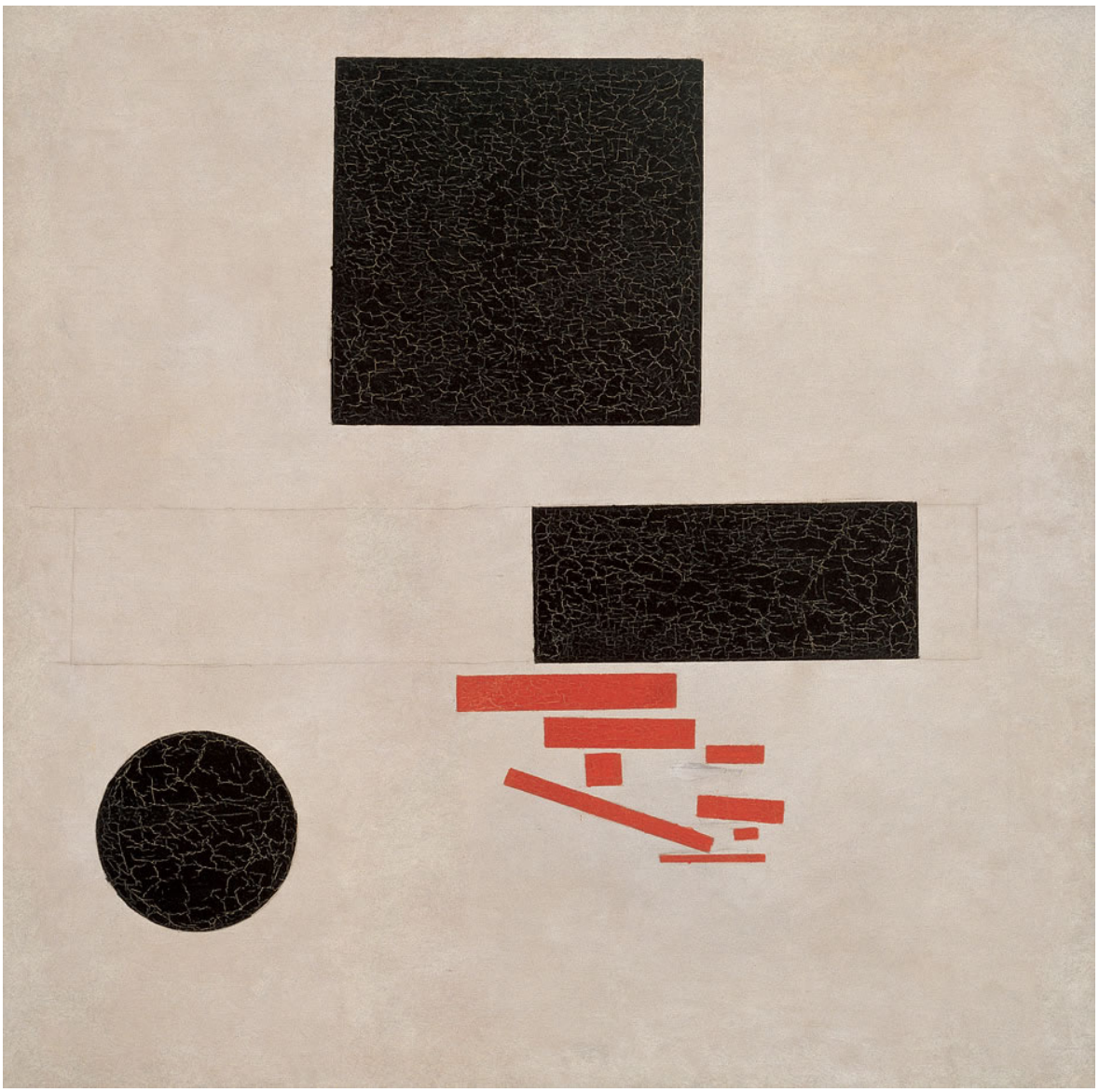


Figura 80 "Composição suprematista"
Kazimir Malevich . 1915

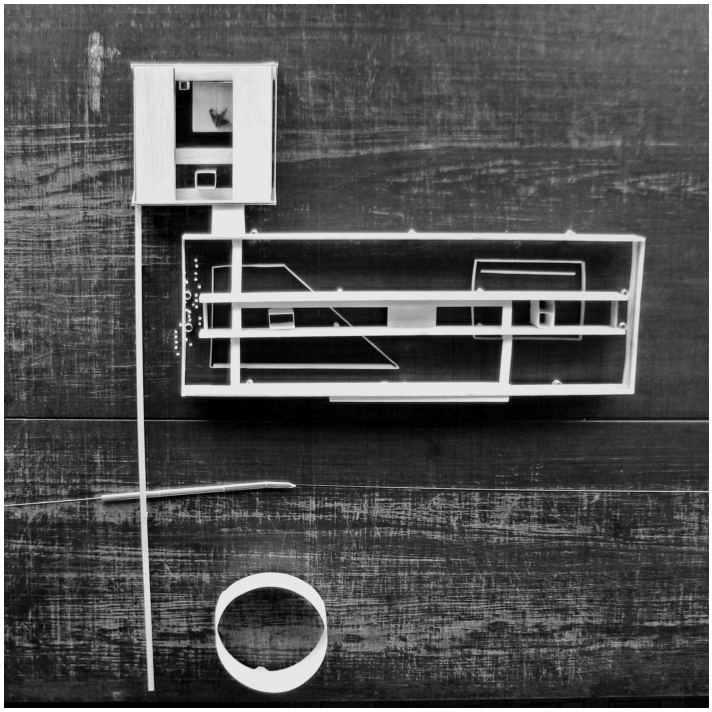


Figura 81 Primeira maquete do projeto do novo Museu dos Coches
Paulo Mendes da Rocha . 2008

e interpenetração de paralelepípedos, na utilização de superfícies lisas, sobre ossaturas em betão armado" (*idem, ibidem*, p. 235) que, por sua vez, se relacionam com as composições suprematistas de Malevich e El Lissitzky. Não para dizer que são influências formais ou cópias felizes, mas como citação (sem que seja de elogio) do uso do conhecimento na mesma direção. (É nesse sentido que apresentamos as duas imagens nas páginas anteriores).

A possibilidade que estes artistas trouxeram para a pintura de o espectador se poder situar num ponto hipoteticamente superior do plano, tendo deste uma leitura perspética, tendencialmente dinâmica, também se encontra nas representações cuidadas de Leonidov. Akiko Honda (2016, p. 81) interpreta que tal se deve à adoção de um método de superação das forças gravíticas (típico entre os arquitetos modernos, que recorriam aos pilotis para elevar as suas construções), libertando o homem dos pesos que o agarram ao mundo terrestre. Esta obsessão por contrariar a força da gravidade também se encontra entre os arquitetos modernos brasileiros, como muito bem disso deu nota Eduardo Souto de Moura (*cf.* 2015, p. 90-91) em entrevista à revista *Casabella* – a propósito do novo Museu dos Coches, projeto onde ele próprio terá tido influência na escolha de Mendes da Rocha[39] –, onde essa obsessão é constante. A determinação com que enfrentam a natureza, a sua matéria, elevando-a no ar como no quadro de Magritte "*Les idées claires*" (1955), coloca o gesto numa suspensão poética, que se tornou marca da capacidade migrante da arquitetura brasileira de genealogia moderna (*cf.* Milheiro. In: Rocha, 2015b).

A perspetiva desde cima é frequentemente adotada por Leonidov nos seus desenhos, como se observado de avião ou de dirigível. Ambos são elementos que surgem frequentemente nos desenhos dos construtivistas soviéticos e, em particular, nos de Leonidov. O símbolo da máquina aérea pretenderia produzir um duplo efeito: por um lado ser símbolo da ascensão do novo homem soviético ao céu, finalmente colocado numa posição que lhe permitisse visualizar os feitos da sua própria revolução, como se fosse um demiurgo; por outro, porque representavam o mais avançado estado tecnológico adquirido pela indústria, expurgados de qualquer inutilidade, e entendidos como referências absolutas (também como processos construtivos) para a nova arquitetura funcional. O Zeppelin[40],

[39] Ver capítulo I.4.
[40] É um tipo de aeróstato cujo nome deriva do conde alemão Ferdinand Von Zeppelin (1838-1917), pioneiro no desenvolvimento de dirigíveis rígidos, desde finais do século XIX. Durante a década de 1930 os voos

muito popular na primeira metade do século XX, assim como outros tipos de aeronaves ou aeróstatos, são muitas vezes utilizados pelos construtivistas soviéticos como representação da superação tecnológica, como símbolo de uma nova forma de olhar o mundo a partir de cima (o mesmo acontece em alguma propaganda do regime soviético).. Na proposta de Leonidov para o Palácio da Cultura, o Zeppelin, que aparece associado ao mastro de amarração na quadra do auditório, reforça a dimensão suprematista dos desenhos a preto e branco. O mesmo objeto aparece também representado em outras das suas propostas, como no Clube de um novo tipo social (1928) ou no Monumento a Cristóvão Colombo (1929).

Os arquitetos modernos que trabalharam entre as duas grandes guerras perceberam que estando "livres da obrigação de adaptar a arquitetura à lei da gravidade, livres também do que parecia a imutável relação entre forma e matéria" – explica Giulio Carlo Argan (1993a, p. 246) –, perceberam que "a dimensão do espaço não tinha mais outro limite a não ser o de uma técnica em rápido, corajoso progresso." Essa ausência de limite no exercício da arquitetura pode, por vezes, ser encontrada na utilização de toda área disponível do lote, estendendo as construções até às suas fronteiras, ou até extravasando-as, se necessário. Assim é a arquitetura de Leonidov e de Mendes da Rocha.

A arquitetura moderna libertava-se enfim, da representatividade simbólica, como a pintura o havia feito antes, no início do século XX, libertando-se da figuração. Porém, o facto de na obra de Leonidov só se encontrar um projeto construído – a escadaria exterior do Sanatório do *Narkomtyazhprom* (1937) para o *Narkomtyazhprom*[41] (*ca.* 1938), em Kisolovodsk – reveste as suas propostas de um certo sentido utópico, até porque implicavam tecnologia e meios ainda inacessíveis à URSS naqueles tempos. É esse utopismo, visto como ideológico, inútil à cultura proletária, e por isso classificado pelo comissariado liderado por Lunacharsky como uma derivação burguesa, que estaria na origem da *vingança* do realismo socialista, imposto pelo regime estalinista a partir dos anos 1930.

O que surge como constatação angustiante desta leitura é a perpetuação de uma situação que, não sendo nova, persiste nos mesmos erros. Cai, repetidamente, nos mesmos engodos ao longo dos tempos, uma e outra vez. Os arquitetos de hoje, como aqueles da época

transatalânticos regulares para os Estados Unidos da América e Brasil foram muito populares, até ao trágico acidente do Hindenburg (1937), que terá contribuido decesivamente para o seu desuso.

[41] Edifício sede do comissariado do povo para a indústria pesada.

pós-moderna que Kopp (*cf.* 1972*,* p. 288) se empenhou em contrariar, debatem-se com a mesma dificuldade para separar o que é atividade da construção e a construção intelectual. Passam ao lado do essencial da sua função. A função que Vilanova Artigas chamou de "social". "De encontrar o justo equilíbrio entre o que é desejável e o que é possível de realizar", como definiu Ginzburg. (2007, p. 117) Eis que emerge então a ideia de revolução como possibilidade, a ideia da liberdade plena no exercício de pesquisa e de *simpósio* da confrontação intelectual e da crítica permanente. Parece ser nesses "períodos de ruptura e de agitação social" que a escolha consciente (e o seu exercício) não se restringe a optar entre o subdesenvolvimento e a sociedade do consumo.



Figura 82 "*Sovremennaja arkhitektura-SA*", n.º 4
Vista aérea da cidade de Magnitogorsk
Ivan Leonidov . 1930

III.4
O projeto inacabado da modernidade

Retomemos a questão de Kopp que escolhemos para iniciar o capítulo anterior: "O que representa atualmente a Arquitetura que continua a ser chamada de *Moderna*, depois de três quartos de século de seu nascimento." (1990a, p. 15) Apesar de situar a questão no tempo e no contexto em que a formulava – Brasil, 1986 – Kopp reporta-se ao conjunto das ideias que iniciaram o momento da formação da arquitetura moderna. Um momento que ele próprio situa entre a apresentação do Pavilhão do *L'Esprit Nouveau* (Le Corbusier, 1925) na *Expositions International des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, em Paris, e as conclusões do IV CIAM, instalado a bordo do "SS Patris II", decorrido a caminho de Atenas (1933). Não será coincidência o facto de o arquiteto franco-russo apontar a exposição de Paris (1925) como o principal acontecimento da consolidação da arquitetura moderna, até porque foi lá primeiramente apresentado o Pavilhão de madeira e vidro de Konstantin Melnikov, considerado por Catherine Cooke (*cf.* 1990, p. 25) como resultante da primeira oportunidade que o novo Estado soviético teve para exibir internacionalmente a sua ideologia, enquanto alternativa. O pavilhão de Melnikov era uma mensagem ao mundo. A mensagem da vitória de uma nova ordem social.

Os problemas que se colocavam naqueles primeiros anos a seguir à Primeira Guerra Mundial são, em grande parte, os mesmos que Kopp identifica sessenta anos depois. A modernidade desse início de século era, para ele, a modernidade de então. Uma modernidade

que é para Mendes da Rocha (tal como para nós), a modernidade de hoje. São problemas para os quais ainda não foi possível encontrar uma resposta definitiva nas nossas cidades: habitação, uma vida urbana justa, igualitária e amistosa, mobilidade plena, poluição, tudo aspetos concebidos a partir de uma perspetiva inclusiva, acessível a todos. Estes são problemas que também afetam as relações sociais e que se refletem (ou são delas reflexo) nas estruturas arquitetónicas do meio urbano. Os arquitetos construtivistas soviéticos, conscientes que estavam de ter em mãos o seu próprio destino, perceberam isso. O destinam que tinham em mãos era o destino da Revolução. É esse estado de consciência que faz Kopp distinguir o moderno enquanto causa e não enquanto estilo ou moda, assim titulado no seu livro de 1988.[1] Livro esse que se tornaria uma referência fundamental entre a geração de 1990 da Escola Paulista, como nos dá nota o arquiteto Álvaro Puntoni (1990, p. 14), um desses alunos.

A preocupação de Kopp com a história social e política na formação da URSS, e a sua presença na arquitetura construtivista dos anos 1920, permitiu-lhe colocar a hipótese de terem sido aspetos desconsiderados na história da arquitetura em geral. Dessa forma, ele especula a eventualidade da existência de dois ramos divergentes na corrente arquitetónica que se chamou de Modernismo: "O ramo técnico formal [...] e o ramo social que, enquanto social não negligenciou os aspetos técnico e formais. Ao contrário, os colocou a serviço de seus objetivos sociais." (1990a, p. 16) Retoma, portanto, a ideia de que a arquitetura dessa época, na URSS, era um dos instrumentos ao serviço da reconstrução do modo de vida. Kopp é inclusivamente muito crítico para com aqueles que contaram a história da arquitetura moderna a partir de uma *bagagem* cultural estilizada, cujo objetivo seria o de "articular entre si paralelepípedos montados sobre pilotis, repetindo assim os jogos arquitetónicos de Malevitch." (provável referência aos "*Arkhitektons*" do artista).

A originalidade da abordagem de Kopp está, precisamente, nessa ligação entre a arquitetura e os acontecimentos históricos (sociais, económicos e políticos). Uma arquitetura nascida da vontade de participar nas soluções dos problemas sociais do seu tempo. (*cf. ibidem,* p. 18) A arquitetura transitava dos que menos precisavam para os que mais

[1] *Cf.* Kopp, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa* [Quand le moderne n'était pas un style mais une cause]. São Paulo: Editora Nobel, 1990 [1988].

precisavam. Do ponto de vista económico, mas também intelectual e pedagógico. Ou seja, uma arquitetura com os olhos postos na coletividade.

> "...o 'moderno' nasceu em resposta a uma situação histórica que o marcou e que portanto não pode ser negligenciada, nem seus objectivos humanitários e sociais, mas pretende mostrar também que o 'moderno' em arquitectura não foi apenas um momento da história, mas sim uma tomada de posição permanente, fundada em princípios e métodos estabelecidos em relação aos problemas de sua época e apoiados no desenvolvimento científico e técnico mais avançado e sobre uma análise das necessidades e das possibilidades que a sociedade tem de satisfazê-las."

Esta leitura alternativa que Kopp faz da história do moderno (1990, p. 253), é hoje aceite como hipótese pelos historiadores e filósofos. Ana Vaz Milheiro, num artigo que escreveu em 2002 para o Jornal dos Arquitectos (J-A) sobre "Estilos e causas", considera que "o que matou de facto o estilo foi essa inexistência comungada de uma causa". O desvanecer dessa causa e a "eventual perda de propósito", diz Milheiro (2002a, p. 95), terá sido o que incomodou Kopp. O pensamento de Paulo Mendes da Rocha encarrila nesta ideia da necessidade de reflexão constante sobre os desafios contemporâneos da arquitetura, num mundo que parece cada vez mais distraído com particularidades e miudezas que divergem desse propósito. Talvez seja por isso que a maioria das suas obras é organizada a partir de uma conduta ética própria, cujo exercício em projeto tem nele implicado um viés moral. Para Mendes da Rocha não chega ser moderno no sentido figurativo e ideológico do termo, nem tão pouco referenciar-se obcessivamente a aspetos da história (*cf.* Milheiro, 2002a, p. 53). Ser-se moderno implica um compromisso com as necessidades e oportunidades do tempo em que se vive.

Recuando até 1925, vemos Gregori Warchavchik (2003, pp. 35-38) a dar o mote para esta questão no seu texto manifesto "Acerca da arquitetura moderna", pouco depois de chegar de Odessa.[2] Para o arquiteto de origem ucraniana estava claro que a consolidação de um estilo arquitetónico, fosse ele qual fosse, necessitava de tempo e de pelo menos uma geração para se firmar enquanto tal. Warchavchik parecia antecipar a justificação das limitações construtivas do país que, de certa forma, limitavam também a plena afirmação do moderno. Anos mais tarde, seria Artigas (1997, p. 20) a confessar a sua irritação para com

[2] Ver capítulo II.1.

as contradições da arquitetura moderna (*cf.* 2004, pp. 35-50) e até com o próprio Warchavchik, de quem tinha sido sócio, acusando-o de "fazer cara de moderno":

> "O que me irritava, na arquitetura de Warschavchik e de outros, é que as coberturas das casas modernistas deles, tinham um telhado e uma platibanda que escondiam a estrutura e que davam margem a eles fazerem as casas com esse aspecto, mas que não tinha nada a ver com a moral construtiva. Era a minha recusa das condições da temática corbusiana, que estava fora do nosso avanço tecnológico."

No texto autobiográfico onde deixou esta crítica, Artigas justifica o recurso que ele próprio fez do uso de telhados (nas casas que projetou no início dos anos 1940), procurando inspiração não em Le Corbusier, mas na "moral protestante" de Wright, pelas limitações tecnológicas existentes, que considerava ser mais honesto admitir. Artigas via a necessidade de construir uma verdadeira arquitetura nacional, que nascesse da vontade de ser participante das soluções dos problemas construtivos, mas acima de tudo sociais, do seu tempo. (E os desafios que se colocavam por diante eram dantescos). Esta é uma postura partilhada com outros colegas (entre eles Mendes da Rocha, e também Kopp), interssada na coletividade, fazendo com que se encare a arquitetura e o urbanismo do ponto de vista do humano e das suas condições de vida. Consciente das "aspirações daqueles para os quais, até então, não havia outra Arquitetura que não aquela imaginada e desejada pelos seus patrões (ou por aqueles que especulavam com sua miséria)..." (Kopp, 1990a, p. 18) Na leitura de Kopp, o "Moderno" na arquitetura seria uma tomada de posição que ao debruçar-se sobre os problemas que lhe eram contemporâneos, nas necessidades e possibilidades que as sociedades exibiam, fundava-se em princípios e métodos que procuravam resposta no conhecimento cientifico e tecnológico disponível (*cf. ibidem*, p. 20). Por conseguinte, o moderno é um estado de consciência sobre as limitações do seu próprio tempo, e por isso "a modernidade não pode e não quer continuar a ir colher em outras épocas os critérios para sua orientação, *ela tem de criar em si própria as normas por que se rege*." (Habermas, 2010, p. 20).

Paradoxalmente, a era moderna exibe como principal característica a alienação do sujeito em relação ao mundo (como que dando razão a Artigas) e não em relação ao *ego*, como pensava Karl Marx (*cf.* Arendt, 2001, p. 317). Na transição do *homo laborans* para o *homo faber* o homem deixa de ser servo da natureza (embora a cultivasse e domesticasse os

seres vivos com o trabalho do seu corpo) para ser seu violador, seu destruidor, arrancado do ventre da Terra as matérias-primas necessárias ao processo de fabricação. Na leitura de Arendt (2001, p. 179) há uma relação recíproca entre uma coisa e outra, "pois só se pode construir um mundo humano após destruir parte da natureza criada por Deus." O amor pelo mundo que surge com a modernidade terá sido, assim, "a primeira vítima da triunfal alienação do mundo" (*idem, ibidem,* p. 328).

Já a arquitetura vai-se entretendo, distraída com as novas tendências estilísticas, afastando-se progressivamente dos problemas que ela própria quis enfrentar. Na introdução ao seu livro de 1973, "A linguagem moderna da arquitetura", Bruno Zevi (p. 12) traça o diagnóstico:

> "Talvez dentro de pouco tempo não saibamos *falar arquitectura*; de facto, hoje a maioria dos que projectam e constroem não fazem mais do que balbuciar, emitir sons desarticulados, desprovidos de sentido, sem transmitir nenhuma mensagem, ignorando os meios para comunicar seja o que for: eis a razão por que não dizem nada nem têm alguma coisa para dizer."

Zevi, que anos antes havia sido muito crítico para com a arquitetura moderna brasileira,[3] converge com as observações de Artigas, e até com o "espírito esportivo" com que Niemeyer (*cf.* 2003, p. 238) diz ter encarado a arquitetura num determinado período do seu percurso. Neste contrassenso entre o que é estilo e o que é causa podemos perguntar que consequências teve essa confusão para a arquitetura, para o homem que a habita, para as sociedades desenvolvidas e suas cidades? Olhando para trás, a história mostra-nos que a chegada da tecnologia, por exemplo, resultou mais da procura do conhecimento inútil e fútil, desprovido de qualquer sentido prático, do que propriamente da evolução das ferramentas que o homem havia inventado para aliviar o seu árduo trabalho e ampliar o seu domínio sobre os outros seres vivos. (*cf.* Arendt, 2001, p. 355) Talvez a mais grave consequência dessa confusão tenha sido a inversão de uma vida contemplativa para uma vida ativa, cada vez mais incapaz de observar e questionar, conforme argumenta Arendt.

Mendes da Rocha está entre os que resistem e se revoltam contra essa condição, esse imobilismo e essa alienação que parecem ignorar a problemática urbana, indo à procura de

[3] Ver capítulo III.2.

"um tempo que não foi perdido, mas tirado." (Motta, 2016, p. 109) Está entre aqueles que acreditam que o projeto da modernidade é um projeto inacabado, e que no caso concreto da arquitetura esse não foi um movimento decorrente em exclusivo da sua *modernização*, dos seus processos construtivos, económicos e sociais, mas também da "sua ampla e profunda significação histórica, artística e humana." Mendes da Rocha procura, como referiu o seu amigo e colega Flávio Motta (*cf.* 1967), "recuperar a integridade da arquitetura". Para ele, essa integridade ter-se-á formado nos primórdios do século XX, onde o pensamento ideológico da profissão de arquiteto incorpora o ser imbuído do espírito da transformação social. Facto que não deixa de ser assinalável, uma vez que a sua carreira profissional arrancou já tarde, na pujança histriónica dos anos 1950, altura em que a arquitetura moderna no Brasil já exibia um corpo de construção de reconhecido mérito internacional. Parte dessa explicação residirá certamente nas convulsões geopolíticas mundiais que antecederam esse período de meio do século, e de cuja análise se projetariam as revoluções sociais das décadas seguintes. A constante agitação política no Brasil anterior e o aumento da população urbana como resultado da aceleração industrial no período Kubitschek, facilitavam uma associação com o período desenvolvimentista da criação da URSS. Uma leitura que terá possivelmente sido reforçada no convívio com Vilanova Artigas, no seio da FAU. A passagem de Mendes da Rocha, e de muitos dos seus colegas que partilhavam o mesmo ideal marxista, para uma quase *obscura clandestinidade* durante o período da ditadura militar (1964-85), só terá servido para reforçar esse sentimento de resistência, acrescentando-lhe uma ambição revolucionária, que se consolidaram numa forte consciência ética da profissão enquanto função social. A questão intelectual para ele nunca terá sido a de obedecer, mas, pelo contrário, de adotar uma postura eminentemente desobediente, crítica e independente perante a sociedade civil.

Num artigo sobre "Ética e estética na arte, arquitetura e urbanismo contemporâneos", Filipe Abreu e Lima (*cf.* 2010, p. 173) explica que o problema da independência (e por vezes até do desprezo) das artes em relação aos fenómenos sociais, históricos e ideológicos é um dos pontos centrais da crise atual. Essa independência que se afasta do desígnio de tornar a vida social mais digna, justa e equilibrada entre todos, está inversamente relacionada com a submissão ao capital, que por certo é um garante de maior aproximação ao êxito comercial e individual, enquanto transação de mercadoria. Todavia, se a essência da arquitetura é a

criação do espaço para o homem habitar, então a sua submissão maquinal e desprovida de qualquer intelectualidade ao lucro só poderá ser justificada pela total ignorância do problema estético. Na *Estética* do húngaro Georg Lukács este adianta que a arquitetura terá inclusivamente sido, entre todas as artes, a única a não experimentar qualquer tipo de avanço significativo nos últimos séculos, assistindo-se à decadência da sua missão social e à sua quase destruição enquanto arte.[4] O que é assinalável para Lukács (*cf.* 1967) é que o *fetichismo* da troca de mercadoria, a ponto de se tornar a forma dominante e estrutural das sociedades atuais, não teve lugar antes do advento do capitalismo moderno. Nele, a arquitetura tornou-se, progressivamente, uma ferramenta de alienação social, contrariando as modernas tendências revolucionárias. Consequentemente, o que se exige é que se supere o entendimento de ser a arquitetura uma atividade artística unívoca, de expressão estética individual, e que esta regresse, tão rapidamente quanto lhe for possível, à sua ideia original de construção de abrigo e de construção social (*cf.* Lima, 2010, p. 175).

Será esta a preocupação dominante em Mendes da Rocha, que encontrou no ideário da Revolução Russa e dos arquitetos vanguardistas que a ela aderiram, uma das bases de sustentação mais firmes e íntegras para servir esse propósito. A decadência ética e estética que critica é inversamente proporcional ao culto do belo e do individual que prevalece na profissão. À arquitetura contemporânea falta-lhe uma ideologia, facto que se manifesta na total ausência da sua missão social enquanto arte. A arquitetura surge cada vez mais como coisa isolada do contexto urbano onde se encontra. (E com isso não nos referimos ao lote minguo de geometria obtusa ou aos edifícios que o confinam) O próprio contexto está cada vez mais alheado das necessidades das populações urbanas. A ideia de urbanismo enquanto disciplina independente da arquitetura demite os urbanistas do seu papel estético nas cidades, relegando esse papel em exclusivo para as suas construções. Os arquitetos refletem no seu trabalho muito mais do que a ideia que quiseram projetar, incluindo nele, também, mesmo que de forma inconsciente e não intencional, um reflexo do seu próprio entendimento da sociedade. Mendes da Rocha, alinhado com Kopp, entende a arquitetura moderna enquanto causa, uma arquitetura em que predomina uma consciência estética idealista e que possui, necessariamente, uma essência eterna não dependente dos tempos em que surge.

[4] Sobre "Lukács e a arquitetura", consultar a tese de doutoramento de Juarez Torres Duayer, 2003.

Nos anos 1970, no Brasil, arquitetos como Mendes da Rocha, identificados com a ideologia de esquerda, tiveram não só de resistir à perseguição e censura da ditadura militar, como também ao aparecimento dos neoconservadores, que se queriam ver livres dos conteúdos revolucionários (supostamente subversivos) de uma cultura que lhes era hostil. Defendiam a tradição a partir de uma interpretação cultural estática, e com isso rejeitavam os fundamentos ético-morais da arquitetura moderna. Por outro lado, havia uma associação da modernização à destruição, veiculada pelos críticos do crescimento económico, que atribuíam à arquitetura dita racionalista a sua expressão maior (*cf.* Habermas, 1987, p. 116).

No campo das artes em geral temia-se que as vanguardas artísticas fossem revoluções *encomendadas*, "confiadas a ou descarregadas sobre a cultura, sobre aqueles seres quase antissociais que eram os intelectuais, para desviá-las de seu terreno concreto de luta, o do capital e do trabalho, tirando a iniciativa do proletariado." (Argan, 1993a, p. 218) É por isso compreensível que a crise ideológica se tenha abatido sobre todas as atividades culturais no período do pós Segunda Guerra Mundial, em particular sobre o urbanismo. A instauração do "pós" encontrou assim no Brasil as condições ideais para, estrategicamente, reagir ao que na altura se tinha já transformado em *tendência de mercado*, após abandonar as suas convicções ideológicas e ceder às ansiedades modernistas. O "novo" que se procurava era também uma estratégia comercial, que se impunha mais pelos seus aspetos anti-modernos do que propriamente por um conjunto de argumentos enraizados num qualquer raciocínio intelectual.

Essa tendência anti-modernista tem muito a ver com aquilo a que Jürgen Habermas (1987, p. 124) identificou como uma "nostalgia de formas de vida menos diferenciadas", eventualmente mais reconhecíveis. Essa nostalgia procura reativar um quadro de referências da tradição local, por vezes combinada com uma "veneração da banalidade". Nestes casos, diz Habermas, o "elogio da construção anônima e da arquitetura sem arquitetos é o preço que este vitalismo se dispõe a pagar pela sua crítica ao sistema", ainda que a ideia que tenha do "espírito do povo" seja bastante diferente "daquele cujas idealizações no passado complementavam à perfeição o monumentalismo da arquitetura dos Grandes Líderes (*Fuehrerarchitektur*)." No entanto, é indesmentível que esta tentativa de construção de uma alternativa ao moderno encerrava em si uma quantidade de problemas que a arquitetura moderna não tinha sido capaz de resolver (e que permanecem ainda irresolúveis).

Explorando a incapacidade de resposta do moderno, e as suas fragilidades decorrentes de processos de desvirtuação, a arquitetura pós-moderna percebeu que ao incorporar uma imagem de novidade satisfazia os espíritos insaciáveis do mercado. Havia, pois, bem percebido as vantagens que a estratégia do "novo" implicada na arquitetura moderna tinha conseguido granjear (*cf.* Telles, 1991, p. 53). É preciso desconfiar, todavia, deste proposto "novo" estilo, porque ele atira-se, precisamente, contra um suposto "estilo" moderno. Nesta hipótese estaríamos novamente no "ramo técnico formal" de que falou Kopp, *i.e.*, na estilização de uma arquitetura que, como tentámos demonstrar nos capítulos anteriores, e como defende Habermas (1987, p. 124), resultou da união do "viés estético do construtivismo", que acompanhou o vanguardismo da pintura, e da "vinculação a finalidades do funcionalismo estrito." Habermas reforça que se deve "ao construtivismo, esteticamente motivado e nascido de problemas novos, colocados pela própria arte, o que erroneamente é atribuído ao funcionalismo. Através, do construtivismo a arquitetura moderna acompanhou o impulso experimental da pintura vanguardista." (1987, p. 121)

O projeto da Modernidade, segundo alguma historiografia, ter-se-á iniciado ainda no século XVII com a controvérsia intelectual da *Querelle des Anciens et des Modernes*,[5] e continuado durante o século XVIII, o "século das luzes", conforme formulado pelos filósofos da *Aufklärung*.[6] De forma abreviada, o projeto inaugurado nessa época consistia no desenvolvimento de um pensamento centrado na razão, apoiado na ciência e na autonomia da arte. Mas o projeto da Modernidade distinguia-se também no aproveitamento que fez do conhecimento aí gerado, usando-o para "uma configuração racional das condições de vida" (*idem,* 2013, p. 53). Anos antes, o mesmo Habermas era um pouco mais contundente a este respeito:

> "À alienação que separa da cultura os âmbitos de vida do capitalismo industrial, o movimento moderno contrapõe a exigência de um estilo que não se limite a vincar as construções de aparato, mas que impregne a práxis cotidiana. O espírito moderno se deve comunicar à totalidade das exteriorizações da vida social." (*idem,* p. 120)

[5] A "Querela entre os Antigos e os Modernos" foi uma controvérsia artística e literária nascida no seio da Academia francesa, que opunha as ideias classicistas às ideias progressistas, numa disputa de superioridade intelectual e artística.
[6] *Aufklärung* é a época do Iluminismo.

De facto, vimos nos capítulos iniciais desta terceira parte que a origem da arquitetura moderna se situa nas primeiras décadas do século XX, como resposta às dificuldades colocadas pelo processo da industrialização e pelo consequente desenvolvimento do capitalismo. As modernas arquiteturas dessa altura procuraram integrar não só os novos materiais e as novas técnicas construtivas (como o betão armado), aproveitando-os como a única ferramenta possível capaz de responder com eficácia, funcionalidade e economia à urgência das condições cada vez piores em que grande parte da população europeia vivia; mas também com a intenção de incorporar o discurso profundamente humanista das proposições socialistas. Como explicar então que tão probas virtudes se tenham deixado enredar em discussões puramente estilísticas, por vezes desprovidas de sentido artístico, esvaziando progressivamente do seu programa a ambição inaugural da transformação social do homem, contentando-se com os aspetos formais que foram contaminando também os métodos da representação e da produção técnica de imagens?

Num discurso proferido em 1980,[7] Jürgen Habermas (1929-) – após visitar a primeira *Biennale di Architettura di Venezia*, com o tema "*La presenza del passato*"[8] – questionava-se se "será a Modernidade tão *passé* como afirmam os pós-modernos? Ou será a tão proclamada Pós-modernidade, pelo seu lado, simplesmente *phony*?"[9] Para ele, a tentativa modernista de superação da arte acaba por ter um efeito contrário quando se vê associada a visões utópicas, que de pouco serviam à realidade social e que acabaram por contribuir para a reconsolidação do classicismo, mesmo em países onde este não tinha tradição. O termo Moderno, "na dissolução de uma autêntica virulência vanguardista", dizia Jorge de Sena (2004, p. 335), "voltou a significar sobretudo 'contemporâneo', com o qual se pode aclamar o que se quiser, e excluir o que se detesta, sem razões profundas ou realmente estéticas." Quer isto dizer que se considera moderno tudo aquilo que objetivamente contribui para a expressão do espírito da época. Enquanto que vanguardista será aquilo do qual se espera uma superação desse mesmo espírito.

[7] "A modernidade: um projecto inacabado", discurso proferido por Júrgen Habermas em Frankfurt quando este foi galardoado com o prémio Theodor Adorno, e que lhe terá servido de inspiração para uma das suas obras mais representativas: "O discurso filosófico da modernidade" (1985).
[8] Tradução do autor: "A presença do passado".
[9] Com *phony* o autor poderá querer referir-se à pós-modernidade como uma época não genuína ou, até, fraudulenta.

No Brasil, em particular para os arquitetos paulistas, o surgimento da arquitetura pós-moderna é visto como uma tentativa para "hegemonizar a cultura" (Puntoni, 1991, p. 9), de forma a garantir e perpetuar o controlo do mercado, do qual ela depende para a sua própria sobrevivência. A maior crítica que os apologistas de uma "nova" arquitetura, de um "novo" estilo arquitetónico, assentava precisamente nessa premissa da novidade, que tirou proveito (e soube posicionar-se para assim o fazer) de um certo cansaço formal das propostas modernistas, que eram, por sua vez, cada vez mais frágeis pelo seu progressivo esvaziamento ideológico. Nesse aspeto, diz a historiadora Sophia Telles (1991, p. 59) relembrando Argan, "modernos e pós-modernos [...] estão rigorosamente do mesmo lado. Caem no laço culturalista, muito adequado ao mercado." As imagens que propunham projetam uma expressão poética que se antecipava à própria realidade, mas que, enquanto descrição de projeto, nada dizem e praticamente nada representam (*cf. idem, ibidem*, p. 61).

O estado de crise a que chegou a arquitetura e o urbanismo brasileiros no lastro cultural deixado pelos anos da ditadura militar fez emergir um polémico e acicatado debate sobre o seu futuro. Um debate cuja inércia observada fez uma inteira geração de novos arquitetos, formados por volta de 1990, em particular em São Paulo, cultivarem um verdadeiro espírito de resistência e de esperança na reativação de uma linha de pensamento cujos fundamentos haviam sido perdidos algures no tempo, substituídos que foram pela sua estetização. Nos anos 1960, recorda Otília Arantes (1993, p. 61), "havia uma verdadeira obsessão em se definir uma metodologia do projeto, pensava-se a arquitetura em termos linguísticos, recorria-se ao estruturalismo, ao mesmo tempo que a valorização do contexto obrigava a retomar o passado e colocar a história em pauta". Como resultado dessa perda, Telles traça o diagnóstico da arquitetura brasileira no número três da "Caramelo" (1991, p. 61) dedicado a este tema:

> "Enquanto a arquitetura continuar no Brasil, a acreditar que a arte é um 'elemento' do projeto, um jogo de formas, uma estetização da técnica, ou um ornamento e um formalismo, continuaremos a ver constrangedoras exposições de arquitetos-artistas, croquis de viagem, ilustrações de arquitetura, como se o projeto fosse uma atividade tão pragmática, que só possa acreditar na arte por inspiração metafísica."

Poucos meses antes, no número anterior da revista, o também historiador Pedro Puntoni (*cf.* 1991, pp. 4-11) denunciava a "negaça do pós-moderno e a negação do moderno"

a que se tinha assistido. Na observação que fazia, a arquitetura tinha chegado ao ponto de se tornar simples mercadoria, mensurável, quantificável e tendencialmente normalizada, colocada ao dispor de uma burguesia abastada, sem lugar nem disponibilidade para acolher projetos que se orientassem pelas preocupações típicas da causa moderna, e que por isso foram perdendo a sua competitividade comercial. Tinha-se voltado, no fundo, aos mesmos problemas que eram apontados e reconhecidos ao período imediatamente anterior às revoluções do início do século XX, e que as vanguardas artísticas tinham tentado superar (e algumas começaram mesmo a conseguir fazê-lo). Ao detetar essa perversão do discurso moderno, explorada na pós-modernidade, Habermas o que faz, nos seus ensaios e teorias, é propor a sua reconstrução, ao invés de se render ao seu abandono. A reconstrução que enseja propor passa por "uma mudança do paradigma da filosofia da consciência para o da filosofia da linguagem." (Puntoni, 1991, p. 7). Somente a mudança desse paradigma permitirá "avançar na crítica das *perversões* do moderno", procurando recuperar para o homem um mundo com sentido racional, que o processo de reificação parece tê-lo feito esquecer.

É justo recordar que Puntoni fez parte da equipa que ganhou o concurso para o Pavilhão Brasileiro na Exposição Universal de Sevilha, em 1992, um projeto que pretendia recuperar a identidade nacional histórica da arquitetura brasileira.[10] Entretanto, esse mesmo projeto colocava em perigo a ordem estética em voga (no entendimento que os seus defensores faziam), sob a ameaça do regresso em força das formas que haviam vingado nos anos 1950. Um regresso que apontavam como sendo um revivalismo atribuído à linhagem da Escola Paulista. A opção pela cultura nacional que defende a equipa vencedora é uma opção que tem, novamente (e sempre), interesses políticos e ideológicos de afirmação da capacidade dessa própria cultura enquanto alternativa à sua submissão aos interesses colonialistas, ou das próprias elites (*cf. idem, ibidem,* p. 10). O moderno nas américas sempre tem estado intimamente ligado a uma ideia de colonialismo, ao passo que na Europa, essa mesma ideia gerou-se num contexto de superação historicista (*cf.* Lara, 2018).

A libertação que propõem (uma vez mais) dos grilhões colonialistas (e ainda do presente) não é diferente da liberdade sentida pelo homem quando descobriu a América e percebeu que não estava sozinho numa Terra que ele achava que conhecia. Da mesma forma,

[10] Consultar, entre outros, o segundo número da revista "Caramelo". São Paulo: Grêmio da FAU-USP, Jun. 1991, **0**(2), outra vez dedicado à controvérsia entre moderno e pós-moderno.

a invenção do telescópio – que permitiu dar argumentos a Galileu Galilei (1564-1642) de que seria efetivamente a Terra a girar em torno do Sol e não este a girar em torno da Terra, iludidos que estavam os homens pelo movimento que este descreve no céu – também estabeleceu um novo limite para a existência da espécie humana, que já não era mais o planeta que sempre habitou, mas o universo em que ele existe. O avanço da ciência e da tecnologia permitiu ao homem comprovar as possibilidades que as descobertas associadas a estes eventos anunciavam. Aquele que foi "um pequeno passo" para Neil Armstrong (1930-2012), em 1969, quando pela primeira vez um humano pisou a Lua, seria, nas palavras do próprio, "um passo gigantesco para a humanidade". A exploração espacial abriu novas possibilidades para o homem, que hoje podem inclusive colocar-se enquanto imaginação de um novo habitat.[11]

Essa mesma possibilidade foi escolhida por Hannah Arendt (2001, p. 11) para iniciar o prólogo do seu livro de 1958, precisamente um ano após a URSS ter conseguido colocar o primeiro satélite artificial em órbitra com a Terra – o Sputnik 1. O sucesso alcançado pelos soviéticos era também o sucesso de toda a humanidade, apesar de ter desencadeado, a partir daí, uma corrida aeroespacial com os EUA e, consequentemente, agravando a Guerra Fria que pairava sobre as duas superpotências desde o final da Segunda Guerra Mundial. De acordo com Arendt, a primeira reação, expressa espontaneamente, entre os homens que entendiam estar a raça humana limitada pelas possibilidades que o planeta que agora habitavam lhes proporcionava (e cuja exploração sem limites o levaria à sua própria extinção), terá sido de alívio. Um "primeiro passo para libertar o homem da sua prisão na Terra" (Arendt, 2001, p. 12). Essa estranha declaração para a altura e que hoje, com toda a atualidade do debate ecológico e sustentável da vida humana no planeta, se tornou global pela sua urgência, "reflectia, sem o saber, as extraordinárias palavras gravadas há mais de vinte anos na lápide funerária de um dos grandes cientistas da Rússia: 'A humanidade não permanecerá para sempre presa à Terra.'"[12] O sucesso da missão soviética não era pois somente sentida como mais um triunfo, mais um pequeno feito para o homem, extraordinário por certo, mas também, e eventualmente até com maior relevância, como uma nova

[11] Ver capítulo III.6.
[12] A citação utilizada por Arendt refere-se a uma frase atribuída ao cientista russo Konstantin Tsiolkovsky (1857-1935) pioneiro no estudo dos foguetes e da cosmonáutica.

possibilidade que se abria para a sobrevivência da espécie humana. A Terra, berço da humanidade, já não era um impedimento ao crescimento do homem, que agora tinha superado aquilo que só em sonhos tinha imaginado: de se erguer e *caminhar* em direção ao universo.

Embora todas estas possibilidades pertençam ainda ao campo da utopia (apesar dos avanços tecnológicos e científicos que nos têm aproximado cada vez mais da sua real concretização), já vamos vislumbrando a vida nessa imaginada realidade, inclusive nos seus aspetos mais perversos, como resultado dos seus efeitos colaterais. Grande parte desses efeitos, já se começaram a fazer sentir, porque as descobertas científicas, mesmo quando demonstradas pela tecnologia mais avançada disponível, "já não se prestam à expressão normal da fala e do raciocínio" (Arendt, 2001, p. 14). O processo com que Galileu Galilei teve de se debater contra o Santo Ofício, durante o século XVII – como consequência da defesa que fez das teorias heliocêntricas de Nicolau Copérnico (1473-1543), fundamentadas no uso do telescópio, e que Arendt indicou como sendo um dos três acontecimentos que marcaram, decisivamente, a era moderna[13] –, que o levaram a julgamento e à condenação, pois opunham-se às ideias difundidas pela Igreja Católica, é um exemplo paradigmático da contradição existente entre "o que sabemos e os absurdos que ainda se cometem" diz Mendes da Rocha (2015, p. 7). Todavia, com o estímulo de estarmos cada vez mais conscientes do momento difícil atual – que nada tem a ver com pós-moderno (Rocha, 1990, p. 35) –, com uma dimensão do conhecimento e uma mundialização nunca antes vistos, mas com uma fragilidade, ainda assim, que deixa essa condição à mercê da ignorância e do populismo dos poderosos e daqueles que por eles se deixam manipular.

A história de Galileu é amiúde mencionada por Mendes da Rocha como demonstração dessa degenerescência existente na história da humanidade. Do divórcio que há entre conhecimento e pensamento entre os homens. No prólogo do seu ensaio, Arendt (*ibidem*, p. 14) antecipa que, se realmente ficar comprovado esse divórcio, "então passaremos, sem dúvida, à condição de escravos indefesos" do conhecimento moderno que temos das coisas, "criaturas desprovidas de raciocínio, à mercê de qualquer engenhoca tecnicamente possível, por mais mortífera que seja." Sabemos, ainda, que essas criaturas ficarão muito em breve

[13] As outras duas foram a descoberta da América e a Reforma da Igreja Católica (consultar capítulo II.5).

desprovidas de trabalho, o que será trágico para muitas delas, nomeadamente para aquelas que não se conseguem sem ele imaginar. No campo ecológico e ambiental teme-se que estas sejam já as condições em que vivemos – apresentando um debate significativo já realizado, opondo e exibindo posições com tendências cada vez mais extremistas –, com consequências para a ecosfera, para a economia e para as sociedades. Embora não seja ainda possível determinar a dimensão dessas consequências, sabe-se que elas existirão e que terão um impacto seguramente negativo.

Em geral, no mundo moderno, o pensamento tem vindo depois das descobertas científicas, ao contrário de as pressupor, como antes fazia, deduzindo raciocínio a partir das previsões efetuadas pela ciência e das observações que as posteriormente iriam invalidar. É na constatação da evidência, da demonstração das implicações e da prova das suas consequências que o pensamento passou a ser deduzido, aproximando com isso grande parte da filosofia da era moderna de uma teoria da cognição e da psicologia (*cf. idem, ibidem,* p. 361). Há, com a era moderna, uma inversão da "verdade". O homem abandona o estado da perceção e da contemplação em que se encontrava anteriormente tentando encontrar explicação para os fenómenos da natureza, para um estado em que, através da pesquisa ativa e da fabricação dos seus próprios instrumentos (como as embarcações com que atravessou o oceano em direção ao desconhecido), se permitiu a confiar mais nas descobertas que fazia daquilo que procurava conhecer. O homem tornou-se construtor e fabricante da sua própria existência. É o momento em que a compreensão da história substituiu o porquê da existência. Esse é mais um aspeto que se encontra nítido e cristalino no discurso análogo entre as ideias de Arendt e Mendes da Rocha. Quando este toma o exemplo da construção das pirâmides para ilustrar a capacidade do homem em ser construtor da sua própria fabricação (*e.g.* 1990, p. 35) está a ser condizente com a ideia de Arendt sobre o *homo faber* (*cf.* 2001), e com a capacidade deste em superar as adversidades.

Segundo a autora (*ibidem,* p. 391), na circunstância da incerteza de um mundo futuro, o homem moderno voltou-se para dentro de si, fomentando um individualismo surdo e narcísico que, em simultâneo, o fez perceber que a sua própria imperfeição e as consequências desta, poderiam, seguramente, ser suprimidos pelos instrumentos que ele fabricava. Entretanto, e já depois do período de "socialização" desse homem, em nome de um interesse plural destituído de singular, este demonstrou querer e poder ser capaz de

propor a eliminação das atividades laborais, a ponto de promover em definitivo a passividade humana, tornando, consequentemente, cada vez mais difícil e distante a atividade de pensar.

Para este trágico destino que parece querer atravessar-se à nossa frente, os Yahoos, relatados pelo missionário escocês David Brodie, no conto de 1970 de Jorge Luis Borges, (1899-1986), encontraram radical solução: a cada menino elevado a rei da tribo mutilavam-no, queimavam-lhe os olhos e amputavam-lhe as mãos e os pés, para que o mundo não o distraia da sabedoria.[14] Os Yahoos são descritos como uma tribo bárbara, atroz e selvagem, que habita uma região remota da América do Sul, possivelmente o Brasil.[15] Aparentados com os humanos, praticantes da antropofagia, os Yahoos são detentores de um "idioma complexo", feito de poucos monossílabos, cujo significado fazem variar consoante o contexto, mas cuja virtude intelectual que Brodie observara o fazia concluir que se tratavam "não de uma nação primitiva, mas degenerada"[16] (Borges, 1998, p. 43). Uma das partes mais curiosas do informe de Brodie vem no final, quando este abandona a tribo e vai encontrar "uma povoação de homens negros, que sabiam arar, semear e rezar", com os quais ele entende-se em português. Seriam possivelmente brasileiros? talvez ainda escravizados?

A pertinência de "*El informe de Brodie*" para Mendes da Rocha está precisamente na questão do perigo que a degenerescência sempre espreita sobre as descobertas evolutivas da espécie humana. A transformação que Mendes da Rocha pretende operar através das suas propostas projetuais vai no sentido de agudizar, radicalizar um discurso que já há muito foi postulado e cujo projeto, estará sempre por acabar (Habermas, 2013). Não porque não o tenham deixado completar, mas porque permanece preso num movimento de eterna incompletude. O escritor português Jorge de Sena (1919-1978), que esteve durante anos

[14] *Cf.* Borges, Jorge Luis, 1998. *El informe de Brodie*, 12ª Ed. Madrid: Alianza, 1998 [1970], p. 41.
Tradução do autor: "*Cada niño que nace está sujeto a un detenido examen; si presenta ciertos estigmas, que no me han sido revelados, es elevado a rey de los Yahoos. Acto continuo lo mutilan* (he is gelded), *le queman los ojos y le cortan las manos y los pies, para que el mundo no lo distraiga de la sabiduría*."

[15] "De David Brodie, cuja autoria exorta de uma rúbrica colocada na parte inferior, nada pude averiguar, somente que foi um missionário escocês, natural de Aberdeen, que pregou à fé cristã na África central e depois em certas regiões selvagens do Brasil, terra à qual levou o seu conhecimento do português." Borges, Jorge Luis. *El informe de Brodie*, 12ª Ed. Madrid: Alianza, 1998 [1970], p. 40.
Tradução do autor: "*De David Brodie, cuya firma exornada de una rúbrica figura al pie, nada he podido averiguar, salvo que fue un misionero escocés, oriundo de Aberdeen, que predicó la fe cristiana en el centro de África y luego en ciertas regiones selváticas del Brasil, tierra a la cual lo llevaría su conocimiento del portugués*."

[16] Tradução do autor: "*La virtud intelectual de abstraer que semejante idioma postula, me sugiere que los Yahoos, pese a su barbarie, no son una nación primitiva sino degenerada*."

exilado no Brasil e depois nos EUA, afirma que "'modernidade', sem mais, é ser-se do tempo em que se vive (embora nunca ninguém saiba ao certo o que isso seja)". Já "Vanguarda", (Sena, 2004, p. 338), "é propor-se alguém uma superação desse mesmo tempo (talvez precisamente por ser tão incerto, ou tão igual ao que passou)." Se de facto, hoje, o homem pretende compreender a época em que vive, porque aparenta estar mais preocupado com a sua proteção enquanto ser vivo, com a sua subsistência, então talvez deva procurar orientação no período correspondente ao início da revolução científica, pois é lá que encontrará a condição dessa possibilidade. Na arquitetura, terá sido com a modernidade que esta descobriu a sua vocação científica, no entendimento que faz Tafuri (1985, p. 18). Atualmente, já não bastaria recuperar as ideias de Le Corbusier e da Carta de Atenas, os métodos da Bauhaus ou do VKhUTEMAS, ou ainda os princípios construtivistas das vanguardas soviéticas dos anos 1920, todos eles abordados anteriormente. Todavia, talvez compreendendo os seus pressupostos iniciais, as suas limitações e o porquê da interrupção do movimento em que se inseriam, seja possível rever (criticamente) os seus conceitos fundamentais, agora numa perspetiva contemporânea, e então, sim, perceber porque persistem em certas produções como a de Mendes da Rocha.

