

UM PROJECTO INGLÊS

A influência da arquitectura anglo-saxónica nas Torres de Alfragide

Tese submetida como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre em Arquitectura

Orientadora:
Doutora Ana Cristina Fernandes Vaz Milheiro, Professora Auxiliar,
ISCTE-IUL

RESUMO

Este trabalho final foi fruto de uma curiosidade despontada no decorrer do Laboratório de Cultura Arquitectónica Contemporânea, quer pela pesquisa de diversas obras do Atelier Conceição Silva – pela sua inserção contextual no panorama (prático e teórico) arquitectónico, europeu e nacional, nos anos 60 e 70 do último século –, quer pela entrevista realizada ao arquitecto Tomás Taveira, colaborador neste *atelier* entre 1965 e 1972.

O objectivo deste ensaio foi procurar detectar e compreender as principais influências da arquitectura inglesa no trabalho do Atelier Conceição Silva. Pioneiro português na “descoberta” da arquitectura brutalista, este *atelier* levou a cabo inúmeras obras, muitas delas ombreando com projectos internacionais.

A metodologia de trabalho passou por uma investigação focalizada na obra analisada em grupo no referido laboratório: as Torres de Alfragide. Procurou-se, através da análise de projectos britânicos, detectar na obra portuguesa influências directas ou indirectas dessas obras e da cultura arquitectónica anglo-saxónica em geral. Para esse fim foi realizada uma viagem ao Reino Unido, já em posse de todos os elementos necessários para um levantamento fotográfico e para a realização de um circuito de viagem, possível de ter sido efectuado pelos arquitectos portugueses que visitaram o país britânico nessas décadas.

Como apoio neste trabalho, a bibliografia assenta tanto na pesquisa de obras e arquitectos específicos, como em leituras teóricas que suportam as opções estéticas e funcionais adoptadas na época. Foi fundamental perceber quer o contexto nacional como o internacional, principalmente através das discussões, artigos e projectos publicados em publicações periódicas, nacionais e estrangeiras.

Palavras-chave: arquitectura inglesa, Novo Brutalismo, Atelier Conceição Silva, Torres de Alfragide

ABSTRACT

This final work was the result of a curiosity that took form in the