Habermas recorre à expressão *Wirkungsgeshischte*[17] para caracterizar esta nova forma de consciência moderna que teve de socorrer-se de um pensamento radicalmente histórico para resistir ao seu próprio afrouxamento. A ideia da história do efeito que determinada obra teve numa época reconhece-se no "horizonte, de expectativas determinadas pelo presente, aberto ao futuro, [que] orienta a forma como nos apoderamos do passado". Habermas (2010, p. 26) explica então que:

> "ao tomarmos nossas experiências passadas, orientando-as para o futuro, o presente autêntico afirma-se como lugar de preservação de tradições e de inovação, simultaneamente, não sendo possível uma sem a outra e fundindo-se ambas na objectividade de um contexto da história da recepção [*Wirkungsgeshischte*]."

Qual será então a herança deixada pelo moderno para a cultura brasileira? Onde é que ela se ampara e como é que a resistente presença se manifesta nas suas produções? Não

[17] "A expressão diz respeito às influências desencadeadas numa época por uma determinada obra, aludindo também ao tipo de recepção que dela foi feita nesse período." Explicação retirada de Habermas (2010, p. 26).

estamos seguros de que seja ainda pertinente usar o termo moderno a respeito da arquitetura e do urbanismo, pois ele corresponde a um ciclo circunscrito a um determinado período de tempo e que tem, historicamente, as suas motivações bem identificadas. Por outro lado, também vimos que muitos dos problemas levantados com as proposições modernas (no sentido mais abrangente da expressão) mantêm-se válidos e atuais, e que quando estas estiveram mais próximas de ser enfrentadas, inclusive para a arquitetura, foram derrubadas por medo da utopia que representavam, e por isso eram mais distantes da realidade a que tinham de acorrer, fosse ela social ou capitalista.

Quando o declínio da utopia social determinou a rendição da ideologia à realidade movida pelas leis do lucro, "à ideologia arquitectónica, artística e urbana rest[ou] a *utopia da forma*, como projecto de recuperação da totalidade humana numa síntese ideal, como posse da desordem através da ordem." (Tafuri, 1985, p. 38) Mas para Habermas e alguns dos pensadores da Escola de Frankfurt (*Frankfurter Schule*), a utopia tem mantido a sua importância como crítica da ideologia e assume-se como um dos fatores dinâmicos do desenvolvimento. Devendo, contudo, contrariar a tendência de justificar *ex post facto* e o ajustar do pensamento à medida da consolidação da realidade existente. Segundo Tafuri (*ibidem*, p. 43), "para o 'pensamento progressivo', o significado último de cada coisa singular advém-lhe exclusivamente de qualquer outra coisa que esteja à sua frente ou acima dela", enquanto que para o pensamento conservador, pelo contrário, esse mesmo significado é deduzido de qualquer coisa que lhe é anterior e que se situa no passado. Mas a utopia, enquanto crítica da ideologia, depende de uma visão estrutural da realidade existente e futura (*cf. ibidem*), preferindo operar antes no sentido do projetar, ambicionando à participação ativa na perpétua restruturação dessa mesma realidade, conjugando consciência e linguagem.

III.5
Epifania do neoconcretismo

Jorge de Sena, nos anos 1970 (época de consolidação do pós-modernismo na arquitetura), dizia que o "moderno" e a "modernidade" se tinham tornado um dos mais confusos critérios críticos de início do século XX. Embora nesse tempo, aqueles que o discutiam tivessem a virtude de ver com maior clareza do que hoje as diferenças entre "moderno" e "tradicional". (*cf.* Sena, 2004, p. 331) No Brasil, no entanto, é conhecida a interpretação de Lucio Costa (*cf.* 2003) de não ter havido antagonismo entre modernidade e tradição, fundidos que foram na singularidade da arquitetura brasileira, cujo ufanismo dos anos 1950 (50 anos em 5) celebrou com eventual desproporção.[1] Entretanto, fora do Brasil, nas duas épocas que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, sentia-se um certo desfalecimento do modernismo. Ao mesmo tempo, um pós-modernismo ainda incipiente ameaçava tornar o moderno mera nostalgia de um tempo passado. A ansiedade que se abate nessa altura sobre a maior parte dos arquitetos modernos[2], e que os fragiliza perante aqueles que exigiam uma mudança, é contrariada por um modernismo que se refunda e cujos atores, sensíveis às preocupações resultantes do pós-guerra, tentam incluí-las na sua problematização, recuperando e evoluindo um pensamento que se tinha desviado dos seus princípios iniciais.

---

[1] Ver capítulo II.1.

[2] *Cf.* Goldhagen, Sarah Williams. Legault, Régean (ed.) *Anxious modernisms: experimentation in postwar architectural culture*. Cambridge Massachusets: MIT Press, 2001.

É nessa época que São Paulo começa a construir uma alternativa cultural ao Rio de Janeiro, tirando proveito do rápido desenvolvimento industrial da cidade e da sua crescente cosmopolitização. É, também, nessa altura que Artigas consolida o seu pensamento no meio da produção arquitetónica, muito pelas suas posições radicalmente críticas (mas nem por isso menos relevantes) contra os inimigos da arte[3] e da sociedade livre e democrática, cujo pensamento encontra-se, sem dúvida, entranhado nos seus projetos e obras. Artigas é uma figura que pertenceu à Família Artística Paulista,[4] um grupo que rejeitava as tentativas de invasão capitalista sobre as artes brasileiras e que com isso mantinha uma acentuada independência ideológica. Embora não se possa afirmar com toda a certeza que tenha existido uma mobilização entre artistas e arquitetos brasileiros nesse período, a crítica que ambos experimentavam, direcionada ao racionalismo europeu (entendido como redutor e desumanizado, conforme apresentado por Ortega y Gasset)[5] estabelecia uma certa afinidade entre eles. (*cf.* Carvalho, 2014, p. 22) Terá também sido durante a década de 1950 que os jovens artistas brasileiros começaram a aparecer *contaminados* pelas ideias da arte abstrata, que até então era somente defendida pelo crítico Mário Pedrosa. É então que a arte considerada moderna começa a definir um novo rumo, o rumo do discurso social (de que Artigas era um acérrimo defensor), colocando em confrontação "princípios éticos, estéticos e políticos" com "a intolerância aos regionalismos e as importações artísticas trazidas pelos novos museus e bienais."[6] (*idem, ibidem*) Para o crítico de arte brasileiro Ronaldo Brito (*cf.* 1999, p. 36), terá sido somente na década de 50 que os conceitos da arte moderna e as suas implicações foram efetivamente incorporadas na linguagem dos artistas brasileiros, através dos discursos veiculados por concretos e neoconcretos.

A *síntese das artes* que muitos identificam nesse período, tem, na sua evolução, uma "genealogia curiosa" e que não é indiferente aos acontecimentos das décadas que lhe foram antecedentes na Europa. São várias as presenças de artistas europeus na América do Sul

[3] *Cf.* Artigas, Vilanova. A Bienal é contra os artistas brasileiros. In: *Caminhos da Arquitetura*, 4ª Ed. São Paulo: Fundação Vilanova Artigas, 2004 [1951], pp. 30-34.
[4] Ver capítulo II.2.
[5] *Cf.* Ortega y Gasset, José, 1997. *A desumanização da arte*. Lisboa: Vega Passagens, 1997.
Segundo Vânia Carvalho (2014, p. 28), "Ortega y Gasset considerou que a remoção progressiva da figura humana, enquanto tema central da obra de arte, e a abstração como puro objeto estético afastaram a arte moderna da vida das pessoas, que não mais possui o compromisso de representar ou imitar a realidade."
[6] Que Artigas designava de "ponta de lança do imperialismo americano no setor da cultura". As posições dos anos 50. In: *Caminhos da Arquitetura*, 4ª Ed. São Paulo: Fundação Vilanova Artigas, 2004 [1951], p. 160.

nessa altura, a maior parte devido às implicações (e influência) que os conflitos bélicos no Velho Continente tiveram nas suas vidas. Durante e depois. O artista e arquiteto suíço Max Bill (de quem já falámos anteriormente) teve um papel de enorme relevância para o desenvolvimento da arte, do design e da arquitetura no Brasil. Em grande parte, devido à retrospetiva da sua obra organizada em 1951, no MASP, por iniciativa do seu diretor Pietro Maria Bardi (1900-1999).[7] Nessa exposição estava a peça "*Tripartite unit*" que, meses mais tarde, ganharia enorme destaque pelo 1º prémio atribuído na I Bienal de São Paulo (1951). Bill regressaria dois anos mais tarde ao Brasil, para lecionar, tendo, novamente, um significativo impacto no meio cultural, em particular na arquitetura, pela leitura crítica que fez do caminho por que esta enveredava no Brasil, e que ficou bem explícita na palestra proferida na FAU.[8]

Bill, considerado o herdeiro de Naum Gabo-Pevsner (Sardo, 2011, p. 198), parece ter, de facto, exercido uma forte (mas controversa) influência no fascínio modernista do meio artístico brasileiro, nomeadamente no concretismo (em particular o concretismo paulista), de que era o seu maior representante desde a morte do holandês Theo van Doesburg (1883-1931), a quem é atribuída a originalidade da expressão "Arte Concreta".[9] Apesar de algumas das ideias colocadas em manifesto por Doesburg já pré-existirem em outros movimentos anteriores ao da Arte Concreta (como por exemplo nas formas geométricas das vanguardas artísticas russas), é neste movimento que elas existem como "redefinição do conceito de abstração", ao qual Bill daria "o sentido de uma arte construída objetivamente e em estreita ligação matemática, baseada nos princípios da Gestalt", conforme confirma Carvalho (2014, p. 27).

Num conjunto de artigos publicados no suplemento dominical do "Jornal do Brasil", entre 1959-60 (e posteriormente reunidos em livro: "Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo"), e com o "objetivo [de] realizar uma espécie de nova leitura dos acontecimentos artísticos de caráter construtivo a partir da visão neoconcreta", o escritor e crítico de arte Ferreira Gullar (*cf.* 1985) explica que o movimento desta arte ter-se-á

[7] A montagem da exposição ficaria a cargo da sua mulher, Lina Bo Bardi.
[8] Bill, Max. O arquiteto, a arquitetura, a sociedade. In: Xavier, Alberto (org.). Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1987], p. 159. Publicado originalmente na *Arichitectural Review*. São Paulo: Out. 1954, **116**(694).
[9] O termo terá sido primeiramente usado por Theo van Doesburg em Paris, no Manifesto da Arte Concreta, publicado no número um da revista *Art Concret*, em Maio de 1930.

irradiado para a América Latina, "primeiro para a Argentina e depois para o Brasil", a partir da Escola de Ulm, na Alemanha. Esta escola (no alemão *Hochschule für Gestaltung*), foi uma escola de design fundada em 1953 por Max Bill, que contribuiu para protelar os princípios da "obra de arte total" (*Gesamtkunstwerk*) da Bauhaus, uma escola onde ele próprio tinha sido aluno. Talvez seja mesmo pelo seu contributo à HfG Ulm que ele se tornou mais conhecido, tendo sido aí diretor entre 1950-6 (para além de arquiteto do edifício), período em que chamou à escola para ensinar alguns dos seus ex-companheiros na Bauhaus, entre eles Josef Albers (1888-1976).[10]

Ora, no pós-guerra, o interesse pela cultura europeia e norte-americana ganha renovado interesse na América Latina. (Afinal, os europeus, depois de se verem livres do horror e de toda a destruição dos últimos anos, pretendiam discutir os moldes de uma nova forma de sociedade, ao mesmo tempo que a arte aproximava-se de um certo informalismo). A interpretação que Delfim Sardo (2012, p. 200) faz das intervenções escritas de Ferreira Gullar (1930-2016) no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, é feita a partir do momento de charneira para a arte moderna que este atribuía à presença da Bauhaus:

> "A linha de demarcação detetada por Ferreira Gullar situa-se no facto de, na sua opinião, o carácter coletivo da escola, a tipologia de ensino que combinava a prática e a teoria artísticas e o primado da arquitetura colocarem fora da subjetividade a questão da forma. Estamos, evidentemente, perante um pensamento de matriz marxista que pretende encontrar na ideia de coletivo e na matriz arquitetónica um determinado sentido para a reutilização da ideia de espaço real que Lissitzky tinha introduzido em 1923 [...]. *Coletivismo* e, evidentemente, *utilidade* configuram a sua grelha de leitura que passa, portanto, a constituir-se como uma estrutura moral de conceção do que pode ser a prática artística. De facto, no exacerbamento da sua crítica à Bauhaus existe um claro modelo moral para a questão da legitimação do moderno."

Na Argentina é Tomás Maldonado (1922-2018) quem lidera o grupo concreto. Maldonado, que dirigia a revista "*Nueva Visión*", conhece Bill em 1948, vindo a ser por este convidado para ensinar em Ulm. Poucos anos depois, Maldonado substitui o próprio Bill na direção da escola, quando o rumo que o ensino aí tomava começou a ser questionado. De acordo com Gullar (1985, p. 215), Maldonado cedo se colocou numa posição de radical

[10] Albers revelaria na sua obra uma compreensão aguda do trabalho de Malevich, esperimentando as relações da cor com as formas geométricas puras, nomeadamente o quadrado, que *homenageou*.

oposição aos princípios bahausianos (que pretenderia superar), apesar de reconhecer a importância dessa herança. Maldonado "propõe que o ensino artístico se funda no conhecimento objetivo, estatístico, da mecânica percetiva e dos fatores formais e psíquicos da informação."

No caso do Brasil, a chegada do abstracionismo à arte moderna era um passo lógico e em linha com a história da arte, sucedendo ao figurativismo e ao realismo, pese embora retomando uma tradição mais construtiva (presente na arquitetura) e transformando-a, a partir daí, no seu projeto de vanguarda (*cf.* Brito, 1999, p. 37). O espírito progressista que reinava na década de 1950 foi também acompanhado pela abertura de novas instituições culturais. Instituições que viriam a desempenhar um papel de enorme relevância na política cultural, para além de se tornarem verdadeiros ícones da moderna arquitetura brasileira: é esse o caso do Museu de Arte de São Paulo (1947) e dos Museus de Arte Moderna de São Paulo (1948) e do Rio de Janeiro (1948). Para Carvalho (*cf.* 2014, p. 25) a linha curatorial sugerida a partir destas instituições, associada às primeiras edições da Bienal na capital paulista e, claro, ao desenvolvimento económico, colocaram em evidência "o esgotamento dos princípios que nortearam a arte brasileira dos anos 1920", em grande parte construídos a partir da Semana de 22, que lançara alguns dos mais importantes e reputados artistas brasileiros (Candido Portinari, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, entre outros); sem esquecer a importância que esta teve para a arquitetura moderna.[11] Se na altura, a arquitetura sentiu a necessidade de acompanhar as reflexões que então se faziam a partir da Semana, agora era o desejo de uma *verdadeira* arte moderna e de um projeto construtivo que estavam já consolidados numa arquitetura que se tinha tornado hegemónica na evolução cultural que predominava no país (*cf. idem, ibidem*, p. 26). O concretismo é reativo ao realismo socialista e a todo o modernismo que lhe antecedeu, embora insista num papel social e mais abrangente da arte. O racionalismo rigoroso, estabilizador e planificado que propõe, típico das teorias geo-construtivistas, pretende a superação da natureza tropical que, para o homem americano, é sentida de uma forma extrema e por vezes até trágica. Não é por isso estranho que os artistas concretistas e os arquitetos (nomeadamente em São Paulo) se tenham aproximado, pois partilhavam das mesmas preocupações e proposições da atividade artística que tinham

[11] Ver capítulo II.2.

por comum. Para os arquitetos a descoberta da arte concreta terá sido surpreendente, até porque muitos deles, ligados ao Partido Comunista, preferiam o realismo socialista, tradicionalmente ligado e integrado na arquitetura moderna brasileira e tornado corrente artística oficial do comunismo soviético.[12] A mão de Portinari (só para referenciar o mais célebre destes artistas) está presente nos maiores ícones da arquitetura moderna brasileira.[13] O abstracionismo não era uma opção e seria até visto com uma certa desconfiança. Mas a I Bienal de São Paulo terá invertido esse estado de coisas, convencendo os arquitetos paulistas de que "a arte abstrata é, na realidade, o movimento mais vivo e mais fecundo" do seu tempo. (Artigas, 2004, p. 32) Entretanto, a abstração das formas da natureza, da sua representatividade, que eles identificavam nas produções abstratas, já não era mais abstrata, mas concreta. O que significa que se as formas naturais fossem entendidas como concretas no mundo real, então fora dele só poderiam ser abstratas.

O *Zeitgeist* (espírito do tempo) foi um fator determinante para a emergência do abstracionismo nas artes brasileiras e, mais tarde, de outras tendências como a Bossa Nova, o Tropicalismo e o Cinema Novo. (Esta parece ser, aliás, uma condição inerente aos grandes movimentos artísticos e sociais da nossa história). A questão nacional parecia já estar consolidada no que era tradição. A resistência ao regime militar a partir da década de 1960 terá servido para fortalecer ainda mais o desenvolvimento de um sentimento progressista e humanista entre os artistas. O movimento concretista, que surge nos anos 1950 apresenta-se como derivação de uma ideologia e de um comportamento estético construtivo que recuava até às ideias vanguardistas de início do século XX, como o construtivismo soviético, o De Stijl e a Bauhaus. "Com ele uma tradição inteira de arte contemporânea retomou continuidade", afirmou Gullar (1985, p. 219), dando a entender que, na leitura que fazia, uma interrupção nessa continuidade se tinha dado.

---

[12] Ver capítulo III.2.

[13] Candido Portinari impõe a singularidade da sua personalidade no meio artístico brasileiro a partir dos anos 1930, coincidindo com o arranque da moderna arquitetura brasileira. O edifício do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro foi também um marco na relação estabelecida entre a arquitetura e as artes. Portinari é, nesse âmbito, um artista fundamental e porventura a sua maior figura. São várias as obras que produziu nesse registo para além do ministério, nomeadamente as composições a têmpera para o pavilhão brasileiro da Feira Internacional de New York (Lucio Costa e Oscar Niemeyer, 1939), a igreja de São Francisco de Assis na Pampulha (Oscar Niemeyer, 1943), o Colégio de Cataguases (Niemeyer, 1949), ou o conjunto residencial do Pedregulho (Eduardo Affonso Reidy, 1951).
Sobre a importância da relação entre as artes plásticas e a arquitetura moderna brasileira consultar o texto de Quirino Campofiorito, na revista "Módulo", n.º 44, Dez. 1976-Jan. 1977, pp. 55-60.

A atitude dos artistas concretistas em geral implicava, por "um lado, a vontade de uma expressão estética objetiva e crítica e, de outro lado, uma compreensão da atividade artística como intimamente ligada aos novos meios de produção, às novas técnicas e noções científicas." (*idem, ibidem,* p. 231) Para Bill, recorda Gullar, a matemática seria "a motivação e a justificação daquelas formas que surgiam sem qualquer referência ... natural", formada estritamente em resultado do espírito humano, rejeitando qualquer tipo de dramatismo ou simbolismo. Eram, portanto, diferentes das ideias iniciais de Malevich (embora à sua produção se referenciassem), onde a alusão a uma atividade abstrata, geométrica, era, na realidade, símbolo de uma certa superação, ao passo que na arte concreta essa abstração resume-se a "matéria sem mito e sem história." (*idem, ibidem,* p. 235) O caminho traçado por estes artistas era o de levar por diante uma linguagem puramente visual, através de uma técnica rigorosa e mecanizada, eliminando por completo a figura humana. É por reação a essa radicalidade que surgiu no Rio de Janeiro um movimento de contestação e revisão da teoria concretista, onde se incluíam artistas como Lygia Clark (1920-88), Lygia Pape (1927-2004) ou Hélio Oiticica (1937-80), alinhados sob o "Manifesto Neoconcreto" publicado no "Suplemento Dominical" do "Jornal do Brasil", em 21 e 22 de Março em 1959.[14]

Os artistas cariocas mais ligados ao neoconcretismo "mostravam uma preocupação pictórica, de cor e matéria" que era inédita entre os concretistas paulistas, "mais preocupados com a dinâmica visual, com a exploração dos efeitos da construção seriada." (*idem, ibidem,* p. 229). A postura concretista que partilhavam implicava uma vontade de expressão estética pragmática, independente, autorreferenciada, despida das fórmulas da *velha* academia. Entretanto, a sua produção, à semelhança do que defendiam os construtivistas, procurava amparo nas novas técnicas e descobertas científicas que a indústria colocava à disposição. A expressão artística através de uma linguagem absolutamente racional e geométrica era recorrente, muito embora, segundo Gullar (*cf. ibidem*, p. 228), o grupo carioca a entendesse não como um dogma, mas sim como "um campo aberto à experiência e indagação."

[14] O Manifesto Neoconcreto, publicado no mesmo dia da 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, foi escrito por Ferreira Gullar e assinado pelo próprio e por Amílcar de Castro, Franz Weissman, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardin e Theon Spanúdis.

Os dois grupos de artistas concretistas que emergem no Brasil nos anos 1950 são: o Grupo Ruptura, em São Paulo, liderado por Waldemar Cordeiro (1925-73), e fundado em 1952; e o Grupo Frente, neoconcreto, no Rio de Janeiro, dominado por Ivan Serpa (1923-73)[15] e fundado em 1954. Cordeiro (e aqueles que o acompanhavam) entendia a arte como uma realidade autónoma, procurando nela um qualquer sentido coletivo que fosse útil e acessível a todos, recorrendo para isso a materiais e técnicas industriais, e levando a arte a um fundamentalismo tal que os neoconcretos sentiram necessidade dele se distanciar e criticar. A negação total da história e a obra de arte como objeto tecnológico, "onde a consciência do homem representava uma posição casual, secundária e passageira", acabou por ser entendida por alguns como uma "falsa bandeira" (Artigas, 2004, p. 157). Correndo inclusive o risco de defender, novamente, o "*status quo*, do domínio burguês e da produção industrial". Esse aspeto terá contribuído para fomentar no grupo carioca a procura de uma alternativa que queria aproximar-se de uma noção mais orgânica.

Os neoconcretistas, segundo Gullar (1985, p. 243) – que pertenceu ao grupo e o seu manifesto redigiu – "refutando a objetividade exterior do indivíduo, afirmam uma objetividade mais profunda resultante da íntima interação das faculdades mentais e sensoriais do homem." Por isso rejeitam a noção de obra de arte como máquina ou objeto (tal como defendida pelo grupo paulista) e a perigosa obsessão abstracionista por que esta enveredava. Vendo essa contradição nas produções concretas reagem e, através de uma abordagem fenomenológica, retomam a consciência do humanismo. É precisamente o exercício dessa nostalgia da *verdadeira* consciência, no sentido de manter viva uma motivação criadora crítica, que Brito (1999, p. 50) deteta como tendo sido negligenciada pelo concretismo:

> "...o concretismo não foi capaz de pensar sistematicamente a razão política de sua prática e justificar a sua inserção no nosso ambiente cultural, repetindo até certo ponto todos os outros movimentos culturais e artísticos nacionais, cuidou apenas de importar o modelo e adaptá-lo às circunstâncias locais, sem um questionamento propriamente crítico."

[15] Que havia ganho o Prémio Jovem Pintor Nacional na I Bienal de São Paulo de 1951 com a pintura "Formas", a mesma Bienal em que Max Bill ganhou o primeiro prémio de escultura com a "*Tripartite unit*".

À semelhança dos construtivistas russos e dos arquitetos modernos brasileiros, os neoconcretistas voltam a interessar-se pela arte como atividade de transformação da sociedade, aproximando-se do popular e retomando uma tradição de genealogia revolucionária. Essa é a verdade neoconcreta na leitura que Brito faz (*ibidem*, p. 9): "ter sido o vértice da consciência construtiva brasileira [...] e simultaneamente o agente de sua crise, abrindo caminho para sua superação no processo de produção local." De facto, a leitura que ele faz é a de que as produções dos artistas neoconcretos acabaram por ser elas próprias reflexo da *crise* em que o projeto construtivo tinha submergido, pois incorporavam uma reflexão sobre o estado da arte, sobre a "impossibilidade do ambiente cultural brasileiro seguir o sonho construtivo, a utopia reformista", como resultado da degenerescência a que a excessiva mecanização da estética tinha levado (*cf. ibidem,* p. 94). Dessa reflexão terão resultado preocupações éticas que tentavam reposicionar a questão do humano no centro da produção artística, acabando por afastar o neoconcretismo do "positivismo característico das tendências construtivas e da conceção mecanicista do psiquismo humano que lhes é inerente." (*cf. ibidem,* p. 87) O interesse que os neoconcretistas tinham era o de manter uma posição crítica constante perante a contemporaneidade, fosse nos seus aspetos ideológicos, fosse nos mecanismo de produção, ou fosse ainda na forma como as obras neoconcretas se apresentavam ao mundo, recentrando o problema no *ser* e arrancando-as, em definitivo, dos seus suportes tradicionais.

A tomada de consciência dos problemas da arte contemporânea está nos primórdios das preocupações neoconcretas. O pensamento independente e crítico, adverso a qualquer impulso de representação figurativa, tem como objetivo a sua comunicação através de uma linguagem pictórica autónoma, "formada na expressão essencial das manchas dinâmicas da cor" no caso da pintura (*cf.* Gullar, p. 121). Nesse sentido, ele aproxima-se do construtivismo russo, e em particular das derivações suprematistas de Malevich e El Lissitzky (*ibidem*, p. 127), procurando um novo objeto para a pintura que não aquele da representação figurativa, mesmo quando esta fosse conseguida através de um racionalismo geométrico estritamente ótico. As formas geométricas para Malevich não eram simples proposições formais, mas arquétipos do mundo natural, modelos da qualidade imanente à essência de algo que se apresenta como experiências vividas da consciência.

Nos pintores neoconcretos, tal como no quadrado negro de Malevich, a contradição entre figura e fundo desaparece, na medida em que as formas geométricas entram no campo da imanência (da realidade material em sua concretude), autorreferenciadas à sua dimensão interior e à manifestação das suas emoções, que são a parte que está visível para os outros. Os limites do quadro desaparecem. Nas vanguardas russas pela ausência de referências e pelo movimento transcendental (diagonal) que as formas suprematistas apresentam, levantando-se e ascendendo a um reino que está acima da vida na Terra. Essa tendência de ultrapassar os limites para construir o espaço real, que se encontra presente em toda a vanguarda russa, é recuperada pelos neoconcretistas. Veja-se o que diz Gullar a esse respeito (*ibidem*, p. 139):

> "Nos pintores neoconcretos – que já não lidam em nenhum grau com o problema da representação, mas já com o de emprestar uma transcendência à tela mesmo como objeto material – não se encontra mais a contradição figura-fundo (essa contradição se transfere, da tela como área à tela como objeto: o fundo é o mundo). [...] É como se o espaço da tela não preexistisse à obra. Ele é diretamente arrancado da sua condição material, inumana, para o plano da expressão. Como potencialidades interiores, as forma-cor se especializam pela primeira e única vez. Nada se coloca sobre elas, o trabalho cessa com a sua aparição."

Os neoconcretos entendem os suportes tradicionais também como figuras que representam um espaço que pré-existe às formas que nele se situam – sejam elas figurativas, semi-figurativas ou, por fim, formas geométricas puras –, e, como tal, propõem-se a romper com esse sistema, fazendo inclusive as suas produções artísticas deslocarem-se para fora do espaço tradicional da sua apresentação: os museus.[16] É lá que as obras se encontravam trancadas e por isso inacessíveis, ou distantes, a todos aqueles que a elas não tinham acesso. Ao considerar que a formação de um sentido na arte exige uma interlocução entre o emissor e o recetor, implicando a participação direta do espetador, Mário Pedrosa – que conjuntamente com Gullar foi um dos teóricos do neoconcretismo – terá aproximado as

[16] "Quadros, esculturas, painéis, jardins, objetos, acontecimentos vários, de irrefutável interesse artístico, não raro, não passam dos salões, museus galerias, residenciais ou outros ambientes fechados. E esses trabalhos – notadamente dos nossos artistas modernos – contêm, em sua motivação o profundo interesse pela vida urbana." Motta, Flávio. Nitsche, Marcello, 1974. *Arte na cidade: delineamento para um programa de atividades artísticas patrocinadas pela Prefeitura Municipal* [documento dactiolografado]. São Paulo: [*s.n.*], 1974.

teorias neoconcretistas da "noção marxista[17] de história como conflito, em que o processo de formalização supõe necessariamente um embate com a matéria", e assim deslocando o ênfase existente do "cientificismo cognitivo em prol da afirmação de uma receção não passiva", ou seja, também ela participante da experiência artística. A importância dos ensaios críticos de Pedrosa para o meio cultural artístico e arquitetónico (que Guilherme Wisnik apresenta na sua seleção de 2015) faz parte de uma cultura militante socialista que manteve ao longo da sua vida. O seu envolvimento nas bienais de arte de São Paulo, em particular na segunda, da qual foi curador, e no arranque dos museus de arte moderna nas capitais paulista e carioca, na década de 1950, não é alheio ao surgimento dos movimentos concretistas. Pedrosa, para além de ter incentivado estes movimentos, lançou ainda as bases teóricas para a emancipação do grupo carioca. Apesar de inicialmente ter defendido uma arte tendencialmente política, ativa na luta revolucionária, acabaria por defender o oposto, possivelmente por ter passado a acreditar que "a revolução dos sentidos ocorrida com o advento da arte abstrata permitia, para além da visão convencional, antever 'os horizontes longínquos da utopia' [...] com consequências sociais inestimáveis." (Arantes. In: Pedrosa, 2000, p. 16) Para que a arte fosse revolucionária não precisava de ser *militante*, deixando implícita e explicitamente nas suas formas a ideologia que defendia. Bastava que, para isso, se mantivesse fiel aos pressupostos revolucionários, independentes e autónomos de qualquer forma que se referenciasse a elementos que a ela fossem externos. A força expressiva da produção artística deveria ser o resultado da pesquisa que o autor realiza para reeducar a sensibilidade do homem, forçando-o a superar a visão convencionada do mundo e obrigando-o a compreendê-lo de uma outra forma, uma forma que tivesse a capacidade de lhe restaurar o destino (*cf.* Arantes *apud* Wisnik, 2015 p. 26) O estranho torna-se uma categoria essencial para compreender o espaço neoconcreto que, segundo Sardo (*cf.* 2012, p. 405), passa a situar-se entre o escultórico e o ambiental.

De acordo com o mesmo Sardo, a conversão da escultura em lugar percorrível, cuja expressão mais determinante talvez possa ser encontrada na "*Merzbau*" (ca. 1931) de Kurt Schwitters (1887-1948), com ligações à tradição construtiva russa (que este mantinha através

[17] É conhecida a ligação de Mário Pedrosa ao Partido Comunista Brasileiro e ao movimento trotskista, nomeadamente por ter iniciado no Brasil a Oposição de Esquerda Internacional, precursora da Quarta Internacional, uma organização comunista internacional que pretendia regenerar o Estado Soviético, que considerava degenerado pelas políticas stalinistas.

de El Lissitzky), voltou a ser explorada pelos neoconcretistas, sobretudo através das experiências de Hélio Oiticica e de Lygia Clark. A escultura, ao propor uma interação efetiva com o espetador, inclusive através da configuração de espaço à escala do homem, aproxima-se progressivamente do espaço arquitetónico. Esta é uma transição perseguida desde as vanguardas russas. (O próprio El Lissitzky afirmava que a sua arte era uma transição para a arquitetura). Maria Isabel Villac (*cf.* 2000, p. 43), na sua tese sobre Paulo Mendes da Rocha acrescenta que o artista neoconcreto passa a ser um promotor de uma criação onde também o espetador participa ou nega essa possibilidade, invertendo a posição histórica de criar com o objetivo da contemplação. Ao propor o envolvimento do espectador com uma situação concreta, a relação também passa a ser de estranheza, "pois provoca uma tensão entre universos simbólicos distintos"[18] (*idem, ibidem,* p. 41), o do emissor e o do recetor. Em todo o caso, no Brasil, é intrigante o facto de esse aproximar recíproco entre o neoconcretismo e a moderna arquitetura nunca se ter dado em simultâneo, até porque ambos partiam da mesma base construtiva, embora a arquitetura o tivesse feito de forma mais precoce e anterior à epifania neoconcretista de final dos anos 1950, início dos anos 1960, nas prebendas da inauguração de uma nova capital.

De acordo com a leitura que o arquiteto brasileiro João Masao Kamita (*cf.* 2010, p. 4) efetua num artigo em que procura estabelecer uma relação entre a arquitetura moderna brasileira e o neoconcretismo, tanto um como o outro movimento terão sido "vistos como desvios ao racionalismo europeu." Kamita, que organizou uma das primeiras monografias de Vilanova Artigas,[19] constata, nesse artigo, que a arquitetura moderna brasileira, sobretudo a carioca, no período entre 1930-60, esteve "sob o signo de uma plasticidade arbitrária, pela falta de densidade social e desdém pela função", acabando por ser fria e cruamente colocada em questão por Bill, em 1953, quando este alertou para o "risco de cair num perigoso academicismo anti-social." Era preciso relembrar que a arquitetura é uma arte social, constatava Bill, e, como tal, esta "deve estar ao serviço do homem." Já o neoconcretismo, opondo-se à obsessão racionalista concretista e contrapondo com uma alternativa subjetiva, fazia pressupor uma insistência na experiência individual da obra de arte; o que, de facto, a confirmar-se, acabaria por ser um paradoxo para com as proposições construtivistas que, por

[18] Tradução do autor: "*La relación es de estrañeza, pues provoca tensión entre universos simbólicos distintos.*"
[19] *Cf.* Artigas, Vilanova, 2000. *Vilanova Artigas*. João Masao Kamita (org.). São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

outro lado, tentava resgatar. "Ambos, em suma, representariam uma espécie de regressão, já que afirmam valores que o projeto construtivo moderno havia duramente superado". (Kamita, 2010, p. 5)

O empenho dos arquitetos em retomar as propostas construtivistas era principalmente colocado na ideia de quebrar os limites que o contexto impunha às obras, "tanto em termos visuais, pelos efeitos de transparência formal, como em termos corpóreos pelo incentivo à interação fenomenológica do espaço", segundo Kamita (*ibidem*, p. 6). Esta é uma preocupação que ainda permanece nítida nas propostas de Mendes da Rocha. Talvez aqui se pudesse acrescentar a superação dos limites do mundo objetivo, que a arquitetura moderna e o suprematismo malevichiano pretendiam representar. Desta forma, é possível justificar o *esticar* das construções até aos limites dos lotes, a ocupação destes com volumes assentes sobre pilotis que os projetam para o céu; volumes que sectorizam o programa e articulam relações espaciais onde sempre se procura uma ideia de coletividade. Estas são estratégias frequentes entre os arquitetos modernos e entre os paulistas em particular, que lutam contra a interpretação que a sociedade faz de espaço público diferente da ideia que eles têm preconcebida (*cf.* Zein, 2010). Todas estas estratégias teriam como objetivo a "continuidade entre formas, espaços e superfícies" (*idem, ibidem*, p. 6), mas também a superação da "condição humana" na Terra, que Hannah Arendt retratou e publicou no seu livro de 1958 (e que muito influenciou o pensamento desde então). Um livro que antecede precisamente em um ano a publicação do Manifesto Neoconcreto.

Esse período no Brasil, quando o país vive os "anos dourados" da década de 1950 – tendo como modelo de prosperidade os EUA, marginalizando a URSS, num mundo que estava então bipolarizado entre estas duas superpotências –, é quando a arquitetura efetua uma revisão autocrítica da sua condição moderna, feita com grande predominância da Escola Paulista e em muito devido à doutrina de Artigas. Essa predominância estaria ligada a três fatores que Celso Pazzanese (1990, p. 38) identifica: a condição interior de São Paulo, por isso mais ligada à ocupação do território; o facto de não ser capital federal, ou seja, era mais autónoma em relação ao Estado; e pela mesma razão mais dependente da iniciativa privada. Segundo o mesmo Pazzanese (*ibidem*), a Escola Paulista gerada a partir das ideias de Artigas está muito próxima do concretismo. Uma proximidade que não se esgota na

contemporaneidade dos dois movimentos, mas também da convergência de ideologias artísticas, sociais e políticas.

A década de 1950 é, aliás, para Artigas, um período de charneira na sua posição enquanto arquiteto, educador e cidadão. Sendo um período de menor produção arquitetónica, corresponde a um tempo em que este parece efetuar uma revisão da sua própria posição enquanto artista e cidadão. Essa é a leitura que Kamita[20] faz e, na realidade, há uma certa confluência de acontecimentos que o parecem sustentar. O ano de 1952 é, nesse particular, determinante, pela desilusão que terá constituído a sua viagem de 50 dias à URSS, em que observa uma arquitetura do realismo socialista propagada como arquitetura do povo, até à escrita do seu documento mais marcante "Caminhos da arquitetura moderna". Nesse período crítico, o que parece estar em revisão são os fundamentos do projeto moderno, na arquitetura e nas artes, analisando-se as suas proposições teóricas e as suas conquistas revolucionárias, mas também as suas produções degeneradas, semelhantes aos Yahoos de Brodie.[21] Há um movimento crítico ideológico que assoma, que procura contestar a mitologia moderna e recentrar a questão nas qualidades do que é concreto. Artigas é uma figura determinante nesse particular, quer pela sua produção prática e teórica, quer pela militância ideológica com que assumia um sentido político em tudo o que produzia. Essa consciência da necessidade de uma arquitetura que se torne crítica da realidade, incorporou-se na essência da arquitetura de Mendes da Rocha e de todos aqueles que se *alistaram* no projeto da Escola Paulista.

Entretanto, pode-se também ler uma aproximação de Artigas (e logo depois de Mendes da Rocha) ao (neo-)concretismo, que se começa a manifestar na linguagem formal dos seus projetos, como por exemplo na Casa Rubem de Mendonça (1958), também conhecida por

[20] *Cf.* Vilanova Artigas: a política das formas poéticas. In: *Vilanova Artigas.* João Masao Kamita (org.). São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

[21] "A virtude intelectual de abstração que tal linguagem postula, sugere-me que os Yahoos, pese embora a sua barbárie, não são uma nação primitiva, mas degenerada. Esta conjectura é confirmada pelas inscrições que descobri no cume do planalto e cujas personagens, que se assemelham às runas que os nossos antepassados registaram, não são mais decifradas pela tribo. É como se esta tivesse esquecido a linguagem escrita e só tivesse agora a linguagem oral." Borges, Jorge Luis. *El informe de Brodie*, 12ª Ed. Madrid: Alianza, 1998 [1970], p. 43

Tradução do autor: "*La virtud intelectual de abstraer que semejante idioma postula, me sugiere que los Yahoos, pese a su barbarie, no son una nación primitiva sino degenerada. Confirman esta conjetura las inscripciones que he descubierto en la cumbre de la meseta y cuyos caracteres, que se asemejan a las runas que nuestros mayores grababan, ya no se dejan descifrar por la tribu. Es como si ésta hubiera olvidado el lenguaje escrito y sólo le quedara el oral*."

"Casa dos Triângulos",[22] que terá marcado a transição para um desenho estrutural mais expressivo, onde a forma dos apoios são representações dos diagramas de cargas e de uma nova plasticidade. É conhecida a citação que Artigas faz de Auguste Perret (1874-1954) de que "é preciso fazer cantar o ponto de apoio", cuja importância foi recordada pelo amigo e colega Flávio Motta (Artigas, 2004, p. 224) na arguição da sua prova didática do concurso para professor titular da FAU. Quanto a Mendes da Rocha, esse mesmo exercício de enfatização dos pontos de apoio, pode ser verificado no edifício do Poupatempo (1999), por exemplo, onde os seus apoios constituem uma composição claramente neoconcreta, com perturbantes semelhanças com os "Relevos espaciais" de Oiticica.

Mas Artigas era um espírito inquieto e, à semelhança dos neoconcretos cariocas, não se conformava com as limitações do concretismo paulista, e a uma interpretação fechada da afirmação de Bill (2003, p. 162): "a arte consiste em tornar uma idéia tão clara e objetiva quanto possível, através dos meios mais adequados". Para ele, uma resposta exclusivamente técnica e objetivista não servia os problemas sociais. Ao desconsiderarem a história, os concretistas tinham-se equivocado estética e politicamente. (*cf.* Grazziano, 2015, p. 160) As contradições que Artigas deteta entre os aspetos políticos do concretismo paulista e as suas produções (apesar de artistas e arquitetos terem alimentado uma rejeição do imperialismo americano), poderia empurrar o abstracionismo na arte a um extremo que considerava perigoso, afastando irremediavelmente o concretismo do popular.

A ausência de uma tese e de uma linguagem que sustentassem, sobre sólidos alicerces, as proposições concretistas, poderá ter motivado alguns arquitetos paulistas – entre eles os mais jovens e recentemente formados, que viam em Artigas uma centelha que lhes dará a conhecer uma alternativa teórica estruturada para a sua prática construtiva –, a procurar um caminho que fosse capaz de articular a ética com a estética.[23] A arquitetura deveria ser capaz de estabelecer uma "comunicação como objeto de caráter simbólico, e também como articulação de espaços para sua legibilidade como intenção." (Pazzanese, 1990, p. 42)

[22] Assim chamada devido à composição geométrica pintada em azul e branco sobre as fachadas, pelos pintores figurativistas Francisco Rebolo Gonsales (1902-80) e Mário Gruber (1927-2011).

[23] "Não se trata de mais ética ou menos estética, mas sim de uma nova estética fundada na ética." (Rocha, 2011a, p. 39)
Tradução do autor: "*No se trata de más ética o menos estética, sino de uma nueva estética fundade em la ética*."

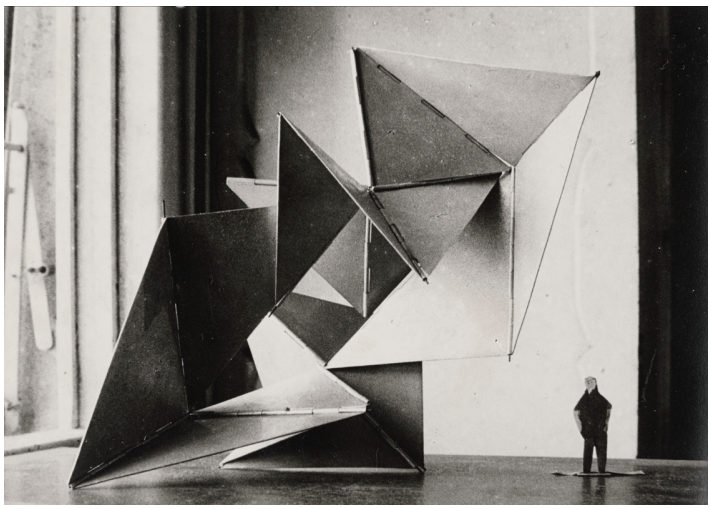


Figura 83 "Arquitetura fantástica, bichos"
Lygia Clark . 1963

Figura 84 "Relevo espacial REL 036"
Hélio Oiticica . 1959

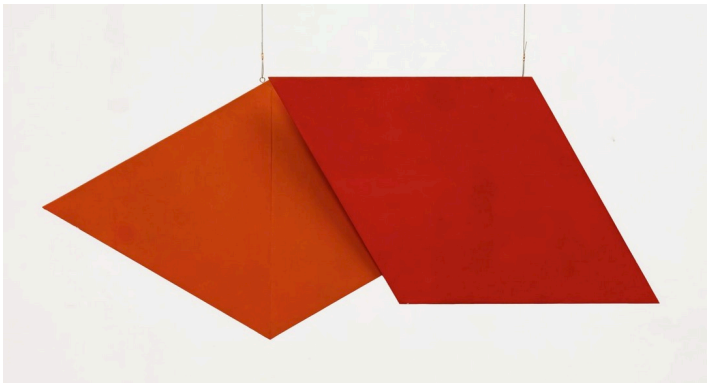




Figura 85 "Relevo espacial A17"
Hélio Oiticica . 1959



Figura 86 Anhembi Tênis Clube
Vilanova Artigas . 1970
Fotografia de ©Eduardo Ortega



Figura 87 Poupatempo Itaquera
Paulo Mendes da Rocha e MMBB . 1988
Fotografia de ©Tuca Vieira

A abertura da arte para o espaço, radicalizada pelos artistas neoconcretos, quebrando a dicotomia existente "entre figura e fundo, entre objeto e espaço, entre, em última instância, sujeito e objeto" (Kamita, 2010, p. 8), parece encontrar paralelo com a arquitetura, quando esta alarga o seu âmbito para o espaço urbano, mesmo quando operando no interior de lotes privados, mesmo quando se tratando de moradias unifamiliares.[24] A integração das artes na arquitetura tende então a excluir as práticas convencionais, alheadas do problema espacial e, portanto, incorporadas na arquitetura de uma forma mais decorativa do que colaborativa. As novas gerações de pintores e escultores estão mais próximas de uma síntese das artes (*cf.* Pedrosa, 2015, p. 73), uma temática que sempre esteve presente em toda a problemática da formação da arquitetura moderna no início do século passado. Os artistas acalentam o desejo de participar dos problemas concretos da sociedade e do mundo, e essa é, segundo Mário Pedrosa, a verdadeira razão por que se abre uma brecha para a entrada dos construtivos nas escolas. Neste aspeto, a construção de Brasília talvez tenha também significado a consagração do trabalho artístico coletivo de urbanistas, arquitetos e artistas, que, unidos num mesmo desígnio social e cultural, participaram da sua realização, aproximando essa "Nova Cidade" que nascia de uma sinopse do movimento moderno, que o crítico via como a "Síntese das Artes".[25]

Em São Paulo, esse debate sobre a síntese das artes, que tinha sido retomado no fervor dos anos 1950, onde também os cursos de arquitetura iam-se atualizando às novas exigências, embora ainda influenciados pelos vícios precedentes dos currículos das escolas de engenharia, prossegue pelos anos 1960 e 1970, em plena presença desconfiada da ditadura militar. Para este esforço muito terão contribuído os estudantes de arquitetura do Mackenzie e as vitórias que foram alcançando nos vários concursos, nomeadamente nas bienais internacionais de arquitetura (*cf.* Saia, 2003, p. 117), e o seu diálogo com os demais estudantes da FAU e, bem assim, com o jovem IAB-SP.

Quando Flávio Motta e Marcello Nitsche (1942-2017) propuseram em 1973 à Prefeitura de São Paulo um programa de atividades artísticas a realizar na cidade, estavam a

[24] Ver capítulo II.3.
[25] No Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959, que reuniu uma quantidade considerável e notável de críticos de arte nacional e internacional, Mário Pedrosa, responsável pela organização temática do congresso, propõe como tema a hipótese da "Cidade nova: síntese das artes".

insistir na necessidade de um envolvimento artístico entre artistas e arquitetos, e de ambos com a sociedade urbana. O seu objetivo era retomar uma prática que diziam estar a desaparecer, e que consideravam vital para a vida nas cidades. A apresentação de artistas no espaço público da cidade visava "a complexidade dos problemas da vida metropolitana" que consideravam ser uma "vocação" necessária para "tornar habitável a cidade, cheia de interesse humano". (Motta, Nitsche, 1974, p. 1) Os artistas vêm na cidade a possibilidade de se escapar a uma solidão anunciada pelo "tempo monótono, rotineiro" que eles poderiam e tinham a obrigação de ajudar a contrariar. A cidade como manifestação do "desejo dos homens estarem juntos"[26], e como veículo da educação, são ideias que atraem Mendes da Rocha, acérrimo defensor da humanização do ambiente construído pelos homens, como o são as cidades. Para ele as cidades não podem ser só um depósito de construções avulsas (ou de seres alienados), distantes e alheadas dos seus habitantes. Muito pelo contrário, elas devem proporcionar o ambiente necessário a que todos se sintam como artífices de uma construção coletiva. Motta (1975, p. 3) defende que a presença dos artistas na cidade é "a presença de uma forma de mostrar a dimensão histórica do trabalho – diríamos até, desalienante – porque restabelece o sentido dos processos humanos de atuação, onde cada um faz e se faz; evidencia e também se reconhece como produto social."

A arte sem suporte (cavalete ou base) que Clark e Oiticica retomariam de Tatlin e Rodchenko – provavelmente os seus inventores –, insistindo na rutura do espaço bidimensional, passava para a arquitetura com o objetivo de, finalmente, estabelecer-se como parte de uma totalidade onde transeunte e observador são chamados a participar consciente e ativamente na obra, e a com ela estabelecer uma relação de interdependência. Contudo, essa intenção, que começou por ser neoplástica, terá esbarrado na própria arquitetura, que não admitia sobreposições e era já expressão de uma ambição artística. Por isso, a pintura policromática era realizada pelo próprio arquiteto, quando este achava necessário o uso da cor para "completar a plasticidade da construção." (Gullar, 1985, p. 251) A série "Bichos" de Clark ou os "Penetráveis" de Oiticica são associações do sujeito com o objeto, exigindo uma participação concreta e participativa de todos. A estratégia coletiva da

[26] *Cf.* Rocha, Paulo Mendes da. Condomínios são os ovos da serpente [*online/video*]. In: *Globo news*. São Paulo: Rede Globo, 21 Jun. 2016 [Consult. 2 Abr. 2018].
Disponível em: <http://g1.globo.com/globo-news/milenio/videos/v/mileniocondominios-sao-os-ovos-da-serpente-diz-premiado-arquiteto-brasileiro/5108892/?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com.br>

arte neoconcreta poderá ser existencial, porque percebeu a potencialidade transformadora do imaginário, passando a determinar as suas conceções a partir da integração da razão e do desejo como instrumentos do conhecimento e da ação (*cf.* Villac, 2000, p. 42).

A partir destas associações que temos vindo a efetuar, é interessante observar a afirmação de Sophia Telles (1998), quando esta aproxima Mendes da Rocha do contexto neoconcretista:

> "Paulo Mendes da Rocha está muito próximo do contexto neoconcretista brasileiro em alguns surpreendentes procedimentos de projeto, seja no modo como se afasta da arquitetura como 'objeto', seja na sua afinidade em pensar o projeto enquanto ação e não como produto."

Existe efetivamente um afastamento, uma rejeição por parte de Mendes da Rocha à arquitetura como objeto, que também se encontra em Artigas. A arquitetura como ação, pelo contrário, atrai-o, porque repele a ideia de objeto que se dá a ver, enquanto tenta seduzir o utilizador para uma arquitetura que se dá antes a conhecer. Nela fica evidenciado todo o processo que originou aquele resultado e que requer um envolvimento do sujeito, iniciando um processo de comunicabilidade que parece colocar o arquiteto próximo da ideia de uma certa marginalidade, recetor dos processos de transformação da sociedade, embora dependente da consciência e grau de cultura do recetor a quem se dirige. Na tipologia de casas particulares que Mendes da Rocha e Artigas produziram, e que pretenderam que se tornassem processos de urbanização da vida doméstica, porque as estabeleciam em continuidade com a vida nas cidades, as suas intenções teriam sido compreendidas pelos neoconcretistas. A tentativa de síntese das experiências mentais e sensoriais, projetadas como parte de um processo, ações que só se completam na plena consciência de quem as utiliza, são próximas das obras neoconcretistas, que talvez pretendessem, por sua vez, como por exemplo nos penetráveis de Oiticica, tornar doméstica a vida urbana (*cf.* Wisnik, 2012, p. 21). Se as propostas dos artistas neoconcretos fazem depender a obra da totalidade transformadora da experiência artística, também as obras de Mendes da Rocha surgem como transformações do lugar, do qual dependem enquanto construções. No caso do Museu dos Coches há uma construção de um novo lugar porque o projeto faz de todo o recinto um museu em diálogo com a cidade. Segundo Telles (1998), os projetos de Mendes da Rocha

são "proposições programáticas", ações que escapam da figuração. O Museu dos Coches é um desses casos, porque há nele uma proposta de interferência na cidade, que é supra programa museológico, embora deste tire proveito.

O ideal construtivista russo está fortemente enraizado no processo de trabalho de Mendes da Rocha, numa relação de semelhança com as proposições neoconcretas, fazendo-se notar na implantação da construção na totalidade do lote e, se possível até, contrariando os seus limites, extravasando-o. Esses limites são os limites estabelecidos pelo próprio homem na definição que faz da propriedade da terra, da gestão do território. São limites terrenos que, tal como os que a natureza impõe (como o peso da gravidade, que é uma característica intrínseca do objeto), importam contrariar. Mendes da Rocha é um homem do Antropoceno, tendo assistido à ignóbil violência da atividade humana, não só entre os homens, mas também contra a natureza, cujos efeitos dessa atividade vê agora refletirem-se no clima e no funcionamento dos ecossistemas da Terra. Mas se o século XX foi, provavelmente, um dos séculos mais violentos da história da humanidade, foi também o século em que Mendes da Rocha viu essa mesma humanidade reagir e demonstrar ter a necessária capacidade e as ferramentas para contrariar a sua própria degenerescência, e as consequências desta no planeta. As construções de Mendes da Rocha (e dos artistas neoconcretos), não são manifestações artísticas que operem uma transformação efetiva do mundo, mas projetam-se como agentes de uma mudança indispensável da consciência entre os homens e mulheres, da necessidade sentida dessa transformação.



Figura 88 *Baía de Montevidéu*
Paulo Mendes da Rocha . 1998

III.6
A hipótese (geo-)construtivista

No filme "*Interstellar*" (2014), de Christopher Nolan (1970-), Cooper, juntamente com um grupo de exploradores, embarca na viagem mais importante da história da humanidade: uma exploração interestelar em busca de um novo mundo que a salve da condenação a que está votada numa Terra devastada por catástrofes. O protagonista da história é um antigo piloto de testes da NASA que trabalha agora como agricultor, numa sociedade que regrediu à sua condição agrária, como forma de sobrevivência à degradação ecológica progressiva de um planeta empobrecido. Apesar de não ser clara no argumento a origem da condenação da Terra, há a sugestão de que esta resultou da incúria humana, proporcionando um esgotamento dos recursos disponíveis, que tornaram o êxodo planetário a última esperança para a salvação da espécie. A visão catastrófica do *fim da natureza* que Nolan emprega no argumento é uma visão recorrente, que alguns cientistas também descrevem como a fatalidade do Antropoceno[1]: uma nova era geológica que corresponde ao período em que a presença do homem e as suas atividades começaram a ter um impacto significativo nos sistemas biofísicos da Terra. Não só impactaram como parecem querer galgar todos os limites definidos pela ciência como perigosos de serem ultrapassados.

[1] É possível que o termo "Antropoceno" tenha surgido nos anos 1980 pelo biólogo norte-americano Eugene Stoermer (1934-2012) e, mais tarde popularizado, no início deste século, pelo cientista atmosférico holandês Paul Crutzen (1933-), vencedor do Prémio Nobel da Química de 1995. [fonte: unesco.org]

Somos testemunhas da negação coletiva em que vivemos, agora mais radicalizada pelos movimentos populistas, depositando uma fé inabalável no progresso e na capacidade do homem em encontrar soluções para todos os problemas que se lhe colocam. De facto, desde a revolução industrial que a humanidade tem conseguido progressos significativos para seu próprio proveito (mesmo considerando as atrocidades cometidas pelo caminho), conseguindo aumentar significativamente a esperança média de vida, diminuindo o número de enfermos, tornando-se mais resiliente às adversidades naturais, *encurtando distâncias*, e iniciando um caminho (embora ainda imberbe e localizado) da abolição da exploração do homem pelo homem que, desde o início da era moderna, e muito pelo contributo das revoluções, pode ter na emancipação do género feminino o seu maior símbolo. Estes são só alguns exemplos da nossa capacidade de crescimento enquanto espécie. É verdade que em muitas destas situações estamos ainda no início da resolução do problema, mas o facto de as reconhecermos como problema já é um passo de enorme significado.

Para muitos cientistas e académicos a evolução tecnológica está na origem deste paradoxo entre a perceção que o homem tem de ser capaz de substituir muitas das funções que lhe são (eram) proporcionadas pelos sistemas da Terra e, em simultâneo, ser o agente da destruição desses mesmos sistemas. Aqueles que se autodenominam eco-modernistas[2], manifestando uma crença inabalável num *bom* Antropoceno, defendem que a tecnologia e o engenho humano devem ser aproveitados para intensificar certas atividades humanas (entre elas a urbanização) e, consequentemente, diminuir o seu impacto sobre a natureza. Aumentar a concentração de humanos nas cidades é um exemplo. Previsões mundiais apontam para um cenário em que 70% da população residirá em cidades no ano de 2050. As cidades têm conduzido (para os eco-modernistas) a humanidade a uma desassociação progressiva da natureza, conseguindo processos de distribuição por norma mais eficientes do que aqueles atingidos em economias rurais, ao mesmo tempo que reduzem o seu impacto ambiental (*cf.* AA.VV, 2015, p. 13). Há aqui um enfâse na separação entre natureza e cultura que se originou na era moderna.

"A natureza é uma droga, não serve para nada, é um trambolho. Ela só serve transformada pelas nossas mãos." Assim argumenta Mendes da Rocha numa entrevista em

[2] Consultar: http://www.ecomodernism.org/

2002 à revista "Caros amigos". Para ele a natureza é um conjunto de fenómenos e não paisagem, enquanto que para o europeu será, porventura, o contrário, residindo nesta divergência a possível diferença de leitura que cada um dela faz. Segundo o filósofo francês Frédéric Neyrat (1968-), este tipo de pensamento que vemos em Mendes da Rocha encaixa-se no perfil daqueles que ele define como geo-construtivistas. No seu livro "*The unconstructable earth: an ecology of separation*" [3] Neyrat (2017, p. 4) explica que afirmações como a de Mendes da Rocha são típicas entre os geo-construtivistas: para eles "as condições para a vida humana não são e nunca foram naturais", pois o homem teve de encontrar na sua inteligência e engenho formas de sobrevivência num mundo em que ainda era caça para os outros animais. Por outro lado, "a ideia de que os humanos têm de viver dentro dos limites definidos pelo quadro ambiental determinado pelo nosso planeta, acaba por negar a realidade da nossa própria história"[4], pois essa história é, ela própria, uma narrativa da superação desses mesmos limites pelo homem. Para um geo-construtivista o meio ambiente será, doravante, aquilo que o homem quiser fazer dele, pois ele possui os meios para o fazer ou para tornar possível esse fazer. Se for necessário reproduzir esse meio ambiente de forma artificial para a sua própria sobrevivência, o homem já se mostrou disponível e com capacidade para ensaiar essa possibilidade, nomeadamente através de projetos como o "Biosphere 2", "BIOS-3" ou "MELiSSA".[5] Mas se perceber os (não-)limites das suas próprias capacidades, então o homem talvez compreenda que terá a oportunidade de recriar o estado selvagem de uma natureza eventualmente perdida. Assim, segundo Neyrat (2018a, p. 18), geo-construtivismo "é a ideia segundo a qual os seres humanos têm a capacidade e mesmo o dever de reconstruir inteiramente o universo no qual habitam, isto é, a Terra."

Se, de facto, a Terra puder ser reconstruída, como o defendem os geo-construtivistas, tal só será possível através da presunção de que a natureza e os seus fenómenos podem ser

[3] Tradução do autor: "A terra não construível: uma ecologia da separação".
[4] Tradução do autor: "*The geo-constructivists embrace statements such as 'the conditions for human life were not natural and never have been' or 'the idea that humans must live within the framework of the natural environmental limits set by our planet denies the reality of our entire history*.'"
[5] Os três projetos referidos são projetos que têm como base a recriação de ecossitemas aptos à vida humana, de forma artificial. O projeto BIOS-3 é um ecossistema fechado construído na Rússia, entre 1965-72. O projeto "Biosphere 2" realizou-se nos EUA, em 1986. O MELiSSA é um programa da European Space Agency (ESA), iniciado em 1989.

controlados (ou até dominados) pelo poder tecnológico e industrial da humanidade – o que estará ainda por se verificar, pelo menos na sua plenitude, como o demonstram os insucessos experimentados em alguns dos projetos mencionados acima . Todavia, se a humanidade vier a chegar a um tal estado de necessidade, isso significaria que a sua reconstrução seria a única saída capaz de resolver os problemas ambientais existentes à escala planetária. Isso significaria que esse deveria ser um projeto de interesse global (*cf.* Neyrat, 2017, p. 2), até por não ter condições estruturais para ser resolvido localmente. Para Neyrat (*ibidem*), "mais do que extrair um sentimento de culpa desta situação" de urgência climática a que chegámos, devemos, pelo contrário, "extrair um lucro deste poder telúrico".[6] O resultado dos danos causados à Terra pela ação do homem são, nem mais, a demonstração do seu poder e da sua capacidade para o fazer; pode-se então deduzir que a inversão dessa lógica destrutiva será uma lógica construtiva ou reconstrutiva, sobre a qual todos viriam a ficar vinculados. Assim, "dominar e possuir a natureza são as etapas que conduzem à capacidade de a refazer, de a reconstruir" (*idem*, 2018a, p. 18), conferindo uma nova abrangência ao pensamento moderno fundado por René Descartes (1956-1650) de que teria o homem o poder de ser mestre e possuidor da natureza.[7]

Todavia, será que pode esta ideia ser ainda hoje defendida? Afinal, a Terra já existia antes da chegada dos seres humanos (tal como já existia a América antes da chegada dos europeus), e foi a chegada destes e a sua evolução a causa dos problemas que hoje eles próprios pretendem resolver. A sua história é uma parte ínfima da história da Terra. Entretanto, a resolução que propõem (ou que pretenderão propor) é considerada estritamente do ponto de vista técnico, da engenharia, levando à questão se essa é uma solução desejável a todos os seres que habitam o planeta, humanos e não humanos, ou é somente uma resolução para sobrevivência dos primeiros. O homem será, sem dúvida, capaz de recriar espécies que já conheceram a sua extinção, embora continue sem se preocupar com as consequências do seu progresso para as restantes que estão em vias de ser extintas. A separação entre o que é humano e o que não é humano (inaugurada durante o século XVII) começou a ser colocada em causa pela ecologia, que defende uma interdependência entre todos os seres vivos e o

[6] Tradução do autor: "*…far from extracting a sense of guilt from this current situation, we must on the contrary, extract a profit from this telluric power. If we have damaged the Earth, it's because we had the power to do so. We have made the Earth poorly? Then we must repair it, reprogram it – reconstruct it!*"
[7] *Cf.* Descartes, René. *Discurso do método*. Lisboa: Edições 70, 1987.

meio natural, alinhados num frágil equilíbrio, que importa preservar. A retirada de uma só pedra nesse ténue equilíbrio pode tudo fazer ruir. No entanto, a exacerbação ecológica poderá conter o perigo da negação da história, da compreensão do que levou ao atual estado de calamidade e, em limite, levar ao erro do seu oposto radical. Como alternativa Neyrat (*cf.* 2017) propõe uma "ecologia da separação", uma terceira via, acrescentando à interconexão dos seres vivos um poder de separação política. Ao ser uma questão política, esta não se deve, no entanto, encerrar nos interesses nacionais de cada nação, pois tem implicações que só podem ser resolvidas a nível mundial. Assim como não existem catástrofes exclusivas de um só país (mesmo que só esse tenha sido atingido), porque acabam por ter repercussões a nível global e muito para além do seu tempo, também não existem soluções nacionalistas que lhes sirvam, pois as causas dessas catástrofes estão para lá das suas fronteiras. O problema é global e só poderá ser resolvido globalmente. Essa é, aliás, a dificuldade maior que se tem colocado: atingir um entendimento supranacional. O conflito entre povos é um conflito que não interessa ao género humano, pois ele é a origem da segregação dos mais fracos, como disso é exemplo a política colonial na América a que Mendes da Rocha sempre recorre para apontar como um desastre cuja rota importa inverter.[8]

O que Neyrat (2017, p. 10) pretende demonstrar com a sua tese e proposta para uma "ecologia da separação" (que pode ser simplesmente entendida como um apelo ao sentido crítico) surge como resultado da constatação de que o pensamento ecológico e ambiental atuais estão dominados por uma ideologia eco-construtivista, que se manifesta "cada vez menos apta para contestar a engenharia climática e as posições não-naturalistas", colocando-se, cada vez mais, no lado oposto a uma qualquer "política ecológica verdadeiramente estabelecida" (*idem, ibidem*).[9] Na realidade, o pensamento eco-construtivista, sendo distinto do pensamento geo-construtivista, tem sido por este apropriado de forma a dotá-lo de uma outra dimensão: a da reformatação da Terra (*cf. idem, ibidem,* p. 183). A reformatação da Terra significaria uma separação definitiva entre cultura e natureza, pois a possibilidade comprovada dessa reformatação levaria a que concluíssemos, como espécie, que a nossa

[8] Sobre a crítica da política colonial na América ver o capítulo II.5. A ideia de "Resistência ao desastre" (que adquire aqui múltiplas formas) está sempre presente em Mendes da Rocha, podendo ser consultada, entre outras fontes, no capítulo 3.3 da tese de Ana Vaz Milheiro (2005, pp. 333-350) sobre "A construção do Brasil".

[9] Tradução do autor: "*Ecological and environmental thinking today is dominated by an eco-constructivist current that is less and less apt at contesting geoengineering and the anaturalist position and is more and more opposed to any truly antiestablishment political ecology*."

vida, a nossa sobrevivência, estaria já para além da histórica e genealógica dependência que tínhamos para com a natureza. A promessa essencial do geo-construtivismo parece ser, em Neyrat (*ibidem*, p. 4) não o progresso como se poderia supor, mas "a mera sobrevivência da humanidade." Enfrentamos, desde que de nós nos lembramos, a morte.

O mistério da morte (e não da vida) tornou-se o grande desafio para o homem, que o persegue por todos os meios de que vai dispondo. É essa verve pelo eterno que nos vai mantendo animados, esperançosos e na "expectativa de uma eterna existência do Homem no Universo", diz Mendes da Rocha (2005a, p. 17). A alusão à eternidade que o arquiteto faz, embora mais típica entre a religião (a existência de vida para além da morte), não tem nele qualquer sentido religioso. Antes pelo contrário, as suas convicções procuram explicação e fundamento na ciência e na razão, na constatação factual da história e não na crença da existência de um eventual reino espiritual. As suas referências são filosóficas, como o próprio admite, citando de Hannah Arendt (2001, p. 299) a *condenação* a que todos estamos votados:

> "Fluindo na direcção da morte, a vida do homem arrastaria consigo, inevitavelmente, todas as coisas humanas para a ruína e a destruição, se não fosse a faculdade humana de interrompê-las e iniciar algo novo, faculdade inerente à acção como perene advertência de que os homens, embora devam morrer, não nascem para morrer, mas para começar."

Neste ciclo de perpétuo recomeço em que somos colocados por Arendt há uma ideia de continuidade infinita, cujo medo da sua finitude é o que alimenta o espírito do homem, que o move, que o motiva a sempre procurar resposta aos problemas que ele próprio coloca. Ao medo que sentimos respondemos com construção. "Avisar o outro", como diz Mendes da Rocha, é o destino a que estamos condenados. Seja de um pai que ensina um filho, seja de um aprendiz que continua as investigações de seu mestre ou seja, até, da evolução biológica da espécie. Sempre progredindo, mesmo que por momentos voltemos atrás. Assim, o confronto deixa de ser com a natureza e passa a ser entendido como um confronto connosco. Uma duradoura insatisfação.

Na mitologia de Fausto – reconhecido, universalmente, como um símbolo cultural da modernidade –, o protagonista só se entrega a Mefistófeles quando os prazeres que obtém através do conhecimento e da sabedoria cessam e ele se declara plenamente satisfeito.



Figura 89 "*Faust*"
Rembrandt. *Ca.* 1652

O poema "Fausto" de Goethe (1808) dá expressão a um sistema moderno de abrangência global que, segundo o filósofo norte-americano Marshall Berman (*cf.* 1986, p. 40) dramatiza-se na transição do século XVIII para o século XIX. Para Berman, o "Fausto" de Goethe é "a primeira e ainda a melhor *tragédia do desenvolvimento*".[10] A história é baseada na lenda do doutor Georg Faust (1480-1540), um homem contemporâneo de Galileu e que, à semelhança deste, também terá tido problemas com a Inquisição, devido à sua erudição e apego pelo saber, que o afastavam de Deus e o aproximavam da dúvida. O tema subjacente ao *homem fáustico* que tem interesse para o nosso estudo é, precisamente, este último aspeto. A dúvida está na essência da vida humana e da sua evolução enquanto espécie. O homem moderno é, na sua totalidade, um eterno insatisfeito, e é a partir dessa perene insatisfação que tem construído a sua evolução e a evolução do planeta Terra. O "clímax" da vida de Fausto surge já na parte final da história – aquela que Berman (*ibidem*) designa pela metamorfose "O Fomentador" –, quando a evolução do conhecimento e da experiência de Fausto (sempre conseguida através da ajuda de Mefistófeles) passam do interesse individual para o interesse coletivo, do privado para o público. Fausto sai da passividade íntima e dos problemas pessoais para um ativismo social e político, e por isso "lança todos os seus poderes contra a natureza e a sociedade; luta não só para mudar a sua vida, mas a vida de todos." Berman vê um Fausto cada vez mais preocupado em agir contra o poder instalado, "para construir um ambiente social radicalmente novo, destinado a esvaziar de vez o velho mundo ou a destruí-lo." (*idem*, *ibidem*, p. 60).

Esta possibilidade de transformação (da natureza e da sociedade) que o moderno – e aqui incluímos os dois conceitos que Marshall Berman (1940-2013) designa por "modernização", ligada à economia e à política, e "modernismo", referente às artes e à cultura – sempre procura, são inerentes a um pensamento marxista, tal como colocou como hipótese Berman (*ibidem*, p. 87) e que, em certa medida, temos tentado demonstrar ao longo deste estudo. "As afinidades entre Marx e os modernistas tornam-se ainda mais claras quando observamos a passagem inteira de onde a imagem [que dá o título à obra de Berman]

[10] As primeiras narrativas de Fausto foram compostas pelo escritor Johann Spiess (1587) e por Christopher Marlowe (1589), tendo sido a história deste personagem, a partir daí, abordada por vários autores, na literatura, no cinema e na música.

foi extraída". É no "Manifesto Comunista" de Marx e Engels que encontramos a seguinte passagem mencionada por Berman: "Tudo o que é sólido desmancha no ar, tudo o que é sagrado é profanado, e os homens são finalmente forçados a enfrentar com sentidos mais sóbrios suas reais condições de vida e sua relação com outros homens."[11]

A primeira frase tem um sentido cósmico que nos faz talvez recuperar a imagem do quadro de Magritte "*Les idées claires*" (1955) que mencionámos no terceiro capítulo desta parte. Esse instante do "meteorito surpreendido à beira-mar", como lhe chama Mendes da Rocha (2018, p. 48), flutuando acima da rebentação das águas, representa para o arquiteto a "essência de tudo", a figuração de que "a natureza é um desastre" e de que cabe ao homem torná-la "virtuosa". Por outro lado, o título do quadro poderá também apelar à interpretação de que a clarividência da nossa mente está na superação dos fenómenos naturais, no quadro representado pela pedra gravitando acima das águas "como uma nave mágica"[12], alusão de uma certa transcendência que se reconhece na Casa em Catanduva (1986), MuBE (1988) e de outros seus projetos.

A segunda frase da imagem de Marx e Engels – "tudo o que é sagrado é profanado" – significa, para Berman, um confronto histórico entre a ausência do sagrado e a tentativa do homem em encontrar-se perante essa ausência. Mas também pode significar que tudo o que damos como adquirido pode sempre vir a ser questionado. Finalmente, a terceira frase consubstancia na própria experiência de vida entre os homens, a necessidade de "enfrentar" a sua condição. A "consciência de poder dirigir a natureza"[13] de que falava Aldo Rossi (1931-1997) é, pois, uma das principais características da cultura marxista, estando presente nas produções artísticas que se identificam com essa cultura, e onde o diálogo entre o homem e o meio ambiente é parte do processo criativo.

Marx e Engels não estariam, porém, conscientes das verdadeiras consequências que a evolução tecnológica e industrial encetadas pela humanidade desde então tiveram nos

[11] Na versão portuguesa da Editorial "Avante!" a expressão está traduzida do alemão da seguinte forma: "Tudo o que era dos estados [ou ordens sociais – *ständisch*] e estável se volatiliza, tudo o que era sagrado é dessagrado, e os homens são por fim obrigados a encarar com olhos prosaicos a sua posição na vida, as suas ligações recíprocas." Marx, Karl. Engels, Friedrich, 1997. *Manifesto do Partido Comunista*, 2ª ed. Lisboa: Editorial Avante! 1997 [1890], p. 32.

[12] Referência utilizada por Mendes da Rocha no memorial da sua Casa em Catanduva, publicado na revista *AU*, n.º 8, Out./Nov. 1986.

[13] Tradução do autor: "*La conscienza di poter 'dirigere la natura'*", In: *Voce Comunista 7*, nº 31, 1954.

ecossistemas da Terra, através da alteração que esta evolução implicou no conjunto dos fatores físicos e biológicos. De facto, podemos verificar que a celebração industrial e tecnológica que se constatava naquela época, e que orientou os tempos modernos, redundou numa confiança extrema que se acha capaz de corrigir os efeitos perversos da sua produção na natureza; uma confiança que, paulatinamente, tem vindo a esmorecer face a uma sensibilidade crescente da problemática ambiental, a ponto de ter, hoje, conseguido radicalizar o discurso ecológico que se coloca do lado oposto. Entretanto, Neyrat (2018, p. 108) dá conta de que também o pensamento de Marx evoluiu nesse sentido. Se a princípio, quer ele quer Engels teriam consciência da interferência do homem na natureza, o seu interesse geológico levá-los-ia à constatação de uma existência natural que ainda escapa ao controlo do homem. Uma existência que precede a era humana e que emergindo das entranhas da Terra, manifestando-se com tal violência e destruição, esvazia de sentido toda e qualquer disputa entre os homens.

Hoje, são já poucos os segredos da superfície terrestre que ainda permanecem por revelar. Aquela natureza que antes era considerada inacessível, mística e frequentada por criaturas que de tão estranhas que eram só poderiam ser entendidas como produtos do transcendental, aproxima-se da completa revelação. Nesses tempos, a natureza era o que estava para além do espaço protegido, do abrigo, do construído ou, se quisermos, daquilo que se conhecia, por oposição àquilo que não se conhecia, ou se conhecia menos bem e, por isso, colocado numa dimensão divina:

> "A natureza era o que se encontrava além dos muros da cidade, o espaço não protegido, não organizado, não construído. Ao redor do *témenos*[14] urbano, do recinto sagrado da civilização ou da cidade – duas palavras que têm a mesma raiz –, havia uma zona de fronteira, o campo, habitada por seres cuja natureza parecia incerta e ambígua, entre o humano e o animal: a gente dos campos, que vivia segundo tradições antigas e se dedicava a técnicas arcaicas e quase rituais, ligadas aos ritmos sazonais e aos ciclos lunares, tão diversas das técnicas civis, cultas, intelectuais do artesanato urbano. No entanto, além dessa zona incerta, em que às vezes também o citadino ia procurar um momentâneo e regenerador contato com a grande mãe, começava a verdadeira natureza, a que, ainda no final do século XVIII e no princípio do XIX, era considerada inimiga, inacessível, inviolável, frequentada apenas pelas feras e pelas águias – e, naturalmente, por Deus, pelos gênios do bem, como pelos gênios do mal (pense-se em William Blake). Era o 'sublime' e representava o limite, a fronteira entre o habitado e

[14] Recinto sagrado na Grécia Antiga.

> o inabitável, entre a cidade e a selva, entre o espaço geométrico ou mensurável e a dimensão ilimitada, incomensurável do ser. E como se sabe que as estruturas do espaço não estão na realidade objetiva, mas no pensamento que a pensa, a dedução é fácil: a cidade é a dimensão do distinto, do relativo, do consciente, do *ego*; a natureza sublime é a dimensão do transcendente, do absoluto, do *superego*."

Esta cidade que Argan (1993a, p. 213) descreve já pouco existe assim. Tão pouco existem dessa forma o campo e a selva além dela. Mesmo que nalguns casos ainda se possam fisicamente reconhecer os seus limites, na compreensão que fazemos do mundo global eles já não fazem muito sentido e, a seu tempo, estarão ultrapassados. O desaparecimento dessa natureza selvagem e desconhecida dá lugar a uma natureza humanizada, que tende a ser o resultado de uma frustração crescente da vida nas cidades. É o falhanço dos modelos urbanos das cidades historicamente constituídas que tem suscitado uma mercantilização da natureza, fazendo com que se proclame pelo seu direito de usufruto e de preservação. Mas esse direito que se exige não é mais do que uma reação à desilusão da vida nas cidades e, no entanto, elas persistem como lugar de desejo ou de única possibilidade de sobrevivência. Destino ambicionado daqueles que ainda vivem fora delas e que delas ouviram falar. Por outro lado, alguns dos que nelas vivem experimentando o amargo da sua *morte*, o *cheiro da decomposição* das cidades sem vida, adormecidos num quotidiano sem sentido e poluído, sonham com uma alternativa no campo. Lefebvre (2001, p. 117) dizia que "a reivindicação da natureza, o desejo de aproveitar dela são desvios do direito à cidade." E parece difícil contrapor esta dedução.

A cidade consolidada, a cidade que tem a (in)felicidade de possuir algum fruto tornado objeto de cobiça, como produto da sua história ou dos seus eventos, e já não é vivenciada, mas consumida de um só *trago* como "objeto de consumo cultural para os turistas e para o estetismo, ávidos de espetáculos e do pitoresco." (*idem, ibidem,* p. 106) As arquiteturas que formam essas cidades tornam-se também elas objetos de competição, mercadorias a serem trocadas em espetáculos feéricos, que enchem as cidades de seres alienados, colecionadores de locais a visitar, que capitalizam um processo de distanciação e de estranhamento progressivo na vida urbana. A tipologia museu (a par dos monumentos, arquiteturas icónicas e eventos) é uma das tipologias preferidas do chamado turismo cultural.

O Museu Nacional dos Coches que Mendes da Rocha projetou nasce também neste contexto, e não fica alheio à "imagem do país" que se pretende projetar. E, no entanto, o

urbano persiste no espírito do arquiteto. Ele sabe que esse urbano pressupõe uma teoria integral da cidade e da sociedade que nela habita, pressupõe uma utilização do conhecimento histórico, artístico e científico, que Lefebvre (e provavelmente, também, Mendes da Rocha) acredita como sendo somente possível de realizar pela classe operária (*idem, ibidem,* p. 118). O mesmo Lefebvre (*ibidem,* p. 106) sentencia o destino das cidades antigas, vítimas do fervor turístico, afirmando ser "impossível considerar a hipótese de reconstituição da cidade antiga; possível apenas encarar a construção de uma nova cidade, sobre novas bases, numa outra escala, em outras condições, numa outra sociedade." Nota-se em Lefebvre uma espécie de desânimo. Se realmente pudéssemos empreender a construção dessas novas cidades, como as faríamos? Que dimensão deveriam ter? Onde as deveríamos construir? Qual seria o local desejado para as erguer, que atendesse às necessidades humanas e que respeitasse o meio ambiente? Saberíamos resistir à tentação ecologista, ficção de um retorno a um estado natural que já não existe? Por outro lado, será a hipótese geo-construtivista capaz de responder plenamente a todas as condições de habitabilidade que hoje se exigem?

Mendes da Rocha parece saber a resposta a estas questões, pois está consciente da relação do homem com a natureza e de como essa relação pode (deve) ser abordada nas artes. Quando os suportes artísticos deixam de ser o cavalete, a tela, a pedra e o bronze e passam a ser "reflexões sobre as próprias virtudes da dominação possível pelo homem, daquilo que poderia ser a fenomenologia da natureza" (Rocha, 1993, p.43) – como o fizeram os artistas neoconcretos brasileiros –, passa a ter um interesse absoluto para a arquitetura e para a forma como a construímos. Não como uma forma fútil da utilização *pura* dos materiais, não como um disfarce que pretende apaziguar o que não pode ser apaziguado, e menos ainda como forma de compensar ou amenizar a insuportável vida nas cidades, mas como consciência dos "fenômenos da natureza, a força da gravidade, o peso dos materiais e a possibilidade do engenho humano em arquiteturas." Como é que essa consciência se manifesta como linguagem nos seus projetos é o que temos vindo a estudar, desde a inevitável suspensão dos volumes até à reconfiguração da superfície terrestre (o chão) que o arquiteto sempre opera por debaixo destes. (*cf.* Spiro. In: Rocha, 2002a)

Mendes da Rocha retoma o ideal humanista de princípio do século XX, numa expectativa que talvez não seja mais "antropocêntrica", como a classificou Ana Vaz Milheiro (2005, p. 335), mas, hipoteticamente, (geo-)construtivista, porque acrescentou à

consciência do poder transformador tecnológico oferecido ao ser humano, o sonho da transformação da Terra, das coisas artificias e naturais e, no fim, se tudo falhar, a preparação do seu êxodo para noutro planeta habitar. (*cf.* Neyrat, 2018a, p. 18) Essa transformação tanto pode ser feita através da adição de novos elementos e estruturas, como da subtração de existentes, como quando propõe a transformação do ambiente interno da Villa Roquebrune como "parte do jardim, com a casa defenestrada, os pisos, não absolutamente restaurados e, se possível no estado em que estão, com a dignidade do envelhecido, como a vegetação exterior, antigos." (Rocha, 2011, p. 2). Este parece ser um tempo em que Mendes da Rocha tomou consciência de que o Homem já ultrapassou os limites do seu desejo de dominação da natureza. O seu processo de trabalho, sendo didático, ainda é feito através de um ênfase tecnológico, embora sem nunca relegar à dimensão histórica. Essa dimensão tem dois aspetos primordiais: de um lado o aspeto que diz respeito à capacidade do homem em contrariar a natureza, dominá-la, descobri-la e conhecê-la para dela poder tirar proveito e interpretar as suas manifestações de hostilidade; do outro lado está a história, como iniciativa humana. Esta interpretação que Artigas (*cf.* 2004, p. 109) também fazia da capacidade do homem em dominar a natureza e de, inclusive, a fazer "dobrar-se às nossas necessidades e desejos", é contudo incompleta, porque ignora todo o período da história que antecede o aparecimento do homem. A Terra foi a possibilidade de o homem existir. A quintessência da "condição humana" que Arendt falava no seu ensaio e que Neyrat (2017, p. 169) utiliza. A Terra não é nem objeto, como os geo-construtivistas gostariam que fosse, nem um quase sujeito, como os organicistas afirmam que é. A Terra é uma trajetória:

> "A Terra não é somente um *solo* onde nos erguemos, nem simplesmente um planeta rodeado por uma lua e por satélites artificiais; é um evento de longa duração que começou há 4.54 biliões de anos, é a trajetória histórica de uma entidade que irá desaparecer daqui a outros tantos biliões de anos."[15] (*idem, ibidem,* p. 171)

Se é dada como certa a fatalidade que espera a Terra no final da sua trajetória, podemos então perguntar por que nos preocupamos em salvá-la? Porque a Terra é (por agora) a possibilidade da nossa existência. Porque "nós somos a natureza, nós somos feitos da mesma

[15] Tradução do autor: "*...the Earth is not merely 'ground' upon which we stand, not simply a planet surrounded by a moon and artificial satellites; it's also a long-term event that began 4.54 billion years ago, the historical trajectory of an entity that will desappear in several billion years*."

matéria de que é feita a luz das estrelas." (Rocha, 2018, p. 55) A humanidade está sob a condição de uma Terra que não pode ser reduzida nem a sujeito nem a objeto, pois ela existe e coexiste connosco numa história feita em comum. E, contudo, a separação da humanidade da sua *mãe Terra*, está cada vez mais próxima de ser consumada. Já adultos e finalmente libertos do nosso lar, lançar-nos-emos no universo à procura de uma nova casa.

Deixar a Terra e colonizar Marte como algumas empresas privadas (*e.g.* Space X) vão já trabalhado como objetivo, não nos possibilitará escapar à desordem e imprevisibilidade que reinam sobre o universo e cujos segredos permanecem por enquanto para o homem no campo da especulação. A única saída para a humanidade dentro deste quadro trágico não está, para Neyrat (2017, p. 182), lá fora, no espaço, mas sim cá dentro do nosso planeta, "reunindo o universo dentro de nós mesmos." É inevitável que saiamos deste modelo de crescimento infinito, cujo *modus operandi* é o esventramento desenfreado dos recursos da Terra. Se encontrássemos uma política capaz de interromper o benefício daqueles que integram o Antropoceno, em detrimento daqueles que habitam o Sul Global, e que sofrem as consequências dessa exploração, talvez se consiga almejar a um modelo social mais equilibrado e justo. A possibilidade desse encontro estaria para Neyrat (*cf.* 2018) naquilo que ele chama de um Marx mais profundo, ou um Marx revisitado e atualizado a esta nossa condição.

A morte, o espaço, a eternidade

"A morte é natural na natureza. Mas
nós somos o que nega a natureza. Somos
esse negar da espécie, esse negar do que
nos liga ainda ao Sol, à terra, às águas.
Para emergir nascemos. Contra tudo e além
de quanto seja o ser-se sempre o mesmo
que nasce e morre, nasce e morre, acaba
como uma espécie extinta de outras eras.
Para emergirmos livres foi que a morte
nos deu um medo que é nosso destino.
Tudo se fez para escapar-lhe, tudo
se imaginou para iludi-la, tudo
até coragem, desapego, amor,
tudo para que a morte fosse natural."

[...]
Quando a hora chegar em que já tudo
na terra foi humano – carne e sangue –,
não haverá quem sopre nas trombetas
clamando o globo a um corpo só, informe,
um só desejo, um só amor, um sexo.
Fechados sobre a terra, ela nos sendo
e sendo ela nós todos, a ressurreição
é morte desse Deus que nos espera
para espírito seu e carne do Universo.
Para emergir nascemos. O pavor nos traça
este destino claramente visto:
podem os mundos acabar, que a Vida,
voando nos espaços, outros mundos,
há-de encontrar em que se continue.
E, quando o infinito não mais fosse,
e o encontro houvesse de um limite dele,
a Vida com seus punhos levá-lo-á na frente,
para que em Espaço caiba a Eternidade."

Sena, Jorge de. 2004a, pp. 68-71.

III.7
Concomitância da consciência e da linguagem

No capítulo anterior abordámos a importância de saber para onde queremos ir enquanto espécie e os desafios e decisões que urge tomar, sob pena deste caminho se tornar cada vez mais estreito e difícil de percorrer. Só definindo aonde pretendemos chegar é que poderemos escolher ou determinar o caminho para esse objetivo. Temos também vindo a ver que são as nossas ações que nos definem, mais do que aquilo que nos propomos a fazer, e que essa definição do *eu* é uma construção que fazemos de nós mesmos, aquilo que Mendes da Rocha (parafraseando Hannah Arendt) se refere a sermos *máquinas* da nossa própria fabricação.[1] A história, que Frédéric Neyrat elegeu como a parte não-construível da Terra e que vimos no capítulo anterior, é um trajeto onde se inclui o surgimento e a evolução da espécie humana; é a condição necessária para sermos capazes de identificar e eleger aquilo que não queremos. A decisão e a ação – que entretanto se tornam políticas – precisam de ter um conhecimento, uma consciência da história que lhes permita ser melhor fundamentadas.

Um dos aspetos mais significativos da sobrevivência do homem – aqui salientando-se o facto de a nossa história enquanto espécie ser ínfima se comparada com a da Terra, ou desta com o Universo – e da sua ascensão a superpredador, foi a cooperação. Nas primeiras

[1] Para ilustrar este pensamento Mendes da Rocha utiliza a imagem da construção das pirâmides do Egipto: "As pirâmides do Egito não estão só lá, estão agora, para sempre, na imaginação dos humanos porque são uns extraordinários discursos, estão entre a arte, a ciência e a técnica em um só tempo. Aquilo é a *máquina* de sua própria fabricação". (Rocha, 1990, p. 35)

comunidades humanas verificou-se que só terão sobrevivido aquelas que conseguiram "consolidar as conquistas revolucionárias, e estabelecer definitivamente essa forma imediata de *igualdade*". De acordo com o filósofo vietnamita Trân Duc Thảo (1974, p. 255), que dedicou grande parte da sua investigação aos assuntos da linguística e da antropologia, terá sido essa capacidade exibida por alguns grupos que "assegurou a salvação da humanidade nascente e que dominará todo o curso da pré-história, e cuja recordação permanecerá depois, nas sociedades de classes, como uma aspiração nostálgica das massas populares."

A influência de Trân Duc Thảo (1917-1993) em Paulo Mendes da Rocha é significativa, embora sejam poucas as referências publicadas que a este fez. A primeira referência por nós encontrada consta de uma entrevista realizada pelo arquiteto para a revista "Ide" da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo,[2] em 1998 (*cf.* Rocha, 2018, p. 54). Fazendo a sua própria interpretação dos ensaios que constam do livro que Thảo escreveu em 1973 – "Estudos Sobre a Origem da Consciência e da Linguagem"[3] – e que o seu amigo Flávio Motta lhe havia oferecido, Mendes da Rocha (re)constrói todo um discurso (no seu particular interesse) que concorre para a ideia do que ele chama de "concomitância da consciência e da linguagem" (*cf.* 2018. p. 54). Dois anos após, no primeiro volume da monografia do arquiteto organizada por Rosa Artigas para a Cosac & Naify, no texto que o próprio escreve sobre "A cidade para todos", Mendes da Rocha (2000a, p. 175) refere-se assim a esta ideia: "A formação da consciência *e* o estabelecimento da linguagem são os grandes interesses dos momentos em que estamos vivendo. Este *e* concomitante é a razão da nossa existência no universo, o gênero humano, enquanto discurso sobre sua própria existência". É nítida a associação que faz desta ideia com o ideal moderno, o momento em que o homem toma consciência de si próprio, arrancando o seu próprio destino de um mundo transcendental para o tomar nas suas mãos: "A ideia de modernidade está toda ligada à consciência de nós mesmos." (Rocha, 2018, p. 17). Olhar para a história de um ponto de vista antropológico e para esse momento inaugural da formação da consciência e da linguagem tornou-se, portanto, um imperativo para compreender a nossa existência e condição. É isso que intentaremos fazer ao longo deste último capítulo.

[2] Não deixa de ser significativo a coincidência desse momento ocorrer no contexto da psicanálise, até porque uma das teorias retirada e reinterpetada por Mendes da Rocha no livro de Thảo está associada ao que Sigmund Freud designou por Complexo de Édipo, como iremos ver.
[3] Tradução da versão portuguesa: "*Reserches sur l'origine du langage et de la conscience*".

Na escola, é ensinado às crianças que depois de se erguer na vertical com os australopitecos e assim conquistando a bipedia, o homem conheceu outros estados de evolução física e intelectual, até atingir o seu estado de desenvolvimento atual. O *homo habilis* (*ca.* 2 milhões de anos) distinguiu-se pelo fabrico de instrumentos e pela capacidade de os utilizar com habilidade e destreza. Seguiu-se o *homo erectus*, cerca de meio milhão de anos depois. Nessa altura o homem terá descoberto o fogo e aperfeiçoado os seus instrumentos, talhando a pedra para ser intencionalmente usada como arma ou utensílio, dando assim o nome a este período da pré-história que genericamente designamos de paleolítico ou idade da pedra. É também neste período da hominização que o *homo erectus*, valendo-se dessas conquistas recém conseguidas, terá iniciado os processos de migração para fora do continente africano, em direção à Ásia e à Europa. Mais controversa é a hipótese de ter sido esta espécie a primeira a ser capaz de comunicar através de uma linguagem (ou de uma proto-linguagem), fosse ela verbal ou gestual. Vejamos um pequeno episódio que Thảo (1974, p. 107) utiliza e sugere nesse sentido:

> "... a caça, que continua a fugir por detrás da montanha, perseguida de perto pela vanguarda dos caçadores australantropos, encontra-se bruscamente em frente de um rochedo. Contorna-o imediatamente e escapa-se assim uma vez mais da vista dos perseguidores. Estes chegam por sua vez, fazem o mesmo desvio e avistam de novo o animal. Até ao instante precedente, no momento em que o animal acaba de desaparecer por detrás do rochedo, os caçadores do grosso da coluna acabavam de alcançar a primeira curva. Olharam para trás do monte, em direcção ao local que tinham indicado a si próprios a caça guiando-se pelo signo da indicação que lhes fazia a vanguarda, desta mesma posição onde agora se encontram. E como não vêem nada, estendem a mão para a frente, apontando o animal invisível mais *ainda presente* pela imagem remanescente. Permanecem nesta atitude procurando com o olhar, e só vêem diante deles o rochedo que o animal tinha contornado sem eles saberem. Posto isto, a vanguarda que acaba de chegar à segunda curva, ao lado do penedo, indica-lhe com a mão a caça por trás deste. O gesto do grosso dos caçadores, toma imediatamente por isso mesmo uma nova significação. Pois responde agora ao novo signo da vanguarda e, guiando-se por ele, indica a caça *por trás do rochedo*. Disto resulta que a imagem remanescente do animal se encontra transposta para trás deste segundo resguardo."

O interesse deste episódio, que Mendes da Rocha ilustra como o do começo da linguagem (mesmo que cientifica e historicamente não o seja), está na utilização de um recurso que permite avisar o outro de algo que ainda não se vê. "Portanto a ideia da palavra

é falar de coisas que você consegue ver sem estar vendo."[4] Nesta constatação que fez em depoimento ao autor, na sequência do episódio narrado por Thảo, está, em grande medida, a essência do que é para ele o exercício de arquitetura, e que nós poderíamos associar com uma interrogação que, nesse mesmo depoimento, ele utilizou para se referir ao espelho de água do Museu dos Coches: "Quem sabe não seja por isso que o tecto do teatro, do auditório, tem aquela aguinha". Neste exemplo, Mendes da Rocha referia-se à água do rio que outrora ocupava o recinto do museu e que era evocada, através da linguagem arquitetónica, para dar a ver esse momento que pertence ao passado, à história. A história, portanto, é por ele vista como uma trajetória, uma evolução que avança com o crescer do conhecimento, donde se deduz ser sempre necessário dela fazer uma revisão crítica.

O progresso conseguido com a linguagem terá permitido aos homens, no período que Friedrich Engels chama de fase inferior do "Estado selvagem", avisarem-se mutuamente, e assim, descendo das árvores que porventura habitavam, sobreviverem (Engels, 1984, p. 22). É provável que o desenvolvimento de utensílios como o biface ou, mais tarde, o protobiface, assim como a utilização do fogo, também tenham contribuído enormemente para a sobrevivência e afirmação do homem no meio selvagem. No entanto, Engels pretenderia exaltar o uso da linguagem com o subliminar interesse da formação de uma consciência coletiva. Podemos imaginar que este interesse se situa no oposto do individualismo e do capital cuja ditadura ele criticava. Engels deduz mesmo que terão sido a linguagem, em conjunto com a tecnologia, as duas condições decisivas para encetar a primeira revolução comunista: dos oprimidos contra os opressores. Os opressores seriam os homens mais robustos e mais fortes. Os oprimidos seriam os mais fracos, as mulheres e as crianças. Iremos ver, mais à frente, como Thảo chega às mesmas conclusões de Engels, e avança com uma explicação mais pormenorizada desse acontecimento.

Na descrição evolutiva de Engels e ainda no seu "Estado selvagem", já depois de um período em que terão experimentado o canibalismo como consequência da incerteza dos recursos alimentares que procuravam e recolhiam da natureza, os homens ter-se-ão começado a fixar em pequenas aldeias. Desse permanecer há indícios de ter também existido uma "certa habilidade na produção de meios de subsistência" (*idem, ibidem,* p. 23),

[4] Rocha, Paulo Mendes da, 2017. Depoimento a Nuno Tavares da Costa [áudio]. Lisboa: 17 Mai. 2017.

marcando a transição para o período que a ciência designou de neolítico: o período em que o homem passa de uma condição recolectora e nómada para uma condição sedentária e produtora. O que caracteriza essa produção que ter-se-á feito primeiro sentir na região do Crescente Fértil, foi a domesticação de animais e o cultivo de plantas. Engels designa este período como sendo o da "Barbárie", que antecede o estado atual civilizacional. Um dos seus traços característicos é que o homem aprendeu a exponenciar a produção da natureza por força do seu trabalho. A divisão do trabalho terá sido espontânea (*cf. idem, ibidem,* p. 178): os homens saíam para caçar e ocupavam-se de produzir os instrumentos necessários a esse fim, enquanto que as mulheres se ocupavam das casas, do cultivo, da preparação da comida e da confeção das roupas. Esta condição patriarcal está em muito ligada à tragédia biológica da mulher com início milhares de anos antes e que Thảo também descreve no seu livro:

> "Enquanto que o pequeno macaco se agarra com força à mãe e em pouco tempo é capaz de se deslocar pelos seus próprios meios, o bebé humano tem de ser segurado nos braços e transportado durante anos. Disso resulta uma situação embaraçosa para todas as mulheres, pois, devido à forte mortalidade feminina, muitas mães devem ter morrido deixando os filhos de tenra idade ao cuidado das outras. Por outras palavras, no termo da evolução habiliana, quando surgiu a tragédia dos partos, as *mulheres estando todas encarregadas com crianças, já não puderam seguir os homens na caça* [destaque nosso], tanto mais que as expedições se tornavam cada vez mais longas. Ficaram pois com os impúberes, fazendo a colheita nas proximidades do acampamento. E como um tal grupo era incapaz de se defender dos animais selvagens, foi necessário deixar com ele homens para o proteger, enquanto os caçadores mais robustos iam para longe em busca de caça. Em suma, na horda habiliana que tinha conservado sem dúvida até então, no essencial, a estrutura herdada do período animal, formou-se pela primeira vez uma *divisão do trabalho com o afastamento temporário de dois grupos*. Ora a família animal, que é a célula base do agrupamento animal, exigia uma vigilância contínua por parte do macho, senhor da família, pois que esta apenas tinha por base o seu ciúme. Evidentemente, tal família não pôde resistir às separações quotidianas, e essa foi a condição histórica que favoreceu de maneira decisiva a passagem à primeira sociedade humana." (Thảo, 1974, p. 273)

Há uma consequência trágica nesta condição da mulher que conhece, entretanto, um desenvolvimento significativo quando alguns dos homens ficaram nas aldeias para as proteger. Esses homens que Thảo (*ibidem,* p. 249) denomina de "celibatários" estariam impedidos, "em presença dos senhores, de aproximar-se das mulheres deles, mas é evidente

que aqueles que iam com elas à colheita tinham pleno acesso a elas." Mendes da Rocha (2007a, p. 49) vê aqui, no sentido figurado, o Édipo da mitologia grega. Todavia, o que este episódio veio a revelar foi a vitória da união e da solidariedade entre os mais jovens que ficavam e as mulheres. Thảo escreve sobre isso (1974, p. 249), pois é-lhe plausível que os celibatários tivessem "feito predominar os motivos sociais sobre o instinto animal de açambarcamento, renunciando às rivalidades sexuais para cumprirem seriamente as suas obrigações sociais." Tal só terá sido possível devido ao desenvolvimento da consciência e da linguagem, em particular no "movimento do trabalho e das relações sociais", fazendo com que emergisse uma força capaz de confrontar e derrotar, em determinadas condições, a força do "individualismo zoológico".

Entretanto, a mulher continuava sem conseguir emancipar-se nem equiparar aos homens, mantendo a sua condição de subalternização, que resiste até à contemporaneidade. Enquanto a mulher "permanecer excluída do trabalho produtivo social e confinada ao trabalho doméstico, que é um trabalho privado", diz Engels (1984, p. 182), a impossibilidade da mulher se tornar independente manter-se-á.

> "A fundação da primeira sociedade humana com a regra da comunidade total das mulheres e dos bens apresenta-se assim como a solução radical e definitiva da contradição fundamental de todo o período da gestação do género 'Homo' a saber, a contradição entre o *carácter social do trabalho* desde as suas origens e o *individualismo zoológico* que persistia nas *relações de apropriação*, ainda dominadas pela forma do açambarcamento herdada do Antepassado antropoide." (*idem, ibidem,* p. 251)

Ao ficarem em casa estes jovens, para além de iniciarem com as mulheres o estabelecimento da estrutura comunitária, ocuparam-se igualmente do aperfeiçoamento dos utensílios; e com isso ganharam uma outra importância no meio da horda. Mendes da Rocha utilizou a seguinte efabulação para nos demonstrar a importância deste acontecimento: "...enquanto amorosos das mulheres, mais do que os velhos, vendo que a mãe, que as mulheres podiam queimar a mão no fogo, cortaram o cabo e tornaram-se designers." (*cf.* 2017)

Na interpretação que Thảo (*ibidem,* p. 253) faz deste episódio, verifica-se que a produção industrial dos utensílios (domésticos e de caça), que germinava "no seio da horda

habiliana no fim da sua evolução", era "incompatível com a manutenção do individualismo zoológico" e por isso a luta dos "celibatários" e das mulheres contra "os senhores tomava um sentido autenticamente *revolucionário*, pois que tendia agora *para libertar o trabalho produtor de novas relações, efectivamente sociais, de produção*." Ou seja, Thảo (*ibidem,* p. 255) acrescenta o aspeto revolucionário à constatação que Engels fizera de ter sido o trabalho e a linguagem os principais propulsores da saída do homem do seu estado selvagem para o estabelecimento de um comunismo primitivo[5]; e designa essa revolução de "Revolução faberiana, pois que abriu caminho ao *Homo faber*". Um conceito[6] que define o momento em que os homens passam a ser capazes de controlar o seu destino e o que os rodeia como resultado da utilização das ferramentas que inventam. A partir deste tempo inicia-se o período civilizacional, com todas as virtudes e degenerescências rousseaunianas que conhecemos. Incluindo para a arquitetura.

Os acontecimentos abordados anteriormente permitem-nos especular que terá sido primeiramente a formação da consciência, no sentido de termos descoberto a capacidade de sermos autorreflexivos, ou seja, de nos interrogarmos sobre nós próprios, que conferiu a possibilidade de sermos humanos. Partilhamos com outras espécies um tipo de consciência simples, que consiste basicamente na capacidade de sentir. No entanto, só os humanos é que terão desenvolvido a capacidade de refletir e de dar um sentido, um significado às coisas. O segundo passo foi a linguagem, mas fiquemos por agora na consciência.

O que distingue o pior dos arquitetos da melhor abelha, diz Marx, é o facto de que o primeiro tem a colmeia na sua mente antes de a construir. Thảo (*ibidem,* p. 13) utiliza esta alegoria de Marx[7] para reforçar que "o resultado a que chega o trabalho, preexiste idealmente na imaginação do trabalhador." Uma figura idêntica utiliza Mendes da Rocha (2006a, p. 17) para se referir ao ato criativo, quando nele pretende demonstrar o contrassenso do que usualmente chamam de "arquitetura privada":

> "Não existe uma arquitetura privada nem um urbanismo privado. Privado só temos a mente. Se você engendra um poema, a primeira preocupação é publicá-lo, torná-lo

[5] A ideia de comunismo primitivo é abordada por Marx e Engels no início do "Manifesto do Partido Comunista", sendo, posteriormente, a sua história reconstituída por Engels a partir das investigações do antropólogo Lewis Henry Morgan, em "A origem da família, da propriedade privada e do Estado".
[6] Também utilizado por Hannah Arendt, entre outros.
[7] *Cf.* Marx, Karl. *O capital: crítica da economia política*. São Paulo: Boitempo editorial, **I**, 2011, p. 327.

> público. Ou então ninguém sabe que você é poeta, não adianta nada. Portanto a nossa vida é pautada, é configurada pela dimensão pública da nossa existência. Você não consegue ser privado nem que queira."

Para Mendes da Rocha os humanos estão condenados a viver no binómio ideia-coisa. Para ele "a ideia só tem valor se o outro consegue vê-la. É uma frase do Marx: a linguagem é a única realidade do pensamento." (Rocha, 2000, p. 7). Todavia, o que inquietava Thảo (1974, p. 13) era a origem e o momento da formação desse pensamento, dessa consciência. Quando é que esta se dá? Onde "é necessário traçar precisamente a linha divisória entre o psiquismo sensório-motor dos animais e o psiquismo consciente que vemos desenvolver-se no homem"? Uma hipótese que eventualmente valerá a pena nos alongarmos um pouco é a de que a origem desse tipo de consciência no homem deu-se quando este ganhou um "sentimento de si". Assim o chamou o neurocientista português António Damásio, que se tem dedicado ao estudo deste tema. A consciência, diz Damásio (2010, p. 200), "é um estado mental que ocorre quando estamos acordados e em que dispomos de um conhecimento privado e pessoal da nossa própria existência"; *i.e.*, quando existe um pensamento autorreflexivo a partir de um posicionamento no espaço e no tempo. Mas a característica que distingue essa consciência não é a capacidade de pensarmos em nós próprios, mas a virtude de "falar do próprio sentimento de si." (*idem, ibidem,* p. 204) Quer dizer que ao termos acrescentado à mente (que é inteiramente privada) o processo de existir e do reconhecimento da existência do meio ambiente, obtivemos um estado consciente. "O estado mental consciente", explica Damásio (*ibidem*, p. 199), "é vivido numa perspetiva própria, exclusiva de cada organismo, nunca sendo observável por mais ninguém." É, nesse sentido, uma forma de compreendermos a leitura que Mendes da Rocha faz da propriedade privada.

À semelhança da mente, também a consciência é um fenómeno privado. Um fenómeno falado na primeira pessoa (*cf. idem,* 2001, p. 32). A descoberta e o conhecimento da mente tornam-se possíveis "graças à estreita abertura que a consciência lhe confere." (*idem,* 2000, p. 222) Mas, o que é então a consciência que refere Damásio? Que componentes a constituem? O que significa para o neurocientista português "estado mental consciente"? E como é que isto tudo se relaciona com as referências de Mendes de Rocha?

Nas suas investigações Damásio (2017, p. 204) constatou que o estado mental consciente "verifica-se quando estamos acordados e não adormecidos, quando estamos

alerta e nos concentramos"; por outro lado, quando estamos desconcentrados, distraídos ou sonolentos, esse estado mental consciente "sofre", fica em esforço. Quando estamos conscientes, a apreensão do que se passa à nossa volta é definida pela representação que se forma na nossa mente, mas também influenciada e interpretada pela experiência anterior, pela nossa história. Embora essa experiência não seja visível, porque não nos conseguimos ver a nós próprios, "*percebemos* ou *sentimos*" através de uma "espécie de EU" (*idem, ibidem,* p. 205).

Sucede que estas representações que se formam na nossa mente – imagens, sons, cheiros, o que for – explica Damásio, desempenham uma ação dupla: contribuem para a construção e atuação da consciência, mas também dos sentimentos, ajudando à "geração da subjetividade", que é "a propriedade da consciência que nos permite ser espectadores." (*ibidem,* p. 208). Ou seja, uma coisa é o que se está a passar à nossa frente, outra coisa é o que sentimos perante isso. O que está na intimidade de cada um não é, contudo, uma coisa, mas sim um processo que está dependente do registo e da interpretação que fazemos das imagens que dão origem à subjetividade: "A subjetividade é um processo, não é uma coisa, e esse processo depende de dois ingredientes essenciais: a criação de uma *perspetiva* para as imagens na mente, e o acompanhamento das imagens por *sentimentos*." (*idem, ibidem,* p. 209). O que Damásio acaba por demonstrar é que, ao adquirir um ponto de vista subjetivo, a mente inicia a construção da consciência. A consciência, ou "experiência mental" como também lhe chama, forma-se quando as imagens (exteriores a si) registadas a partir de um determinado ponto de vista do organismo, que tem um enquadramento no espaço e no tempo, são acompanhadas pela geração de sentimentos espontâneos (interiores a si) por elas provocados. (*idem, ibidem,* p. 219).

O motivo pelo qual conseguimos comunicar o que está na privacidade da nossa consciência é, precisamente, porque somos os únicos proprietários das imagens que nela gerámos e que a elas podemos aceder, analisar, editar e representar através de um código que seja inteligível para os outros. A forma como as vimos, registamos e tornamos a vê-las é diferente de pessoa para pessoa, primeiro porque o ponto de vista é diferente e segundo porque as *temperamos* com os nossos unipessoais sentimentos. O que Damásio chama de subjetividade, nós poderíamos chamar de propriedade privada da mente. Até agora, vimos que essa propriedade, com os seus dois componentes fundamentais – a perspetiva e os

sentimentos –, é um processo que leva à formação da consciência. Mas para que essa consciência se proporcione, é necessário um "quadro integrado" (*cf. idem, ibidem,* p. 215), que está dependente de outras faculdades, tais como a memória, a imaginação ou, inclusive, a transmissão genética de geração em geração. Foi o desenvolvimento dessas faculdades, ao longo de milhares de anos, em conjunto com o raciocínio e a cooperação dos humanos em trabalharem juntos para realizarem objetivos comuns, que nos trouxe até ao mais alto grau conhecido da consciência. A sua capacidade de evidenciar as dificuldades e oportunidades que se lhe deparam pela frente, através de uma outra faculdade que chamamos de linguagem (seja ela gestual, verbal ou visual), está na origem daquilo que Thảo (1974, p. 15) designa por "realidade imediata".

Quando Thảo – de acordo com Marx – diz que a linguagem é a realidade imediata da consciência, está a referir-se não só à expressão exteriorizada do pensamento ou da consciência, mas também à sua expressão interior, "a linguagem que o sujeito dirige a ele próprio" (Thảo, 1974, p. 33). Isso significa que a linguagem interior, formulada a partir das imagens que retemos da vida real e coadjuvada pelos sentimentos, encontra a sua significação na consciência e, a princípio, no movimento da atividade material e do trabalho, que lhe são anteriores.

Socorrendo-se das hipóteses colocadas por Marx e Engels, deduzidas das mais recentes descobertas antropológicas à data, e verificando-o, ele próprio, através dos seus estudos e exemplos (que alguns vimos anteriormente), Thảo demonstra que existe uma coincidência na formação da primeira linguagem com as atividades produtivas e de fabricação de utensílios desenvolvidas de uma forma cooperativa. Poderá ter sido, portanto, a necessidade de avisar, de comunicar ao outro, pelo concomitante interesse de sobrevivência da espécie (ou entre os seus membros mais fracos), a origem da formação da linguagem. A evolução da linguagem estabelece-se, para ele, do interesse coletivo para o particular, e não o contrário como pensaria Engels (*cf.* D'Alonzo, 2019, p. 108). O exemplo do grupo de homens que vai caçar e que, perante a possibilidade de a presa sempre escapar, necessita e tem urgência em se exprimir, mesmo que involuntariamente, através de um código partilhado entre os membros do grupo, é demonstrativo da função social da linguagem. Para Thảo, "a evolução dessa capacidade [de uma intencionalidade partilhada] está dependente da necessidade de cooperação, e não tanto de ser a condição para que essa

cooperação exista."[8] Entretanto, com a possibilidade desta linguagem ser interiorizada pelo indivíduo, ter-se-á aberto espaço para que este tivesse também ele consciência de si (*cf. idem, ibidem,* p. 114), e também daquilo que ele, enquanto indivíduo ou membro de um grupo, pode ou não fazer. O indivíduo ou grupo darão então início à construção de um conjunto de regras de conduta que comummente também chamamos de ética.

A arquitetura não está distante deste quadro que apresentámos, pois também ela é uma forma de expressão de todo um sistema que abrange uma multitude de conhecimentos. "Uma forma peculiar de conhecimento" como sempre o refere Mendes da Rocha (2010, p. 17):

> "Por um lado, o arquiteto tem de conhecer a mecânica dos fluídos, dos solos, as técnicas construtivas, a resistência dos materiais, mas, por outro lado, só o consegue saber de uma forma singular. Ou seja, a arquitetura é uma forma peculiar de conhecimento, algo complexo de definir; recorre-se à história, aos sentimentos, à memória, à realização e decide-se: "agora vou construir!"[9]

Nesse particular, ela não é muito diferente da língua falada ou escrita, das palavras organizadas em frases e destas em textos ou poemas, pois apesar da sua evidente autonomia, ela é expressão de uma totalidade que está em si e para além de si.

Os modernos acreditavam (e aqueles que resistem nessa condição ainda acreditarão) que chegará um tempo em que a riqueza e a propriedade, na sua relação entre o Estado e os proprietários, serão dominadas e geridas pela razão humana. Mas enquanto a razão humana estiver, no que diz respeito aos arquitetos, do lado da especulação, ao serviço do negócio e do lucro, então estes estarão a trair a ética da disciplina e da profissão (*cf.* Argan, 1993a, p. 243). Ao efetuar esta crítica, Argan aproxima-se das ideias de Engels (*cf.* 1984) que, através dos estudos de Morgan, via o movimento de sobreposição do superior interesse coletivo sobre o interesse particular ou individual. Para Argan esta é a genealogia do homem desde que a consciência e a linguagem se originaram. A consciência que os homens demonstraram da necessidade de uma linguagem foi de tal ordem significativa que os terá obrigado a

[8] Tradução do autor: *"...the ability for shared intentionality is the prerequisite of individual intentionality rather than being its development. Additionally, the evolution of that ability depends upon the need to cooperate rather than being the condition for having cooperation*."

[9] Tradução do autor: "*Por un lado el arquitecto tiene que conocer la mecánica de los fluidos, de los suelos, las técnicas constructivas, la resistencia de los materiales pero, por otro, sólo puede saberlo todo de una forma singular. Es decir, la arquitectura es una forma singular de conocimiento, algo complejo de definir; se recurre a la historia, a la ternura, a la memoria, a la realización y se decide: !ahora voy a hacerlo!*"

raciocinar de forma técnica, *i.e.*, imaginando na sua mente a construção daquilo que ainda estava por acontecer. Sucede que a arquitetura é muito mais do que a simples resolução de problemas técnicos e funcionais, pois inclui (ou deveria incluir) uma capacidade reflexiva e discursiva. Pode acontecer que nada haja para dizer, ou que o discurso arquitetónico contemporâneo tenha sido invadido pela futilidade e pela superficialidade, mas isso não significa que no seu produtor pré-exista um estado *inconsciente*. Achar que se projeta sem pensamento é um absurdo. E assim podemos retomar a pergunta de Edmund Wilson: "Porque diabo você fez isso?".[10] O desenvolvimento de uma consciência crítica, de um ousar conhecer (*sapere aude*), é o papel que deveria estar reservado à estética (*cf.* Arantes, 1993, p. 60) e à reflexão sobre o fenómeno artístico. Mas a interrogação de Wilson não encerra somente essa dimensão da dúvida. Ela exige que se clarifique o resultado do pensamento sobre esse processo de questionamento, os seus propósitos e os seus eventuais juízos. Num certo sentido, entramos já aqui no campo da moral.

Se recorrêssemos à ideia de consciência que Thảo (1974, p. 33) evidencia em Marx, de ser esta "a *linguagem que o sujeito dirige a ele próprio*, em geral sob a forma esboçada da 'linguagem interior'", então a linguagem exteriorizada será, por consequência, dirigida pelo sujeito aos outros. Contudo, quando dizemos que esta é a fala da nossa consciência ou pensamento, estamos no fundo a simplificar aquilo que "a linguagem formulada exprime sob uma forma exteriorizada e em geral explicita a significação expressa de maneira esboçada e abreviada da linguagem interior." A "linguagem interior", ou consciência, organiza e ordena os sentimentos que vivem interiormente num caos. O conjunto de regras que regem a *escrita* dessa linguagem e o vocabulário nela compreendido permitem uma expressividade maior dos sentimentos. (*cf.* Gil, 2010, p. 45). Mas essa expressividade, quando comunicada com o exterior, não se encerra na própria linguagem, pois ela é a expressão de todo um sistema que se pressupõe dinâmico. O que recorrentemente se observa é o fazer-se da linguagem um sistema de informações mecanizado de representação de uma cultura estabelecida, acrítico, impondo os seus valores sobre outra cultura. O que se desejaria é que esse sistema de informações fosse um instrumento não dogmático, capaz de organizar livremente a cultura. E aqui voltaríamos a Argan (1993, p. 166), para dizer que o que se

[10] Ver capítulo I.7.

deseja é uma linguagem que seja expressão de uma "cultura da racionalidade e da consciência, e não da inconsciência e do poder."

Neste âmbito do discurso e da compreensão do nosso eu interior, a arquitetura, enquanto linguagem e manifestação artística, está enormemente atrasada, diz Mendes da Rocha (*cf.* 2012, p. 47). O que ele observa é uma arquitetura distante da realidade, daquilo que se imagina ser a realidade, de uma realidade que nada mais é do que um ciclo ininterrupto de transformação, que já existia antes da nossa chegada e que existirá para além da nossa partida. O que se observa é que a relação entre a linguagem e a consciência está obstruída pelo assomo desenfreado da construção e da comunicação de imagens que se estabelecem como objetivo prioritário (e por vezes único) do projeto arquitetónico. O julgamento da qualidade desse projeto fica invariavelmente satisfeito e queda-se pela utilização quase que exclusiva do critério da qualidade visual dessas imagens. Ao ponto de desinteressar-se pelo que está na sua origem. A imagem, seja durante a fase de projeto seja no final da sua construção, tornou-se o objetivo prioritário de todo o arquiteto, que as venera e por isso se desinteressou da vida nos edifícios e nas cidades. A menos que aquela o impeça de ilustrar convenientemente a sua produção. "A própria disciplina da arquitetura sofreu o ataque desta concepção de imagem", observa o italiano Vittorio Gregotti, infiltrando-se (pela mão desses mesmos arquitetos-ilustradores) nas escolas de arquitetura. "Ao atribuir uma total importância aos meios de comunicação, esse ataque, no seu aspecto mais superficial, foi resolvido pelo desenho de projetos carregados antes de mais nada, com o peso de seu papel de ilustração." (Gregotti, 1992, p. 43)

E com isso vão-se entretendo alunos e arquitetos, não se apercebendo que, a pouco e pouco, as suas produções serão melhor e mais rapidamente executadas, e com melhores resultados pelas máquinas. Convencidos que estão de ainda *segurarem o leme* daquilo que o mercado lhes pede, não se dão conta de que estão a abdicar de ter uma perspetiva objetiva sobre a história, sobre a natureza e sobre a sua transformação para a adequação do habitat humano a uma vida livre. Mendes da Rocha disso não abdica, e por isso resiste.

Tentámos expor ao longo deste último capítulo que foi a "formação da consciência e da linguagem que garantiu a nossa existência no universo", e que, eventualmente, "a nossa existência está assegurada por esse instante inaugural de concomitância entre consciência e linguagem" (Rocha, 2018, p. 82), se realmente se confirmar que somos produtos dessa nossa

criação. No entanto, persistindo o que aparentemente parece ser uma dessintonia generalizada entre a consciência e a linguagem, colocamos em suspenso a nossa própria evolução, preferindo a sobrevivência. O despertar da consciência, observando o mundo de uma determinada perspetiva e sentindo-o na nossa subjetividade, embora dependente de um quadro integrado de faculdades, tem de ser estimulado pela necessidade de, cooperativamente, *falarmos* uns com os outros.

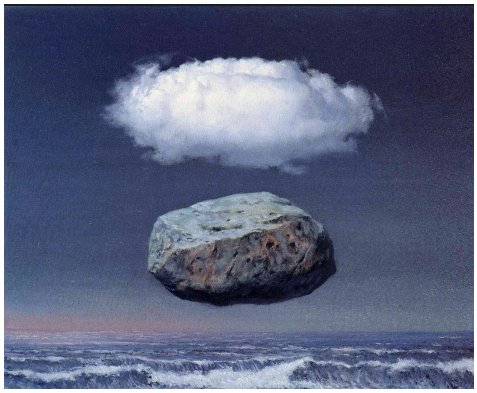


Figura 90 "*Les idées claires*"
René Magritte. 1958

Conclusão

A parábola de Ganda, o rinoceronte

"Em Maio do ano de 1513, depois do nascimento de Cristo, trouxeram ao poderosíssimo Rei de Portugal, Manuel, em Lisboa, vindo da Índia um animal vivo chamado rinoceronte. Aqui se encontra desenhada toda a sua figura. Tem a cor duma tartaruga salpicada, é enormemente maciço e coberto de escamas. E do tamanho de um elefante, mas mais baixo, e muitíssimo capaz de se defender. Na parte anterior do focinho tem um corno aguçado e forte, que afia logo que se encontre ao pé de pedras. O abrutalhado animal é inimigo mortal do elefante, que lhe tem um medo tremendo. Quando se aproxima corre o animal metendo a cabeça entre as patas dianteiras do elefante, do que se não pode defender, por o animal estar tão bem armado que o elefante nada pode fazer; rasga e abre-lhe a barriga, dando cabo dele. Dizem também que o rinoceronte é lesto alegre e manhoso".[1]

[1] Tradução da inscrição em alemão da xilogravura de Albrecht Dürer retirada do site da Torre de Belém, disponível em: <http://www.torrebelem.gov.pt/pt/index.php?s=white&pid=181&identificador=>:
"*Nach Christus gepurt. 1513. Jar. Adi. j. May. Hat man dem grossmechtigen Kunig von Portugall Emanuell gen Lysabona pracht auss India ein sollich lebendig Thier. Das nennen sie Rhinocerus. Das ist hye mit aller seiner gestalt Abcondertfet. Es hat ein farb wie ein gespreckelte Schildtkrot. Und ist von dicken Schalen uberlegt fast fest. Und ist in der groess als der Helfandt Aber nydertrechtiger von paynen und fast werhafftig. Es hat ein scharff starck Horn vorn auff der nasen. Das begyndt es albeg zu wetzen wo es bey staynen ist. Das dosig Thier ist des Helffantz todt feyndt. Der Helffandt furcht es fast ubel dann wo es In ankumbt so laufft Im das Thier mit dem kopff zwischen dye fordern payn und reyst den Helffandt unden am pauch auff und er wuorgt In des mag er sich nit erwern. Dann das Thier ist also gewapent das Im der Helffandt nichts kan thuon. Sie sagen auch das der Rhynocerus Schmell Fraydig und Listig sey*."
A gravura de Dürer retrata o famoso rinoceronte oferecido pelo sultão Modofar II de Cambaia a Afonso de Albuquerque, Vice-rei das Índias que, na impossibilidade do o manter em Goa, o terá por sua vez enviado a D. Manuel I, corria o ano de 1514. Um ano após, o rei terá incluido o animal no lote de ofertas ao Papa organizadas em nova embaixada a Roma. Em Portugal, para além da gravura de Dürer, o animal encontra-se representado em uma das guaritas da Torre de Belém e também no Mosteiro de Alcobaça.

Como Ganda – o rinoceronte retratado por Albrecht Dürer (1471-1528) –, o museu que Mendes da Rocha fez *desembarcar* em Portugal tornou-se uma absoluta e espantosa novidade para o chamado "Velho Mundo". Fora do seu habitat Ganda entristeceu, e o museu, socorrendo-nos dessa parábola, também poderá correr o risco de esmorecer. Ganda tem uma morte trágica, afogado no convés da embarcação que o transportava acorrentado como oferta ao Papa e que, a meio da viagem, tragicamente naufragou. O *tom cinzento* que parece ter caído sobre o museu desde que este abriu ao público, não tem uma única causa, mas várias. A inércia da ação ou a ação obsoleta, e a dificuldade de programar na presença de uma exposição permanente serão alguns dos principais motivos. A estranheza da proposta de Paulo Mendes da Rocha dentro do contexto patrimonial, cultural e museológico português também terão contribuído para um sentimento de rejeição por parte de alguns sectores do Património e da Cultura, que se manifestaram desde a fase de projeto. Por vezes até com um certo tom paternalista. O facto de a coleção estar agora enquadrada por um ambiente que está nos antípodas do seu antecessor – o Picadeiro Real – certamente contribuiu para a construção de um sentimento de perca. Uma nostalgia de algo que permanecia na memória de todos aqueles que no passado haviam visto os coches arrumados em cenário barroco.

A parábola de Ganda, o rinoceronte, está próxima da utilizada por Mendes da Rocha em relação à girafa do quadro de Piero di Cosimo, que descrevemos. Com a coincidência de ambas ocorrerem em geografias que fazem parte do percurso do arquiteto. As duas histórias têm uma moral subjacente, que se relaciona com a sensação de deslocamento provocado pelo desejo do exótico, mas que acaba por sentenciar a morte dos dois animais. Paradoxalmente, o propósito inicial da sua oferta era o da aproximação entre povos, símbolos do respeito diplomático entre culturas que se desejavam conhecer e aproximar.

Ao mencionar o episódio trágico de Ganda não pretendemos premeditar a *morte* do museu, mas sim chamar à atenção de que as produções artísticas e as organizações espaciais são reflexo de uma determinada identidade social e cultural. Ao serem *exportadas* para fora do seu ambiente incorrem no risco da sua incompreensão, devido à estranheza que provocam no outro e consequente rejeição. Se saindo do seu contexto, mas mantendo-se fiéis à sua linguagem, os seus criadores pretenderão assegurar a sobrevivência dessas produções e a da sua própria integridade, oferecendo-as como alternativas a uma ordem vigente. De outro modo, seriam só mais uma cópia, entre tantas outras. No caso concreto das vanguardas

artísticas da América do Sul (nelas incluída a arquitetura moderna brasileira) há uma vontade emancipatória da sua herança colonial – embora desejem chegar ao lugar dos seus *pais*, o seu objetivo é a seguir rejeitá-lo e superá-lo através de uma outra perspetiva. O museu que Mendes da Rocha propõe apresenta características que parecem dar força a este argumento: por um lado, a estranheza sentida é-nos estranhamente familiar (*Das Unheimlich*), porque nele encontramos aspetos que reconhecemos – embora não os consigamos identificar – como se do regresso de um filho há muito emigrado se tratasse; por outro lado, ele sabe que reside nessa estranheza a essência da questão da arquitetura – a transformação do lugar para que o homem o possa habitar. Por isso, a ela não renuncia e, inclusive, dela não abdica.

Quando em 2007 Mendes da Rocha foi convidado para projetar o novo museu já havia todo um passado na construção dessa ideia. As várias direções tinham investido muito neste desígnio. Em particular a atual, e mérito lhe deverá ser atribuído por ter conseguido fazer ver superiormente a necessidade e a premência da resolução de um problema que, como demos a conhecer, se agravava, indignamente, desde a inauguração do museu em 1905. A construção do novo museu só se desbloqueou quando teve enquadramento nas operações de revitalização da Frente Tejo iniciadas em 2007, que pretenderam tirar proveito da dinâmica da EXPO'98. Projetou-se a regeneração da frente-rio, expandindo-a em direção a ocidente, concentrando-a em duas centralidades urbanas fundamentais para a cidade – "Frente Ribeirinha da Baixa Pombalina" e "Ajuda-Belém" –, historicamente ligadas à representatividade do poder governativo. Para o município o interesse destas duas operações estava no seu enquadramento num estudo global para toda a frente ribeirinha, tirando partido da maior valia que o Tejo (e o seu estuário) representa para a afirmação da cidade de Lisboa na Europa. Entretanto, esse estudo, vertido no "Plano Geral de Intervenção para a Frente Ribeirinha de Lisboa" e reforçado pela desafetação de parte das zonas ribeirinhas à APL, transferindo-as para a administração da CML, pretende também integrar a multiplicidade de arquiteturas icónicas que pululavam, desde finais do século XX, a margem do rio. O museu foi imaginado pelos seus promotores (o Ministério da Economia e não o da Cultura) como mais uma dessas arquiteturas. Marca turística. Uma marca mais na projeção da cidade, à luz das mais atuais tendências metropolitanas e da economia global. Uma marca de regime, também, com todo o oportunismo político que a ela se queira imputar.

Mesmo sendo essa uma visão um tanto redutora da arquitetura, foi ela que permitiu que Mendes da Rocha tivesse a oportunidade de acrescentar à sua já vasta e significativa obra uma experiência real e construível fora do Brasil. Com a coincidência de ser na antiga metrópole do seu passado colonial. Para os arquitetos portugueses a figura de Mendes da Rocha não era desconhecida e tinha, inclusive, nos tempos mais recentes (a partir da sua divulgação internacional desde finais do século XX), despertado o interesse e a admiração nas gerações mais novas, formadas a partir dos anos 1990. Em Portugal e no Brasil, embora com motivações diferentes. Se no Brasil o arquiteto é visto como o mais alto representante da herança da Escola Paulista fundada por Vilanova Artigas, e nas causas que esta incorporava, em Portugal o interesse pelas suas produções voltava a procurar inspiração nos aspetos formais da sua plasticidade. As mesmas que nos anos 1940 tinham também entusiasmado os modernos arquitetos portugueses que, reunidos sob a vigilância complacente do regime, encontraram no Inquérito o subterfúgio superlativo para fazer experiência das suas teorias.

Quanto a Artigas, o seu projeto educativo para o ensino da arquitetura é crucial para compreender Mendes da Rocha e as suas proposições. Terá sido ele quem inculcou em Mendes da Rocha a importância da crítica e do pensamento na *educação* (social) do arquiteto. Todo o projeto imaginado por Artigas para a FAU tem implícita esta ideia. A sua reestruturação com base nas origens da politécnica, participada do crivo crítico do pensamento trazido da Faculdade de Filosofia, são a sua evidência.

Quando Artigas se apercebe que apesar do entusiasmo revolucionário da moderna arquitetura esta continuava a exprimir ideologicamente o pensamento da burguesia dominante, falhando rotundamente na urgência do direito à habitação, o seu grande desafio foi encontrar uma linguagem que aproximasse a arquitetura do povo. O discurso arquitetónico atinge com ele (e com aqueles que o acompanharam, nomeadamente Mendes da Rocha) uma dimensão tal que excede a construção do próprio objeto. Excede no sentido material de extravasar os requisitos programáticos; no sentido político da sua vociferação em prol de um projeto coletivo; e no sentido intelectual da construção de um objeto que se vai fazendo teórico.

Cabe aqui recordar que uma das mais importantes reivindicações das revoluções socialistas foi o direito à habitação e à habitação nas cidades. (Um tema que volta a estar no

epicentro do debate político atual, após o seu quase esquecimento pela insuportável espetacularização da cidade, encetada pelas políticas anteriores). A casa coletiva (e depois colaborativa) estava no cerne do debate arquitetónico que as perversas consequências da Revolução Industrial tinham despoletado. Os primeiros vislumbres da solidariedade humana perpassam para as preocupações arquitetónicas modernas de início de século, e destas para as preocupações de Artigas nos anos 1950, que as toma como parte da "função social do arquiteto". O regresso a um propósito primitivo na arquitetura – o da construção do abrigo e, depois, da sua superação – significava um ato de depuração, de redescoberta da sua essência. Naqueles tempos, começou a ficar evidente que as cidades estavam a tornar-se a única possibilidade de habitat para os homens. E é por isso que casa e cidade se fundem, nos arquitetos paulistas, numa moralidade austera, quase puritana, que se projeta na secreta ambição que têm da transformação do homem e da sua intimidade.

Artigas estava consciente da tarefa a que se propunha e da exigência que a sua radicalidade implicava na mudança completa da estrutura vigente. Sabia que a dimensão de tal reforma e a sua eficácia estavam dependentes do comprometimento dos mais jovens, dos estudantes, em cuja força desobediente tantas revoluções se têm apoiado. É pelo ensino que essa revolução se prepara e se engrandece no entusiasmo moderno da década de 1950 no Brasil, onde a arquitetura já aparece rejuvenescida enquanto *tradição*. Sairiam depois derrotados pelo medo da liberdade e da corrupção que ressoava da falência ideológica comunista no Ocidente, em contraste com o ofusco do sonho americano.

Só que a centelha que Artigas acendera não se apagou totalmente com o regime militar, que suspendera a democracia no país, e quando o vento se voltou a favor, a resistência daqueles que dela nunca haviam desistido, nela voltaram a inflamar o fogo para que esta, novamente, emergisse como possibilidade. Por essa altura, o percurso de Mendes da Rocha era já de uma consistência ética e estética que coube de exemplo maior às novas gerações, mesmo considerando o período de privação profissional a que estivera sujeito (entre tantos outros), durante os últimos anos. A esse percurso, que enquadrámos na expressão plástica e ideológica da Escola Paulista, juntar-se-iam as obras icónicas que construiu nos anos 1980 e que o projetaram internacionalmente, ao mesmo tempo que davam argumento à linha de pensamento que reclamava um moderno enquanto causa, e não como estilo. No polémico

debate que se gera com os que proclamavam por uma linha mais pós-modernista, as revistas académicas desempenharam um papel fundamental.

No final do século XX, entre os que descobriam e se entusiasmavam com a expressividade do trabalho de Mendes da Rocha, encontravam-se os arquitetos portugueses, que ajudam à sua divulgação nos circuitos nacionais, preparando o caminho para que este viesse a construir, mais tarde, em Portugal. O discurso do arquiteto, muito ligado à condição brasileira e decorrendo, em grande medida, da "presença de Artigas", entra em conflito com o maior arcaísmo da cultura portuguesa. No entanto, contrariamente ao que se pensava (até pela negação que as artes desse período faziam de todo o passado) a consciência *trágica* que parece iniciar a tradição moderna da arquitetura brasileira não tem nela, porém, implicada uma radicalidade destrutiva perante o património histórico. O que sucede, muito simplesmente, é que no Brasil (e na América) a história só há pouco se começara a construir e por vezes com uma *nódoa* anti-europa. Embora possa transparecer uma certa *brutalidade* no Museu dos Coches, e uma aparente insensibilidade perante o entorno dada a sua dimensão e escala, este não é indiferente ao contexto histórico e monumental. O que acontece é que o entende para além daquilo que é visível, e até, para além daquilo que é nacional. A história, interpretada universalmente, é um contributo importante ao raciocínio inaugural do projeto e está plasmada nas suas respostas. Basta para isso nos lembrarmos da memória da água e da praia que outrora preenchiam todo aquele lugar conquistado do rio, onde existiam uma alfândega, o seu cais e a rua que lhes tomava o nome, agora recuperada pelo projeto.

Todavia, a preservação em si é insuficiente para Mendes da Rocha. Ela não serve ao progresso da humanidade, porque tem implicada uma atitude de manutenção de um estado de inércia que é, paradoxalmente, a-histórico. Só a transformação nos permite avançar, inclusive para corrigir os erros do passado, embora sublinhando a importância da consciência da história (no sentido do que se vê e do que se sabe) para melhor compreender o presente e projetar o futuro. O museu, enquanto discussão sobre tradição-transformação, é enormemente rico, mas poderia, contudo, ser circunstancial, por se tratar de um exercício singular no conjunto da obra do arquiteto. Daí a necessidade sentida em convocar outros seus projetos na Europa – Beaubourg, Quelhas e Cap Martin –, com menor expressão que o museu, é certo, mas ainda assim com semelhanças no seu processo, cuja pertinência é

suficiente para o conseguir complementar, confirmar posições e compreender a sua construção dialética entre o velho e o novo.

A experiência acumulada do conhecimento humano (enquanto totalidade) deverá estar, para Mendes da Rocha, no início de todo o raciocínio arquitetónico. Os registos históricos, nas suas variadas formas, são testemunhos importantes para nos ampararem sobre as nossas realizações. De certa maneira, esta noção está presente em todos nós de forma inconsciente, pois para construirmos algo, necessitamos sempre de convocar a memória que temos sobre um determinado saber. No caso da arquitetura esse saber é múltiplo e por isso se diz ser ela uma forma singular de conhecimento. No caso da arquitetura moderna brasileira a esse saber acrescentam-se os conflitos colocados pelo seu passado colonial e pelo momento que este representou, quando novamente surgiu ao homem a extraordinária oportunidade de refletir sobre a natureza. É, mais uma vez, a história que está presente.

A descoberta da América e a questão do *outro*, têm uma importância capital no discurso do arquiteto. A interpretação que este faz é a de que esse momento de encontro do homem com o seu semelhante é um dos momentos que marca a modernidade, quebrando dogmas que tinham vindo a moldar, até então, o comportamento dos homens e das suas crenças. A violência do colonialismo está presente em toda a geografia da América Latina. Os horrores cometidos para com os povos que ali tinham construído as suas civilizações teve eco na destruição perpetrada no território, tendo em vista a sua exploração. Este é um sentimento que permanece imbuído na cultura latino-americana e que lhe confere uma singularidade notável para falar e propor uma revisão crítica das políticas coloniais. Uma visão alternativa ao estigma europeu. O Brasil e os brasileiros, como parte dessa cultura, são o testemunho vivo dessas políticas, e por isso estão numa posição de inequívoca autoridade para falar do que deveria ter sido o nascimento de um mundo moderno, ao invés da sua negação pela imposição de um sistema caído na dúvida. Os arquitetos brasileiros, conscientes desta condição autóctone, sentem-se impelidos a transpô-la para a arquitetura, e até no dever, enquanto professores, de traduzir para os mais novos o significado dessa questão.

Há toda uma ideia de "erro" (técnico) associada aos modelos coloniais implantados no território sul-americano, que tinham em vista a usurpação dos seus recursos naturais através da ferramenta do escravismo. Hoje, talvez de uma forma menos evidente e direta (mas

eventualmente não menos perversa), essa exploração mantém-se. A sua cicatriz permanece nas cidades, inclusive nas cidades europeias pela presença migrante, também elas já estigmatizadas pela revisitação desse passado. É por isso que a relevância deste tema permanece pertinente em alguns arquitetos brasileiros, nomeadamente os paulistas. Algumas das suas obras têm inerente uma mensagem de paz e um propósito social (que confronta o individualismo exploratório capitalista), inclinadas para as questões urbanas e do domínio público, tendentes a delinear uma nova vocação no sentido da vida em comum. Uma visão universalista.

É preciso também não esquecer que esta visão e esse entendimento que caracterizam as ideias da arquitetura moderna e que aparecem, por exemplo, nas obras ligadas aos CIAM, foram em muito potenciadas pelos conflitos geopolíticos do século XX. A nível global as duas Grandes Guerras tiveram consequências inquestionáveis nesse sentido, assim como o período da Guerra Fria subsequente, mas também os conflitos nacionais, os regimes ditatoriais e as revoluções sociais. Foi um século trágico, mas ao mesmo tempo um período de enormes progressos sociais, com origem na formação de uma consciência coletiva. Neste âmbito, a Revolução Russa teve para a arquitetura moderna (e tem para a nossa investigação) um interesse absoluto.

A importância dos acontecimentos de 1917 e das mudanças que daí resultaram para a arquitetura são frequentemente referidos por Mendes da Rocha (e assim o eram, também, por Artigas). A questão da casa, por exemplo; vemos que é nessa altura que se colocam questões que são absolutamente candentes para as sociedades modernas. A reflexão empreendida nesses tempos sobre a questão da casa e sobre a questão da morada, sobre a questão da habitação e do morar nas cidades, levantou outras questões absolutamente modernas, antecipando, inclusive, problemas e possíveis soluções que são prementes para a contemporaneidade. É provável que tenha sido com as revoluções socialistas de início do século XX que toda uma consciência aflorou para o mundo, com toda a sua força e expressividade, mais esclarecida quanto à necessidade de encontrar uma forma de viver mais justa e solidária entre todos nós. Será essa, aliás, a principal característica da modernidade, arrolada pela aplicação de todo um saber e da totalidade dos recursos (naturais e artificiais) disponibilizados pelo homem em seu benefício e na persecução da sua sobrevivência enquanto espécie; mesmo que para tal fosse necessário transformar, ou até reconstruir a

própria natureza. O que implicaria a sua completa e definitiva separação em relação ao homem e à sua cultura, e a negação de um trajeto que ultrapassa em muitos milhares de anos a nossa existência enquanto espécie neste planeta.

Esta verve revolucionária, muitas vezes entendida como uma consequência da incapacidade humana em resolver as injustiças por si criadas deriva, no caso do espírito artístico, de uma questão que lhe é anterior, que lhe é fundacional: o desejo sempre insatisfeito de transformação. A ideia de revolução, de reforma e de mudança, ao contrário da ideia de cópia, está presente desde cedo no processo criativo e por isso tem de lhe ser indissociável. A revolução torna-se, assim, um alimento fundamental ao progresso criativo e não um aspeto colateral que precise de ser evitado.

Na URSS pós-revolucionária a maioria dos artistas e arquitetos não ficaram indiferentes às conquistas da Revolução. A ela muitos se juntaram na tentativa de construir também uma nova ordem para as artes, onde o homem e a representação do pensamento surgem como temas principais, em detrimento dos aspetos da representação da vida real e da natureza que lhe eram anteriores. Com as vanguardas russas o homem reposiciona-se como produto da sua própria fabricação, e é essa construção, e não tanto o seu resultado, que mais interessa aos artistas. O processo artístico é por eles eleito como o principal argumento contra o inimigo da alineação do indivíduo e da sociedade, que pretendem derrubar, provocando o estranhamento, e dessa forma erguer uma consciência que se inclua como parte do processo criativo.

A revolução que os artistas vanguardistas russos levam por diante aproxima-se do universo do projeto de arquitetura, inclusive nos aspetos da representação, que Kazimir Malevich (principalmente) eleva a um ponto de vista aéreo, suprematista, quase celestial. Na arquitetura, por seu turno, na década seguinte à Revolução (e antes do começo da sua implosão desde dentro), inventa-se todo um novo paradigma que pretende revolucionar o modo como se vive. A extremo desejo de ser não só capaz de influenciar, como também de educar a nova sociedade. As propostas de alguns desses arquitetos construtivistas estão na génese do movimento moderno da arquitetura, não só pelas suas propostas formais – novidades radicais em relação ao academicismo vigente –, como também pelas suas propostas teóricas, que junto com as artes construíram uma alternativa verdadeiramente

revolucionária para a arquitetura e urbanismo de então. Nesse período, a arquitetura e as artes foram a realidade imediata de uma consciência coletiva.

Entretanto, a alguns desses artistas vanguardistas (construtivistas e suprematistas) não bastavam as conquistas revolucionárias, pois o seu estado de espírito era de permanente dúvida e insatisfação. Passar da representação da natureza para a representação do homem não chegava. Começou-se a questionar os próprios mecanismos da representação, como o exigia Malevich e como o continuaram os artistas neoconcretistas nos anos 1950 e 1960, do outro lado do Atlântico. Com eles a pintura sai da tela e depois dos museus, e só se concretiza na sua efetiva interação com o público. Os limites que a arte e a arquitetura impunham, fosse através dos meios tradicionais de representação (na primeira), fosse pela propriedade privada do solo (na segunda), eram barreiras que importaram quebrar e expandir em direção ao urbano, campo onde a plena cidadania se concretiza. O desenho loteado das cidades configurava limites incompatíveis com o que se exigia fazer em prol de um ideal coletivo, e também eles começaram por ser contrariados de forma primordial na Rússia revolucionária.

Nesta síntese desenha-se o contexto onde Mendes da Rocha se educa e começa a trabalhar. A construção das suas convicções é fundada sobre fortes alicerces, de onde se erguem estruturas que têm nelas inscritas a palavra social, e que lhe conferem uma probidade na abordagem da questão pública que sempre o tem acompanhado. A sua raiz é moderna e, como tal, eternamente incompleta. Feita de uma resistência à degradação do juízo crítico, que fomenta através da arquitetura, pela absoluta necessidade que vê em contrariar a passividade obediente dominante. A linguagem predominante das cidades e das suas arquiteturas que vê degenerar, e que importa contrariar, obedece servilmente a um sistema que privilegia um mercado desequilibrado, que serve os interesses individuais em detrimento dos interesses coletivos. A revolução por que se bate deverá ser capaz de contrariar este sistema e o seu pensamento dominante e perverso, propondo um outro, alternativo, ancorado na consciência que temos da história. A linguagem arquitetónica que constrói é a realidade imediata da sua consciência e não somente do seu pensamento, pois nela estão também incluídos a memória da realidade vivenciada e os sentimentos que esta gerou em si. Pois vimos em António Damásio que a característica que distingue a consciência não é a de pensar, mas a de falar do sentimento de si. A conduta ética que construiu no seu interior, a partir da observação e do estudo dos costumes, princípios e regras por que se regem as

sociedades que observa, está ligada à consciência daquilo que deve ou não fazer. Não perante os outros, mas através da sua subjetividade e perante o seu próprio juízo crítico. É a si que se dirige primeiramente.

Entretanto, se a linguagem é a realidade imediata da consciência, significa que o exercício dessa linguagem (como por exemplo a arquitetura), enquanto interlocução com os outros, tem nela implícito um propósito, um juízo, uma resolução que pretende sugerir um caminho alternativo a seguir. Esse caminho desenha-se em Mendes da Rocha no seu pensamento, quando se recolhe sozinho, encerrado no seu escritório, colocando as perguntas e respondendo perante si mesmo. Voltado para si próprio e perante a dúvida, pergunta ao seu *eu* interior, e é esse *eu* que lhe responde do alto da sua verdadeira liberdade. O propósito do exercício da sua consciência, que no nosso estudo surge por intermédio do museu, torna-se, assim, necessariamente moral, seduzindo-nos para uma possibilidade onde um conjunto de princípios e valores pretendem se não reger, pelo menos influenciar a conduta entre os homens. Quem sabe se com este trabalho, que não faz mais do que agudizar questões desde há muito levantadas, será possível ler e traduzir a universidade da consciência de Mendes da Rocha, através da interpretação que fazemos do museu.

Fontes Documentais e Bibliografia

ISO 690

As Fontes Documentais e a Bibliografia encontram-se colocadas segundo a norma internacional ISO 690:2010 e ISO 690-2, seguindo as recomendações das "Normas de apresentação e de harmonização gráfica para dissertação ou trabalho de projecto de mestrado e tese de doutoramento" da Escola de Tecnologias e Arquitectura do ISCTE. Todas as entradas estão dispostas por ordem alfabética, seguindo o critério autor/data (sistema de Harvard), permitindo reduzir o volume de texto em notas de rodapé. As entradas organizam-se em dois grandes grupos – Fontes Documentais e Bibliografia –, não se discriminando o tipo de referência, de forma a evitar entradas coincidentes de origem diferente. Se duas ou mais referências coincidem no autor e na data, estas são distinguidas através de uma letra minúscula colocada a seguir ao ano. As entradas bibliográficas do mesmo autor encontram-se listadas por ordem cronológica de publicação. Obras coletivas até três autores de importância equivalente, são identificadas pelos nomes de todos esses autores, organizados por ordem alfabética. Obras coletivas com quatro ou mais autores de importância equivalente, são identificadas pelo acrónimo AAVV (Autores Vários). As entradas de autores institucionais são identificadas primeiro pelo país de origem, seguido da instituição e dos autores relevantes. As datas referenciadas são as datas da fonte consultada, complementada, quando possível, com a data da publicação original. Nas obras com múltiplas edições do mesmo autor é acrescentado entre parêntesis reto o ano da primeira edição. Sempre que disponível, a informação completa da publicação original é apresentada no final da referência. As obras consultadas na internet são acrescidas da data em que foram consultadas [Consult.] e do endereço eletrónico onde se encontravam disponíveis. As obras ou fontes documentais que constituem bibliografia diretamente citada no texto são assinaladas com um quadrado negro. ■

Fontes Documentais

A

AAVV, 2015. *An ecomodernist manifesto* [online/pdf]. [*s.l.*]: [*s.n.*], 2015. Disponível em: <http://www.ecomodernism.org/> ■

Acervo Estadão [online]. São Paulo: Grupo Estado, [*s.d.*] Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/>

Arquivo.pt [online]. Lisboa: Fundação para a Ciência e Tecnologia, FCCN, [*s.d.*] Disponível em: <arquivo.pt/>

B

Bertoni, Monica, 2011. *VILLA ROQUEBRUNE-Cap Martin- FR* [carta a Paulo Mendes da Rocha/*e-mail*]. London: 15 Nov. 2011. ■

Bessone, Silvana, 2016. Depoimento a Nuno Tavares da Costa [áudio]. Lisboa: 14 Out. 2016.

C

Consórcio PMBP, 2008. *Contrato de consórcio externo*. Lisboa: 28 Abr. 2008. ■

Consórcio PMBP, 2008a. *Projecto para as novas instalações do Museu dos Coches e Estacionamento público* [conjunto das peças escritas e desenhadas que integram o projeto, nas fases de programa base, estudo prévio, anteprojeto/projeto de licenciamento, projeto de execução e assistência técnica à obra]. Lisboa/São Paulo: Consórcio PMBP, 2008/19. ■

Consórcio PMBP. Parque EXPO 98, S.A., 2008. *Contrato de prestação de serviços*. Lisboa: 28 Abr. 2008. ■

Cordeiro, Arsénio, 1997. *Estudo prévio para a criação do complexo museológico do Picadeiro de Belém - Museu Nacional dos Coches* [documento policopiado]. Lisboa: 1997. ■

Cruz, José Moreno, 2018. *Re: Museu dos Coches, PhD* [depoimento escrito/e-mail]. Lisboa: 28 Mar. 2018. ■

E

Escola Portuguesa de Arte Equestre. *Arte equestre em Belém* [online]. Sintra: Parques de Sintra-Monte da Lua S.A., [*s.d.*] Disponível em: <http://arteequestre.pt>.

F

Franco, Fernando de Mello, 2019. Depoimento a Nuno Tavares da Costa [áudio]. Lisboa: 9 Jan. 2019. ■

Fondation Le Corbusier [online]. Paris: Fondation Le Corbusier, [*s.d.*] Disponível em: <http://www.fondationlecorbusier.fr>

Fundação da Casa de Bragança [online]. Vila Viçosa, [*s.d.*] Disponível em: <http://www.fcbraganca.pt/index.html>.

Fundação Centro Cultural de Belém, 2015. *Proposta de Plano Estratégico Cultural da Área de Belém* [online/pdf]. Lisboa: 24 Ago. 2015.

Disponível em: <https://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwj86aGerrXKAhUBWxoKHcdnC3IQFggnMAA&url=https%3A%2F%2Fwww.ccb.pt%2FmediaRep%2Fccb%2Ffiles%2Fnoticias%2FPlanoEstrategicodeBelem.set.15.pdf&usg=AFQjCNGF0jPXDj9vkedmB2f0NiVUdZ3DyA&cad=rja>

G

Gordon, Ricardo Bak, 2018. Depoimento a Nuno Tavares da Costa [áudio]. Lisboa: 22 Mar. 2018. ■

Guedes, Natália Correia, 1988. *O Museu Nacional dos Coches: vedeta mundial em galeria de estudo* [texto policopiado]. Lisboa: [*s.n.*], 27 Jul. 1988. ■

I

Itália. *Instituto Centrale del Restauro*. Marcone, Anna Maria, 1996. *Relazione di soppraluogo esseguito nel Museu delle Carrozze di Lisbona* [texto policopiado]. Roma: Instituto Centrale del Restauro, 29 Nov. 1996. ■

International Association of Transport and Communications Museums. Sjöö, Robert, 2007. [carta a Isabel Pires de Lima, Ministra da Cultura]. Dresden: 15 Jun. 2007. ■

Internet Archive [online]. San Francisco: Internet Archive, [*s.d*.] Disponível em: <https://archive.org/>

L

Lacerda, Carlos de, 2016. Depoimento a Nuno Tavares da Costa [áudio]. Lisboa: 11 Mar. 2016. ■

Lisboa. Assembleia Municipal, 2007. Moção n.º 2/AM/2007 (subscrita pelo grupo Municipal do PSD). Desbloqueamento das verbas do Casino de Lisboa, aprovado pelo Decreto-Lei n.º 15/2003 (Parque Mayer, Pavilhão Carlos Lopes e Museu dos Coches. In: *1.º Suplemento ao boletim municipal*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1 Mar. 2007, **Ano XIV(**680), p. 388 (3). ■

Lisboa. Câmara Municipal, 2006a. *Proposta de Revitalização da Baixa-Chiado* [coord. Maria José Nogueira Pinto]. Lisboa: Paços do Concelho de Lisboa, Set. 2006. ■

Lisboa. Câmara Municipal, 2006b. *Proposta n.º 128/2006* [elaboração do Plano de Conservação, Reconstrução e Reabilitação Urbana "Lisboa Ocidental - Belém", Plano de Pormenor em Modalidade Simplificada]. Lisboa: Paços do Concelho de Lisboa, 22 Mar. 2006. ■

Lisboa. Câmara Municipal, 2008. *Deliberação n.º 1340/CM/2008* (Proposta n.º 1340/2008). In: *Boletim Municipal*. Lisboa: 26 Dez. 2008, **Ano XV**(775), pp. 2208 (7-8).

Lisboa. Câmara Municipal, 2008a. *Deliberação n.º 1341/CM/2008* (Proposta n.º 1341/2008). In: *Boletim Municipal*. Lisboa: 26 Dez. 2008, **Ano XV**(775), pp. 2208 (8-10). ■

Lisboa. Câmara Municipal, 2009. *Plano Geral de Intervenções da Frente Ribeirinha de Lisboa*. Lisboa: CML/DMPU/DPU, 11 Jun. 2008. ■

Lisboa. Câmara Municipal, 2009a. *Proposta n.º 1000/2009* [aceitação das condições de transferência para o domínio público do Município e Lisboa das áreas sem utilização portuária]. Lisboa: Paços do Concelho de Lisboa, 11 Set. 2009. ■

Lisboa. Câmara Municipal, 2010. *Proposta n.º 30/2010* [revogação do Plano de Conservação, Reconstrução e Reabilitação Urbana "Lisboa Ocidental – Belém"]. Lisboa: Paços do Conselho de Lisboa, 13 Jan. 2010.

Lisboa. Câmara Municipal. DMGU. DPE. DEPLE, 2009. *Informação n.º 17901/INF/DEPLE/GESTURBE/2009* [operações isentas de licença ou autorização administrativa – pedido de parecer]. Lisboa: 13 Mai. 2009.

Lisboa. Câmara Municipal. DMGU. DPE. DEPLE, 2009a. *Informação n.º 17352/INF/DATSO/GESTURBE//2009* [projeto de escavação e contenção periférica]. Lisboa: 18 Mai. 2009.

Lisboa. Câmara Municipal. DMPCST. DSRT, 2009. *Parecer técnico a área de instalação do novo Museu dos Coches*. Lisboa: 8 Abr. 2009.

Lisboa. Porto de Lisboa, 2007. *Plano Estratégico de Desenvolvimento do Porto de Lisboa: horizonte 25*. Lisboa: Porto de Lisboa, 2007.

Lisboa. Câmara Municipal. DMPU. DPU, 2009. *Plano Geral de Intervenções da Frente Ribeirinha de Lisboa* [documento enquadramento/online/pdf)], 11 Jun. 2008. Disponível em: <http://www.cm-lisboa.pt/fileadmin/VIVER/Urbanismo/urbanismo/planeamento/prospectivos/ribeirinha/documento_enquadramento.pdf > ■

Lisboa. Município de Lisboa, 2012. Revisão do Plano Diretor Municipal de Lisboa: Aviso n.º 11622/2012. In: *D.R.: 2ª Série – N.º 168 – 30 Ago. 2012*, pp. 30275-30377.

Lobo, Inês, 2019. Depoimento a Nuno Tavares da Costa [audio]. Lisboa: 12 Fev. 2019. ■

M

Moreira, Marta, 2018. Depoimento a Nuno Tavares da Costa [audio]. Lisboa: 27 Nov. 2018.

O

Office for Metropolitan Architecture (OMA), 2009. *Roquebrune Villa* [documento policopiado]. Rotterdam: Mar. 2009. ■

P

Parque EXPO, 2007. *Ajuda-Belém 2010: novas instalações do Museu Nacional dos Coches*. Lisboa: Ago. 2007. ■

Parque EXPO, 2007a. *Projectos do centenário 2010: plano específico Pedrouços-Dafundo*. Lisboa: Jul. 2007.

Parque EXPO, 2008. *Projectos do centenário 2010: estudo urbanístico Ajuda-Belém*. Lisboa: Nov. 2008. ■

Parque EXPO, 2008a. *Projectos do centenário 2010: estudo urbanístico Baixa Pombalina*. Lisboa: Nov. 2008.

Parque EXPO, 2008b. [acta de reunião/reunião convocada pela Frente Tejo na sequência da entrega do Estudo Prévio, para debate dos pareceres emitidos pelas diferentes entidades envolvidas na aprovação do projeto]. Lisboa: Parque EXPO, 29 Out. 2008.

Parque EXPO, 2008c. [acta de reunião/reunião realizada no âmbito da aprovação do Estudo Prévio do Novo Museu dos Coches, para debate do parecer emitido pelo IMC]. Lisboa: Parque EXPO, 1 Nov. 2008. ■

Parque EXPO, 2009. *Frente Tejo, novo Museu Nacional dos Coches: relatório de análise ao anteprojecto de arquitectura*. Lisboa: Mai. 2009

Parque EXPO, 2010. *Projecto do Novo Museu dos Coches: análise do projecto de execução – arquitectura, arquitectura paisagista e museologia*. Lisboa: 17 Mar. 2010.

Parque EXPO, 2012. *Novo Museu dos Coches: exercício de sustentabilidade financeira*. Lisboa: Ago. 2012. ■

Parque EXPO. Cruz, José Moreno, 2007. *Novo Museu dos Coches / Lisboa, Portugal / Convite* [carta a Paulo Mendes da Rocha/e-mail]. Lisboa: 21 Set. 2007. ■

Parque EXPO. Fernandes, Gameiro, 2009. *Projecto do novo Museu dos Coches: projecto de execução* [carta ao consórcio PMBP. Aprovação do anteprojeto]. Lisboa: 3 Ago. 2009.

Parque EXPO. Gaspar, Jorge [coord.], 2007. *Uma visão para a frente ribeirinha de Lisboa: apontamento sobre grandes intervenções urbanísticas*. Lisboa: Ago. 2007. ■

Parque EXPO. Martins, Rolando Borges, 2009. *Projecto do novo Museu dos Coches: aprovação do estudo prévio* [carta ao consórcio PMBP. Aprovação do estudo prévio]. Lisboa: 9 Jan. 2009.

Pimentel, Rui, 1991. *Estudo para a implantação do Museu Nacional dos Coches num edifício novo a construir no terreno actualmente ocupado pelas Oficinas Gerais de Material de Engenharia do Exército* [conjunto das peças escritas e desenhadas que integram o projecto na fase de estudo prévio]. Lisboa: 1991. ■

Portugal. Assembleia da República, 2010. Resolução da Assembleia da República n.º 69/2010 de 29 de Maio. In: *D.R.: 1ª Série – N.º 138 – 19 de Julho de 2010*. ■

Portugal. Comissão Novo Museu dos Coches e Picadeiro Real, 1999. *Relatório*. Lisboa: 19 Mai. 1999. ■

Portugal. Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, 1967. Decreto n.º 47508. In: *D.R.: 1ª Série – Nº 20 – 24 Janeiro 1967*, p. 120. ■

Portugal. Direcção-Geral do Livro, Arquivos e Bibliotecas. *Arquivo Nacional da Torre do Tombo* [online]. Lisboa: Direcção-Geral do Livro, [*s.d.*]
Disponível em: <http://antt.dglab.gov.pt/>

Portugal. Direcção-Geral do Livro, Arquivos e Bibliotecas. *Biblioteca Nacional Digital* [online]. Lisboa: Direcção-Geral do Livro, [*s.d.*]
Disponível em: <http://purl.pt/index/geral/PT/index.html>

Portugal. Direcção-Geral do Património Cultural. *Museu Nacional dos Coches* [online]. Lisboa: Direcção-Geral do Património Cultural, 2015.
Disponível em: <http://museudoscoches.gov.pt/>

Portugal. Direção Geral do Património Cultural. Torre de Belém. O rinoceronte [online]. In: *Torre de Belém*. Lisboa: Direção Geral do Património Cultural, [*s.d*], [Consult. 20 Mai. 2018].
Disponível em:
<http://www.torrebelem.gov.pt/pt/index.php?s=white&pid=181&identificador=> ■

Portugal. Direção-Geral do Património Cultural, 2014. Anúncio de procedimento n. º 5385/2014 [Novo Museu dos Coches - Construção da passagem superior de peões do novo museu dos Coches e Bar/Esplanada em Belém]. In: *D.R.: 2ª Série – N.º 187 – 29 de Setembro de 2014*. ■

Portugal. Direção-Geral do Património Cultural, 2014a. Anúncio de procedimento n. º 5546/2014 [Novo Museu dos Coches - Fornecimento e Instalação de equipamento expositivo]. In: *D.R.: 2ª Série – N.º 192 – 6 de Outubro de 2014*. ■

Portugal. Direção Geral do Património Cultural, 2015. Anúncio de procedimento n. º 1537/2015 [Novo Museu dos Coches - Construção da passagem superior de peões do novo museu dos Coches e Bar/Esplanada em Belém]. In: *D.R.: 2ª Série – N.º 51 – 13 de Março de 2015*. ■

Portugal. Direção Geral do Património Cultural, 2019. Ano de 2018: Monumentos, Museus e Palácios DGPC [online]. In: *Património Cultural: estatísticas*. Lisboa: Direção Geral do Património Cultural, 2019 [Consult. 21 Jul. 2019]. Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/museus-e-monumentos/dgpc/estatisticas-dgpc/>

Portugal. Exército Português. Oficinas Gerais de Material de Engenharia: historial. In: *Exército Português* [online] [Consult. 8 Jul. 2015]. Disponível em: <http://www.exercito.pt/sites/OGME/Historial/Paginas/default.aspx>.

Portugal. Frente Tejo SA, 2009. Anúncio de procedimento n. º 2560/2009 [empreitada de Fundações e Estruturas do Novo Museu dos Coches]. In: *D.R.: 2ª Série – N.º 109 – 5 de Junho de 2009*.

Portugal. Frente Tejo SA, 2010. Anúncio de procedimento n. º 5173/2010 [empreitada de Construção dos Acabamentos e Instalações Especiais do Novo Museu dos Coches]. In: *D.R.: 2ª Série – N.º 220 – 12 de Novembro de 2010*.

Portugal. Instituto Português de Museus. Silva, Raquel Henriques da, 2000. *Novo Museu dos Coches e Picadeiro Real S.A* [carta a José de Almeida Ribeiro, chefe de gabinete do Ministro da Cultura]. Lisboa: Instituto Português de Museus, 22 Mai. 2000. ■

Portugal. Instituto dos Museus e da Conservação, 2008. *Parecer ao estudo prévio do novo Museu dos Coches – Lisboa: arquitectura + projecto expositivo*. Lisboa: 22 Out. 2008. ■

Portugal. Instituto dos Museus e da Conservação, 2009. *Ofício n.º 384/DM-DMG/IMC/09*. Lisboa: 12 Fev. 2009.

Portugal. Instituto dos Museus e da Conservação, 2009a. *Proposta de alteração ao anteprojecto do novo Museu dos Coches* [carta ao arquitecto Biencard Cruz]. Lisboa: 4 Mai. 2009.

Portugal. Instituto dos Museus e da Conservação, 2009b. *Ofício n.º 1640*. Lisboa: 10 Jul. 2009.

Portugal. Laboratório Nacional de Engenharia Civil. Baião, Manuel. Appleton, João, 1996. *Parecer preliminar sobre a readaptação do edifício do Museu Nacional dos Coches a picadeiro* [documento policopiado]. Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Dez. 1996. ■

Portugal. Ministério da Cultura, 2007. Decreto n.º 19/2007. In: *D.R.: 1ª Série – Nº 149 – 3 Agosto 2007*, p. 5027. ■

Portugal. Ministério da Defesa, 1992. Decreto-Lei n.º 168/92 de 8 de Agosto. In: *D.R.: 1ª Série-A – Nº 182 – 8 Agosto 1992*, pp. 3762-3765. ■

Portugal. Ministério da Defesa, Ministério da Economia e da Inovação, Ministério da Agricultura, do Desenvolvimento Rural e das Pescas, Ministério da Cultura, Câmara Municipal de Lisboa, 2006. *Memorando de entendimento*. Lisboa: 19 Abr. 2006. ■

Portugal. Ministérios da Economia e da Inovação e Cultura, 2008. *Projecto do novo Museu Nacional dos Coches: minuta da carta-convite para a contratação do arquitecto Paulo Mendes da Rocha*. Lisboa: MEI/MC, 21 Set. 2007. ■

Portugal. Ministérios da Economia e da Inovação e Cultura, 2008a. *Projecto do novo Museu Nacional dos Coches: carta-convite para a contratação do arquitecto Paulo Mendes da Rocha*. Lisboa: MEI/MC, 3 Mar. 2008. ■

Portugal. Ministério da Educação Nacional. Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, 1965. Decreto-Lei n.º 46 758 de 18 de Dezembro de 1965 [Regulamento Geral dos Museus de Arte, História e Arqueologia]. In: *D.R.: 1ª Série - N.º 286 - 18 Dezembro 1965*, pp. 1696-1705. ■

Portugal. Ministério das Obras Públicas, 1955. Decreto-Lei n.º 40 389 de 19 de Outubro de 1955. In: *D.R.: 1ª Série-A - Nº 227 - 19 Outubro 1955*, pp. 903-904.

Portugal. Museu Nacional dos Coches. Bessone, Silvana, 1991. *Pré-programa* [novo Museu dos Coches] [documento manuscrito]. Lisboa: 9 Abr. 1991. ■

Portugal. Museu Nacional dos Coches. Bessone, Silvana, 1991a. *Proposta de aquisição de terreno para futura instalação do Museu Nacional dos Coches em edifício próprio* [carta a Pedro Santana Lopes, Secretário de Estado da Cultura/documento policopiado]. Lisboa: 21 Jun. 1991. ■

Portugal. Museu Nacional dos Coches. Bessone, Silvana, 1996. *Novas instalações para o Museu Nacional dos Coches: memorando* [carta a Maria Antónia Matos, Directora do Instituto Português de Museus]. Lisboa: 18 Set. 1996.

Portugal. Museu Nacional dos Coches, Bessone, Silvana, 2006. *Museu Nacional dos Coches, Programa Museológico*. Lisboa: Ministério da Cultura, 4 Abr. 2006. ■

Portugal. Museu Nacional dos Coches. Bessone, Silvana, 2006a. *Museu Nacional dos Coches, novas instalações: programa para concurso de ideias*. Lisboa: Ministério da Cultura, Abr. 2006. ■

Portugal. Museu Nacional dos Coches, Bessone, Silvana, 2007. *Museu Nacional dos Coches, Programa Museológico* [2ª versão]. Lisboa: Ministério da Cultura, 31 Dez. 2007. ■

Portugal. Museu Nacional dos Coches. Bessone, Silvana, 2007a. *Novas instalações do Museu Nacional dos Coches* [carta a Manuel Beirão Oleiro, diretor do Instituto dos Museus e da Conservação, IP]. Lisboa: 3 Out. 2007. ■

Portugal. Presidência do Conselho de Ministros, 1994. Resolução do Conselho de Ministros n.º 94/1994 de 14 de Julho [ratificação do PDM Lisboa]. In: *D.R.: 1ª Série-B – N.º 226 – 29 de Setembro de 1994*, p. 5916-5980.

Portugal. Presidência do Conselho de Ministros, 1998. Resolução do Conselho de Ministros n.º 79/1998 de 7 de Julho [constituição da Comissão Novo Museu dos Coches e Picadeiro Real]. In: *D.R.: 1ª Série-B - N.º 154 - 7 de Julho de 1998*, pp. 3077-3078. ■

Portugal. Presidência do Conselho de Ministros, 2002. Resolução do Conselho de Ministros nº 68/2002, de 7 de Fevereiro [Plano Regional do Ordenamento do Território da Área Metropolitana de Lisboa]. In: *D.R.: 1ª Série-B – N.º 82 – 8 Abril 2002*, pp. 3287-3328. ■

Portugal. Presidência do Conselho de Ministros, 2003. Decreto-Lei 15/2003 de 30 de Janeiro [Casino de Lisboa]. In: *D.R.: 1ª Série-A – N.º 25 – 30 Janeiro 2003*, pp. 620-622. ■

Portugal. Presidência do Conselho de Ministros, 2003a. Resolução do Conselho de Ministros nº 81/2003, de 17 de Junho [criação da Comissão Estratégica dos Oceanos]. In: *D.R.: 1ª Série – N.º 138 – 17 Junho 2003*, pp. 3534-3535.
Portugal. Presidência do Conselho de Ministros, 2005. Resolução do Conselho de Ministros n.º 9/2005 de 23 de Março [área crítica de recuperação e reconversão urbanística]. In: *D.R.: 1ª Série-B – N.º 58 – 23 de Março de 2005*, pp. 2569-2570.
Portugal. Presidência do Conselho de Ministros, 2008. Resolução do Conselho de Ministros n.º 78/2008 de 30 de Abril [documento estratégico – Frente Tejo]. In: *D.R.: 1ª Série – N.º 94 – 15 Maio 2008*, pp. 2651-2663.
Portugal. Presidência do Conselho de Ministros, 2008a. Decreto-Lei 117/2008 de 9 de Julho [constituição da sociedade Frente Tejo S.A.]. In: *D.R.: 1.ª Série - Nº 131 - 9 Julho 2008*, p. 4267.
Portugal. Presidência do Conselho de Ministros, 2009. Resolução do Conselho de Ministros n.º 87/2009 de 3 de Setembro [transferência do domínio das áreas da frente ribeirinha]. In: *D.R.: 1ª Série – N.º 182 – 18 Setembro 2009*, pp. 6700-6707 ■
Portugal. Presidência do Conselho de Ministros, 2009a. Decreto-Lei 75/2009 de 31 de Março [desafetação do domínio público marítimo]. In: *D.R.: 1.ª Série - Nº 63 - 31 Março 2009*, pp. 2004-2013.
Portugal. Presidência do Conselho de Ministros, 2009b. Resolução do Conselho de Ministros n.º 42/2009 de 7 de Maio [Museu da Língua Portuguesa]. In: *D.R.: 1ª Série – N.º 102 – 27 Maio 2009*, p. 3305. ■
Portugal. Presidência do Conselho de Ministros, 2011. Decreto-Lei 110/2011 [dissolução da sociedade Frente Tejo]. In: *D.R.: 1.ª Série - Nº 227 - 25 Novembro 2011*, p. 5058.■
Portugal. Presidência do Conselho de Ministros, 2015. Resolução do Conselho de Ministros n.º 24/2015 de 16 de Abril [dissolução da Parque EXPO 98, S.A.]. In: *D.R.: 1ª Série – N.º 76 – 20 de Abril 2015*, pp. 1964-1965. ■
Portugal. Presidência do Conselho de Ministros, 2015a. Resolução do Conselho de Ministros n.º 44/2015 de 30 de Abril [Plano Estratégico Cultural da Área de Belém]. In: *D.R.: 1ª Série – N.º 124 – 29 Junho 2015*, pp. 4496-4497. ■
Profabril. *PCG Portuguese Consulting Group* [online]. Lisboa: Profabril, [*s.d.*] Disponível em: <http://www.profabril.pt>
Proman, Centro de Estudos e Projectos S.A, 2010. Relatório de parecer de verificação de projecto de execução: construção do novo Museu dos Coches. Lisboa: Ago. 2010.

R

Raposo, Luís. Silva, Raquel Henriques da, 2009. *Como ultrapassar o imbróglio do novo Museu dos Coches e fazer dele uma oportunidade de futuro* [documento policopiado]. Lisboa: [*s.n.*], 2009. ■
Rocha, Paulo Mendes da, 2008. *Apresentação pública do Novo Museu dos Coches* [informação verbal]. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2008. ■
Rocha, Paulo Mendes da, 2008a. *Museu Nacional dos Coches 1/Silvana Bessone* [carta a Silvana Bessone/e-mail]. São Paulo: 10 Jan. 2008. ■
n. *Monica bertoni 12 12 11* [carta a Monica Bertoni]. São Paulo: 12 Dez. 2011. ■
Rocha, Paulo Mendes da, 2017. Depoimento a Nuno Tavares da Costa [audio]. Lisboa: 17 Mai. 2017. ■

S

Sampaio, Nuno, 2019. Depoimento a Nuno Tavares da Costa [audio]. Porto: 7 Abr. 2019.

Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA), Forte de Sacavém. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural, [*s.d.*] Disponível em: <http://www.monumentos.pt>.

V

Viégas, Fernando, 2019. Depoimento a Nuno Tavares da Costa [audio]. Lisboa: 23 Mar. 2019. ▪

Vilanova Artigas: cronologia [online]. São Paulo: Itaú Cultural, Centenário Vilanova Artigas, 2015. Disponível em: <http://www.vilanovaartigas.com/cronologia>

W

Way2Go, 2007. *Estudos de tráfego e transportes para os projectos urbanísticos das zonas de Santa Apolónia-Cais do Sodré, Belém e Algés: Ajuda-Belém* [relatório final]. Lisboa: Nov. 2007. ▪

Way2Go, 2009. *Reformulação do estudo de tráfego e transportes da zona de Ajuda / Belém: cota baixa. nota técnica - estacionamento do futuro Museu dos Coches*. Lisboa: Mar. 2009. ▪

Bibliografia

A

AAVV, 1968. Déclaration de La Sarraz. In: *Habitation*. Zürich: Association Suisse pour l'Habitat, 48, 1968 [1928], pp. 15-16. ■

AAVV, 1993. Fórum: o percurso do ensino na FAU. In: *Caramelo*. São Paulo: Grêmio da FAU-USP, 1993, **0**(6), p. 9-22.

AAVV, 1996. Prémio Thyssen de Arquitectura 1996. In: *Jornal dos Arquitectos.* Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, Mai. 1996, **Ano XIV**(159), pp. 20-31.

Abitare: Brasil, 1998. Milano: Editrice Abitare Segesta spa, Jun. 1998, 374.

Acayaba, Marlene Milan (org.), 2011. *Residências em São Paulo: 1947-1975*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2011 [1986]. ISBN: 978-85-88585-32-4 ■

Alves, Rita Braga, 2010. Oscar Niemeyer: um relato pessoal. In: *Jornal dos Arquitectos*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Jul./Ago./Set. 2010, 240.

América, 2018. São Paulo: Escola da Cidade, Dez. 2018, 1. ISSN: 1982-1212.

Amparo, Pitanga do, 2005. Vanguarda russa: o grande silêncio do ocidente. Entrevista por Haifa Y. Sabbag [online]. In: *AU: arquitetura e urbanismo*. São Paulo: Pini, Abr. 2005, 133 [Consult. 10 Mar. 2019].
Disponível em:
<http://au17.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/133/artigo22742-1.aspx>. ■

Andrade, Carlos Drummond de, 2003. O ministro que desprezou a rotina. In: Xavier, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira* [edição revista e ampliada]. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1987], pp. 131-134. Publicado originalmente na *Módulo*. Rio de Janeiro: Set. 1975, 40, pp. 23-25. ■

Andrade, Manoel Carlos de, 1790. *Luz da liberal, e nobre arte da cavalaria, oferecida ao senhor D. João Príncipe do Brazil*. Lisboa: [*s.n.*] 1790.

Andrade, Oswald, 1928. Piratininga ano 374 da deglutição do bispo Sardinha [manifesto antropófago]. In: *Revista de antropofagia*. São Paulo: [*s.n.*], Mai. 1928, **Ano 1**(1), pp. 3-7. ■

Andrade, Ulisses Morato de, 2016. Em Lisboa, Paulo Mendes da Rocha é Paulo Mendes da Rocha! In: *Vitruvius: arquiteturismo*. Romano Guerra, Abr. 2016, **Ano 10**(109.01) [Consult. 10 Abr. 2016].
Disponível em:
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/10.109/5973>

Andrade, Ulisses Morato de, 2018. Cultural antropophagy and regionalism in the architecture of Brazil and Portugal in the 20th century. In: *Modernity, frontiers and revolutions*. Oxfordshire, UK: Taylor & Francis, 2018.

Arantes, Otília, 1993. Entrevista. In: *Caramelo*. São Paulo: Grêmio da FAU-USP, 1993, **0**(6), pp. 59-62. ■

Araújo, Luís de, 1992. *A ética como pensar fundamental: elementos para uma problemática da moralidade*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1992. ISBN: 972-27-0522-9

Araújo, Norberto de, 1993. *Peregrinações em Lisboa - Lisboa,* 2ª ed. Lisboa: Assírio Bacelar, 1993, pp. 49-76.

Arendt, Hanna, 2001. *A condição humana* [The human condition]. Lisboa: Relógio D'Água, 2001 [1958]. ISBN: 972-708-637-3 ■

Argan, Giulio Carlo, 1987. As fontes da arte moderna. Rodrigo Naves (trad.) In: *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, Set. 1987 [1960], 18, pp. 49-56.

Argan, Giulio Carlo, 1993. A história na metodologia do projeto [*L'histoire dans la méthodologie du projet*]. In: *Caramelo*. São Paulo: Grêmio da FAU-USP, 1993 [1983], **0**(6), pp. 156-170. ■

Argan, Giulio Carlo, 1993a. *História da arte como história da cidade* [Storia dell'arte come storia della città]. São Paulo: Martins Fontes, 1993 [1984]. ISBN: 85-336-0170-0

Artigas, Vilanova, 1993. Contribuição para o relatório sobre o ensino da arquitetura. In: *Caramelo*. São Paulo: Grêmio da FAU-USP, 1993 [1977], **0**(6), pp. 31-38. ■

Artigas, Vilanova, 1997. *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. Marcelo Carvalho Ferraz (coord.) São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Fundação Vilanova Artigas, 1997. ISBN: 85-85761-11-8 ■

Artigas, Vilanova, 2000. *Vilanova Artigas*. João Masao Kamita (org.). São Paulo: Cosac & Naify, 2000. ISBN: 85-7503-028-0

Artigas, Vilanova, 2000a. *Vilanova Artigas Arquitecto: 11 textos e uma entrevista*. Ana Isabel Ribeiro (coord.) Almada: Casa da Cerca, Centro de Arte Contemporânea, Câmara Municipal de Almada, 2000. ISBN: 972-8392-80-X

Artigas, Vilanova, 2003. A Semana de 22 e a arquitetura. In: Xavier, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1987], pp. 275-276. Publicado originalmente na *Módulo*. Rio de Janeiro: 45, Mar./Abr. 1977, pp. 21-22.

Artigas, Vilanova, 2003a. Revisão crítica de Niemeyer. In: Xavier, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira* [edição revista e ampliada]. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1987], p. 240. Publicado originalmente na *Acrópole*. São Paulo: Jul. 1958, 237.

Artigas, Vilanova, 2004. *Caminhos da Arquitetura*, 4ª Ed. São Paulo: Fundação Vilanova Artigas, 2004 [1981]. ISBN: 85-7503-353-0 ■

Asquino, Marcelo Sacenco, 1991. Quem somos nós? In: *Caramelo*. São Paulo: Grêmio da FAU-USP, Jun. 1991, **0**(2), pp. 12-13. ■

Associação dos Arquitectos Portugueses, 1988. *Lisboa, a cidade e o rio: concurso de ideias para a renovação da zona ribeirinha de Lisboa*. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1988. ■

Aujourd'hui: Bresil, 1964. Paris: [*s.n.*], Jul. 1964, **8**(46).

Avila, Débora Saldanha de. Canez, Anna Paula, 2016. Habitações coletivas verticais de Paulo Mendes da Rocha (1962 a 2004) [online]. In: *Vitruvius: arquitextos*. São Paulo: Romano Guerra, Jul. 2016, **Ano 17**(194.05) [Consult. 15 Jul. 2019]. Disponível em: <http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.194/6127> ■

B

Bahia, Denise Marques, 2006. Assim caminha a modernidade... [online/pdf]. In: *MDC. Revista de Arquitetura e Urbanismo*. Belo Horizonte: Editores MDC, 28 Fev. 2006, 2, pp. 4-7 [Consult. 22 Nov. 2015]. ISSN: 1809-4643.
Disponível em: <http://mdc.arq.br/2006/02/28/assim-caminha-a-modernidade%e2%80%a6/>.

Banham, Reyner, 1966. *The new brutalism*. London: Architectural Press, 1966. ISBN: 978-0851394602 ■

Bardi, Lina Bo, 2009. *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. Silvana Rubino e Marina Grinover (org.) São Paulo: Cosac & Naify, 2009. ISBN: 978-85-7503-764-5 ■

Bastos, Maria Alice, 2008. Álvaro Siza e o Brasil: arquitetura e design [online]. In: *Arte Capital*. Lisboa: Artecapital.net, 20 Nov. 2008 [Consult. 8 Jul. 2015]. Disponível em: <http://www.artecapital.net/arq_des-40-alvaro-siza-e-o-brasil> ■

Benjamin, Walter, 1974. *On the concept of history* [Über den Begriff der Geschichte]. Dennis Redmond (trad.) Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974 [1940]. ■

Berman, Marshall, 1986. *Tudo que é sólido desmancha no ar* [All that is solid melts into air]. São Paulo: Companhia das Letras, 1986 [1982]. ■

Bernoulli, Hans, 2006. *La città e il suolo urbano* [Die stadt und ihr boden]. Venezia: Corte del Fontego editore, 2006 [1946]. ISBN: 88-95124-00-6 ■

Bessone, Silvana, 2009a. The decoration of State Coaches in the Lisbon collection. In: *World on wheels*. Lexington, Kentucky: Carriage Association of America, 1, 2009, pp. 16-31.

Bessone, Silvana, 2009b. To have or not to have… um novo Museu dos Coches*?* In: *Informação ICOM.PT*. Lisboa: International Councils of Museums - Portugal, Jun./Ago. 2009, **Série II**(5), pp. 11-12.

Bessone, Silvana, 2013. O novo Museu Nacional dos Coches: um desafio! In: *Cadernos de Obra: Museu Nacional dos Coches - o projeto, a obra, as tecnologias*. Porto: Gequaltec/FEUP, 2013, 4, pp. 30-37. ISSN: 978-9899-669-69-7 ■

Bessone, Silvana, 2015. Viaturas hipomóveis: símbolos de poder. In: *Revista Património*. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Dez. 2015, 3, pp. 120-125. ISSN: 2182-9330 ■

Bessone, Silvana, 2015a. O desafio de um novo equipamento museológico. Entrevista. In: *Pessoal*. Lisboa: Tema Central, Jun. 2015, **III**(148), pp. 36-37

Antunes, Bianca, 2011. Elevado para a cidade. In: *aU: arquitetura e urbanismo*. São Paulo: Pini, Fev. 2011, pp. 58-66. ISSN: 0102-8979

Bill, Max, 2003. O arquiteto, a arquitetura, a sociedade. In: Xavier, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1987], p. 159. Publicado originalmente na *The architectural review*. São Paulo: Out. 1954, **116**(694). ■

Blanciak, François, 2014. Leonidovisms: similarities and differences between revolutionary soviet architecture and contemporary western design strategies. In: *Journal of civil engineering and architecture research*. South El Monte, USA: Ethan Publishing Co., 2014, **1**(2). ■

Boaventura, Inês, 2009. PCP rejeita projecto do Museu dos Coches e Helena Roseta pede audição pública [online]. In: *Jornal Público*. Lisboa: 7 Jul. 2009 [Consult. 12 Jun. 2018].
Disponível em: <https://www.publico.pt/2009/07/07/jornal/pcp-rejeita-projecto-do-museu-dos-coches--e-helena-roseta-pede-audicao-publica-17215353>.

Bonneville, Maria do R. S., 1990. *Bellem Belém - reguengo da cidade*. Lisboa: Arquivo Municipal, Pelouro da Cultura e Espaços Verdes, Câmara Municipal de Lisboa, 1990, pp. 5-38. ISBN: 972-41-0802-3.

Borges, Jorge Luis, 1998. *El informe de Brodie*, 12ª Ed. Madrid: Alianza, 1998 [1970]. ISBN: 978-84-487-0474-2 ■

Brandão, Pedro, 1988. Falta de revisão e planeamento na origem da degradação da ribeira. In: *Jornal de Notícias*. Porto: 25 Jun. 1988. ■

Berman, Marshall, 1986. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade* [All that is solid melts into air]. São Paulo: Companhia das Letras, 1986 [1982].

Brito, Ronaldo, 1999. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999 [1985]. ISBN: 85-86374-43-1 ■

Britto, Alfredo, 2017. Por uma arquitetura contemporânea enraizada: a arquitetura popular nas trajetórias de Fernando Távora (Portugal) e Lúcio Costa (Brasil) [online]. In: *Vitruvius: arquitextos*. São Paulo: Romano Guerra, Ago. 2017, **Ano 18**(207.01) [Consult. 3 Mai. 2019].
Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/18.207/6661>.

Brooker, Peter, 1994. Key words in Brecht's theory and practice of theatre. In: *The Cambridge companion to Brecht* [Cambridge companions to literature]. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 185-200. ISBN: 0-521-41446-6 0-521-42485-2 ■

Bruand, Yves, 1981. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Editora Perspetiva, 1981. ■

C

Cabral, Natércia Rêgo, 2001. Revitalização das frentes ribeirinhas no porto de Lisboa. In: *Portus* [RETE 2001]. Venezia: Centro Internazionale Città d'Acqua di Venezia, 2001, 1, pp. 33-37.

Cadernos de Obra, 2010. *Fundação Iberê Camargo: o projeto, a obra, as tecnologias.* Porto: Gequaltec/FEUP, 2010, 2. ISSN: 978-9899-669-69-7 ■

Cadernos de Obra, 2013. *Museu Nacional dos Coches: o projeto, a obra, as tecnologias*. Porto: Gequaltec/FEUP, 2013, 4. ISSN: 978-9899-669-69-7 ■

Camacho, João, 2001. Para uma internacionalização da arquitectura brasileira: Paulo Mendes da Rocha. In: *Arte Ibérica*. Lisboa: Editora Arrábida, Mar. 2001, **5**(44), pp. 48-51. ISSN: 0873-5700

Canelas, Lucinda, 2015. O novo museu vai abrir sem a exposição completamente montada [online]. In: *Jornal Público*. Lisboa: 11 Mai. 2015 [Consult. 11 Mai. 2015]
Disponível em: <http://www.publico.pt/n1695280>.

Canelas, Lucinda. Carvalho, Cláudia, 2014. António Lamas já preside ao CCB e vai criar plano para gestão de museus e monumentos de Belém [online]. In: *Jornal Público*. Lisboa: 28 Out. 2014 [Consult. 27 Dez. 2014].
Disponível em: <https://www.publico.pt/2014/10/28/culturaipsilon/noticia/antonio-lamas-comeca-nesta-tercafeira-a-trabalhar-no-ccb-1674364>

Canelas, Lucinda. Rato, Vanessa, 2014. Não vim para o CCB para ser um presidente liquidatário [online]. In: *Jornal Público*. Lisboa: 9 Nov. 2014 [Consult. 27 Dez. 2014].
Disponível em: <https://www.publico.pt/2014/11/09/culturaipsilon/entrevista/nao-vim-para-o-ccb-para-ser-um-presidente-liquidatario-1675606>

Capanema, Gustavo, 2003. Depoimento sobre o edifício do Ministério da Educação. In: Xavier, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira* [edição revista e ampliada]. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1987], pp. 121-131. Publicado originalmente na *Módulo*. Rio de Janeiro: Mai. 1985, 85, pp. 28-32. ■

Caramelo, 1990-3. São Paulo: Grêmio da FAU-USP, 1990-3, **0**(1-6). ■

Cardoso, Joana Amaral, 2018. Secretário de Estado "não vai deixar cair" novo Museu dos Coches. In: *Jornal Público*. Lisboa: 9 Out. 2010 [Consult. 7 Out. 2018]. Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/10/09/culturaipsilon/noticia/secretario-de-estado-nao-vai-deixar-cair-novo-museu-dos-coches-1608538>.

Carta de Atenas. Le Corbusier (versão). Rebeca Sherer (trad.). São Paulo: Edusp – Editora da Universidade de São Paulo, 1993. ISBN: 85-314-0187-9 ■

Carvalhal, Mário Correia Teles do, 2010. *Arquitectura e revolução: debates sobre o papel social e cultural do arquitecto no último século*. Coimbra: Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2010. Dissertação de Mestrado.

Carvalho, Ricardo, 2008. Toda a arquitectura é pública. In: *Jornal Público*. Lisboa: 31 Out. 2008, p. 9.

Carvalho, Vânia, 2014. Do concretismo ao neoconcretismo: da desumanização ao engajamento. In: *Estudos.* Gôiania, Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Dez. 2014, **41**, pp. 21-36. ■

Casa da Arquitectura, 2019. *Infinito vão: 90 anos de arquitetura brasileira* [catálogo da exposição homónima]. São Paulo: Editora Monolito, Casa da Arquitectura, 2019. ISBN: 978-85-66275-24-7

Castellary, Arturo Colorado, 1997. *Hipercultura visual: el reto hipermédia em el arte y la education*. Madrird: Editorial Complutense, 1997. ISBN: 84-89784-21-3. ■

Cavalcanti, Lauro (org.), 2001. *Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura 1928-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

Cavalcanti, Lauro. Corrêa do Lago, André, 2014. Ainda moderno? Arquitetura brasileira contemporânea [online]. In: *Vitruvius: arquitextos*. São Paulo: Romano Guerra, Nov. 2006, **Ano 6**(066.00) [Consult. 17 Jan. 2014]. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.066/404>.

Centro Cultural de Belém. Tupitsyn, Margarita (org.), 2002. *Malevich e o cinema* [catálogo da exposição homónima]. Lisboa: Centro Cultural de Belém, Yale University Press, 2002. ISBN: 972-8176-72-4.

Chao, Enrique, 2006. El arquitecto de la linea [online]. In: *Construcción y tecnologia*. Ciudad de México: Instituto Mexicano del Cemento y del Concreto A.C., Mai. 2006, pp. 40-46 [Consult. 16 Fev. 2017]. Disponível em: <http://www.imcyc.com/ct2006/mayo06/ARQUITECTURA.pdf>

Chlovski, Viktor, 2018. A arte como processo. In: Todorov, Tsvetan (org.). *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos* [Théorie de la littérature: textes des formalistes russes]. Lisboa: Edições 70, 2018 [1978], pp. 77-100. ISBN: 978-972-44-2038-7 ■

Coelho, Alexandra Prado, 2008. Os coches levantados do chão. In: *Jornal Público*. Lisboa: 31 Out. 2008, pp. 8-9.

Coelho, Alexandra Prado, 2009. O novo Museu dos Coches deixa muita gente zangada [online]. In: *Jornal Público*. Lisboa: 29 Mar. 2009 [Consult. 5 Fev. 2016].

Disponível em: <https://www.publico.pt/destaque/jornal/o-novo-museu-dos-coches-deixa-muita-gente-zangada-300844>. ■

Coelho, Alexandra Prado, 2010. Sócrates lançou obra do Museu dos Coches: "sinal claro de investimento na Cultura" [online]. In: *Jornal Público*. Lisboa: 2 Fev. 2010 [Consult. 4 Fev. 2015].
Disponível em: <http://www.publico.pt/n1420885>

Cooke, Catherine, 1999. Sources of a radical mission in the early Soviet profession: Alexei Gan and the Moscow Anarchist. In: Leach, Neil (ed.) *Architecture and revolution: contemporary perspectives on central and eastern europe*. London: Routledge, 1999, pp. 13-37. ISBN: 0-415-13915-5

Cooke, Catherine, 1999a. The Vesnin's Palace of Labour: the role of practice in materializing the revolutionary architecture. In: Leach, Neil (ed.) *Architecture and revolution: contemporary perspectives on central and eastern europe*. London: Routledge, 1999, pp. 38-52. ISBN: 0-415-13915-5

Corbioli, Nanci, 2007. Paulo Mendes da Rocha e MMBB: edifícios de uso misto, Recife [online]. In: *Projeto Design*. São Paulo: Arco Editorial, 2007, 328 [Consult. 20 Fev. 2015].
Disponível em: <http://arcoweb.com.br/projetodesign/arquitetura/paulo-mendes-da-rocha-e-mmbb-edificios-de-26-07-2007>

Cornu Marcel, 1967. Anatole Kopp, Ville et révolution: architecture et urbanisme soviétiques des années vingt [online]. In: *L'Homme et la société*, 1967, 5, pp. 201-209 [Consult. 28 Dez. 2017].
Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1967_num_5_1_3089>.

Correia, Francisco Nunes, 2003. Levar a Expo ao país todo. Entrevista por Ana Vaz Milheiro e Manuel Graça Dias. In: *Jornal dos Arquitectos*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Jan./Fev. 2003, 209, pp. 9-17

Costa, Alexandre Alves, 2000. Apresentação de Paulo Mendes da Rocha em Coimbra, no dia 27 de Maio de 1999. In *ECDJ - Em cima do joelho*. Coimbra: FSTUC, Departamento de Arquitectura, Mar. 2000, 2, pp. 104-107. ■

Costa, Alexandre Alves, 2004. Os modernos são em geral superiores aos antigos. In: *Jornal dos Arquitectos*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Jan./Fev./Mar. 2004, 214, pp. 8-13.

Costa, Alexandre Alves, 2007. Introdução ao estudo da história da arquitectura portuguesa. Porto: FAUP, 2007. ISBN: 9789729483813

Costa, Alexandre Alves, 2007. Textos datados. Coimbra: Edarq, 2007.

Costa, Juliana Braga, 2010. *Ver não é só ver: dois estudos a partir de Flávio Motta*. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2010. Dissertação de Mestrado. ■

Costa, Lucio, 1937. Documentação necessária. In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937, pp. 31-40.

Costa, Lucio, 1997. *Registro de uma vivência*, 2ª ed. São Paulo: Empresa das Artes, 1997 [1995].

Costa, Lúcio, 2003. Razões da nova arquitetura. In: *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira* [edição revista e ampliada]. São Paulo: Cosac &

Naify, 2003 [1987], pp. 39-52. ISBN: 85-7503-159-7. Publicado originalmente na *Revista da diretoria de engenharia*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Jan. 1936, pp. 3-9. ■

Costa, Lucio, 2003a. A situação do ensino das Belas-Artes. In: Xavier, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1987], pp. 57-58. Publicado originalmente no jornal *O Globo*. Rio de Janeiro: 29 Dez. 1930.

Costa, Nuno Tavares da, 2016. Aportar à beira-rio: o contributo do novo Museu dos Coches a Belém [online]. In: *PNUM 2016, Livro de Atas da 5ª conferência internacional da Rede Lusófona de Morfologia Urbana*. Guimarães: Universidade do Minho, Lab2PT, Julho 2016, pp. 1111-1120. ISBN: 978-989-99484-6-4. Disponível em: <http://pnum2016.weebly.com/programa.html>

Cunha, Tito Cardoso e, 1991. Estruturalismo. In: *Dicionário do pensamento contemporâneo*. Manuel Maria Carrilho (dir.). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991, pp. 129-144. ISBN: 972-20-0923-0

D

D'Alonzo, Jacopo, 2019. Trân Duc Thao: a Marxist theory of the origins of human language [online]. In: *Theoria et historia scientiarum*. Torun: Nicolas Copernicus University, 2016, **13**, pp. 103-120 [Consult. 26 Jan. 2019]. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.12775/ths.2016.007>.

Damásio, António, 2001. *O sentimento de si: a emoção e a neurobiologia da consciência*. Sintra: Publicações Europa-América, 2001. ISBN: 978-972-1-04757-0

Damásio, António, 2010. *O livro da consciência: a construção do cérebro consciente*. Lisboa: Temas e Debates, 2010. ISBN: 978-989-644-120-3

Damásio, António, 2017. *A estranha ordem das coisas* [The strange order of things]. Lisboa: Temas e debates, 2017. ISBN: 978-989-644-334-4

Damisch, Hubert, 2007. Entrevista por Joana Cunha Leal. In: *Revista de História da Arte*. Lisboa: Instituto de História da Arte, FCSH/UNL, 2007, 3, pp. 7-18. ISSN: 1646-1762. ■

Dias, Manuel Graça. Rocha, Paulo Mendes, 2014. *Ao volante pela cidade: Paulo Mendes da Rocha*. Lisboa: Relógio D'Água, 2014. ISBN: 978-989-641-423-8

Dostoiévski, Fiódor, 2000. *Cadernos do subterrâneo* [Zapíski iz podpólia]. Nina e Filipe Guerra (trad.) Lisboa: Assírio & Alvim, 2000. ISBN: 972-37-0621-0

Dostoiévski, Fiódor, 2012. O grande inquisidor. In: *Os irmãos Karamázov*.António Pescada (trad.). Lisboa: Relógio d'Água, 2012, pp. 252-269. ISBN: 9789896412883

Duayer, Juarez Torres, 2003. *Lukács e a arquitetura*. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Tese de Doutoramento, 2003. ■

E

Eekhout, Luc, 2009. The development of coachmaking. In: *World on wheels*. Lexington, Kentucky: Carriage Association of America, 1, 2009, pp. 5-15.

Elliot, Brian, 2011. *Benajmin for architects*. Abingdon: Routledge, 2011. ISBN: 978-0-415-55814-3 ■

Engels, Friedrich, 1984. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado* [Der Ursprung der Familie, des Privateigentaums und des Staats], 9ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1984 [1884]. ■

Espada, Heloísa, 2016. Mário Pedrosa e a abstração geométrica no Brasil: por um "construtivismo" não dogmático [Mário Pedrosa et l'abstraction géométrique au Brésil: pour um « constructivisme » non dogmatique/online/pdf]. In: *Critique d'art*. Dijon: Les Presses du réel, 2016, 47.
Disponível em: <http://critiquedart.revues.org/23251>

Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portugueza e Hespanhola [cat.] Lisboa: Imprensa Nacional, 1822. ■

F

Fernandes, Fernanda, 2006. A síntese das artes e a moderna arquitetura brasileira dos anos 1950 [online/pdf]. In: *Cadernos de Pós-Graduação*. Campinas, SP: Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, **8**, p. 71-78, 2006 [Consult. 19 Out. 2019]. Disponível em:<https://www.yumpu.com/pt/document/view/12470315/a-sintese-das-artes-e-a-moderna-arquitetura-brasileira-dos-anos-1950/2> ■

Fernandes, José Manuel. Pinheiro, Maria Lucia Bressan (coord.), 2013. *Portugal, Brasil, África: urbanismo e arquitectura*. Lisboa: Caleidoscópio, 2013. ISBN: 978-989-658-236-4

Ferreira, Fernanda, 2018. *Mire veja! a cenografia de Paulo Mendes da Rocha em sete atos*. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2018. Dissertação de Mestrado.

Ferro, Sérgio, 1993. Entrevista. In: *Caramelo*. São Paulo: Grêmio da FAU-USP, 1993, **0**(6), pp. 63-66.

Figueira, Jorge, 2012. Memória descritiva duma relação amorosa entre arquiteturas separadas pelo Atlântico e outras correntes misteriosas. In: *Revista Camões*. Lisboa: Instituto Camões, Set. 2012, 21, pp. 4-17. ISSN: 0874-3029

Figueira, Jorge, 2019. Perante tanto sol brasileiro... In: *Jornal Público*. Lisboa: 18 Mar. 2019.

Fiorin, Evandro, 2013. Arquitetura paulista: entre o projeto e a prática – a Casa em Catanduva de Paulo Mendes da Rocha. In: *Arquitetura moderna e internacional: conexões brutalistas 1955-75*. X Seminário Docomomo Brasil. Curitiba: Docomomo, Out. 2013.

Fitzpatrick, Sheila, 2017. *A Revolução Russa* [The Russian Revolution]. Susana Sousa e Silva (trad.) Lisboa: Tinta da China, 2017. ISBN: 9789896713935 ■

Foerste, Gerda. Camargo, Fernanda, 2010. Estranhamento como categoria de arte. In: *Entre territórios. 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Bahia: ANPAP, Set. 2009, pp. 20-25. ■

Forty, Adrian, 2004. *Words and buildings: a vocabulary of modern architecture*. London: Thames & Hudson, 2004. ISBN: 978-0-500-28470-4

Forty, Adrian, 2019. 'Concrete? It's communist': the rise and fall of the utopian socialist material. In: *The Guardian*. London: 27 Fev. 2019 [Consult. 29 Mai. 2019]. Disponível em: <https://www.theguardian.com/cities/2019/feb/27/concrete-its-communist-the-rise-and-fall-of-the-utopian-socialist-material>

França, José Augusto, 1991. Neo-realismo. In: *A arte em Portugal no século XX*, 3ª ed. Venda Nova: Bertrand Editora, 1991, pp. 355-379. ISBN: 972-25 0045-7 ■

Freyre, Gilberto, 1937. Sugestões para o estudo da arte brasileira em relação com a de Portugal e a das colónias. In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937, pp. 41-44. ■

Fundação Ricardo Espírito Santo. Bessone, Silvana. Silva, Maria João Bustoff (org.), 1998. *O Coche dos Oceanos: conservação e restauro*. Lisboa: Fundação Ricardo Espírito Santo, 1998. ISBN: 97-8253-14-1

Furtado, Rui, 2013. A situação do Museu dos Coches é uma vergonha. Entrevista por Sérgio Andrade [online]. In: *Jornal Público*. Lisboa: 13 Out. 2013 [Consult. 4 Fev. 2015].
Disponível em: <https://www.publico.pt/entrevista/jornal/a-situacao-do-museu-dos-coches-e-uma-vergonha-27233861>

Furtado, Rui. Pisani, Daniel, 2013. Paulo Mendes da Rocha: obra completa. In: *Projeto Design*. São Paulo: Arco Editorial, Nov. 2013, pp. 34-44.

G

Gabriel, Marcos Faccioli, 2009. Niemeyer e Mendes da Rocha: "arquitetura
Carioca" e "arquitetura paulista" em espaços de cultura e lazer. In: *Tópos*. São Paulo: Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Estadual Paulista, 2009, **3**(1), pp. 147-169.

Gandolfi, Carlo, 2018. *Matter of Space. Città e architettura in Paulo Mendes da Rocha*. Torino: Accademia University Press, 2018.

Gennaro, João Eduardo de, 2005. Entrevista por Fernando Serapião. In: *Projeto Design*. São Paulo: Arco Editorial, Ago., 305 [Consult. 15 Mai. 2019].
Disponível em:<http://www.arcoweb.com.br/projetodesign/entrevista/joao-eduardo-de-gennaro-tinhamos-que-12-08-2005>.

Gil, José, 2010. *A arte como linguagem: a "última lição"*. Lisboa: Relógio d'água, 2010. ISBN: 978-989-641-202-9 ■

Gínzburg, Moisei, 2007. *Escritos: 1923-1930*. Madrid: El Croquis Editorial, 2007. ISBN: 978-84-88386-43-4 ■

Goldhagen, Sarah Williams. Legault, Régean (ed.), 2001. *Anxious modernisms: experimentation in postwar architectural culture*. Cambridge Massachusets: MIT Press, 2001. ISBN: 9780262571654

Gomes, Sérgio Botelho de Andrade, 1998. Depoimentos de congressistas de 1948. In: *Jornal dos Arquitectos*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Set. 1998, 186, pp. 47-49.

Goodwin, Philip L., 1943. *Brazil builds: architecture new and old 1652-1942*. New York: The Museum of Modern Art, 1943. ■

Gordon, Ricardo Bak, 2011. Residência da Embaixada de Portugal em Brasília. In: *Revista Camões*. Lisboa: Instituto Camões, Out./Dez. 2011, 11, pp. 70-75. ISSN: 0874-3029

Gordon, Ricardo Bak, 2015. Do Museu dos Coches e do chão da cidade. In: *Revista Património*. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Dez. 2015, 3, pp. 96-103. ISSN: 2182-9330

Gordon, Ricardo Bak, 2015a. O Museu dos Coches é uma novidade em Portugal. Entrevista por Paulo Jorge Pereira. In: *Diário Económico*. Lisboa: 5 Jun. 2015.

Gorovitz, Matheus, 1993. *Os riscos do projeto: contribuição à análise do juízo estético na arquitetura*. São Paulo: Studio Nobel, Fundação Vilanova Artigas, 1993.

Grácio, Cristina, 1991. *Ética*. In: Carrilho, José Maria (dir.) Dicionário do pensamento contemporâneo. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991, pp. 91-112. ISBN: 972-20-0923-0

Graeff, Edgar, 1995. *Arte e técnica na formação do arquiteto*. São Paulo: Studio Nobel, Fundação Vilanova Artigas, 1995. ■

Grande, Nuno, 2009. *Arquitecturas da cultura: política, debate, espaço: génese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa*. Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra, 2009. Tese de Doutoramento.

Grazziano, Raphael, 2015. Um impasse estético em Artigas: entre o realismo socialista e o concretismo. In: *Pós-*, revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAUUSP. São Paulo: FAUUSP, Jun. 2015, **22**(37), pp. 79-93. ■

Gregotti, Vittorio, 1992. Sobre a imagem. In: *Caramelo*. São Paulo: Grêmio da FAU-USP, 1992, **0**(5), p. 43. ISSN: 0104-0251 ■

Gros, Frédéric, 2019. *Desobedecer* [Désobéir]. Miguel Martins (trad.). Lisboa: Antígona, 2019. ISBN: 9789726083481

Grunow, Ewelise, 2013. Museu constrói nova Ideia de cidade: arquitetura como infraestrutura urbana. In: *Projeto Design*. São Paulo: Arco Editorial, Jan. 2013, 395, pp. 64-66/68-71/73-.

Grupo Thyssen Industrie, 1996. *Prémio Thyssen Arquitectura'96* [catálogo da exposição homónima]. Madrid: Grupo Thyssen Industrie, Culturgest, 1996. ■

Gullar, Ferreira, 1959. Teoria do não-objeto. In: *Jornal do Brasil, Suplemento Dominical*. Rio de Janeiro: [*s.n.*], 19-20 Dez. 1959.

Gullar, Ferreira, 1985. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985. ■

Gullar, Ferreira *et al.*, 1959. Manifesto Neoconcreto. In: *Jornal do Brasil, Suplemento Dominical*. Rio de Janeiro: [*s.n.*], Mar. 1959, pp. 21-22. ■

Gutierrez, Gabriella, 2016. Aspectos Construtivistas na Arquitetura Contemporânea. In: *Iniciação*. São Paulo: SENAC, Nov. 2016, **6**(2), pp. 216-228

H

Habermas, Jürgen, 1987. Arquitetura moderna e pós-moderna. Carlos Machado (trad.) In: *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, Set. 1987 [1981], 18, pp. 115-124. ■

Habermas, Jürgen, 2010. *O discurso filosófico da modernidade* [Der Philosophische Diskurs der Moderne]. Lisboa: Texto Editores, 2010 [1985]. ISBN: 978-972-47-4152-9 ■

Habermas, Jürgen, 2013. *A modernidade: um projecto inacabado* [Die Moderne: ein unvollendetes projekt]. Lisboa: Nova Vega, 2013. ISBN: 978-972-699-985-0 ■

Henriques, Ana, 2008. António Costa aprova novo Museu dos Coches, apesar de o considerar desnecessário. In: *Jornal Público*. Lisboa: 23 Dez. 2008.

Honda, Akiko, 2016. A new vision in architecture: Ivan Leonidov's architectural projects between 1927 and 1930. In: *Bulletin of Waseda University Research Institute*. Tokyo: Waseda University Research Institute, Mar. 2016. ■

Hudson, Kenneth, 2009. Measuring the good museum. In: *Quality in museums*. Budapest: Archaeolingua, 2009, pp. 22-24. ISBN: 978-963-9911-07-9. Republicado em *The colonial Williamsburg interpreter*, **7**(2), Mar. 1986. ■

Hudson, Kenneth, 2009a. The concept of public quality in museums. In: *Quality in museums*. Budapest: Archaeolingua, 2009, pp. 18-21. ISBN: 978-963-9911-07-9. Escrito para o Cortona EMF Workshop, *Public quality in museums*, Set. 1997.

J

Jameson, Frederic, 1999. History lessons. In: Leach, Neil (ed.) *Architecture and revolution: contemporary perspectives on central and eastern europe*. London: Routledge, 1999, pp. 69-80. ISBN: 0-415-13915-5 ■

Janeira, Ana Luísa, 2009. *Eixos e configurações de Lisboa*. Lisboa: Apenas Livros, 2009, **2**. ISBN: 978-989-618-249-6

Jan-Magomédov, Selim, 2005. *Las cien mejores obras maestras del vanguardismo arquitectónico soviético*. Moscú: Editorial URSS, 2005. ■

Jornal dos Arquitectos. Concurso público para a residência da Embaixada de Portugal em Brasília. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, Jan.Fev. 1996, **Ano XIV**(155-156).

K

Kamita, João Masao, 2010. Arquitetura Moderna e Neoconcretismo: uma experiência da geometria. In: *Arquitetura+arte+cidade: um debate internacional.* 8° Seminário Docomomo Brasil. Rio de Janeiro: Docomomo, Viana & Mosley, 2010, pp. 223-228.■

Kolhaas, Rem. Chaslin, François, 2003. *Architettura© della Tabula rasa©: due conversazioni con Rem Koolhaas, ecc.* [Deux conversations avec Rem Koolhaas, et caetera]. Milano: Electa Mondadori, 2003. ISBN: 8843582321 ■

Kopp, Anatole, 1972. *Ville et révolution*, 2ª Ed. Paris: Éditions Anthropos, 1972 [1967]. ■

Kopp, Anatole,1990. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa* [Quand le moderne n'était pas un style mais une cause]. São Paulo: Editora Nobel, 1990 [1988]. ISBN: 8521305257 ■

Kopp, Anatole, 1990a. Modernismo hoje. Reginaldo Forte (trad.) In: *Caramelo*. São Paulo: Grêmio da FAU-USP, Dez. 1990, **0**(1), pp. 15-20.

L

Lamas, António, 2013. O modelo da Parques de Sintra-Monte da Lua é aplicável em Belém [online]. In: *Jornal Público*. Lisboa: 3 Out. 2013 [Consult. 20 Fev. 2015] Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/10/30/jornal/o-modelo-da-parques-de-sintra-monte-da-lua-e-aplicavel-em-belem-27323534>. Acesso em: 20 Fev. 2015. ■

Lamas, José, 1994. O rio como destino imobiliário. In: *Expresso*. Lisboa: 16 Jul. 1994. ■

Lara, Fernando, 2018. Teorizando o espaço das Américas: possíveis saídas para séculos de exclusão e de esquecimento. In: *América*. São Paulo: Escola da Cidade, Dez. 2018, 1, pp. 66-75. ISSN: 1982-1212 ■

Le Carré Bleu, 1967. Paris: Feuille internationale d'architecture, Abr. 1967.

Le Corbusier, 1925. *Vers une architecture* [da colecção *L'Esprit nouveau*], 11ª ed. [edição revista e ampliada]. Paris: Les Editions G. Crès et Cie., 1925 [1923]. ■

Leach, Neil (ed.), 1999. *Architecture and revolution: contemporary perspectives on central and eastern europe*. London: Routledge, 1999, pp. 1-10. ISBN: 0-415-13915-5

Leach, Neil, 1999a. Architecture or revolution? In: Leach, Neil (ed.) *Architecture and revolution: contemporary perspectives on central and eastern europe*. London: Routledge, 1999, pp. 112-126. ISBN: 0-415-13915-5

Lefebvre, Henri, 2003. *The urban revolution* [La révolution urbaine]. Robert Bononno (trad.) Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003 [1970]. ISBN: 0-8166-4159-5 ■

Lefebvre, Henri, 2008. *O direito à cidade* [Le droit à la ville], 5ª Ed. Rubens Eduadro Frias (trad.) São Paulo: Centauro, 2008 [2001]. ISBN: 978-85-88208-97-1 ■

Lehmkull, Luciene, 2011. *O Café de Portinari na Exposição do Mundo Português: modernidade e tradição na imagem do Estado Novo brasileiro*. Uberlândia: EDUFU, 2011. ■

Lemos, Vera San Payo de, 2004. Teorias em prática. Os princípios do teatro épico de Brecht. In: *Bertolt Brecht: Teatro 2*. Lisboa: Edições Cotovia, 2004. ISBN: 972-795-104-X ■

Lenine, 1974. Our foreign and domestic position and the tasks of the party [discurso proferido a 21 de Novembro de 1920 na Conferência do PCR(b) da Província de Moscovo]. In: *Lenin: collected works*. Julius Katzer (trad.) Moscovo: Progress Publishers, 1974 [1920], **31**(Abr./Dez. 1920), pp. 408-426. ■

Lenine, 1977. Que fazer? Problemas candentes do nosso movimento. In: *Obras escolhidas de V. I. Lénine*. Lisboa: Editorial Avante!, 1977 [1902], **1**, pp. 79-214. ■

Lenine, 1977a. Sobre a dualidade de poderes/Sobre as tarefas do proletariado na presente revolução [artigo que inclui as Teses de Abril]. In: *Obras escolhidas de V. I. Lénine*. Lisboa: Editorial Avante!, 1977 [1917], **2**, pp. 11-16. Publicado originalmente no jornal *Pravda*, n.º 26/28, 7 e 9 Abr. 1917. ■

Leonidov, Ivan, 2009. *Ivan Leonidov: 1902-1960*. Alessandro De Magistris, Irin Korob'ina (ed.). Milano: Electa Mondadori, 2009. ISBN: 9788837057619 ■

Lima, Filipe Abreu, 2010. Ética e estética na arte, arquitetura e urbanismo contemporâneos. In: *Pós-*, revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAUUSP. São Paulo: FAUUSP, Dez. 2010, **17**(28), pp. 158-181. ■

Lopes, Diogo Seixas. Barbas, Patrícia, 2013. A arquitectura ainda pode ser pública? In: *Jornal dos Arquitectos*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Jan./Abr. 2013, 246, pp. 26-37.

Lopes, Diogo Seixas, 2015. *Melancholy and architecture: on Aldo Rossi*. Zürich: Park Books AG, 2015. ISBN: 978-3-906027-47-0 ■

Lourenço, Eduardo, 1998. Quinhentos anos. In: *Visão*. Lisboa: [*s.n.*], 17 Set. 1998, p. 114.■

Lourenço, Eduardo, 2009. Ainda hoje os portugueses andam aí pelo mundo a apanhar os ossos do Império. In: *Jornal dos Arquitectos*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Out./Nov./Dez. 2009, 237, pp. 36-48. ISSN: 0870-1504 ■

Lukács, Georg, 1967. Reification and the Consciousness of the Proletariat. In: *History & class consciousness*. Talgarth, UK: Merlin Press, 1967 [1923]. ■

M

Machado, Ana, 2008. Vigília contra futuro incerto da biblioteca do IPA marca apresentação do novo Museu dos Coches [online]. In: *Jornal Público*. Lisboa: 9 Jul. 2008 [Consult. 8 Jun. 2018].

Disponível em: <https://www.publico.pt/2008/07/09/culturaipsilon/noticia/vigilia-contra-futuro-incerto-da-biblioteca-do-ipa-marca-apresentacao-do-novo-museu-dos-coches-1334973>.

Marx, Karl. Engels, Friedrich, 1997. *Manifesto do Partido Comunista* [*Das Kommunistische Manifest*], 2ª ed. Lisboa: Editorial Avante! 1997 [1848]. ISBN: 972-550-114-4 ■

Martins, Carlos Alberto, 1993. Estado, cultura e natureza na origem da arquitetura moderna brasileira: Le Corbusier e Lúcio Costa, 1929-1936. In: *Caramelo*. São Paulo: Grêmio da FAU-USP, 1993, **0**(6), pp. 129-136. ■

Matos, Madalena Cunha. Ramos, Tânia Beisl, 2005. Recepção da arquitectura moderna brasileira em Portugal: registos e uma leitura [online/pdf]. In: *6º Seminário Docomomo Brasil 'Moderno e Nacional: arquitectura e urbanismo'*. Niterói: Docomomo, 2005 [Consult. 9 Dez. 2016].
Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/237496135_Recepcao_da_Arquitectura_Moderna_Brasileira_em_Portugal_-_registos_e_uma_leitura> ■

Matos, Madalena Cunha. Ramos, Tânia Beisl, 2007. Lúcio Costa, Raul Lino e Carlos Ramos: convergências e divergências de percursos. In: *Artitextos*. Lisboa: Dez. 2007, 5, pp. 83-100. ■

Matos, Madalena Cunha. Ramos, Tânia Beisl, 2007a. Um encontro, um desencontro: Lúcio Costa, Raul Lino e Carlos Ramos [online/pdf]. In: *7º Seminário Docomomo Brasil 'O Moderno já é passado, o passado no moderno: reciclagem, requalificação, rearquitetura*'. Porto Alegre: Docomomo, 2007 [Consult. 11 Out. 2017].
Disponível em: <https://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/1798/1/FAUTL_13_D_MMatos.pdf.>

Melvin, Jeremy, 2017. Seeds of discontent. In: *Architectural review: architecture after de revolution*. London: Out. 2017, pp. 90-92.

Menand, Louis, 2003. The Historical Romance: Edmund Wilson adventure with communism [online]. In: *The New Yorker*. New York: The New Yorker, 16 Mar. 2003. ISSN: 0028-792X [Consult. 16 Set. 2019]
Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2003/03/24/the-historical-romance>

Milheiro, Ana Vaz, 2000. Arquitectura brasileira recebe Prémio Mies Van der Rohe [online]. In: *Jornal Público*. Lisboa: 14 Jul. 2000 [Consult. 6 Mai. 2019].
Disponível em: <https://www.publico.pt/2000/07/14/jornal/arquitectura-brasileira-recebe-premio-mies-van-der-rohe-146425> ■

Milheiro, Ana Vaz, 2000a. Estranho modo de vida. In: *Jornal dos Arquitectos*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Mar./Abr. 2000, 195.

Milheiro, Ana Vaz, 2000b. Arquitectura de Praias sem Mar 2 – SESC Tatuapé de Paulo Mendes da Rocha. In: *JA – Jornal Arquitectos*, 2000, 197, pp. 55-58.

Milheiro, Ana Vaz, 2000c. Perplexidade e espanto: fragmentos da arquitectura de São Paulo. In: *Revista Camões*. Lisboa: Instituto Camões, Out./Dez. 2000, 11, pp. 82-98. ISSN: 0874-3029

Milheiro, Ana Vaz, 2001. O milagre da casa Gerassi. In: *Jornal dos Arquitectos*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Nov./Dez. 2001, 203, pp. 31-33.

Milheiro, Ana Vaz, 2002. Poupatempo. In: *Jornal dos Arquitectos*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Set./Out. 2002, 207, p. 53. ■

Milheiro, Ana Vaz, 2002a. Estilos e causas. In: *Jornal dos Arquitectos*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Set./Out. 2002, 207, pp. 94-95. ■

Milheiro, Ana Vaz, 2003. São Paulo confessions. In: *ECDJ – Em cima do joelho* [Inserções: Seminário Internacional de Desenho Ubano]. Coimbra: FSTUC, Departamento de Arquitectura, 2003, 6/7, pp. 46-47.

Milheiro, Ana Vaz, 2004. *Imenso Portugal: culturas arquitectónicas portuguesa e brasileira - um diálogo a três tempos*. Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2004. Tese de Doutoramento.

Milheiro, Ana Vaz, 2005. *A construção do Brasil: relações com a cultura arquitectónica portuguesa*. Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2005. ISBN: 972-9483-77-9 ■

Milheiro, Ana Vaz, 2005a. Um grito dentro do prédio: a revista Caramelo. In: *Nu: Brasil*.

Coimbra: NUDA/AAC, Mar. 2005, 23,. ISBN: 1645-3891 ■

Milheiro, Ana Vaz, 2006. A arquitectura lida só com o futuro. In: *Jornal Público*. Lisboa: 11 Abr. 2006, p. 29.

Milheiro, Ana Vaz, 2008. Perfil de um mestre na arte de desenhar museus. In: *Jornal Público*. Lisboa: 20 Jan. 2008 [22 Jan. 2017].
Disponível em: <https://www.publico.pt/2008/01/20/jornal/perfil-de-um-mestre-na-arte-de-desenhar-museus-245780>.

Milheiro, Ana Vaz, 2013. Um edifício que se ajusta ao chão. In: *Projeto Design*. São Paulo: Arco Editorial, Jan. 2013, 395, p. 67.

Milheiro, Ana Vaz, 2014. A arquitetura é sempre oportuna. In: *Jornal Público*. Lisboa: 25 Jul. 2014 [Consult. 20 Fev. 2015].
Disponível em: < http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/perfil-paulo-mendes-da-rocha-1663450>

Milheiro. Ana Vaz, 2015. Este museu não podia ser desenhado por um arquitecto europeu. In: *Jornal Público*. Lisboa: 23 Mai. 2015.

Milheiro, Ana Vaz, 2015a. On the waterfront [online]. In: *Architecture today*. London: Architecture Today plc., Fev. 2012, 225 [Consult. 19 Abr. 2015].
Disponível em: <http://www.architecturetoday.co.uk/?p=21731%5D>.

Milheiro, Ana Vaz. Figueira, Jorge, 2009. *A Joyous Architecture: as exposições de arquitectura moderna brasileira em Portugal e a sua influência nos territórios português e africano* [online]. 8° Seminário Docomomo Brasil. Rio de Janeiro: Docomomo, 2009 [Consult. 6 Mai. 2019].
Disponível em: <http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/018-1.pdf> ■

Milheiro, Ana Vaz. Nobre, Ana Luiza. Wisnik, Guilherme, 2006. *Coletivo: arquitetura paulista contemporânea*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. ISBN: 85-7503-460-X

Milheiro. Ana Vaz. Nunes, Jorge, 2008. Le Corbusier e os portugueses. In: *Arq./a.* Lisboa: Jul./Ago. 2008, pp. 40-45.

Mindlin, Henrique, 1956. *Modern architecture in Brazil*. Rio de Janeiro: Colibris, 1956.

MMBB. Choupal, 2003. In: *ECDJ - Em cima do joelho* [Inserções: seminário internacional de desenho ubano]. Coimbra: FSTUC, Departamento de Arquitectura, 2003, 6/7, pp. 40-47.

MoMA. Cooke, Catherine (org.), 1990. *Architectural drawings of the russian avant-garde* [catálogo da exposição homónima]. New York: The Museum of Modern Art, 1990. ISBN: 0870705563

Motta, Flávio, 1960. Introduzione al Brasile. In: *Zodiac*. Milano: Edizione di Comunità, 1960, 6, pp. 61-67. ISSN: 0394-9230 ■

Motta, Flávio, 1967. Paulo Mendes da Rocha. In: *Acrópole*. São Paulo: [*s.n.*], 1967, **29**(343), pp. 17-18. ■

Motta, Flávio, 1970. Arquitetura brasileira para EXPO'70. In: *Acrópole*. São Paulo: [*s.n.*], Abr. 1970, **31**(372). ■

Motta, Flávio, 1971. A arte e a vida urbana no Brasil. In: *Textos informes*. São Paulo: FAU, 1971.

Motta, Flávio, 1975. *Arte na cidade* [texto dactilografado]. São Paulo: [s.n.], 1975. ■

Motta, Flávio. Nitsche, Marcello, 1974. *Arte na cidade: delineamento para um programa de atividades artísticas patrocinadas pela Prefeitura Municipal* [documento dactiolografado]. São Paulo: [*s.n.*], 1974. ■

Moura, Eduardo Souto de, 2015. Il Paradosso di Zenone: note sul Museo delle Carrozze a Lisabona di Paulo Mendes da Rocha. In: *Casabella*, Jul./Ago. 2015, 851-852, pp. 90-91. ■

Mumford, Eric, 2000. *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000. ISBN: 0262632632 ■

N

Naves, Rodrigo, 2002. O belo e a fera. In: *Jornal dos Arquitectos*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Set. Out. 2002, 207.

Neyrat, Frédéric, 2014. Critique du géo-constructivisme: anthropocène & géo-ingénierie [online]. In: *Multitudes*. Paris: Association Multitudes, Jan./Mar. 2014, 56, pp. 37-47 [Consult. 5 Dez. 2018].
Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2014-2-page-37.htm>

Neyrat, Frédéric, 2017. *The unconstructable earth: an ecology of separation*. New York: Fordham University Press, 2017. ISBN: 9780823282586 ■

Neyrat, Frédéric, 2018. Marx with the stars. In: *Electra*. Lisboa: Fundação EDP, Mar. 2018, 1.

Neyrat, Frédéric, 2018a. O asteroide somos nós. In: *Jornal Público,* suplemento *Ípsilon*. Lisboa: 10 Ago. 2018. ■

Niemeyer, Oscar, 2003. Depoimento. In: Xavier, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira* [edição revista e ampliada]. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1987], pp. 238-240. Publicado originalmente na *Módulo*. Rio de Janeiro: Fev. 1958, 9, pp. 3-6. ■

Niemeyer, Oscar, 2003a. Contradição na arquitetura. In: Xavier, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira* [edição revista e ampliada]. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1987], pp. 245-248. Publicado originalmente na *Módulo*. Rio de Janeiro: Dez. 1962, 31, pp. 17-20. ■

Noto, Felipe de Souza, 2007. *Paralelos entre Brasil e Portugal: a obra de Lúcio Costa e Fernando Távora*. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2007. Dissertação de Mestrado. ■

Nunes, João, 2017. Paisagem como transformação. Entrevista pelo Grupo Inquérito Portugal [online]. In: *Vitruvius: entrevista*. São Paulo: Romano Guerra, Nov. 2017, **Ano 18**(072.02) [Consult. 29 Set. 2019]
Disponível em:
<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/18.072/6785?page=5>

O

Otondo, Catherine, 2013. *Relações entre pensar e fazer na obra de Paulo Mendes da Rocha*. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2013. Tese de Doutoramento.

P

Pacheco, Paula Ramos, 2013. *O desenho no processo projetivo: estudo das representações gráficas de projetos de Paulo Mendes da Rocha*, [relatório final FAPESP]. São Carlos, Brasil: FAPESP, Jun. 2013 [Consult. 25 Fev. 2018].
Disponível em: < https://www.iau.usp.br/pesquisa/grupos/nelac/wp-content/uploads/2015/01/relatorio_final_pacheco-2.pdf>

Paulo Mendes da Rocha, nosso querido arquiteto [video], 2013. Realizado por Bruno Grazziano. Brasil: Controle Remoto Filmes, Bomboo studio, 2013.

Patrão, Luís, 2015. Um novo grande museu em Lisboa [online]. In: *Publico Online*. Lisboa: 24 Mai. 2015 [Consult. 20 Jan. 2016].
Disponível em: <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/um-novo-grande-museu-em-lisboa-1696643>

Pazzanese, Celso, 1990. Trajetória de Artigas na arquitetura brasileira. Depoimento a Ivana F. Peters. In: *Caramelo*. São Paulo: Grêmio da FAU-USP, Dez. 1990, **0**(1), pp. 36-45. ■

Pedrosa, Mário, 2000. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV/Mário Pedrosa*. Otília Arantes (org.) São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. ■

Pedrosa, Mário, 2003. O depoimento de Oscar Niemeyer. In: Xavier, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira* [edição revista e ampliada]. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1987], pp. 241-244. Publicado originalmente no *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 24 e 25 Jul. 1958.

Pedrosa, Mário, 2015. *Arquitetura: ensaios críticos*. Guilherme Wisnik (org.) São Paulo: Cosac & Naify, 2015. ■

Pereira, Nuno Teotónio, 1998. O Congresso de 1948. In: *Jornal dos Arquitectos*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Set. 1998, 186, pp. 35-37. ■

Pereira, Nuno Teotónio, 1996. A influência em Portugal da moderna arquitectura brasileira. In: *Escritos: 1947-1996, selecção*. Porto: FAUP, 1996, pp. 298-305. ISBN: 9789729483196

Pinho, Elsa Garrett, 2004. *Proposta de reprogramação museológica e de requalificação do museu nacional dos coches, Lisboa*. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2004. Dissertação de Mestrado. ■

Pinto, Maria João, 2009. Acção pública de protesto contra novo Museu dos Coches [online]. In: *Diário de Notícias*. Lisboa: Diário de Notícias, 13 Mar [Consult. 8 Jun. 2018].
Disponível em: <https://www.dn.pt/artes/interior/accao-publica-de-protesto-contra-novo-museu-dos-coches-1168642.html>. ■

Pisani, Daniele, 2013. O museu na obra de Paulo Mendes da Rocha. In: *Projeto Design*. São Paulo: Arco Editorial, Jan. 2013, 395, pp. 90-97. ■

Pisani, Daniele, 2013a. Paulo Mendes da Rocha: a construção de um horizonte discursivo no início da carreira do arquiteto. In *Projeto Design*. São Paulo: Arco Editorial, Nov. 2013, 405, pp. 48-55.

Pisani, Daniele, 2017. *Uma genealogia da imaginação de Paulo Mendes da Rocha: lições de Veneza*. Porto: Dafne Editora, 2017. ISBN: 978-989-8217-40-0 ■

Pomar, Alexandre, 2011. Coches, o museu desnecessário (António Costa) [online]. In: *Alexandre Pomar*. Lisboa: 10 Jan. 2011 [Consult. 7 Ago. 2015]. Disponível em: <https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2011/10/coches-o-museu-desnecess%C3%A1rio-ant%C3%B3nio-costa.html> ■

Pomar, Alexandre, 2011a. Coches, para rever a matéria dada [online]. In: *Alexandre Pomar*. Lisboa: 10 Jan. 2011 [Consult. 7 Ago. 2015]. Disponível em: <http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2011/10/coches.html> ■

Pomar, Alexandre, 2011b. Coches III: o preço da arquitectura [online]. In: *Alexandre Pomar*. Lisboa: 10 Jan. 2011 [Consult. 7 Ago. 2015]. Disponível em: <https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2011/10/o-arquitecto-paulo-mendes-da-rocha-apresentou-o-ent%C3%A3o-futuro-museu-p%C3%B3lo-3-%C3%A0-esquerda-do-velho-museu-dos-coches-p%C3%B3lo-1.html> ■

Portas, Nuno, 2011. *A cidade como arquitectura*, 4ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2011 [1969]. ISBN: 9789722414630 ■

Portas, Nuno, *et al*, 1998. *Cidades e frentes de água*. Porto: FAUP, 1998. ISBN: 9789729483332 ■

Portugal. Agência Lusa, 2009. Museu dos Coches: Conselho do Património dá "luz verde" a projecto de novo edifício [online]. In: *Visão.* Lisboa: 10 Mar. 2009 [Consult. 23 Mai. 2015]. Disponível em: <http://visao.sapo.pt/museu-dos-coches-conselho-do-patrimonio-da-luz-verde-a-projecto-de-novo-edificio-actualizada=f498934>. ■

Portugal. Direção-Geral das Artes. Lobo, Inês (cur.), 2013. *Lisbon Ground* catálogo da representação oficial portuguesa na 13ª Mostra Internazionale di Architettura - la Biennale di Venezia. Lisboa: Direção-Geral das Artes, 2013, pp. 145-197. ISBN: 978-989-8518-01-9 ■

Portugal. Museu Nacional dos Coches. Bessone, Silvana (org.), 1993. *O Museu Nacional dos Coches: Lisboa*. Lisboa: Instituto Português de Museus, Musées et Monuments de France, Fondation BNP Paribas, 1993. ISBN: 2-907333-51-8 ■

Portugal. Museu Nacional dos Coches. Bessone, Silvana (org.), 1995. *De picadeiro a museu. De museu a picadeiro* [catálogo da exposição comemorativa do 90º aniversário da fundação do Museu Nacional dos Coches]. Lisboa: Museu Nacional dos Coches, 1995. ■

Portugal. Museu Nacional dos Coches. Bessone, Silvana (org.), 2015. *Guia Museu Nacional dos Coches*. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural, Uzina, 2015. ISBN: 978-989-8456-79-3 ■

Portugal. Presidência da República. Bessone, Silvana. Mendonça, Isabel, 2005. *Picadeiro do Palácio de Belém.* Gaspar, Diogo (coord.) Lisboa: Museu da Presidência da República, Companhia das Lezírias, 2005. ISBN: 972-8971-01-X ■

Portugal. Museu Nacional dos Coches. Freire, Luciano (org.), 1929. *Catálogo do Museu Nacional dos Côches (e de indumentária dos séculos XVII, XVIII e XIX)*, 2ª ed. Lisboa: [*s.n.*], 1929 [1923]. ■

Portugal. Museu Nacional dos Coches. Silva, Maria Cagigal e (org.), 1977. *O museu Nacional dos Coches: álbuns de arte portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1977. ■

Pronsato, Sylvia, 2008. *Para quem e com quem: ensino de arquitetura e urbanismo*. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008. Tese de Doutoramento.

Puntoni, Álvaro, 1990. Um comentário ao livro de Anatole Kopp. In: *Caramelo*. São Paulo: Grêmio da FAU-USP, Dez. 1990, **0**(1), p. 14. ■

Puntoni, Pedro, 1991. A negaça do pós-moderno e a negação do moderno. In: *Caramelo*. São Paulo: Grêmio da FAU-USP, Jun. 1991, **0**(2), p. 4-11. ■

Q

Queirós, Luís Miguel, 2008. Arquitecto Paulo Mendes da Rocha convidado a projectar novo Museu Nacional dos Coches. In: *Jornal Público*. Lisboa: 17 Jan. 2008.

R

Ramos, Tânia Beisl (org.), 2016. *Entre Brasil e Portugal: desafios, discursos e práticas da arquitetura moderna e contemporâneidade*. Lisboa: Caleidoscópio, 2016. ISBN: 9789896582944 ■

Raposo, Luís, 2015. Coches, corporações e más políticas. In: *Jornal Público*, suplemento *Ípsilon*. Lisboa: 30 Mai. 2015.

Raposo, Luís, 2015a. O Museu dos Coches e a cascata de fogo preso em Belém[online]. In: *Jornal Público*, suplemento *Ípsilon*. Lisboa: 23 Mai. 2015 [Consult. 16 Fev. 2016]. Disponível em: <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/o-museu-dos-coches-e-a-cascata-de-fogo-preso-em-belem-1683032 >

Reed, John, 2017. *Dez dias que abalaram o mundo* [edição comemorativa do Centenário da Revolução de Outubro]. Lisboa: Editorial Avante!, 2017 [1967]. ISBN: 978-972-550-451-2

Reis, Alexandra. Projecto europeu quer acabar com as cidades de costas voltadas para os rios [online]. In: *Jornal Público*. Lisboa: 14 Out. 2005 [Consult. 20 Fev. 2015]. Disponível em: <https://www.publico.pt/2005/10/14/jornal/projecto-europeu-quer-acabar-com-as-cidades-de-costas-voltadas-para-os-rios-43781>

Rocha, Paulo Mendes da, 1986. Exercício de modernidade. Entrevista por José Wolf. In: *aU*. São Paulo: Pini, Out./Nov. 1986, **2**(8), p. 28.

Rocha, Paulo Mendes da, 1990. O concurso Georges Pompidou. In: *Caramelo*. São Paulo: Grêmio da FAU-USP, Dez. 1990, **0**(1), pp. 26-35. ■

Rocha, Paulo Mendes da, 1991. Um olhar sobre a cidade real. In: *Caramelo*. São Paulo: Grêmio da FAU-USP, Dez. Out., 3, pp. 32-33.

Rocha, Paulo Mendes da, 1993. Flávio Motta. In: *Caramelo*. São Paulo: Grêmio da FAU-USP, 6, pp. 41-43. ISSN: 0104-0251 ■

Rocha, Paulo Mendes da, 1996. *Mendes da Rocha*. Maria Isabel Villac, Josep M. Montaner (ed.) Barcelona: Gustavo Gili/Blau, 1996. ISBN: 972-8311-06-0 ■

Rocha, Paulo Mendes da, 1998. In: *Abitare: Brasil*. Milano: Editrice Abitare Segesta spa, Jun. 1998, 374. ■

Rocha, Paulo Mendes da, 2000. Entre as águas e as pedras de Veneza. Entrevista por Dalva Thomaz [online]. In: *D'Art*. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo, Set. 2000, 7 [Consult. 5 Abr. 2015].
Disponível em:
<http://www.centrocultural.sp.gov.br/linha/dart/revista7/arquitetura.htm>

Rocha, Paulo Mendes da, 2000a. *Paulo Mendes da Rocha: projetos de 1957-1999*. Rosa Artigas (org.) São Paulo: Cosac & Naify, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, **1**. ISBN: 978-857503560-6 ■

Rocha, Paulo Mendes da, 2000b. Aquário Municipal de Santos, 1991. In: *ECDJ – Em cima do joelho*. Coimbra: FSTUC, Departamento de Arquitectura, Mar., 2, pp. 108-111.

Rocha, Paulo Mendes da, 2000c. Entre as águas e as pedras de Veneza. Entrevista por Dalva Thomaz. In: *D'Art*. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo, Set., 7, p. 8 [Consult. 5 Abr. 2015].
Disponível em:
<http://www.centrocultural.sp.gov.br/linha/dart/revista7/arquitetura.htm>

Rocha, Paulo Mendes da, 2001. Duas palavras. Entrevista por Ana Vaz Milheiro. In: *Jornal dos Arquitectos*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Nov./Dez., 203, pp. 35-37.

Rocha, Paulo Mendes da, 2001a. O mestre de obras: Paulo Mendes da Rocha. In: *Trip*. São Paulo: Trip Editora, 1 Out., 94.

Rocha, Paulo Mendes da, 2002. *Paulo Mendes da Rocha*. Hélio Piñon (org.) São Paulo: Romano Guerra Editora, 2002.

Rocha, Paulo Mendes da, 2002a. *Paulo Mendes da Rocha: bauten und projekte*. [works and projects]. Annette Spiro (ed.) Sulgen [Zürich]: Niggli Verlag, 2002. ISBN: 978-3721204131

Rocha, Paulo Mendes da, 2002b. A natureza é um trambolho. In: *Caros Amigos*. São Paulo: Abr. 2002, 61. ■

Rocha, Paulo Mendes da, 2003. A casa contemporânea é a casa vertical. Entrevista por Ana Vaz Milheiro. In: *Jornal Público*. Lisboa: 6 Out. 2003, pp. 32-33.

Rocha, Paulo Mendes da, 2004. *Paulo Mendes da Rocha, Estrutura: o êxito da forma*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2004. ISBN: 978-85-88721-16-6

Rocha, Paulo Mendes da, 2005. O universo segundo Paulo Mendes da Rocha. In: *Revista Nu: Brasil*. Entrevista por Gonçalo Azevedo, Inês Dantas, Joana Couceiro, Pedro Baía [6 Nov. 2003]. Coimbra: NUDA/AAC, 6 Mar. 2005, 23, pp. 12-20. ISSN: 1645-3891 ■

Rocha, Paulo Mendes da, 2005a. Técnica e sensibilidade. Entrevista por José Costa Pina e Jorge Mário Jáuregui. In: *Arquitetura e Vida*. [*s.l.*]: Dez. 2005, 66, p. 46.

Rocha, Paulo Mendes da, 2005b. Somos o projeto de nós mesmos. Entrevista por Haifa Y. Sabbag. In: *aU*. São Paulo: Editora Pini, 2005, 131 [Consult. 13 Jan. 2016]. Disponível em: < http://piniweb.pini.com.br/construcao/noticias/artigo79376-1.aspx>

Rocha, Paulo Mendes da, 2006. *La paradoja de la jirafa*. Entrevista por Paloma Vera. In: *Arquine*. Ciudad de México: Inverno 2006, 38, pp. 24-27. ■

Rocha, Paulo Mendes da, 2006a. Rocha e concreto. Entrevista por Carlos Haag [online]. In: *Pesquisa FAPESP*. São Paulo: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, Mai. 2006, 123, pp. 12-17 [Consult. 4 Mai. 2015]. ■
Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2006/05/01/rocha-e-concreto/>

Rocha, Paulo Mendes da, 2006b. Entrevista por Andrea Macadar [online]. In: *Vitruvius: entrevista*. São Paulo: Romano Guerra, 7 Abr. 2006, **Ano** 07(026.02) [Consult. 6 Mai. 2015].
Disponível em:
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.026/3302?page=6>. ■

Rocha, Paulo Mendes da, 2006c. Agora posso contar. Entrevista por Fernando Serapião. In: *Projeto Design*. São Paulo: Arco Editorial, 2006, 316 [Consult. 25 Fev. 2018]
Disponível em: < https://arcoweb.com.br/projetodesign/entrevistas/paulo-mendes-da-rocha-19-07-2006>

Rocha, Paulo Mendes da, 2006d. Paulo Mendes da Rocha em Porto Alegre [online/pdf]. In: *Arqtexto*. Porto Alegre: Universidade Federal de Rio Grande do Sul, 2006, 9.
Disponível em:
<https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_9/9_PAULO%20MENDES%20DA%20ROCHA%20EM%20POA.pdf>

Rocha, Paulo Mendes da, 2007. *Paulo Mendes da Rocha: projetos de 1999-2006*. Rosa Artigas (org.) São Paulo: Cosac & Naify, 2007, **2**. ISBN: 857503561-0 ■

Rocha, Paulo Mendes da, 2007a. Paulo Mendes da Rocha. Entrevista por José Adrião e Ricardo Carvalho. In: *Jornal dos Arquitectos*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Abr.-Jun. 2007, 227, pp. 46-63. ■

Rocha, Paulo Mendes da, 2007b. *Maquetes de papel*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. ISBN: 978-85-7503-625-9

Rocha, Paulo Mendes da, 2008. *2G: Paulo Mendes da Rocha*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL, 2008, 45. ISBN: 978-84-252-2246-7 ■

Rocha, Paulo Mendes, 2008a. O novo museu será um amplo logradouro público. Entrevista por Alexandra Carita e Paulo Paixão. In: *Semanário Expresso*. Lisboa: 7 Mar. 2008.

Rocha, Paulo Mendes da, 2009. Silo automóvel foi sugestão para região do Tejo [online]. In: *RTP*. Lisboa: Lusa, 5 Jan. 2009 [Consult. 15 Dez. 2018]
Disponível em: <https://www.rtp.pt/noticias/cultura/silo-automovel-foi-sugestao-para-regiao-do-tejo-arquitecto_n168491> ■

Rocha, Paulo Mendes da, 2009a. O novo museu será um amplo logradouro público. In: *Semanário Expresso*. Lisboa: 7 Mar. 2009. ■

Rocha, Paulo Mendes da, 2010. *Conversaciones com Paulo Mendes da Rocha*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010. ISBN: 978-84-252-2355-6 ■

Rocha, Paulo Mendes da, 2010a. Paulo Mendes da Rocha recebe o título de professor emérito da FAUUSP. In: *Pós-*, revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAUUSP. São Paulo: FAUUSP, Dez. 2010, 28, pp. 220-227.

Rocha, Paulo Mendes da, 2011. *Itenerarios de arquitectura 06* [book/video]. Gouvêa, José Paulo. Catherine Otondo (ed.) Córdoba: Fundación Arquitectura Contemporánea, 2011. ISBN: 978-84-614-8862-9 ■

Rocha, Paulo Mendes da, 2011a. *La ciudad es de todos*. Colección la cimbra. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2011. ISBN: 978-84-939409-2-8 ■

Rocha, Paulo Mendes da, 2011b. Paulo Mendes da Rocha fala do projeto do novo Museu dos Coches. In: *Do conceito à obra* [ciclo de conferências online/video]. Co-Produção Estratégia Urbana e Fundação Arpad Szénes-Vieira da Silva. Realização Câmara Municipal de Lisboa. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa [Consult. 29 Out. 2014].
Disponível em: <http://vimeo.com/29315650>

Rocha, Paulo Mendes da, 2012. *América, cidade e natureza*. Maria Isabel Villac (org.) São Paulo: Estação Liberdade, 2012. ISBN: 978-8574481975 ■

Rocha, Paulo Mendes da, 2012a. *Paulo Mendes da Rocha: a natureza como projeto*, [catálogo da exposição homónima]. Guilherme Wisnik (org.) São Paulo: Conceito Cunsultoria de Projetos Culturais, 2012. ISBN: 978-85-60370-07-8

Rocha, Paulo Mendes da, 2012b. *Encontros Paulo Mendes da Rocha*. Guilherme Wisnik (ed.) Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2012. ISBN: 9788579200861

Rocha, Paulo Mendes da, 2013. *Paulo Mendes da Rocha: tute le opere*. Daniele Pisani (ed.) Milano: Electa, 2013. ISBN: 978-88-370-8736-4

Rocha, Paulo Mendes da, 2013a. *AV Monografias: Paulo Mendes da Rocha 1958-2013*. Madrid: Editorial Arquitectura Viva SL, 2013, 161. ISBN: 978-84-616-5065-1

Rocha, Paulo Mendes da, 2013b. Museu dos Coches. In: *arq./a: arquitectura e arte*. Lisboa: Futurmagazine, Jan./Fev. 2013, 105, pp. 48-61. ISSN: 1647-077X

Rocha, Paulo Mendes da, 2013c. O novo Museu dos Coches em Lisboa. In: *Revista Camões*. Lisboa: Instituto Camões, 2013, 22, pp. 94-95. ISSN: 0874-3029.

Rocha, Paulo Mendes da, 2013d. *Paulo Mendes da Rocha: tute le opere*. Pisani, Daniele (ed.) Milano: Electa. ISBN: 978-88-370-8736-4

Rocha, Paulo Mendes da, 2013e. Reflexiones em Paulo Mendes da Rocha. In: *Polis*. Santa Fé, Argentina: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo Universidad Nacional del Litoral, 2013, **13**(12).

Rocha, Paulo Mendes da, 2014. *En Blanco: Paulo Mendes da Rocha.* Valencia: TC Cuadernos, Out. 2014, 15, pp. 28-55. ISSN: 1888-5616

Rocha, Paulo Mendes da, 2014a. *Sem entre linhas* [entrevista]. In: *Móbile: a revista do CAU*. [*s.l.*]: Jun. 2014, 1, p. 32.

Rocha, Paulo Mendes da, 2014b. *CQ Brasil: especial Paulo Mendes da Rocha*. Taissa Buesco (org.) [s.l.]: Dez. 2014, 45.

Rocha, Paulo Mendes da, 2014c. *Entrevista al arquitecto Paulo Mendes da Rocha* [online/video]. Entrevista por Vicente Mas Llorens et. al. Valencia: En Blanco, Universitat Politècnica de València, 2014 [Consult. 3 Mar. 2015].
Disponível em: <http://riunet.upv.es/handle/10251/39140>

Rocha, Paulo Mendes da, 2015. A arquitectura existe para evitar o desastre. Entrevista por Ana Sousa Dias. In: *Diário de Notícias*. Lisboa: 28 Ago. 2015, pp. 4-7.

Rocha, Paulo Mendes da, 2015a. *Museu Nacional dos Coches: lugar, projeto e obra*. José M. Neves (ed.). Nuno Tavares da Costa (coord.) Lisboa: Uzina books, 2015. ISBN: 978-989-8456-78-6 ■

Rocha, Paulo Mendes da, 2015b. *Museu Nacional dos Coches*. Sá, Daniela. Simões, João Carmo (ed.) Lisboa: Monade, 2015. ISBN 978-989-99485-0-1 ■

Rocha, Paulo Mendes da, 2015c. Arquitetura Artigas. In: *Ocupação Vilanova Artigas* [online/video]. São Paulo: Itaú Cultural, 2015 [Consult. 18 Nov. 2018].
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aInkxMOBr5I> ■

Rocha, Paulo Mendes da, 2015d. Museu Nacional dos Coches, Lisbona. In: *Casabella*, Jul./Ago. 2015, 851-852, pp. 62-91.
Rocha, Paulo Mendes da, 2015e. Vehículos de la cultura. In: *Summa+*. Buenos Aires: Donn SA, Out. 2015, 146, pp. 22-33. ISSN: 0327-9022
Rocha, Paulo Mendes da, 2015f. *Ensaios: Paulo Mendes da Rocha* [online/video]. São Paulo: Escola da Cidade, 21 Set. 2015 [Consult. 29 Dez. 2016]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AE9-AshxcQk&feature=youtu.be>
Rocha, Paulo Mendes da, 2016. *Casa Butantã*. Catherine Otondo (org.) São Paulo: Ubu Editora, 2016. ISBN: 978-85-92866-13-4
Rocha, Paulo Mendes da, 2016a. *Quarentacinque domande a Paulo Mendes da Rocha*. Carlo Gandolfi [ed.] Napoli: Clean edizioni, 2016. ISBN: 978-88-8497-555-3
Rocha, Paulo Mendes da, 2016b. Museu Nacional de los Carruages. In: *On Diseño*. Barcelona: On Diseño S. L, 2016, 361-362, pp. 56-61. ISSN: 0210-2080
Rocha, Paulo Mendes da, 2016c. National Carriages Museum. In: *GA Document*. Tokyo: A.D.A Edita Tokyo Co. Ltd., Abr. 2016, 136, pp. 76-91. ISBN 978-4-87140-296-5 C1352
Rocha, Paulo Mendes da, 2017. A independência da mente é o nosso único espaço privado. Entrevista por Ana Soromenho. In: *Semanário Expresso, suplemento Revista E*. Lisboa: 7 Out. 2017, 2345, pp. 58-64.
Rocha, Paulo Mendes da, 2017a. *Royal Gold Medal 2017* [online/video]. London: RIBA, 15 Fev. 2017 [Consult. 16 Mai. 2017]. ▪ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E09Ks1kBYk0 >
Rocha, Paulo Mendes da, 2018. *Futuro desenhado*. Daniela Sá, Guilherme Wisnik, João Carmo Simões (ed.) Lisboa: Monade Editora, 2018. ISBN: 978-989-99485-5-6 ▪
Rocha, Paulo Mendes da, 2018a. *Duas casas: Casa Gerassi, Casa Quelhas*. Matosinhos: Casa da Arquitectura, 2018. ISBN: 9789899679078
Rocha, Paulo Mendes da, 2018b. Uma conversa com o cenógrafo Paulo Mendes da Rocha. Entrevista por Fernanda Ferreira [online]. In: *Vitruvius: entrevista*. São Paulo: Romano Guerra, Mai. 2018, **Ano 19**(074.01) [Consult. 2 Mar. 2019] Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/18.074/6980?page=4>
Rocha, Paulo Mendes da, 2018c. A arquitetura é construir a habitabilidade da natureza. Entrevista por Ana Sousa Dias. In: *Diário de Notícias*. Lisboa: 30 Set. 2018.
Rocha, Paulo Mendes da, 2018d. *Paulo Mendes da Rocha: ocupação*, [catálogo da exposição homónima]. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. ISBN: 978-85-7979-113-0
Rocha, Paulo Mendes da, 2018e. Qualquer projeto é um discurso antes de mais nada. Entrevista por Alexandre Benoit, Fernando Viégas, José Paulo Gouvêa, Marianna B. Al Assal. In: *América*. São Paulo: Escola da Cidade, Dez. 2018, 1. ISSN: 1982-1212.
Rocha, Paulo Mendes da. Gennaro, João Eduardo de, 1967. In: *Acrópole*. São Paulo: [*s.n.*], Ago./Set. 1967, **29**(342/343).
Rolland & Semiond, 1872. *Guia do viajante em Belem*. Lisboa: Editores Rolland & Semiond, 1872. ▪
Rosa, Luisa Günther, 2007. *Neoconcretismo: manifesto e práxis*. Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais, 2007. Dissertação de Mestrado.

Rossi, Aldo, 2016. *A Arquitectura da Cidade* [L'Architettura della Cittá], 3ª ed. Lisboa: Edições 70, 2016 [1966]. ISBN: 978-972-44-1916-9 ■

Rousseau, Jean-Jacques, 1996. *O contrato social: princípios do direito político* [Du contrat social: príncipes du droit politique], 3ª Ed. António de Pádua Danesi (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1996 [1762]. ISBN: 85-336-0552-8 ■

Royal Academy of Arts, 2011. *Building the revolution* [catélogo da exposição homónima]. London: Royal Academy of Arts, 2011. ISBN: 978-1-905711-92-5

Rudovska, Maija, 2012. Expired monuments: case studies on Soviet-era architecture in Latvia through the kaleidoscope of postcolonialism [online]. In: *Kunstiteaduslikke Uurimusi*. [*s.l.*]: Estonian Society of Art Historians and Curators, Jan. 2012, **21**(3) [Consult. 4 Abr. 2019].
Disponível em: <https://ktu.artun.ee/articles/2012_3_4/ktu_21_3_076-093_rudovska.pdf> ■

S

Safran, Yehuda, 2013. Museu delle Carrozze. In: *The Plan*. Bologna: Centauro SRL, 2013, 66, pp. 60-65.

Saia, Luís, 2003. Arquitetura paulista. In: Xavier, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira* [edição revista e ampliada]. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1987], pp. 106-119. Publicado originalmente no *Diário de São Paulo*. São Paulo: [*s.n.*] 1959. ■

Salgado, Manuel, 2013. Lisboa do futuro reencontra-se com o rio [online]. In: *Cluster do Mar*. Lisboa: Ago./Set. 2013, 7 [Consult. 1 Fev. 2015].
Disponível em: <http://www.clusterdomar.com/index.php/temas/tema-central/165-a-lisboa-do-futuro-reencontra-se-com-o-rio>

Salgado, Manuel, 2014. Entrevista por Soromenho M. Antunes. In: *Semanário Expresso - Revista*. Lisboa: 27 Set. 2014, pp. 36-41.

Sampaio, Nuno, 2013. Projeto expositivo: Museu Nacional dos Coches. In: *Cadernos de Obra: Museu Nacional dos Coches - o projeto, a obra, as tecnologias*. Porto: Gequaltec/FEUP, 2013, 4, pp. 47-49. ISSN: 978-9899-669-69-7 ■

Sampaio, Nuno, 2015. O novo Museu dos Coches: projecto expositivo. In: *Revista Património*. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Dez. 2015, 3, pp. 104-111. ISSN: 2182-9330. ■

Sanches, Andreia, 2008. Novo Museu dos Coches será "um grande lugar público" para redescobrir Belém. In: *Jornal Público*. Lisboa: 9 Jul. 2008.

Sanches, Andreia, 2008. LNEC não quer que Picadeiro Real volte a receber cavalos. In: *Jornal Público*. Lisboa: 10 Jul. 2008.

Sanches, José Dias, 1940. *Belém e arredores através dos tempos*. Lisboa: Livraria Universal Editora, 1940, p. 202.

Santana, Francisco, 1974. *Índice da Lisboa antiga e da ribeira de Lisboa de Júlio de Castilho*. Lisboa: Câmara Municipal, 1974.

Santos, Paulo, 2003. Gregori Warchavchik. In: Xavier, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1987], pp. 351-352. Publicado originalmente em *Quatro séculos de cultura*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1966, pp. 164-166. ■

Sardo, Delfim, 2012. *O exercício experimental da liberdade. Sobrevivência, protocolo e suspensão da descrença: medium e transcendentais da arte contemporânea*. Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, 2012. Tese de Doutoramento. ■

Sardo, Delfim 2012a. O espaço elástico: relações luso-brasileiras no campo da arte contemporânea. In: *Revista Camões*. Lisboa: Instituto Camões, Set. 2012, 21, pp. 18-25. ISSN: 0874-3029

Schürmann, Betina, 1999. Urbanização colonial na América Latina: cidade planejada versus desleixo e caos [online/pdf]. In: *Textos de história*. Brasília: FAUUB-THAU, 1999, **7** (1/2), pp. 149-178 [Consult. 26 Set. 2018
Disponível em:
<https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/11861/1/ARTIGO_UrbanizacaoColonialAmericaLatina.pdf> ■

Seabra, Augusto M., 2009. A síndrome dos coches [online]. In: *Arte Capital*. Lisboa: Artecapital.net, 17 Abr. 2009 [Consult. 20 Jan. 2016]
Disponível em: <http://www.artecapital.net/estado-da-arte-15-augusto-m-seabra-a-sindrome-dos-coches>. ■

Sena, Jorge de, 2004. Os americanos e a história, e Portugal. In: *A arte de Jorge de Sena: uma antologia*. Lisboa: Relógio D'Água, 2004 [1969], pp. 315-330. ISBN: 972-708-809-0 ■

Sena, Jorge de, 2004a. A morte, o espaço, a eternidade. In: *A Arte de Jorge de Sena: uma antologia*. Lisboa: Relógio D'Água, 2004 [1961] [1968], pp. 68-71. ISBN: 972-708-809-0 ■

Sena, Jorge de, 2004b. Do conceito de modernidade na poesia portuguesa contemporânea. In: *A arte de Jorge de Sena: uma antologia*. Lisboa: Relógio D'Água, 2004 [1971], pp. 331-343. ISBN: 972-708-809-0

Silva, João Gomes da, 2015. Lisboa já descobriu o Tejo? [online]. Entrevista por Alexandra Lucas Coelho. In: *Jornal Público*. Lisboa: 19 Jun. 2015 [Consult. 19 Jun. 2015]
Disponível em: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/lisboa-ja-descobriu-o-tejo-1702279>

Silva, Raquel Henriques da, 2015. O rei nu na cultura em Portugal e uma proposta para fazer diferente. In: *Jornal Público*, suplemento *Ípsilon*. Lisboa: 22 Mai. 2015.

Silva, Renato Rodrigues da, 2015. O concretismo e o neoconcretismo no Brasil: elementos para reflexão crítica. [online]. In: *Arte Capital*. Lisboa: Artecapital.net, 22 Jul. 2015 [Consult. 2 Abr. 2019].
Disponível em: < https://www.artecapital.net/opiniao-153-renato-rodrigues-da-silva-o-concretismo-e-o-neoconcretismo-no-brasil-elementos-para-reflexao-critica> ■

Silvano, Filomena, 2001. *Antropologia do espaço: uma introdução*. Oeiras: Celta Editora, 2001. ISBN: 972-774-099-5 ■

Siqueira, Renata, 2015. A inserção da FAUUSP no campo de arquitetura e urbanismo em São Paulo: as contribuições de Anhaia Mello e Vilanova Artigas. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2015. Dissertação de Mestrado.

Siza, Álvaro, 2008. *Fundação Iberê Camargo*. Flávio Kiefer (org.). São Paulo: Cosac & Naify, 2008. ISBN: 978-85-7503-730-0

Solot, Denise, 1999. *A paixão do início na arquitetura de Paulo Mendes da Rocha*. 3º Seminário Docomomo Brasil. IV Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo. São Paulo: Docomomo, 1999. ■

Souto, Ana Elisa, 2010. *Projeto arquitetônico e a relação com o lugar nas obras de Paulo Mendes da Rocha 1958-2000*. Faculdade de Arquitetura da Universidade de Rio Grande do Sul, 2010. Tese de Doutoramento.

Sperling, David, 2016. Arquitetura como discurso: o pavilhão brasileiro em Osaka de Paulo Mendes da Rocha [online]. In: *Vitruvius: arquitextos*. São Paulo: Romano Guerra, Fev. 2016, **4**(038.03) [Consult. 21 Fev. 2016]. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.038/667>

Spiro, Annette. Catherine Otondo (versão), 2007. Você sempre entra por uma porta e sai por outra. In: *Pós-*, revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAUUSP. São Paulo: FAUUSP, Jun. 2007, **16**(25), pp. 34-55. ■

Stites, Richard, 1989. *Revolutionary dreams: utopian vision and experimental life in the Russian Revolution*. New York: Oxford University Press, 1989. ISBN: 0-19-505536-5

T

Tafuri, Manfredo, 1985. *Projecto e utopia*. Lisboa: Editorial Presença, 1985. ■

Taubmann, William, 1971. Building communism: *Town and Revolution* by Anatole Kopp. In: *Problems of communism*. Washington: Documentary Studies Section, International Information Administration, Nov. 1971, pp. 77-79 [Consult. 13 Fev. 2018]. Disponível em: <https://www.unz.com/print/ProblemsCommunism-1971nov-00077/>

Tavares, André, 2009. *Novela bufa do ufanismo em concreto: episódios avulsos das crises conjugais da arquitectura moderna no Brasil (1914-1943)*. Porto: Dafne, 2009. ISBN: 978-989-8217-03-5 ■

Telles, Sophia, 1991. Notas para um artigo. In: *Caramelo*. São Paulo: Grêmio da FAU-USP, Out. 1991, **0**(3). ■

Teles, Sophia, 1997. Ensaísta fala sobre dilemas da arquitetura. Entrevista por Celso Fioravante. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo: 12 Jun. 1997 [Consult. 10 Jan. 2019]. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq120612.htm>

Telles, Sophia, 1998. A arquitetura como ação [online]. In: *Jornal de resenhas*. São Paulo: Discurso Editorial, 38 Mai. 1998 [Consult. 10 Jan. 2019]. ■ Disponível em: <http://jornalderesenhas.com.br/resenha/a-arquitetura-como-acao/> ■

Tersling, Hans-Georg. Steve, Michel (ed.), 2011. *Hommage à Hans-Georg Tersling: architecte (1857-1920)*. Tunis: Simpact, 2011. ■

Thackeray, William. M., 1865. Lisbon-Cadiz. In: *Notes of a Journey, from Cornhill to Grand Cairo: by way of Lisbon, Athens, Constantinople, and Jersulam*, 3.ª Ed. London: Smith, Elder and Co., 1865. ■

Thảo, Trần Đức, 1974. *Estudos Sobre a Origem da Consciência e da Linguagem* [Reserches sur l'origine du langage et de la conscience]. Lisboa: Estampa, 1974 [1973]. ■

The architectural review, 2017. *After the revolution*. London: EMAP, Out. 2017, 1445.

The architectural review, 2019. London: EMAP, Out. 2019, 1465.

The Pritzker architecture prize, 2006. *Paulo Mendes da Rocha* [online]. Chicago: The Hyatt Foundation, 2006.
Disponível em: <http://www.pritzkerprize.com/2006/]

Thomsen, Christian W., 1994. Revolutionary architecture in France and Russia. In: *Visionary architecture*. Munich/New York: Prestel-Verlag, 1994, pp. 56-68. ISBN: 3-7913-1425-4

Todorov, Tzvetan, 1992. *The conquest of America: the question of the other*. Richard Howard (trad.) Norman: University of Oklahoma Press, 1992 [1982]. ISBN: 978-0-06-091214-6 ■

Todorov, Tzvetan, 2017. *O triunfo do artista*. Lisboa: Edições 70, 2017. ISBN: 9789724420899 ■

Tostões, Ana, 1998. Congresso de 48 e ruptura moderna. In: *Jornal dos Arquitectos*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Set. 1998, pp. 38-41.

Toussaint, Michel, 1996. Prémio Thyssen de Arquitectura 1996 - uma oportunidade algo perdida. In: *Jornal dos Arquitectos*. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, Mai. 1996, **Ano XIV**(159), pp. 18-19. ■

Toussaint, Michel, 2001. Reler as maleitas da arquitectura nacional. In: *Jornal dos Arquitectos*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Jan./Fev. 2001, 199, pp. 9-15. ■

Tudo é projeto [film]. Realizado por Joana Mendes da Rocha e Patrícia Rubano. Brasil/Portugal: Olé Produções, Opa!, Casa da Arquitectura, 2017.

V

Vidal, Gore, 1982. Edmund Wilson: anotações de um cronista desabusado. In: *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 6 Jun. 1982, **II**(104), pp. 6-8. Publicado originalmente no NY Review of Books. ■

Vidler, Anthony, 1992. *The architectural uncanny: essays in the modern unhomely*. Cambridge: The MIT Press, 1992. ISBN: 978-0-262-22044-6 ■

Villac, Maria Isabel, 2000. *La construcción de la mirada: naturaleza, ciudad y discurso em la arquitetura de Paulo Archias Mendes da Rocha*. UPC Escola Técnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2000. Tese de Doutoramento. ■

Villac, Maria Isabel, 2013. Reconsiderar a história da américa: arquitetura, mito e utopia [online]. In: *Oculum ensaios*. Campinas: PUC-Campinas, Jul./Dez. 2013, **10**(2), pp. 257-265 [Consult. 2 Nov. 2018].
Disponível em:
<https://www.redalyc.org/pdf/3517/Resumenes/Abstract_351732217006_2.pdf>

Villac, Maria Isabel, 2015. O projeto de identidade entre idéia e desenho: intencionalidade tectônica e poética do discurso em Paulo Mendes da Rocha. In: *Vitruvius Arquitextos*, São Paulo: Romano Guerra, Jun. 2015, **16**(181.00) [Consult. 20 Fev. 2016]
Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.181/5590>

Villac, Maria Isabel, 2016. Museu dos Coches em Lisboa, de Paulo Mendes da Rocha, MMBB Arquitetos e Bak Gordon Arquitectos: Premio APCA 2015, categoria "Obra de arquitetura no exterior", modalidade "Arquitetura e Urbanismo. In: *Vitruvius: drops*. São Paulo: Romano Guerra, Fev. 2016, **16**(101.06) [Consult. 10 Abr. 2016].
Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/17.101/5960>

Villac, Maria Isabel, 2016a. Técnica, arte e questões fundamentais da existência. considerações sobre o discurso de Paulo Mendes da Rocha. In: *Pós*-, revista do

programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAUUSP. São Paulo: FAUUSP, Jun. 2016, **23**(39), pp. 90-100 [Consult. 8 Jan. 2018]. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/110531/114730>

Villac, Maria Isabel, 2018. Condensador social: uma questão para a vida pública contemporânea [online]. In: *Oculum ensaios*. Campinas: PUC-Campinas, Jan./Abr. 2018, **15**(1), pp. 99-110 [Consult. 2 Nov. 2018]. Disponível em: <http://periodicos.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/oculum/article/view/3743>

Voldmann, Danièle, 1989. Kopp, Anatole, Quand le moderne n'était pas um style mais une cause. In: *Vingtième Siècle, revue d'histoire*. Paris: Presses de Sciences Po, Out./Dez. 1989, 24, pp. 154-155 [Consult. 27 Mar. 2018] Disponível em: < https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1989_num_24_1_2207_t1_0154_0000_4>

Vronskaya, Alla, 2017. Making sense of Narkomfin. In: *Architectural review: architecture after de revolution*. London: Out. 2017, p. 34-41.

W

Warchavchik, Gregori, 2003. Acerca da arquitetura moderna. In: Xavier, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1987], pp. 35-38. Publicado originalmente no *Correio da manhã*. Rio de Janeiro: 1 Nov. 1925.

Willimott, Andrew, 2017. Perestroika of life. In: *The architectural review: architecture after de revolution*. London: Out. 2017, p. 24-30. ■

Wilson, Edmund, 1986. *Rumo à estação Finlândia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986 [1940]. ISBN: 85-85095-01-6

Wisnik, Guilherme, 2008. Projeto de Siza estabelece conversa profunda com expressionismo do pintor. In: *Folha de São Paulo, ilustrada*. São Paulo: Folha de São Paulo, 28 Mai. 2008 [Consult. 18 Jul. 2019]. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2905200824.htm>. Acesso em: 18 Jul. 2019. ■

Wisnik, Guilherme, 2012. Espaço público em fuga: arte e arquitetura brasileiras na virada dos anos 1960s [online]. In: *Poiésis*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, Dez. 2012, **1**(20), pp. 17-32. ISSN: 2177-8566 [Consult. 21 Fev. 2016]. Disponível em: <http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis20/poiesis20-texto-integral.pdf> ■

Wisnik, Guilherme, 2012a. *Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea*. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2012. Tese de doutoramento.

Wright, Herbert, 2014. Stand(ing) and deliver(ed). In: *Blueprint*. London: Designcurial, 2014, 333, pp. 56-72.

X

Xavier, Alberto (org.), 2003. *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira* [edição revista e ampliada]. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1987]. ISBN: 85-7503-159-7

Xavier, Barreto, 2013. O Museu dos Coches foi um erro [online]. In: *Jornal Público*. Lisboa: 2 Jul. 2013 [Consult. 7 Out. 2018). Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/07/02/culturaipsilon/noticia/barreto-xavier-o-museu-dos-coches-foi-um-erro-1599023> ■

Y

Yakushenko, Olga, 2016. Anatole Kopp's *Town and Revolution* as history and a manifesto: a reactualization of Russian Constructivism in the West in the 1960s [online]. In: *Journal of Art Historiography*. Birmingham: University of Birmingham, Jun. 2016, 14 [Consult. 4 Mar. 2018]. ISSN: 2042-4752. Disponível em: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2016/05/yakushenko.pdf> ■

Z

Zakia, Silvia Palazzi, 2015. Primeira visita de Le Corbusier ao Brasil em 1929: uma chegada acidentadíssima! [online]. In: *Vitruvius: arquiteturismo*. São Paulo: Romano Guerra, Set. 2015, **Ano 09**(102.01) [Consult. 29 Abr. 2019]. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/09.102/5685> ■

Zein, Ruth Verde, 2000. *Arquitetura brasileira, escola paulista e as casas de Paulo Mendes da Rocha*. Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000. Dissertação de Mestrado. ■

Zein, Ruth Verde, 2005. *A arquitetura da escola paulista brutalista: 1953-1973*. Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Tese de Doutoramento. ■

Zein, Ruth Verde, 2009. *Concretismo, concretão, neoconcretismo: algumas considerações e duas casas*. 8° Seminário Docomomo Brasil. Rio de Janeiro: Docomomo, 2009.

Zevi, Bruno, 2003. A moda lecorbusiana no Brasil. In: Xavier, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1987], p. 163-166. Publicado originalmente na *Cronache di architettura*. Bari: **1**, pp. 198-201. ■

Zevi, Bruno, 1973. *História da arquitectura moderna*, 2ª ed. Lisboa: Arcadia, 1973. ■

Zevi, Bruno, 1984. *A linguagem moderna da arquitectura* [Il linguaggio moderno dell'architettura]. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984 [1973]. ■

Siglas e acrónimos

AAP	Associação dos Arquitectos Portugueses
ABI	Associação Brasileira de Imprensa
AEC	Associação Escola da Cidade – Arquitetura e Urbanismo
AFA	Adão da Fonseca Associados
AI-5	Ato Institucional nº 5
AIA	*The American Institute of Architects* [Instituto dos Arquitetos Norte-Americanos]
AIP	Associação Industrial Portuguesa
AML	Assembleia Municipal de Lisboa
ANF	Arquivo Nacional de Fotografia
APL	Administração do Porto de Lisboa
AR	Assembleia da República [Portuguesa]
ASNOVA	[Associação dos Novos Arquitectos]
ATL	Associação de Turismo de Lisboa
BE	Bloco de Esquerda
CA	Coudelaria de Alter
CCB	Centro Cultural de Belém
CCDR-LVT	Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional de Lisboa e Vale do Tejo
CEO	Comissão Estratégica dos Oceanos
CDS	Partido do Centro Democrático Social - Partido Popular
CGD	Caixa Geral de Depósitos
CIAM	*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*
CML	Câmara Municipal de Lisboa
CRP	Casa Real Portuguesa
CUF	Companhia União Fabril
DGC-LVT	Direcção Geral de Cultura Lisboa e Vale do Tejo
DGPC	Direção-Geral do Património Cultural
DL	Decreto-Lei

DR	Decreto Regulamentar
EUA	Estados Unidos da América
EDP	Energias de Portugal
EMEL	Empresa Municipal de Mobilidade e Estacionamento de Lisboa
EMVS	*Empresa Municipal de la Vivienda y Suelo de Madrid*
ENBA	Escola Nacional de Belas-Artes
EPAE	Escola Portuguesa de Arte Equestre
EPUL	Empresa Pública Municipal de Urbanização de Lisboa
ERSU	*Ente Regionale per il diritto allo Studio Universitario*
ESA	*European Space Agency* [Agência Espacial Europeia]
EUA	Estados Unidos da América
EXPO'98	Exposição Internacional de Lisboa de 1998
FAUM	Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie
FAUP	Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto
FAUTL	Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa [atual FAUL]
FAUUFRJ	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro
FAUUSP	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo [ou abreviado FAU, no texto]
FCB	Fundação Casa de Bragança
FIESP	Federação das Indústrias do Estado de São Paulo
FIL	Feira Industrial de Lisboa
FT	Sociedade Frente Tejo
GOELRO	[Comissão do Estado para Electrificação da Rússia]
GTI	Grupo Thyssen Industrie
HfG Ulm	*Hochschule für Ulm* [Escola de Design de Ulm]
IAB	Instituto de Arquitetos do Brasil
IATCM	*International Association of Transport and Comunication Museums*
ICAT	Iniciativas Culturais de Arte e Técnica
ICOM	*International Council of Museums* [Conselho Internacional de Museus]
ICR	*Instituto Centrale per il Restauro* [Instituto Central do Restauro]
IGESPAR	Instituto de Gestão do Património Arquitectónico, IP
IMC	Instituto dos Museus e da Conservação IP
InKhuk	*Institut Khudozhestvennoy Kultury* [Instituto de Cultura Artística]
IPA	Instituto Português de Arqueologia
IPM	Instituto Português de Museus
IPPAR	Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico
IPPC	Instituto Português do Património Cultural
IRCAM	*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* [Instituto de Investigação Acústica/Música e Coordenação]
IST	Instituto Superior Técnico
IZO	[Departamento de Artes Visuais]
J-A	Jornal dos Arquitectos
LBPOTU	Lei de Bases da Política de Ordenamento do Território e Urbanismo
LEF	*Ley Front Iskousstva* [Frente para a Esquerda das Artes]

LNEC	Laboratório Nacional de Engenharia Civil
MAAT	Museu da Arquitectura, Arte e Tecnologia
MALBA	*Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires*
MAM/SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MAO	*Moskovskoie Arkhitekturnoie Obshchestvo* [Sociedade Moscovita de Arquitectura]
MAP	Museu de Arte Popular
MELiSSA	*Micro-Ecological Life Support System Alternative* [Sistema Micro-ecológico de Suporte de Vida Alternativo]
MES	Ministério da Educação e Saúde
MoMA	*Museum of Modern Art* [Museu de Arte Moderna]
MNA	Museu Nacional de Arqueologia
MNAA	Museu Nacional de Arte Antiga
MNBAA	Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia
MNAM	*Musée National d'Art Moderne* [Museu Nacional de Arte Moderna]
MNC	Museu Nacional dos Coches
MuBE	Museu Brasileiro de Escultura
MUD	Movimento de Unidade Democrática
MUDE	Museu do Design e da Moda
Narkompros	*Narodnyy komissariat prosveshcheniya* [Comissariado do Povo para a Educação]
NATO	*North Atlantic Treaty Organization* [Organização do Tratado do Atlântico Norte]
NASA	*National Aeronautics and Space Administration* [Administração Espacial da Aeronáutica e Espaço]
NEP	*Novaya Ekonomiceskaya Politika* [Nova Política Económica]
NMC	Novo Museu dos Coches
OA-SRS	Ordem dos Arquitectos - Secção Regional Sul
OAM	Organização dos Arquitectos Modernos
OGME	Oficinas Gerais de Material de Engenharia
OMA	*Office for Metropolitan Architecture* [Escritório para a Arquitectura Metropolitana]
ONU	Organização das Nações Unidas
OSA	*Obchtchestvo Sovremennykh Arkhitectorov* [Associação dos Arquitectos Contemporâneos]
PAM	Parque Automóvel Militar
PAN	Pessoas Animais Natureza
PCB	Partido Comunista Brasileiro Ex-Partido Comunista - Seção Brasileira da Internacional Comunista
PCM	Presidência do Conselho de Ministros
PCP	Partido Comunista Português
PCR(b)	Partido Comunista Russo (bolchevique)
PCRRU-LOB	Plano de Conservação, Reconstrução, e Reabilitação Urbana, "Lisboa Ocidental-Belém"
PDM	Plano Diretor Municipal
PGIFRL	Plano Geral de Intervenções da Frente Ribeirinha de Lisboa

PEC	Programa de Estabilidade e Crescimento
PEDPL	Plano Estratégico do Porto de Lisboa
PEV	Partido Ecologista "Os Verdes"
PMBP	Consórcio Paulo A. Mendes da Rocha Arquitetos Associados S/S Ltda., MMBB Arquitetos Lda., Bak Gordon Arquitectos Lda. e Proafa – Serviços de Engenharia SA
PNPOT	Programa Nacional da Política de Ordenamento do Território
POZOR	Plano de Ordenamento da Zona Ribeirinha
PR	Presidência da República [Portuguesa]
PROT-AML	Plano Regional de Ordenamento do Território da Área Metropolitana de Lisboa
Proletkult	*Proletarskaya kultura* [cultura operária]
PS	Partido Socialista
PSD	Partido Social Democrata
PSML	Parques de Sintra-Monte da Lua S.A.
RCM	Resolução do Conselho de Ministros
REFER	Rede Ferroviária Nacional EPE
RIBA	*Royal Institute of British Architects* [Instituto Real dos Arquitectos Britânicos]
RJUE	Regime Jurídico da Urbanização e Edificação
SA	*Sovremennaya Arkhitektoura* [revista Arquitectura Contemporânea]
SEC	Secretaria de Estado da Cultura
SESC	Serviço Social do Comércio
SNA	Sindicato Nacional dos Arquitectos
SNBA	Sociedade Nacional de Belas Artes
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SRU	Sociedade de Reabilitação Urbana
TdP	Instituto de Turismo de Portugal I.P.
TGI	Trabalho de Graduação Interdisciplinar
TsIK	Comité Executivo Central de Toda a Rússia dos Sovietes de Deputados Operários e Soldados
UIA	*Union Internationale des Architectes* [União Internacional de Arquitectos]
UNESCO	*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* [Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura]
UNOVIS	*Utverditeli novogo iskusstva* [Defensores da nova arte]
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
VKHUTEMAS	*Vysshiye Khudojestvenno-Tekhnicheskiye Masterskiye* [Escola Superior de Arte e Técnica, Moscovo]
VOPRA	[União dos Arquitectos Proletários]
WPC	*World Peace Council*

Índice de ilustrações

Figuras
Título, autor, ano, fonte(s) e créditos

Parte I

Figura 1 *"Notes of a Journey, from Cornhill to Grand Cairo: by way of Lisbon, Athens, Constantinople, and Jersulam"*, capa
William. M. Thackeray . 1865
Fonte: Arquivo Museu Nacional dos Coches 15

Figura 2 Real Paço de Belem: Picadeiro
Desenho atribuído a Rosendo Carvalheira . 1904
Fonte: Arquivo Museu Nacional dos Coches 18

Figura 3 Projeto de ampliação do Museu Nacional dos Coches, secção
Rosendo Carvalheira . 1906
Fonte: Arquivo Museu Nacional dos Coches 19

Figura 4 Projeto de ampliação do Museu Nacional dos Coches, planta
Rosendo Carvalheira . 1906
Fonte: Arquivo Museu Nacional dos Coches 19

Figura 5 Projeto de ampliação do Museu Nacional dos Coches
Raul Lino . 1941
Fonte: Arquivo Museu Nacional dos Coches 20

Figura 6 Estudo prévio do projeto para o novo Museu Nacional dos Coches
Rui Pimentel . 1991
Fonte: Arquivo Museu Nacional dos Coches 24

Figura 7 Estudo prévio do projeto para o novo Museu Nacional dos Coches
Rui Pimentel . 1991
Fonte: Arquivo Museu Nacional dos Coches 25

Figura 8 "Prémio Thyssen'96, 1º prémio" [extrato do catálogo]
João Serpa de Vasconcelos e Carlos Severo . 1996
Fonte: Grupo Thyssen Industrie, 1996. *Prémio Thyssen Arquitectura'96* [catálogo da exposição homónima]. Madrid: Grupo Thyssen Industrie, Culturgest, 1996, pp. 8-9 30

Figura 9 "Prémio Thyssen'96, 1º prémio" [extrato do catálogo]
João Serpa de Vasconcelos e Carlos Severo . 1996
Fonte: *Prémio Thyssen Arquitectura'96* [catálogo da exposição homónima]. Madrid: Grupo Thyssen Industrie, Culturgest, 1996, pp. 54-55. 30

Figura 10 Estudo prévio para a criação do complexo museológico do Picadeiro de Belém - Museu Nacional dos Coches [extratos de documento policopiado]
Arsénio Cordeiro . 1997
Fonte: Arquivo Museu Nacional dos Coches 36

Figura 11 Estudo prévio para a criação do complexo museológico do Picadeiro de Belém - Museu Nacional dos Coches [extratos de documento policopiado]
Arsénio Cordeiro . 1997
Fonte: Arquivo Museu Nacional dos Coches 36

Figura 12 Estudo prévio para a criação do complexo museológico do Picadeiro de Belém - Museu Nacional dos Coches [extratos de documento policopiado]
Arsénio Cordeiro . 1997
Fonte: Arquivo Museu Nacional dos Coches 37

Figura 13 Esquisso do alçado poente do novo Museu Nacional dos Coches
Paulo Mendes da Rocha . 2008
Fonte: Arquivo Paulo Mendes da Rocha 37

Figura 14 *"Côche de Felipe II, de Espanha"*
Fotografia de Leal Júnior . 1928
Fonte: *Catálogo do Museu Nacional dos Côches (e de indumentária dos séculos XVII, XVIII e XIX)*, 2ª ed. Lisboa: [*s.n.*], 1929 [1923], Ext. III 51

Figura 15 *"Côche da embaixada ao Papa Clemente XI"*
Fotografia de Leal Júnior . 1928
Fonte: *Catálogo do Museu Nacional dos Côches (e de indumentária dos séculos XVII, XVIII e XIX)*, 2ª ed. Lisboa: [*s.n.*], 1929 [1923], Ext. XIV 51

Figura 16 Museu dos Coches Reais, Belém. Salão Nobre
Fotografia de Artur Bensabat Benarus . 1910
Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa 54

Figura 17 Museu Nacional dos Coches, montagem da exposição
Fotografia de Nuno Tavares da Costa
Fonte: Arquivo Bak Gordon Arquitectos 60

Figura 18 "A cidade e o rio" Prémio Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento [extrato do catálogo da exposição]
Ricardo Borges de Souza . 1988
Fonte: *Lisboa, a cidade e o rio: concurso de ideias para a renovação da zona ribeirinha de Lisboa*. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1988, pp. 44-45. 63

Figura 19 "A cidade e o rio" Prémio Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento [extrato do catálogo da exposição]
Ricardo Borges de Souza . 1988
Fonte: *Lisboa, a cidade e o rio: concurso de ideias para a renovação da zona ribeirinha de Lisboa*. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1988, pp. 46-47. 63

Figura 20 Plano Geral de Intervenções da Frente Ribeirinha de Lisboa, Zona Monumental de Belém
Câmara Municipal de Lisboa . 2008
Fonte: Câmara Municipal, 2009. *Plano Geral de Intervenções da Frente Ribeirinha de Lisboa*. Lisboa: CML/DMPU/DPU, 11 Jun. 2008. 67
Figura 21 Projectos do centenário 2010. Estudo urbanístico Ajuda-Belém
Parque EXPO . Nov. 2008
Fonte: Arquivo Parque EXPO 77
Figura 22 Minuta de carta-convite do Estado Português com anotação de Paulo Mendes da Rocha [documento policopiado]
Portugal . 2007
Fonte: Arquivo Paulo Mendes da Rocha 91
Figura 23 Primeira maquete do projeto para o novo Museu Nacional dos Coches
Paulo Mendes da Rocha . 2008
Fonte: Arquivo Paulo Mendes da Rocha / Arquivo Casa da Arquitectura 96
Figura 24 Segunda maquete do projeto para o novo Museu Nacional dos Coches
Consórcio PMBP . 2008
Fonte: Arquivo Bak Gordon Arquitectos 97
Figura 25 Pré-programa para o novo Museu Nacional dos Coches [documento manuscrito]
Silvana Bessone . 9 Abr. 1991
Fonte: Arquivo Museu Nacional dos Coches 100
Figura 26 Esboço da redução da volumetria do museu
Ricardo Bak Gordon / Consórcio PMBP . 2008
Fonte: Arquivo Bak Gordon Arquitectos 103
Figura 27 Transferência dos coches para o novo museu
Fotografia de ©Fernando Guerra . 2015
Fonte: Arquivo FG+SG / Arquivo Bak Gordon Arquitectos 117
Figura 28 Eixos fundamentais
Consórcio PMBP . 2008
Fonte: Arquivo Bak Gordon Arquitectos / Arquivo Casa da Arquitectura 123
Figura 29 *"Embarquement du Prince Regent de Portugal ao quai de Belem"*
Henri L'Évêque e Francesco Bartolozzi. *Ca.* 1813
Fonte: Biblioteca Nacional Digital 123
Figura 30 Esquisso do Anexo do novo Museu Nacional dos Coches
Paulo Mendes da Rocha . 2008
Fonte: Arquivo Paulo Mendes da Rocha/Arquivo Casa da Arquitectura 126
Figura 31 Viga treliçada interior durante a fase de construção
Fotografia de Nuno Tavares da Costa . 2011
Fonte: Arquivo Bak Gordon Arquitectos 129

Figura 32 Vãos e vitrines trapezoidais das paredes interiores
Fotografia de Nuno Tavares da Costa . 2012
Fonte: Arquivo Bak Gordon Arquitectos 129
Figura 33 Penumbra do Pavilhão de Exposições durante a fase de construção
Fotografia de Nuno Tavares da Costa . 2011
Fonte: Arquivo Bak Gordon Arquitectos 130
Figura 34 Janelas simétricas no alçado sul do Pavilhão de Exposições
Fotografia de Nuno Tavares da Costa . 2012
Fonte: Arquivo Bak Gordon Arquitectos 130
Figura 35 Bancos de jardim do auditório no Anexo
Fotografia de Nuno Tavares da Costa . 2012
Fonte: Arquivo Bak Gordon Arquitectos 134
Figura 36 Passagem pedonal e ciclável, eixo monumental da Calçada da Ajuda
Fotografia de Nuno Tavares da Costa . 2019
Fonte: Arquivo Bak Gordon Arquitectos 136
Figura 37 Passagem pedonal e ciclável
Fotografia de Nuno Tavares da Costa . 2019
Fonte: Arquivo Bak Gordon Arquitectos 136
Figura 38 Passagem pedonal e ciclável, anteprojeto
Consórcio PMBP . 14 Jul. 2009
Fonte: Arquivo Bak Gordon Arquitectos / Arquivo Casa da Arquitectura 137
Figura 39 Esquisso do projeto para o novo Museu Nacional dos Coches
Paulo Mendes da Rocha . 2008
Fonte: Arquivo Paulo Mendes da Rocha / Arquivo Casa da Arquitectura 145
Figura 40 Planta do piso térreo com o piso do silo-auto, programa base
Consórcio PMBP . 12 de Maio de 2008
Fonte: Arquivo Bak Gordon Arquitectos / Arquivo Casa da Arquitectura 146
Figura 41 Espelho de água sobre a cobertura do auditório no Anexo
Fotografia de Nuno Tavares da Costa . 2015
Fonte: Arquivo Bak Gordon Arquitectos 151
Figura 42 "Alexandria"
Pedro Cabrita Reis . 1990
Fonte: *Pedro Cabrita Reis.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 1990, p. 43. 151
Figura 43 Demolições das Oficinas Gerais de Material de Engenharia
Fotografia de Nuno Tavares da Costa . 2010
Fonte: Arquivo Bak Gordon Arquitectos 153
Figura 44 Planta do piso térreo do museu, estudo prévio
Consórcio PMBP . 29 Set. 2008
Fonte: Arquivo Bak Gordon Arquitectos / Arquivo Casa da Arquitectura 158

Figura 45 Debaixo do Pavilhão de Exposições
Fotografia de Nuno Tavares da Costa . 2019
Fonte: Arquivo Bak Gordon 162
Figura 46 Maquete Cidade-porto fluvial do Tietê
Paulo Mendes da Rocha . 1980
Fonte: *Futuro desenhado*. Daniela Sá, Guilherme Wisnik, João Carmo Simões (ed.) Lisboa: Monade Editora, 2018, p. 230. 176
Figura 47 Maquete da cidade de Magnitogorsk
Ivan Leonidov . 1930
Fonte: *Ivan Leonidov: 1902-1960*. Alessandro De Magistris, Irin Korob'ina (ed.). Milano: Electa Mondadori, 2009 p. 179. 177
Figura 48 Planta do piso térreo, programa base
Consórcio PMBP . 31 Mai. 2008
Fonte: Arquivo Bak Gordon Arquitectos / Arquivo Casa da Arquitectura 180
Figura 49 Térreo livre
Fotografia de Nuno Tavares da Costa . 2012
Fonte: Arquivo Bak Gordon Arquitectos 181
Figura 50 "*Antennae with red and blue dots*"
Alexander Calder . ca. 1953
Fonte: ©2020 *Calder Foundation*, New York / DACS, London
https://www.tate.org.uk/art/artworks/calder-antennae-with-red-and-blue-dots-t00541 183

Parte II

Figura 51 Plano Piloto Brasília RA I
Lucio Costa . 1961
Fonte: Arquivo Bak Gordon Arquitectos 201
Figura 52 FAU-USP, "Salão Caramelo"
Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi . 1961-9
Fotografia de Nuno Tavares da Costa . 2002 215
Figura 53 A última porta a ser retirada do térreo livre do novo Museu dos Coches é a porta para a democracia
Fotografia de Nuno Tavares da Costa . 2012
Fonte: Arquivo Bak Gordon Arquitectos 220
Figura 54 "Fórum" da FAU-USP
Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi . 1961-9
Fotografia de Raul Gacês . *ca.* 1968
Fonte: *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. Marcelo Carvalho Ferraz (coord.) São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Fundação Vilanova Artigas, 1997, p. 113. 235
Figura 55 O Concurso Georges Pompidou, "Beaubourg"
Paulo Mendes da Rocha . 1970
Fonte: *Caramelo*, 1990-3. São Paulo: Grêmio da FAU-USP, 1990-3, **0**(1), pp. 26-27. 252

Figura 56 O Concurso Georges Pompidou, "Beaubourg"
Paulo Mendes da Rocha . 1970
Fonte: *Caramelo*, 1990-3. São Paulo: Grêmio da FAU-USP, 1990-3, **0**(1), pp. 32-33. 252
Figura 57 Casa no Quelhas
Paulo Mendes da Rocha e Inês Lobo Arquitectos . 2017
Fotografia de Nuno Tavares da Costa . 2019 255
Figura 58 "*Villa Roquebrune, schematic design*"
OMA . 2011
Fonte: Arquivo Bak Gordon Arquitectos 258
Figura 59 Villa Roquebrune, planta
[*s.n.*] . 1980
Fonte: Arquivo Bak Gordon Arquitectos 259
Figura 60 Villa Roquebrune, alçado ao mar
Hans-Georg Tersling . 1902
Fonte: Arquivo Bak Gordon Arquitectos 259
Figura 61 Villa Roquebrune, planta do projeto de execução
Paulo Mendes da Rocha e Bak Gordon Arquitectos . 2013
Fonte: Arquivo Bak Gordon Arquitectos 262
Figura 62 Villa Roquebrune, secção do projeto de execução
Paulo Mendes da Rocha e Bak gordon Arquitectos . 2013
Fonte: Arquivo Bak Gordon Arquitectos 262
Figura 63 Villa Roquebrune, esquisso da piscina e jardim
Paulo Mendes da Rocha . 2012
Fonte: Arquivo Bak Gordon Arquitectos 263
Figura 64 Planisfério de Cantino
[*s.n*] . 1502
Fonte: Biblioteca Estense Universitaria, Modena, Itália / *Wikimedia Commons*
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9c/Cantino_planisphere_%281502%29.jpg 273
Figura 65 "*Vulcano ed Eolo maestri dell'umanità*"
Piero di Cosimo . *ca.* 1500-5
Fonte: *National Gallery of Canada / Wikimedia Commons*
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cd/Piero_di_cosimo%2C_vulcano_ed_eolo_2.jpg 279
Figura 66 "*The sons of Pindorama*"
Théodore de Bry . *ca.* 1557
Fonte: Coleção privada / *Wikimedia Commons*
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b6/Os_Filhos_de_Pindorama._Cannibalism_in_Brazil_in_1557.jpg 282
Figura 67 "*Café*"
Candido Portinari . 1935
Fotografia de Nuno Tavares da Costa 285

Figura 68 "*Des canons, des munitions? Merci! Des logis... SVP*"
Le Corbusier . 1938
Fonte: *Fondation Le Corbusier*
http://fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6467&sysLanguage=fr-fr&itemPos=6&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=47&sysParentName=&sysParentId=25 309

Parte III

Figura 69 Efeitos da coletivização agrária
[*s.n.*] . 1931
Fonte: *Museum syndicate*
http://www.museumsyndicate.com/images/5/42220.jpg 329

Figura 70 "*Black Square*"
Kazimir Malevich . 1915
Fonte: *Tretyakov Gallery*, Moscovo / *Wikimedia Commons*
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kazimir_Malevich,_1915,_Black_Suprematic_Square,_oil_on_linen_canvas,_79.5_x_79.5_cm,_Tretyakov_Gallery,_Moscow.jpg 344

Figura 71 Exposição "0,10"
Kazimir Malevich . 1915
Fonte: *Wikimedia Commons*
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/0.10_Exhibition.jpg 346

Figura 72 "Contra-relevo de canto"
Vladimir Tatlin . 1914
Fonte: *The Virtual Russian Museum*, Moscovo
https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/sculpture/20/tatlin_ve_uglovoy_kontrrelef_1914/index.php?lang=en 346

Figura 73 "*Arkhitektons*"
Kazimir Malevich . 1920
Fonte: *Las cien mejores obras maestras del vanguardismo arquitectónico soviético*. Moscú: Editorial URSS, 2005, p. 195 349

Figura 74 "*Proun G.B.A.*"
El Lissitztky . *ca.* 1923
Fonte: *Kunstmuseum Den Haag*
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7f/El_lissitzky%2C_proun_G.B.A.%2C_1923_ca.jpg 350

Figura 75 "*Ahthehha*" Palácio do Trabalho em Moscovo
A. Vesnin, L. Vesnin e V. Vesnin . 1923
Fonte: *Las cien mejores obras maestras del vanguardismo arquitectónico soviético*. Moscú: Editorial URSS, 2005, p. 185 360

Figura 76 Viagem de Vilanova Artigas à URSS
[*s.n.*] . 1953
Fonte: *Vilanova Artigas*. João Masao Kamita (org.). São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 123 377

Figura 77 Viagem de Paulo Mendes da Rocha à URSS
[*s.n.*] . 1962
https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/18.119/6651 377
Figura 78 Palácio da Cultura em Moscovo
Ivan Leonidov . 1930
Fonte: *Ivan Leonidov: 1902-1960*. Alessandro De Magistris, Irin Korob'ina (ed.). Milano: Electa Mondadori, 2009 p. 183. 379
Figura 79 Perfil desenhado do Parque Ibirapuera
Oscar Niemeyer . 1954
Fonte: G1 SP / AHSP
https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/08/24/parque-ibirapuera-teve-estatua-de-niemeyer-que-desabou-pouco-tempo-apos-sua-inauguracao.ghtml 380
Figura 80 "Composição suprematista"
Kazimir Malevich . 1915
Fonte: *Fondation Beyeler / Wikimedia Commons*
https://www.fondationbeyeler.ch/en/collection/work/detail/49-suprematistische-komposition/ 382
Figura 81 Primeira maquete do projeto do novo Museu dos Coches
Paulo Mendes da Rocha . 2008
Fonte: Arquivo Paulo Mendes da Rocha / Casa da Arquitectura 383
Figura 82 "*Sovremennaja arkhitektura-SA*", n.º 4
Vista aérea da cidade de Magnitogorsk
Ivan Leonidov . 1930
Fonte: https://thecharnelhouse.org/2013/04/13/we-must-construct-the-soviet-dirigible-fleet-without-delay/bookscanstation-2013-02-24-08-35-25-pm00102222/ 386
Figura 83 "Arquitetura fantástica, bichos"
Lygia Clark . 1963
Fonte: https://post.at.moma.org/content_items/1005-part-1-lygia-clark-at-the-border-of-art 420
Figura 84 "Relevo espacial REL036"
Hélio Oiticica . 1959
Fonte: *Tate Modern*, London
https://www.tate.org.uk/art/artworks/oiticica-spatial-relief-red-rel-036-t12763 420
Figura 85 "Relevo espacial A17"
Hélio Oiticica . 1959
Fonte: *Art Basel 2017*
https://www.artbasel.com/catalog/artwork/54271/H%C3%A9lio-Oiticica-Relevo-Espacial-A17-Spatial-Relief-A17 420
Figura 86 Apoio do Anhembi Tênis Clube
Vilanova Artigas . 1970
Fotografia de ©Eduardo Ortega
Fonte: http://eduardortega.com.br/arquitetura 421

Figura 87 Apoio do Poupatempo Itaquera
Paulo Mendes da Rocha / MMBB . 1988
Fotografia de ©Tuca Vieira
Fonte: Itaú Cultural: ocupação
https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/paulo-mendes-da-rocha/concepcao-de-cidade/ 421
Figura 88 Baía de Montevidéu
Paulo Mendes da Rocha . 1998
Fonte: Archdaily
https://www.archdaily.com.br/br/01-69409/bienal-de-venecia-2012-premio-leao-de-prata-arquitetura-como-nova-geografia-grafton-architects/1346861998-1346688496-pmdr-montevideo-plan-2/ 426
Figura 89 "Faust"
Rembrandt . *ca.* 1652
Fonte: *Metropolitan Museum of Art*
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/391965 433
Figura 90 "*Les idées claires*"
René Magritte . 1958
Fonte: *WikiArt*
https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/clear-ideas-1958 457

Índice onomástico

O índice onomástico inclui exclusivamente nomes próprios (antropónimos ou pseudónimos) de autores citados no texto corrido, tendo-se optado por deixar de fora os nomes de entidades e obras, de forma a reduzir a extensão do índice. Os nomes dos autores que constam das referências bibliográficas também não constam da presente listagem, a menos que estejam diretamente mencionados no texto. Para os nomes dos autores russos utilizou-se, sempre que possível, a versão inglesa, por ser mais universal.

A
Aalto, Alvar: 239
Acayaba, Marlene Milan: 205, 238
Açúcar, João da Cunha: 79
Adjaye, David: 76
Adorno, Theodor: 396
Afanasieff, Helene: 362, 539, 542
Afonso, Simonetta Luz: 17
Aillaud, Emile: 253
Albers, Josef: 408
Albuquerque, Afonso de: 23, 28, 31-2, 38-9, 79-80, 121, 124, 139-40, 155, 459
Albuquerque, Alfredo: 16-7
Albuquerque, Roberto Portugal: 233
Almeida, Paulo de Camargo: 222
Almeida, Paulo Mendes de: 213
Amaral, Keil: 76, 196, 198
Amaral, Tarsila: 409
d'Amico, Teresa: 213
Ando, Tadao: 89
Andrade, Carlos Drummond de: 191
Andrade, Manoel Carlos de: 14
Andrade, Mário de: 228
Andrade, Oswaldo: 228, 280-1
Angelo Bucci: 208
Appleton, João: 27
Arantes, Otília: 184, 397, 415, 454
Aravena, Alejandro: 75
Arderius, Rafael de la Hoz: 29
Arendt, Hannah: 274, 278, 297-8, 335, 352, 390-1, 399-401, 417, 432, 439, 443, 449
Argan, Giulio Carlo: 164-5, 219, 307, 312, 315-6, 385, 394, 397, 437, 453, 454
Artigas, Rosa: 5, 182, 210-1, 274, 444
Artigas, Vilanova: 7, 9, 94, 131, 143, 188, 200, 203-5, 213-5, 216-9, 221-31, 233-4, 236-41, 244-5, 248, 254, 266, 283, 296, 298-9, 308, 310, 376-8, 385-92, 406, 410, 416-9, 424, 439, 462-4, 466

Artigas, Virgínia: 213
Athouguia, Ruy: 197
Augé, Marc: 225
Azzolini, Giacomo: 13-14, 74

B
Babel, Isaac: 337
Baião, Manuel: 27
Banham, Reynar: 244
Barbara, Fernanda: 208, 238-9
Barbosa, Flávio Guimarães: 95
Bardi, Lina Bo: 172, 203-5, 213, 228, 407
Bardi, Pietro Maria: 203, 407
Barroso, Durão: 40
Bernoulli, Hans: 188, 288-93, 355
Bertoni, Monica: 257, 260-1, 264-5
Bessone, Silvana: 12, 17, 21-3, 26-7, 41, 45-50, 56-7, 59, 88, 95, 100-2, 119, 125, 127, 133, 140, 155-7, 173
Bellosillo, Javier: 249
Berman, Marshall: 434-5
Bill, Max: 223-4, 407-8, 411-2, 416, 419
Blanciak, François: 375
Bonadei, Aldo: 213
Borba, Guilherme: 29
Bogdanov, Alexander: 338-9, 372
Borges, Jorge Luis: 402, 418
Braga, Milton: 93
Bragança, Amélia de Orleans e: 14, 47
Bragança, Luís Filipe de: 17
Brandão, Augusto: 200
Brandão, Pedro: 29, 62, 64
Brecht, Bertolt: 340, 351, 353, 543
Brito, Ronaldo: 406, 409, 412-3
Brodie, David: 402, 418
Brooker, Peter: 353-4
Bruand, Yves: 310
Byrne, Gonçalo: 75-6, 88

C
Caetano, José de Sá: 62
Calado, Luís Ferreira: 29
Calado, Maria: 29
Calatrava, Santiago: 29
Caldeira, José: 21
Camargo, Fernanda: 352
Camelo, António Reis: 74
Campos, Francisco Vieira de: 211
Campos, Falcão de: 76, 211
Canavilhas, Gabriela: 104
Capanema, Gustavo: 191-2, 243, 299
Carlos I de Portugal: 14, 17, 52
Caron, Jorge: 244
Carvalheira, Rosendo: 16-9
Carvalho, Caetano de: 80
Carvalho, Flávio de: 193
Carvalho, Ricardo: 32, 76
Carvalho, Vânia: 406-7, 409
Cascaldi, Carlos: 214-, 222, 235
Castellary, Arturo Colorado: 57
Castro, Amílcar de: 411
Cavalcanti, Lauro: 5
Chagall, Marc: 343, 357
Chaplin, Charlie: 340
Chernyshevsky, Nikolai: 323, 339
Childe, Gordon: 287
Clark, Lygia: 218, 411, 416, 420, 423
Clemente XI: 46, 50-2
Clérigo, Leonel Lopes: 200
Coenen, Jo: 249
Colombo, Cristovão: 189, 270, 272, 385
Cooke, Catherine: 355-8, 362, 372, 375, 387
Copérnico, Nicolau: 400
Cordeiro, Arsénio: 33-9, 78, 82,
Cordeiro, Waldemar: 412
Correa, Charles: 75
Correia, Miguel: 70
Cortés, Hernán: 271
Costa, Alexandre Alves: 207, 267
Costa, António: 110
Costa, Jorge Bicó da: 29
Costa, Lucio: 2, 5, 95, 133, 192-5, 199, 200-2, 223, 230, 232, 234, 245, 281, 284, 310, 365, 376, 405, 410
Costa, Maria Elisa: 376
Costa, Nuno Tavares da: 60, 129-30, 134, 136, 153, 181, 215, 220, 255, 521, 523-4, 530, 535, 538
Costa, Rui Seco da: 32
Costa, Waldemar da: 213
Crutzen, Paul: 427

Cruz, José Moreno: 87-90, 95
Cruz, M. Sheppard: 33
Cruz, Pedro Moacir do Amaral: 234
Cunha, Clóvis: 208
Cunha, Luiz: 205
Cunha, Mário Wagner Vieira da: 222

D
Damásio, António: 297, 450-1, 468
Damisch, Hubert: 3, 6
De Meuron, Pierre: 89, 250
Dente, Edgard: 208
Descartes, René: 430
Di Cavalcanti: 227, 376, 409, 536
Dias, Carlos Miguel: 82
Dias, Manuel Graça: 76, 79, 85, 175, 205-7, 209, 241
Djurovic, Vladimir: 75, 120
Doesburg, Theo van: 407
Domingos, Pedro: 211
Dostoievsky, Fyodor: 338, 370
Duarte, Carlos S.: 205
Duarte, Hélio: 216
Dürer, Albrecht: 459-60

E
Eiffel, Gustave: 34, 38
Eisenstein, Sergei: 338, 340
El Lissitzky: 179, 307-8, 318, 345, 348, 350, 368-9, 384, 408, 413, 416
Elliot, Brian: 302
Stalin, Joseph: 167, 243, 306, 314, 330-2, 334, 338, 376, 535
Evreinoff, Nicolas: 340
Engels, Friedrich: 287, 292, 331, 334, 435-6, 446-9, 452-3

F
Favila, João: 211
Farrel, Terry: 70
Faulkner, William: 166
Faust, Georg: 432-4
Felipe II de Espanha: 51, 276
Ferreira, Hestnes: 205
Ferreira, João Costa: 29
Ferreira, Rui Pimentel: 22
Ferro, Sérgio: 221-2, 236, 238, 243
Figueira, Jorge: 190, 197, 208
Figueiredo, Nestor Egydio de: 95
Figueiredo, Rute: 32
Filgueiras, Octávio Lixa: 95
Fitzgerald, F. Scott: 166
Fitzpatrick, Sheila: 320-4, 326-8, 330, 333, 338
Foerste, Gerda: 352
Fomin, Ivan: 308
Fonseca, António Adão da: 94
Fontes, Marquês de: 50, 52
Foster, Norman: 75, 81
Frampton, Kenneth: 212, 306
Francis, Frank: 253
Franco, Fernando de Mello: 93-5, 167, 170-2, 264
Freire, Luciano: 17, 22, 47-50
Freud, Sigmund: 171, 444
Freyre, Gilberto: 2
Furtado, Isabel: 211
Furtado, Rui: 94, 98-9, 107, 128, 148, 250

G
Gabo, Naum: 367, 407
Gama, Vasco da: 64, 80
Gan, Aleksei: 347, 355-6, 358
Gandolfi, Carlo: 5
Galilei, Galileu: 274, 398, 400, 434, 539
Gandra, Hernâni: 76
Gaspar, Jorge: 73-4
Gasperini, Giancarlo: 244
Gehry, Frank: 81
Gennaro, João Eduardo de: 218, 222
George, Frederico: 74
Giedion, Siegfried: 306, 362
Gil, José: 4, 341, 348, 351, 454
Ginzburg, Moisei: 307, 313, 319, 331, 347, 356, 358, 364-8, 376, 386
Giorgi, Bruno: 218
Gogol, Nikolai: 320
Gómez, Alfonso Vegara: 29, 38
Gonçalves, Fernando: 32
Gonçalves, José Fernando: 211
Gonsales, Francisco Rebolo: 419
Goodwin, Philip L.: 5, 194-5

Gordon; Ricardo Bak: 12, 93-4, 98, 101, 103, 112, 116, 120, 124, 138, 155, 160, 200, 206, 211, 250, 261, 267
Gorky, Maxim: 338
Goulart, João: 9
Graça, João Luís Carrilho da: 75, 105
Graciano, Clóvis: 213
Graeff, Edgar: 232
Gregotti, Vittorio: 28, 39, 121, 455
Gross, Carmela: 244
Gropius, Walter: 239
Gruber, Mário: 419
Guedes, Natália Correia: 16-7, 21, 55, 119
Guerra, Cristina: 211
Gullar, Ferreira: 218, 343, 407-8, 410-4, 423
Guterres, António: 40

H
Habermas, Jürgen: 318, 390, 394-6, 398, 402-4, 542
Hadid, Zaha: 89
Halbwachs, Maurice: 296
Happold, Edmund: 254
Haxthausen, August von: 292
Hemingway, Ernest: 166
Herzog, Jacques: 89, 250
Hitchcock, Henry-Russell: 362
Hoffmann, E.T.A.: 171
Honda, Akiko: 381, 384
Hudson, Kenneth: 46, 56-7

I
Império, Flávio: 222, 236
Isabel II de Inglaterra: 48

J
Jan-Magomedov, Selim: 342, 345, 347, 356, 362-3, 366, 369, 373-4, 376, 378
Jardin, Reynaldo: 411
João V de Portugal: 13, 46, 52-3
João VI de Portugal: 46
Júdice, José Miguel: 43, 102
Junot, Jean-Andoche: 14

K
Kamita, João Masao: 416-8, 422,
Kandisky, Wassily: 341
Katinski, Júlio: 244
Kay, Mário Sua: 75
Kerensky, Alexander: 321, 324
Keynes, John M.: 304
Kirov, Sergei: 357
Kolli, Nikolai: 381
Koolhaas, Rem: 257, 266
Kopp, Anatole: 9, 12, 167, 188, 290, 292, 294, 298, 301-2, 307, 313-4, 328, 331-3, 335, 361-3, 365-8, 371-3, 376, 381, 386, 387-90, 393, 395, 527, 535-9, 541
Kornilov, Lavr: 324
Krilenko, Nikolai: 325
Kubitschek, Juscelino: 203, 243, 392

L
Lacerda, Carlos de: 12, 64, 66, 78, 83, 87, 90, 102, 104, 106, 110-1 ,113-5, 119,
Lacotte, Michael: 253
Lamas, António: 82, 118,
Lamas, José: 70
Larionov, Mikhail: 341
Le Corbusier: 142, 149, 188, 191-3, 197, 225-7, 239, 248, 260, 264, 281, 299, 301-13, 315, 319, 331, 358, 371, 374, 381, 387, 390, 403
Leach, Neil: 358-9
Leão, Carlos: 192
Lefebvre, Henri: 290, 298, 313-5, 332, 362, 437-8
Lefèvre, Rodrigo: 222, 236-7
Lemos, Vera San Payo de: 340
Lenin, Vladimir: 166, 295, 319, 321-4, 326-8, 330-3, 339, 356, 364, 372
Leonidov, Ivan: 125, 171, 177-9, 318, 374-6, 378-9, 381, 384-6, 541
Levete, Amanda: 75
Levi, Rino: 214, 216
Liebaers, Herman: 253
Lima, Alfredo Viana de: 202
Lima, Filipe Abreu: 392-3

Lima, Isabel Pires de: 41
Lima, João Filgueiras (Lelé): 204-6
Lino, Raul: 17, 20-1, 74, 196, 202
Linters, Adrien: 105
Lisboa, António Francisco: 194,
Lobo, Inês: 76, 142, 172, 182, 211, 250, 255-7, 267
Lopes, Diogo Seixas: 351
Lopes, Pedro Santana: 40, 81
Lourenço, Eduardo: 60, 190, 208
Lúcio, Carlos Vilela: 93
Lukács, Georg: 352, 393
Lunacharsky, Anatoly: 372, 385

M
Machado, Cirilo Volkmar: 14,
Machado, Lourival Gomes: 218, 233
Magritte, René: 384, 435, 457
Mayakovsky, Vladimir: 337
Maitrejean, Jon: 217, 236, 376
Maldonado, Tomás: 408-9
Malevich, Kazimir: 179, 318, 341, 343-9, 351, 356, 372, 382, 384, 388, 408, 411, 413-7
Malfatti, Anita: 227
Mamontov, Savva: 338
Manuel I de Portugal: 459
Manuel II de Portugal: 118
Margaride, José Luis Alvarez: 29
Marquês de Pombal: 276
Martins, Rolando Borges: 87
Marcone, Anna Maria: 27
Marx, Karl: 265, 287, 292, 327, 331, 372, 390, 434-6, 440, 449-50, 452, 454
Marx, Roberto Burle: 265
Massapina, Vasco: 29, 108
Mateus, Aires: 75-6, 82, 211
Matos, Madalena Cunha: 5, 190, 198, 200, 202
May, Ernst: 373
Matyushin, Mikhail: 345
Mello, Anhaia: 214
Mello, Eduardo Kneese de: 214, 244
Melnikov, Konstantin: 368, 387
Memória, Archimedes: 191
Mendes, Pedro: 211
Mendonça, Isabel: 14, 74
Menezes, Filipa Cardoso: 76
Meyerhold: 337, 340, 353
Milheiro, Ana Vaz: 5, 7, 171, 173, 190-1, 195, 197-9, 202, 206, 209-10, 239, 241, 308, 311, 354, 384, 389, 431, 438
Millan, Carlos: 222, 225, 299
Mindlin, Henrique: 5, 244
Modofar II de Cambaia: 459
Moneo, Rafael: 88
Montaner, Josep Maria: 94, 206
Montezuma: 271
Moreira, Jorge Machado: 192, 200
Moreira, Marta: 93, 299
Morgan, Lewis Henry: 287, 449, 453
Motta, Flávio: 92, 217, 221, 229, 233-4, 244-6, 283, 391-2, 414, 419,422-3, 444
Moura, Eduardo Souto de: 76, 94, 105, 148, 205, 384,
Mumford, Eric: 306-7
Muniz, Cristiane: 238
Mussorgsky, Modest: 338

N
Naves, Rodrigo: 191, 322
Neher, Caspar: 340
Neyrat, Frédéric: 429-32, 436, 439-40, 443
Niemeyer, Oscar: 95, 133, 192, 194, 202-3, 206-8, 222-3, 236, 243, 253, 267, 283, 310, 378, 381, 391, 410, 533-4
Nitsche, Marcelo: 244-6, 414, 422-3
Nolan, Christopher: 427
Noto, Felipe de Souza: 5, 202
Nouvel, Jean: 75, 81
Nunes, João Ferreira: 76, 82, 98,
Nunes, Luiz: 191

O
Ohtake, Ruy: 222, 244
Oiticica, Hélio: 411, 416, 419, 420, 423-4
Okhitovich, Mikhail: 374
Oliveira, Alberto Souza: 31, 76
Ortega y Gasset, José: 406

Osir, Paulo Rossi: 213
Otondo, Catherine: 5, 211-2, 238
Ovsianiko-Kulikovsky, Mikola: 352, 354
Owen, Robert: 305

P
Pacheco, Catarina Assis: 76
Pacheco, Duarte: 195-6
Paciência, João: 75
Paesani, Alfredo: 376
Palatre, Olivier: 250
Pape, Lygia: 411
Pavlovna, Vera: 323
Pazzanese, Celso: 221, 230, 242, 378, 417, 419
Pedrosa, Mário: 182, 184, 192-4, 204, 218, 243, 406, 414-5, 422
Pelé: 237
Penteado, Fábio: 222, 244, 376, 536
Pereira, Alexandre Marques: 98
Pereira, Miguel: 244
Pereira, Nuno Teotónio: 76, 105, 196-7, 199, 312
Pereira, Pedro Silva: 110
Perret, Auguste: 216, 419
Pessoa, Alberto: 76
Pessoa, Fernando: 190
Pevsner, Antoine: 367
Pevsner, Nikolaus: 362
Piano, Renzo: 75, 160, 254
Picon, Gaëtan: 253
Pifarré, Jaime Duró i: 29
Pimentel, Rui Flunser: 22-6
Pinho, Elsa Garrett: 13, 21-2, 48
Pinho, Manuel: 88, 95
Piñon, Hélio: 5, 210
Pisani, Daniele: 5, 133, 167, 170, 182, 208
Pomar, Alexandre: 169
Pompidou, Georges: 160, 249, 252-3
Pontes, Ana Paula Gonçalves: 238
Portas, Nuno: 62, 65, 289, 290, 296
Portinari, Cândido: 283, 285, 409-10
Portugal, António: 211
Potebnja, Alexander: 352
Prado, Carlos da Silva: 310
Prado, Paulo: 192
Prata, Juliana Mendes: 238
Prouvé, Jean: 253
Providência, Paulo: 211
Puntoni, Álvaro: 208, 388
Puntoni, Geraldo: 208
Puntoni, Pedro: 208, 396-8

Q
Queirós, António: 98
Queirós, Luís Miguel: 94

R
Ramalho, Raúl Chorão: 200
Ramos, Carlos: 202
Ramos, Tânia Beisl: 5, 190, 198, 200, 202, 204, 248
Raposo, Luís: 105, 169
Rathenau, Walther: 293
Rebolo, Francisco: 213
Reed, John: 167, 295, 319, 321-2, 325-6, 330
Reidy, Affonso Eduardo: 95, 192, 205, 244, 410
Reis, Manuel Maria: 211
Reis, Pedro Cabrita: 151-2
Rembrandt: 4, 433
Renoir, Jean: 305
Ribeiro, João Mendes: 211
Ribeiro, José António Pinto: 95
Rimsky-Korsakov, Nikolay: 338
Rocha, Paulo Mendes: i, iii, 2-4, 7-12, 17, 21, 23, 26, 31-3, 39-40, 47, 53, 57, 70-1, 76, 88-90, 95-7, 99, 101-3, 106-7, 110, 113, 115-6, 122, 124-8, 131-3, 140-1, 144-5, 149-52, 154-6, 159-60, 163-76, 178-9, 182, 187-9, 194, 203-13, 217-9, 221-2, 224-5, 229, 236, 238-42, 244-57, 260-7, 269-270, 272, 274, 280-1, 283-4, 293, 296-9, 302, 311, 318, 335, 352, 354-5, 357, 359, 361-2, 376-8, 381, 383-5, 388-93, 400-3, 416-9, 423-5, 428-9, 431-2, 435, 437-9, 443-6, 448-50, 453, 455-6, 460-5, 468-9, 529-48
Rocha, Paulo Menezes Mendes: 213

Rodchenko, Alexander: 336, 345, 372, 423
Rodeia, João: 105, 211
Rodrigues, Fernando Nigro: 238
Rogers, Richard: 160, 254
Rohe, Mies van der: 4, 89, 206, 210, 239
Roseta, Helena: 95, 169
Rossi, Aldo: 188, 276, 288, 290-2, 295-6, 351, 435
Rousseau, Jean-Jacques: 280, 287-8
Rowe, Colin: 211

S
Saia, Luís: 214, 422
Salazar, António Oliveira: 191
Salgado, Manuel: 28-9, 39, 66, 109, 120, 142
Sampaio, Nuno: 12, 57-8, 89, 94, 98, 122, 179
Sanchez, Formosinho: 197
Sandberg, Willem: 253
Santos, João Carlos: 76
Santos, Paulo: 308
Saraiva, Pedro Paulo de Mello: 218, 222, 236, 244, 376, 528
Saramago, José: 284
Sardo, Delfim: 168, 339, 341-2, 345-8, 352, 407-8, 415
Scherer, Rebeca: 306
Shlovsky, Viktor: 342, 351-2, 354
Schneider, Maurício: 244
Shostakovich, Dmitri: 338
Schürmann, Betina: 276-7
Schwitters, Kurt: 415
Seabra, António Saragga: 74
Seabra, Augusto M.: 88, 169
Segawa, Hugo: 5
Segurado, Jorge: 74
Sena, Jorge de: 168, 277, 396, 402, 405, 441
Serapião, Fernando: 179, 218
Serôdio, João Pedro: 211
Serpa, Ivan: 412
Severo, Carlos: 30-2, 34
Severo, Ricardo: 214
Silva, Fernando Nunes da: 73
Silva, Luís Cristino da: 202
Silva, João Gomes da: 76
Silva, Maria Cagigal e: 53
Silva, Raquel Henriques da: 29, 105, 169
Simões, João: 74-5
Siza, Álvaro: 29, 75, 89, 105, 149, 190, 200, 205, 207-9, 267
Smith, Kidder: 195
Soares, Bruno: 76
Soares, Macedo: 244
Sócrates, José: 40, 78, 113
Solot, Denise: 221
Sousa, Eduardo Trigo de: 74
Sousa, Marcelo Rebelo: 119
Sousa, Wladimir Alves de: 198
Souza, Abelardo de: 216
Souza, Ricardo Borges de: 63-4
Spanúdis, Theon: 411
Spiro, Annette: 5, 210-2, 438
Stoermer, Eugene: 427
Stolarski, André: 238
Stone, Edward Durell: 195, 209
Subirats, Eduardo: 8

T
Tafuri, Manfredo: 226, 276, 293, 304, 367, 403-4, 524
Tainha, Manuel: 75
Tatlin, Vladimir: 308, 341, 345-7, 367, 372, 423
Tavares, André: 194, 310
Taveira, Tomás: 108, 205
Távora, Fernando: 202, 205, 289, 296
Taylor, Frederick: 333, 340
Telles, Sophia: 206, 245, 264, 395, 397, 424
Telmo, Cottinelli: 74, 76
Tersling, Hans- Georg: 257, 259-61, 264
Thackeray, William Makepeace: 15, 46
Thảo, Trần Đức: 318, 444-9, 450, 452, 454, 535-7
Todorov, Tzvetan: 9, 270-1, 274, 278, 280, 318, 332-4, 337-41, 343, 345, 351, 356, 359
Tolstoi, Leo: 351
Toscano, João Walter: 222

Toussaint, Michel: 21, 31, 33, 196-7
Trigueiros, Luiz: 205
Trindade, João Maria: 87
Trindade, Paulo Maria: 87
Trotsky, Leon: 167, 320, 327, 333-4, 337, 345
Tschumi, Jean André: 216
Tsiolkovsky, Konstantin: 399

U
Utzon, John: 253

V
Valentim, Fábio: 238-9
Vallerée, Guillaume-Louis-Antoine de: 74
Valsassina, Frederico: 75
Vargas, Getúlio: 191, 193, 203, 217, 226, 243
Vasconcelos, Joana: 105
Vasconcelos, João de: 30-2, 34
Vasconcellos, Ernani: 192
Verme, Juan Carlos: 250
Vesnin, Alexander: 356-8, 365, 368-9, 376
Vesnin, Leonid: 356-7, 365, 368, 376
Vesnin: Viktor: 356-7, 365, 368, 376
Viana, Maria Fernanda: 35
Vicente, Manuel: 21, 205
Vidal, Gore: 166, 539
Vidler, Anthony: 171
Vieira, Egas José: 76, 79, 85, 241
Viégas, Fernando: 204, 238-40
Viegas, Francisco José: 115
Vilar, Emílio Rui: 29, 105
Vilela, José Oswaldo: 208
Vilhena, Joana: 76
Villa-Lobos, Heitor: 227
Villac, Maria Isabel: 5, 94, 206-7, 213, 227, 249, 416, 424
Volpi, Alfredo: 213

W
Warchavchik, Gregori: 192-3, 213-4, 308, 389
Weissman, Franz: 411
Willimott, Andrew: 339, 362
Wilson, Edmund: 12, 165-7, 229, 454, 523, 539
Wisnik, Guilherme: 5, 179, 182, 193, 267, 277, 300, 415, 424
Wrede, Stuart: 362
Wright, Frank Lloyd: 239, 374, 390

X
Xavier, Alberto: 5, 188, 191-2, 214, 223, 407
Xavier, Jorge Barreto: 116, 119, 169

Y
Yakushenko, Olga: 362, 376
Yassuda, Fábio: 92

Z
Zamyatin, Ievgeny: 333
Zanini, Mário: 213
Zein, Ruth Verde: 7, 203, 216, 222, 238, 244-5, 417
Zeppelin, Ferdinand Von: 384-5
Zevi, Bruno: 165, 223, 391
Zola, Émile: 305

Anexo

Entrevista a Paulo Mendes da Rocha

Lisboa: 20 Maio 2017

Nuno Tavares da Costa

O Museu dos Coches surgiu para mim como uma inquietação e, depois, transformou-se ao longo destes últimos anos numa outra coisa. Mas o que é que era a inquietação? Já quando eu estava na escola, na faculdade, a estudar, a arquitetura brasileira surgiu como um grande fascínio, para mim e para os meus colegas todos, portugueses. Mas eu tenho a sensação de que, nessa altura, o nosso fascínio era mais pela forma do que pelo discurso. E isso foi uma das coisas que eu vim a descobrir com o Museu, o que é muito interessante. Portanto o fascínio transitou da questão formal para a questão (que me parece mais importante e relevante) que é o que a arquitetura brasileira nos conta. Principalmente a nós portugueses e europeus. E uma obra como aquela, feita aqui em Portugal, ainda por cima naquele sítio monumental e histórico de Belém, com tanta relevância acaba por ser uma surpresa. E, de certa forma, uma estranheza, para nós, a maneira como ela é feita.

Não sei o que é que o Paulo pensa sobre isso, mas a minha primeira pergunta seria essa – acha que há esta diferença entre o que é a arquitetura brasileira e a portuguesa? Pode haver um sentimento de ser o museu um objeto estranho?

Paulo Mendes da Rocha

Não posso negar a estranheza. Se você estranha, está estranhado. O que eu posso comentar é a origem dessa diferença. Porque o que você está chamando de estranheza é que você nota que não é a mesma coisa. Aparentemente não é a mesma coisa. O que eu podia-te dizer, no sentido do trabalho que você está fazendo, é que isso talvez seja uma forma enganosa de avaliar as coisas. Porque está justamente no universo dessa estranheza a essência da questão da arquitetura. Porque a arquitetura não é feita para repetir coisa alguma, ela é feita para que continuemos a ocupar esse planeta como habitat humano. A construção do habitat humano. Portanto, é como se dissesse, quanto a essa questão da arquitetura – não se entendeu o que foi a descoberta do continente americano. Porque era o momento de se reinventar ou de usufruir da invenção para ocupar esses novos espaços.

Se você enfrenta, por exemplo, o sistema hidrográfico (principalmente na parte que está o Brasil, esse grande altiplano, é de uma riqueza tão grande que instituir lá a benfeitoria nos rios, para fazer desfrutar da navegação fluvial, coisas históricas assim, muito conhecidas, não é para repetir exatamente a mesma coisa. A ideia é a mesma, mas os recursos já são outros, etc.) Você vê as dificuldades do confronto da terra com o mar, históricas. Hoje nós temos recursos como os famosos tubulões pneumáticos, ar comprimido, as gruas, as máquinas, e mesmo ideais. A cidade não será sempre a mesma. Ela é sempre a mesma coisa como vontade e desejos. Mas não formalmente a mesma coisa.

Hoje você lança viadutos e túneis se você quiser enfrentar qualquer território em linha reta. É possível. Portanto, a fundação de uma cidade pode partir de desenhos que convocam os mesmos ancestrais desejos do Homem, porém de uma forma que nunca fizemos tão bem feito antes, digamos. E isso é a América. Não é que seja a arquitetura brasileira. Tanto que não havendo um Brasil há tantos séculos como há uma Roma ou há uma Lisboa, como é que ela pode ser brasileira. A arquitetura brasileira seria a dos índios, que são maravilhosas construções, coisas assim. Isso é o que eu penso. Tanto que, se você quiser, vou te contar uma história que cabe muito bem, veja você, a minha opinião. Eu vou comentar a minha aproximação com esse assunto. Você depois usa como quiser isso. Eu estou dizendo para você.

Um dos críticos mais notáveis de literatura do século XX foi um americano. É um americano! Foi porque já morreu, mas ainda é porque as coisas estão escritas. Um americano chamado Edmund Wilson. Você conhece essa história? Eu já contei essa história?

NTC

A história tema a ver com a pergunta que ele faz: "porque é que você fez isso?"

PMR

É. É essa história que eu ia te contar. E ele respondeu, numa entrevista. Foi contado de onde ele tirou isso. Pois é, isso me persegue sempre que surge esse tipo de questão. Então teria que se perguntar não da arquitetura brasileira, da arquitetura portuguesa, mas porque diabo fizeram aquilo lá [no Brasil]? Porque o território é novo e não vamos repetir! Portanto, do ponto de vista de uma crítica construtiva aqui para a Europa levanta-se a questão de o que é que se chama de tradição e porque é que se repete tanto isso que, formalmente se chama a cultura? Mas a cultura não é feita para repetir. A cultura é feita para usar a experiência e enfrentar o novo enquanto desejável novo. Portanto, toda a arquitetura devia ser "brasileira", digamos assim. Toda a arquitetura devia ser americana. A partir de quinhentos anos atrás, como um ápice do sistema de navegações, da descoberta da condição do planeta. Quinhentos anos não é nada. Desde aí surge uma outra arquitetura.

Você imaginou se a aventura de Veneza pudesse ser, por hipótese (como se faz na ciência), enfrentada hoje. Hoje você querer fazer (porque não existia) um porto lá dentro da Europa, para que a mercadoria chegasse lá, fosse lá e encontrasse a coisa como foi encontrada no século VII, Torcello[1], as primeiras coisas de Veneza, encontrasse o território naquele estado, o que você faria? Um porto, porque é isso que você quer com os navios. Ainda não há um outro recurso. Avião de carga existe, mas não se compara com 400 000 Toneladas que um navio sustenta. Então teria que ser para navios, um mercado, etc. Não ia-se fazer a mesma coisa. E não seria uma arquitetura brasileira, também, justa. Portanto o problema da arquitetura não é um problema da forma, mas é um problema da qualidade com que se enfrenta a construção para realizar atuais desejos e necessidades humanos.

[1] Pequena ilha a norte da região de Veneza.

NTC

O Manfredo Tafuri, ainda nos anos 80, referia que a arquitetura europeia ainda não saiu da produção do edifício icónico. Mesmo aqui em Lisboa, se calhar até o Museu dos Coches foi, ou pretendia ser (quando a encomenda surgiu) um edifício marcante, porque os edifícios culturais, hoje em dia, são, também eles, uma forma de mostrar o poder governamental das cidades. Não concorda?

PMR

O poder não concordo muito com a palavra. Mas a ideia de êxito enquanto realização de desejos eu acho interessante. Cada vez mais, para nós, a ideia de poder não tem muito sentido. É uma coisa que ficou de outros tempos. Ao contrário, a virtude hoje de governo é justamente não possuir poder nenhum, mas ter a autoridade da opinião pública. A força não é mais poder.

NTC

Essa questão tem a ver com outro aspeto que o Paulo tem referido ultimamente e que é o facto de, na Europa, nós ser preciso fazer, forçosamente, uma revisão do colonialismo. O que é que quer dizer com isto exatamente?

PMR

(Antes de mais nada um pequeno parêntesis. Em todo o enunciado que você fez com a intenção de indagar sobre as suas preocupações eu percebi que você já sabe tudo. Você está provocando porque é interessante que conversemos depois do trabalho que fizemos juntos, etc. Mas você já percebeu tudo. Eu tenho certeza.)

Essa ideia está numa frase que eu tenho repetido, revisão. Eu nunca teria dito ou gostaria de dizer, revisão do colonialismo, mas revisão crítica da política colonial. Da intenção fundamental que gera o que se chama política. Porque política... a origem é *polis*, a palavra. Mas não é só disso que está se falando hoje em dia. Ou sim, porque nós não vivemos noutros lugares a não ser cidades. Mas a política surge, depois, com sentido metodológico de como implantar qualquer coisa. O desejo tem de estar antes. Essa é a questão fundamental. Portanto a crítica não é propriamente do colonialismo, mas é,

justamente, dessa genealogia que gera uma política que executa a tarefa colonial, de colonizar. Que varia conforme o lugar. Você tem que primeiro negar os credos e as crenças que geralmente estão sempre lá onde há agrupamento humano. Mas você não nega por negar. Nega para pôr então o seu. É o que os jesuítas, por exemplo, sempre fizeram. Você é capaz de dizer para o índio (no caso brasileiro, porque da turma que estava lá no Brasil), por exemplo, que Tupã[2] é uma tolice, não existe, existe um outro deus, que é o seu deus. Não é o colonialismo em si que deve ser criticado, mas a política colonial que foi exercida no mundo inteiro. É muito oportuno isso, essa revisão crítica da política colonial (eu penso), porque ela justamente se voltou contra. Não é bem contra, mas se voltou para mostrar para o próprio colonizador o desastre dos seus erros. É o que se está vendo na Europa agora. Eu quero dizer que estamos todos no mesmo barco. Mais ou menos para voltar à mesma questão – porque diabo pensamos assim? – que não é brasileira, mas é nossa, agora, a questão.

Apenas a descoberta da América, como um espaço, e principalmente porque se dizia que não havia, é muito emblemático, e então fala-se isso, da americana, da brasileira. Mas não é. É de todo o género humano a questão. Aí, no sentido da palavra (aí ou agora, ou nesse instante), surge uma ideia e uma palavra que eu penso que é indispensável para essa reflexão que você está fazendo, que é a questão da liberdade. O que caracteriza essa arquitetura então nova que surge? Surgiu? A América de um modo geral e você comenta do Brasil, na relação inclusive de Portugal e esse Brasil, fundamentalmente por causa da língua; mas não é uma questão brasileira. É esse confronto com a natureza, mais uma vez, para a transformação necessária para você poder viver ali. Portanto, não podia deixar de ser uma invenção já que aqui, por tradição, só havia repetições, a manifestação de poder e tudo isso. É uma revisão crítica muito profunda e muito interessante. A sua tese é muito bonita. Que leva tudo isso em consideração e que me parece fundamental.

Não se trata de transformar por transformar, para manifestar poder. Trata-se de transformar porque parece extremamente desejável. Você veja a cidade, todas elas, como estão, entre outros maus sintomas existe a questão do congestionamento, da estupidez do transporte individual, o famigerado automóvel, tão comentado como praga hoje no mundo inteiro. Aqui mesmo, Lisboa, uma cidade tão gentil e que se conhece há tanto tempo, nunca

[2] Tupã será a manifestação do deus Nhanderuvuçú da mitologia tupi-guarani.

imaginava que hoje, mais do que nunca, nessa data, eu vi (que não tinha percebido antes) congestionamentos de trânsito brutais que atrasam meia hora um encontro qualquer que se resolveria em dez minutos. Coisas incríveis. Ver um lisboeta comentar o congestionamento de trânsito. Para você imaginar, como se faz na ciência, por absurdo até (uma coisa que não é assim que vai acontecer), extinguir esses automóveis todos, você teria um sistema de transporte público que se for esse de enfiar metro para servir o traçado. Se você fosse desenhar agora a cidade teria um outro desenho. E esse desenhar agora a cidade aparece com a descoberta do planeta, assim, como um todo. América, no nosso caso o território chamado Brasil. Portanto esse confronto de sempre a mesma coisa, agora, com uma coisa nova, é muito (como não podia deixar de ser) magnífico. Exuberante como questão. E desde já é preciso ver que não cabe a palavra fenómeno. Não é fenómeno. Fenómeno acontece com a natureza. O que o Homem faz é tudo consequência de projeto dele. Usa-se muito mal a expressão fenómeno urbano, por exemplo. Não existe fenómeno urbano.

Mais ou menos o que nós estamos dizendo também leva, desde já, entre nós, assim, a pensar – que muito atrasado está o ensino da arquitetura e, de uma maneira geral, a questão da educação. Esse tipo de avaliação que você está provocando eu imagino que leva, hoje em dia, como cume da questão, do ponto de vista da crítica. Criticar o sistema de educação e, portanto, o ensino. Desde as crianças. Impossível você não ensinar à criança o que é a vida hoje, a cidade, etc.

Você estimular, ou com a intenção de estimular a dedicação, o aprendizado, no plano da educação com a necessidade de aprender a competir é uma estupidez. Naturalmente que não custa nada, apesar do escrúpulo, o constrangimento que todos temos de repetir a mesma coisa, mas ir lembrar que a justa inteligência, a justa argúcia, a justa medida, e se o homem tenta essas transformações (não é uma ideia só sua ou minha), as revoluções, chamadas, são fundamentais. A visão de um raciocínio um tanto marxista. E a revolução soviética feita na Rússia em pleno século XX (aliás está-se comemorando agora, justamente 1917, um século. Não é nada um século) foi uma revolução que nos interessa absolutamente, primeiro porque realizada por uma nação inteira e, segundo, fundada em questões básicas: enfrentar a questão, digamos assim, da exploração do homem pelo homem; enfrentar a questão da construção da paz. Como uma questão e não como uma coisa que batendo o martelo fica resolvido. E essa revolução não acaba nunca porque era a própria da Rússia, do povo russo

que estamos convocando como exemplo. É só um exemplo de algo que começou, mas não é para dizer que está acabado.

Como opinião pessoal, entre nós dois, eu acho que o grande sucesso do movimento na Rússia – inclusive com extremismo do tipo da época de Estaline e tudo isso –, deve-se muito ao desacerto mundial. Inclusive os americanos que forçaram a Rússia à famosa corrida espacial, etc., que fez com que degenerasse muita coisa, mesmo lá [na Rússia]. Todo o recurso tendo que ser empregado (o que não é mau) nas pesquisas, etc., porém de uma maneira acelerada para um processo de competição. Mais uma vez disputa por poder. Aí sim entra o desastre. Revolução só se faz com solidariedade e não com imposição, mais uma vez para tornar dogmático nada. Mas que é exemplar, é. Inclusive para nós [arquitetos], do nosso lado, todo o movimento construtivista que houve junto com a revolução, na Rússia, você conhece tudo isso muito bem. É uma maravilha e não é brasileira! E é uma arquitetura *brasileira*, digamos. Inclusive é interessante para um estudioso, alguns aspetos até de carácter formal, muito curiosos entre esse movimento, na arquitetura, havido durante a Revolução Soviética. Quem sabe se justamente estimulado por aquela possibilidade de liberdade. Semelhança formal entre alguns desenhos.

Não sei se você tem publicações ou conhece um dos livros do Anatole Kopp? Esse Anatole Kopp é uma figura muito extraordinária porque ele nunca fugiu, como tantos outros fizeram, da União soviética. Mas sempre foi professor da Sorbonne[3]. Mas, porém, completamente solidário... a Rússia respeitava muito ele. Ele estava para lá e para cá. Eu tive o prazer de o conhecer pessoalmente, inclusive. E desde estudante li os livros dele. Ele era professor, filósofo. Professor de crítica de arquitetura, justamente. E escreveu esse livro, "*Ville et révolution*", que é maravilhoso, principalmente pelas ilustrações. Ele conseguiu, para fazer o livro, uma coleção, arquivo, de fotografias incríveis. Há uma fotografia – muitas, mas uma maravilhosa –, que é um grupo (uma fotografia absolutamente jornalística), de uma paisagem de Moscou, na rua, um contingente de homens chegando para a reconstrução de Moscou, ou qualquer coisa assim, e trazendo as ferramentas. Mas era só camponês e todos tinham foices, etc., para trabalhar na indústria de construção. Aliás, dentro dessa maravilhosa ingenuidade onde um homem apresenta traços que são adoráveis da infância, digamos, com

[3] *Université Paris-Sorbonne*

as suas ferramentas – aqueles serrotes enormes de serrar madeira – entrando em Moscou para ajudar na construção de habitações populares e coisas assim. Isso são detalhes, mas interessantes.

Eu estive na União Soviética em 1962 para o famoso Congresso Mundial da Paz, havido lá nessa época. Só para você ter uma ideia de como foi interessante esse congresso: havia mais de 170 países representados, as figuras todas representantes dos países sabendo, conscientes do que estavam fazendo numa reunião internacional desse tipo; estavam com trajes, os indianos com turbantes incríveis; africanos com casquetes de pelo de tigre. Eu quero dizer que o espetáculo era uma maravilha. Em Moscou, 170 países. Lá em Moscou existe o que depois foi feito (só na ONU existe um auditório para 5000 pessoas, com tradução simultânea, mas já existia em Moscou). Fizeram no Kremlin, como exceção, inclusive, esse pavilhão com um auditório desse porte... perdi o fio da meada. Estou rindo de mim mesmo de lembrando essas coisas. Ah, sim! O que eu ia te dizer para você medir, mais ou menos. A delegação brasileira que foi a esse congresso – Di Cavalcanti, Lucio Costa com a filha Maria Elisa Costa, os dois lá, e etc. O Brasil tinha uma delegação muito grande. Mas entre outros o próprio Lucio Costa. E lá, de São Paulo, estava eu, o Pedro Paulo Saraiva e o Fábio Penteado. Existe até uma foto muito linda de nós no Kremlin, não sei se você viu?!

Comemorou-se os 100 anos do nascimento do Artigas (1915), lá em São Paulo, o ano passado, e com isso publicou-se muita coisa, inclusive... você já ouviu falar desse arquiteto Pedro Paulo de Mello Saraiva? Publicou-se há poucos meses atrás, o ano passado, em meados do ano passado, um livro do trabalho dele. Nunca tinham feito. Se você procurar talvez seja interessante até para ver só essa foto que está ele, eu, Pedro Paulo e mais umas pessoas, e que você vê que é o Kremlin, porque atrás tem o perfil da famosa Catedral de São Patrício[4]. Para você ver onde estão aquelas figurinhas tão manjadas lá de São Paulo. É muito bonito. No livro do Pedro Paulo tem essa imagem. Assim como há outra, de Moscou. Imagem, às vezes, não há nada que possa substituir. Foto jornalística de facto.

Voltemos à questão da revolução e transformação para falar da arquitetura brasileira que causa estranhamento. No fundo toda a conversa está por aí. Mas, mais estranhamento do que construtivismo soviético, então?! Aí eu convoquei essas imagens. Me lembrei da

[4] refere-se à Catedral de São Basílio.

minha ida à Rússia, a Moscou, nesse congresso para te contar a seguinte história. Estando lá, como é fácil imaginar, houve várias reuniões assim, específicas, médicos, e nós arquitetos vieram-nos procurar; fomos recebidos aqui e ali. E entre colegas de lá, entre outras coisas, fomos visitar um dos primeiros [edifícios], que ainda existiam – porque o projeto já era mesmo o plano que aqueles edifícios não precisavam de durar mais que 10 anos; era para enfrentar a urgência da questão: habitação popular. Mas, entretanto, não precisavam durar mais que 10 anos. Quase para justificar a brutalidade com que estavam sendo feitos dada a urgência. Mas, entretanto, havia alguns ainda que estavam lá e foram me mostrar esses. Porquê? Dentro do processo revolucionário já eram pré-fabricados em concreto armado. E edifícios de 8 a 10 andares.

Fomos levados por sermos arquitetos, por grupos de colegas, havia uma série de paralelos, não é como se diz?! E numa dessas que nos fizeram ver. Eu quero muito ver, então, um daqueles! Que não deveriam existir mais. Principalmente a turma ter chegado com foice e ancinho. Mas o que eu queria te contar, que para nós é comovente; colegas atuais (não no meu caso) de hoje. Nós olhámos aquilo tudo, que maravilha, estávamos assim no terceiro andar. Tudo funcionando ainda, porque eles não deixam desocupado como monumento histórico! Mas o que ele fez? Pegou um lápis, botou no chão e o lápis saiu rolando, assim, quer dizer, nem era em nível! Você não notava, mas ele fez isso, tirou um lápis, botou e o lápis... rodou até o canto do rodapé. É comovente! Para mim é comovente. Você saber o que está fazendo. Mas fizeram casa para todo o mundo, porque a casa, já vertical, estava já ao lado da primeira linha de metro, etc. E coisas incríveis de muito tempo atrás, como na linha do metro, você passar por baixo do rio Moskva. Então tem escadas rolantes que te levam… a ponto de você ver na escada rolante (vem um subindo e você descendo) o cara que vem lá (porque você não vai ver para trás, não é?!) vem lendo o jornal até chegar lá em cima. Coisas de extraordinário valor como feito por desejo de fazer logo. Muito interessante. Frequentar o ambiente da Revolução, o recinto, uma visão teatral, digamos, daquilo que está lá de facto. É muito comovente.

Outra coisa comovente para convocar uma revolução, já que falamos de revisão crítica da política colonial, diante do quê? Casos concretos. A mentalidade que você consegue. A educação expressa no comportamento. Eu fiquei num hotel que tinha trinta e tantos andares, quarenta andares sei lá; muito extraordinário, na frente do rio Moskva e, na ida, nós fizemos

uma viagem (eu digo nós, agora, não a equipe inteira, mas o grupo dos amigos: Fábio, Pedro Saraiva e eu, particularmente) e passámos por Paris alguns dias. Na volta, também, passámos mais dias, ainda, em Paris. Mas eu não sabia que faríamos isso e já na ida, um pouco precipitado em relação à questão, porque eu tinha já três meninos pequenininhos, eu comprei uns modelinhos de automóvel reduzidos, muito preciosos, perfeitamente bem feitos. Chamava-se "Solido", umas caixinhas. Tinha uma Mercedes-Benz, reproduções maravilhosas. Eu nem sabia que existia. Comprei uma coleçãozinha para os meus meninos. Um dia, no elevador, tinha ascensorista, no hotel em Moscou. Eu não sei porque cargas de águas, surgiu qualquer coisa; eu acho que a minha carteira, que eu abri para falar com o Fábio, tinha uma fotografia que eu mostrei para o Pedro Paulo no elevador. A ascensorista pediu para ver e eu falei, sem falar russo, só assim, dá para entender – É filho. – e aí ela tira uma fotografia – Filho, filho... – sempre a mesma ascensorista. No dia seguinte eu escolhi um carrinho daqueles e quando tomei o elevador disse – Para o seu filho. – ela viu o que era, pôs na caixinha de novo. Só que passou dois dias, eu entrei no elevador, ela tirou uma caixa de papelão – Para o seu filho. – era um astronautazinho, malfeito, feio, feito de plástico ou qualquer... coisa maravilhosa. Alguns exemplos, assim, muito comoventes da educação, também, que resulta de tudo isso. A exclusão da imagem da pobreza como objetivo, não que tenha conseguido, mas já aparecendo na população essa consciência.

NTC

Eu sinto que a Rússia teve uma grande influência para si.

PMR

A Revolução Soviética. Mas eu queria dizer a você uma coisa que é interessante numa entrevista como essa. Eu não estou te dizendo isso para dizer que foi sempre muito importante para mim. Foi importante para o mundo todo! Nós estamos falando de Anatole Kopp, "*Ville et révolution*", os livros que ele publicou enquanto professor da Sorbonne, que foi a vida inteira. Você imagina que morreu faz tempo. Eu acho que já nos anos 70, talvez até mais, 80 (80 já são trinta anos atrás), ele esteve no Brasil convidado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Ele esteve lá três vezes. Aqui nunca convidaram?! Aí é que está. Mais uma vez vamos chegar a nós, Brasil e Portugal, na escola

em que eu, convidado por Artigas, acabei frequentando, também, a USP, a FAU, o Anatole Kopp esteve três vezes. Eu ia te contar que ele esteve na minha casa. Numa dessas vezes levaram ele a minha casa. Sim, Helene é russa e falaram desbragadamente a sua língua, que ele não esperava encontrar assim. Não quem fale, porque estuda, fala, mas de facto uma russa. Foi alfabetizada assim, pelos pais. Dentro da minha casa. Na Faculdade de Arquitetura. Muito agradável tudo isso. Artigas já tinha morrido[5], é fácil ver a época. Estava-se fundando a fundação que se fez logo depois que Artigas morreu. Com os filhos dele, Artigas. Fundação Artigas. E haveria a assinatura da Fundação Vilanova Artigas com os filhos do Artigas, amanhã, digamos, lá no Instituto de Arquitetos [do Brasil]. E eu aproveitei o momento que o Anatole Kopp ia ficar uns dias. Sim, ele ia para ficar quinze dias. Eu convidei (contei quem era Artigas) para ele ir na inauguração, para assinar a ata da inauguração. Tem que estar Anatole Kopp! Foi.

Então são coisas muito interessantes para contrapor à seguinte questão que você diz que é um espanto a arquitetura brasileira: para nós é um espanto vocês não conhecerem o Anatole Kopp. Seriam obrigados a discutir isso nas escolas de arquitetura.

Algo não está bem contado nessa história. Se você quisesse resumir tudo isso enquanto preocupação, preocupações que lá [no Brasil] existem, e aqui não há as mesmas. É a consciência que se forma na Universidade, *lato sensu*, em particular dentro das escolas de arquitetura, de que a natureza é diversa e o habitat humano não é a natureza por cima de algo da natureza transformada. Então, para nós, essa geografia paisagística que se descobriu não interessa a natureza como paisagem. Para nós a natureza é um conjunto de fenómenos. Eu digo para nós, arquitetos formados nas escolas do Brasil. Não é que arquitetura do Brasil seja outra coisa. É como se dissesse, entre nós – vocês não sabem o que estão fazendo – o que não é verdade. O comandante do navio sabia, se não, não se aventurava. Tanto que o outro foi condenado à fogueira.[6] É exemplo que sempre se dá por causa da questão. Um país de navegantes. Entretanto, é preciso não esquecer, não é que navegar é chegar... isso é fácil. Quem fazia isso estava obedecendo (obedecendo não é bem a palavra), consciente de um conhecimento sobre o planeta que, se você exibisse como simples conhecimento, seria condenado à fogueira como o Galileu foi. Não discutir essas questões e achar que a

[5] João Batista Vilanova Artigas faleceu a 12 de Janeiro de 1985 em São Paulo.
[6] Refere-se a Galileu Galilei.

arquitetura, então, já está aqui daqui para diante, é uma tolice. Arquitetura não é o que aparece por fora. Arquitetura não é a forma da fachada. Arquitetura está naquilo que constitui a transformação espacial da própria natureza para se tornar, de facto, habitat humano. Aí vamo-nos reportar de novo a: se tira o automóvel que cidade seria?

Então fica, agora, para chegar aonde estamos, o homem de hoje. Não mais, simplesmente, o tema que você está levantando. Uma questão que sem dúvida é interessante se você considerar que continentes inteiros como o americano, como a África, ainda estão por fazer. Ainda estão muito sem essa construção nítida. E esse "novo", por exemplo (no sentido da palavra por exemplo), uma cidade sem automóvel, sem os erros acumulados, que desenho teria? Há um outro parâmetro para esse raciocínio de que, entretanto, as cidades que estão aí como estão, a própria São Paulo no Brasil, ninguém vai demolir para fazer a outra. E essa transformação da antiga é um tema muito interessante para nós.

No Brasil existe um movimento popular, de um carácter um tanto revolucionário, de atividade pública, que se chama "Ocupação", não sei se já ouviu falar? Um prédio qualquer desses que por razões da estupidez mesmo da política se torna vazio, a população invade e ocupa. E habita. Fosse de escritórios, cada andar tem 20 a 30 famílias. Chama-se "Ocupação". Fazem isso, os pobres. Os que não têm casa. E com isso consegue morar ao lado do metro e o Governo ampara. Nem sempre consegue, na base da metralhadora, amparado pela lei, eles mesmos conseguem ficar. Já há movimentos de nível intelectual, entre nós arquitetos, que amparam também e já transformam. Se você estender a ideia no plano erudito, o que nós temos de fazer, então, com as cidades que já estão construídas? Nunca se fez na América Latina, por exemplo, onde está o Brasil, uma ligação do Atlântico com o Pacífico. Tinha-se de fazer várias, ferroviárias, para porto com porto. O Brasil está condenado à costa africana e, do lado de lá, da cordilheira dos Andes. Só o Pacífico, é uma estupidez. Você fazendo isso vai fundar, necessariamente, para alimentar o plano, muitas cidades se navegasse os rios. Não são navegáveis. Teria que construir tantas cidades. Jamais existiria, portanto, uma concentração como em São Paulo de 20 milhões, porque não havia trabalho no resto... é falta de planejamento total.

Portanto, tirar a escola de arquitetura (desde já uma revisão do plano de ensino) desse estrito ambiente de fazer figura com fachada e pensar que a essência da arquitetura é a transformação da natureza em habitável. Portanto, essa bobagem de arquiteto urbanista,

arquiteto designer, arquiteto de interiores, arquiteto paisagista, é uma estupidez! Se você desenha uma cidade desenha a paisagem. Como paisagista?! Então a transformação na educação e no ensino é a questão fundamental. Aprender de raiz, como dizem vocês mesmos, essas questões como básicas e não outras. Que venha à tona para um crítico até aí tudo bem. Aqui mesmo [em Lisboa] há edifícios belíssimos, não é?! Com essa visão de tradição que se repete no tratamento das fachadas. É bonito, mas que hoje não faz mais sentido. Faz sentido você botar um prédio inteiro de vidro contra o sol, porque o vidro é estilo... não faz sentido nenhum!

Mas eu estava te falando do Anatole Kopp, inclusive das ilustrações que estão nesse livro dele, "*Ville et révolution*". O livro é muito bem ilustrado e há uma ilustração, como se fosse uma elevação[7], de qualquer coisa que deve ter 1Km, de um deles, arquitetos do movimento construtivista. Que é um perfil exatamente do Parque Ibirapuera com o projeto do Niemeyer. Inclusive o monumento que ele propôs, no parque, o Niemeyer, que uma qualquer coisa inclinada assim, que também tem exatamente lá..., um projeto deles, da época, do conjunto de arquitetos desse movimento construtivista. A marquise, os predinhos associados a essa grande marquise. Absolutamente, absolutamente. Não como uma cópia infeliz... como uma citação (nem é bem de elogio) de usar o conhecimento naquela direção. Como ocupar um largo espaço, etc., que é um centro de qualquer coisa também que é semelhante, como o programa, ao que foi feito no Parque Ibirapuera. Como é o nome do arquiteto, tão meu conhecido? Leonidov! A obra dele é uma maravilha. E é o Parque Ibirapuera, inclusive como monumento equilibrado. Outra coisa interessante é que nesse croqui, nesse desenho, não é croqui, é um desenho simples, mas de régua e esquadro. Não é computador. Como ilustração, tem um zepelim. Seria anos 20. É muito lindo o trabalho do Anatole Kopp, inclusive porque ele revela, nesse discurso crítico (era professor da Sorbonne, conhecidíssimo lá) essa questão de que o planejamento é a essência da questão da arquitetura que pode surgir.

Inclusive eu mencionei a questão da paz, abolir a exploração do homem pelo homem e esqueci do fundamental, se fosse para citar três coisas, se fosse para destacar: a exploração do homem pelo homem, a construção da paz e abolir a propriedade privada do solo. Não há

[7] Alçado.

planejamento se você tem que enfrentar... e mais do que isso, hoje, estamos muito mais além do ponto de vista do conhecimento. Além no sentido positivo da expressão. Adiantados. Quando eu digo nós eu quero dizer o género humano, sempre.

Quanto ao conhecimento, imagina, em 1917-1920, ninguém tinha ideia do que seria um neutrino, nem que nós poderíamos ter um pequeno engenho do tamanho disso [aponta ao gravador] nos anéis de Saturno enviando mensagens, hoje. Diante disso, mais do que nunca, é um absurdo, então, você vender um pedaço desse planeta a alguém como proprietário particular...

[pausa para ir perguntar se pode fumar na esplanada]

... e fica abolida a propriedade privada do solo. Eu estou dizendo isso não é para fazer elogio da Revolução Soviética, é para ver a dimensão crítica que temos que constatar. Quanto ao ensino da arquitetura você não pode entrar numa faculdade de arquitetura hoje (o seu filho por exemplo, você que tem filhos pequenos) para ensinar a eles como fazer empreendimento imobiliário sem que ele, filho, saiba que dessa área do conhecimento chamada arquitetura já sabemos que é estupidez a propriedade privada do solo. Como conhecimento! Ninguém está disposto a botar ninguém no paredão por causa disso, mas a política e a questão do conhecimento como virtude não pode aceitar que simplesmente é assim. Porque aí surge um arquiteto onde ele vai perceber, rapidamente, que não se trata de arquitetura brasileira, ou não. Por isso que eu mencionei o Niemeyer. Arquitetura daqueles que estão solidários com essa visão de futuro do objeto da arquitetura e aqueles que estão alienados em relação a isso.

[Helene, mulher de Mendes da Rocha, interrompe]

Você já sabia tudo, mas confirmar é bom. É isso mesmo que eu penso. Não tem novidade. Aliás, a novidade, eu disse, é um instrumento que está nos anéis de Saturno. É diante disso mesmo que deve ficar abolida...

NTC

Habermas diz que o que é moderno (no sentido de aquilo que a ciência descobriu, que vai descobrindo e que deve ser aplicado à prática) ainda está por fazer.

PMR

Ah, sim! Entre saber, entre ciência, entre técnica, mesmo, e tecnologia porque dentro dessa visão mercadológica a tecnologia é mal-empregada, é para vender. Uma crítica negativa dessa questão da competição e do mercado, é a propaganda. Propaganda é a alma do nazismo. É a alma do fascismo. Você não pode fazer propaganda. Educar não é fazer propaganda.

NTC

Bertholt Brecht inventou a certa altura o teatro épico, que tem como base o *Verfremdung*, que quer dizer estranhamento, e que, por sua vez, vem da palavra russa *Ostranenie*. Ele forçava o espectador a sair de um estado de subconsciência para o estado de consciência. Participar, no fundo, daquilo que ele queria dizer ou que o drama, a história, queria dizer.

PMR

Uma revisão crítica da própria história. A história como processo crítico da experiência humana. A história que nós hoje sabemos alimentar com os recursos que temos, também ela é outra. O mesmo facto do passado agora se torna outro. Você veja, por exemplo, a questão dos linguistas. O que dizem? O nascimento da palavra e da fala. Necessidades e desejos humanos na urgência do que você diz. Você conhece, já ouviu falar de Trân Duc Thảo? Esse cara é um oriental, como você está vendo, mas que foi professor da Sorbonne (que ele diz, sempre). Jovem, foi para Paris e escreveu livros extraordinários. Trân Duc Thảo[8], linguista. Há livros incríveis, a "Tragédia Biológica da Mulher"[9] por exemplo. E ele conta episódios do nascimento da linguagem, enquanto linguista, dava exemplos, as aulas dele eram maravilhosas. Ele é citado pelos filósofos atuais, todos esses que você mencionou, como colega da Sorbonne. Ele morreu há pouquíssimo tempo, há 30 anos. Um homem do século XX. Escreveu em francês a obra toda dele. Ele descreve, essa aula dele está no livro, você precisava de comprar a obra dele. Deve ter aí. Eu tenho todo em francês. Nós temos isso lá [no Brasil], vocês nas escolas aqui não têm. Eu aprendi na escola isso. Com um professor da

[8] Trân Duc Thảo (1917-1993)
[9] Trata-se de um capítulo do livro "Estudos Sobre a Origem da Consciência e da Linguagem".

FAU que eu aprendi depois de ser arquiteto, quando fui lá é que vi que a FAU é muito bem feita no plano crítico. A Faculdade de Filosofia e a Politécnica se juntaram. Eu conheci esses caras todos. Esses relatos dessa revisão. Estamos falando da revisão da história. A história se conta várias vezes.

Então, voltando lá atrás ao neolítico, ele faz o seguinte exemplo do nascimento da linguagem, esse episódio, baseado em encontros que confirma. Ele é um estudioso. Os homens foram caçar. Coisas incríveis para você ler o Trân Duc Thảo. Eu vou te dizer duas ou três coisas. Uma delas é esse episódio que é fantástico. Não havia palavras. O Homem não sabia ainda falar. Antes do nascimento da linguagem. A capacidade de comunicação que seja você falar de coisas que não está vendo. Então ele dá o seguinte exemplo. Um grupo, quatro ou cinco como eles faziam para se proteger, iam caçar. O que sempre era perigoso, o que desejava-se para comer, a fera também desejava. E ele conta o seguinte episódio: os quatro ou cinco que iam juntos caçar estavam vendo a caça que não podiam espantá-la. Tinham que se aproximar pouco a pouco porque as armas eram rudimentares. Você só matava se chegasse um tanto perto (é fácil imaginar tudo isso). Lança, seja o que for. E há um calhau de pedra, assim do tamanho desse guarda-sol, que a caça que eles estão perseguindo vai para trás da pedra e aquele está vendo e os outros não. Então ele precisava avisar – não façam barulho – para aqueles que não estão vendo para uma coisa que ele estava vendo. Ele fez um som qualquer, que não deu certo a primeira vez, até que deu certo. Ele quando fazia assim, os outros ficavam quietos. Voltam para a caverna. Eram habitantes de caverna, que ele tomou como exemplo, um grupo, há vestígios de tudo isso. (É um estudiosíssimo! Aumentativo no sentido da profundidade do Trân Duc Thảo). Não havia fala, mas aquele grupo aprendeu. Voltam para a caverna. Sentam ao lado do fogo com os outros. E, enquanto estão lá (como seria) um deles lembra e faz aquele som para os outros e todos riem. Só aqueles. Os outros não sabem. E começa a linguagem. Ou seja, o recurso de você mencionar qualquer coisa que não estava vendo.

[Gabriel García Márquez] diz, lá pelas tantas, num dos romances dele, qualquer coisa: “do tempo em que ainda não havia palavra para aquilo e tinha que se apontar com o dedo”. Portanto a ideia da palavra é falar de coisas que você consegue ver sem estar vendo. É muito interessante. Tudo isso é fundamental para um curso de arquitetura. Para você ter consciência do que estamos andando, ainda, agora com tudo isso. A estupidez, então, de ficar falando

bobagem, com esse recurso que não foi feito para isso. Entra de novo o mercado, então, o sucesso, a venda, quem vende mais. Uma degenerescência terrível.

Para falar do Trân Duc Thảo, outra maravilhosa dele é o seguinte: nessa caverna, porque eram experientes. Não! Porque eram fortes. Quem iam caçar eram os jovens. Os velhos ficavam lá. Mas enquanto os jovens também eram inexperientes e morriam muitos. Justamente o que fazia mais falta, os jovens, na reprodução, aqui em casa. Trocaram. Tudo isso com comprovação histórica. Tudo isso passava-se mil anos, quinhentos anos entre um episódio e o outro. A velocidade é uma outra questão muito interessante. A velocidade com que o conhecimento nos obriga a mudar.

Os jovens ficam em casa. Quem vai caçar são os velhos, porque eles são experientes o suficiente para não morrerem tanto. E os jovens que ficaram em casa tornaram-se os amantes das próprias mães, porque não havia essa questão dos casamentos. Isso em linguagem figurativa, das próprias mães. Mas principalmente enquanto amorosos das mulheres, mais do que os velhos, se tornaram capazes de... vendo que a mãe, que as mulheres podiam queimar a mão no fogo, cortaram o cabo e tornaram-se os designers. Os caras que foram melhorando as coisas. É maravilhosa a genealogia do conhecimento que está fundada em toda a obra desse Trân Duc Thảo. Procure ler. Há coisas que a gente não consegue, da linguística, equações matemáticas, mas esses episódios que ele descreve com a consciência de que a obra dele ele gostaria que pudesse ser seguida por qualquer um. Ele tinha isso com muita clareza. Ele ia em profundidade, mas, depois, também sabia escrever de modo a que pudesse atrair qualquer leitor sobre essas questões. É um outro autor interessante de considerar, no âmbito dos chamados novos filósofos que alimenta toda a crítica. De novo o ensino e, também, as crianças. Desde cedo. Falar de coisas que você não está vendo, mas consegue compreender é uma maravilha.

NTC

Mas a questão parece não estar tanto... os filósofos já analisaram, já pesquisaram, já raciocinaram sobre isso...

PMR

Não é tanto saber. Mas levantam a questão. O filósofo não pretende saber, para dizer – pense nisso.

NTC

A questão não será tanto saber, mas o que fazer com esse saber.

PMR

Eis o projeto! Então o arquiteto sempre disse que tudo o que se constrói existe antes na mente. Você não pode fazer um projeto por partes. Você tem que fazer tudo de uma vez, e vamos ver, então, como realiza aquilo nos necessários detalhes: fundação, isso, aquilo. Eis o nosso Museu dos Coches. É uma arquitetura (para falar do nosso trabalho) tanto por dentro como por fora, mas não por fora como fachada. Por fora como transformação do espaço. Porque o museu já estava lá. O recinto todo é museológico. O território onde foi construído aquilo chama-se território ganhado do mar. O mar ia lá em cima na rua da antiga alfândega[10], lembra?! Portanto, só você lembrar, com a construção que vai fazer, para que todo mundo não esqueça. Já sabiam, mas lembre-se que as águas chegavam aqui. Quem sabe não seja por isso que o teto do teatro, do auditório, tem aquela aguinha. É para você pôr um testemunho... quando você anda lá dentro, onde está a biblioteca (está muito lindo) você olha, é como se estivesse em cima das águas que estavam ali. Então é convocação de memórias para dizer, como aquele grupo dos caçadores consegue fazer os outros que sabem rir. Um português, um lisboeta, devia gozar aquilo como um visitante búlgaro. Pode não perceber à primeira vista, mas a graça dessa má educação, é que muito lisboeta não vai notar, nem vai saber porque diabo se fez aquilo. Porque eu mencionei (e também me perdi) que eu ia contar para você, que você também podia ler, esse crítico americano notável que é o Edmund Wilson.

Esse camarada era um jornalista americano. Ele morreu nos anos 80, por aí. Contemporâneo meu. É jornalista que começou a comentar, com um certo gozo dele mesmo. Começou-se a dedicar a livros novos que apareciam. Enquanto jornalista. Breves. Mas foi

[10] Rua do Cais da Alfândega Velha.

aprofundando a coisa, o que lhe agradou muito, a ponto de se tornar, agora, já reconhecido no seu meio, um dos melhores críticos de literatura. O que com isso ele começou a comentar em mais profundidade aquilo que ele sempre comentou de livros que aparecem. Só que ele adocicava o livro, dizia... de repente começou um baque. E tornou-se um grande crítico. Reconhecido universalmente. Eu sei disso porque eu li no jornal o "Estado de S. Paulo", na íntegra, uma das últimas entrevistas feitas com ele pouco antes de morrer. Portanto, quando ele morreu (uns anos depois da tal entrevista) resolveram publicar a tal entrevista. Porque eu li a entrevista porque é feita por um jornalista que, por sua vez, é um dos maiores – o Gore Vidal. E o "Estadão" publicou o Gore Vidal entrevistando o Edmund Wilson. É uma maravilha porque, entre outras coisas (é isso que eu vou te contar), lá pelas tantas o Vidal pergunta a ele, literalmente – Mas afinal de contas, essa sua crítica tão peculiar e tão notável, você tirou isso de aonde? Da genealogia intelectual, dos filósofos que deviam amparar a formação desse viés típico do seu trabalho. – [ao que Wilson terá respondido] Ah, é muito simples. Eu quando leio um trabalho que me parece muito atraente, que me atrai, eu simplesmente me pergunto porque diabo esse cara escreveu isso?

Voltando ao nosso Museu dos Coches, o que cabe perguntar é porque diabo esse cara fez isso assim? Porque é que tem o Anexo? Será que não é possível descobrir que, se dado o objeto que se quer expor (no caso específico do Museu dos Coches), assim tão grandes e tão extraordinários, é muito difícil pôr num quarto, numa sala. É preciso um espaço proporcional àquilo sem que possa ser exatamente onde deveria estar. O que não pode estar é dentro de casa, um coche. Exigia espaços assim amplos, não carregados de colunas, etc. e surge já para o programa a tal ideia que o projeto tem que estar inteiro na sua mente, na sua base (a conceção do programa) que, indispensável para realizar o programa, o arquiteto tem de fazer os desejos que estão postos no Museu dos Coches. A necessidade de sala disso, sala daquilo, administração, secretaria, depósito, auditório, tudo isso, não cabe dividir aquele grande espaço, agora, com paredinhas e corredores. Porque não fazer tudo isso, junto, num anexo?! É daí que surge toda a ideia.

E a felicidade de o Governo ter encomendado junto a passagem de pedestres. Fazer o arranque, necessariamente, fazer uma rampa que, ao chegar aos 7m de altura (que tem como necessário para atravessar a ferrovia), porque não fazer dentro do próprio Anexo. Aí começa,

para o arquiteto, uma farra de criar esse Anexo que, para metade do caminho, num dos patamares, você já volta para trás e faz o [acesso ao] auditório.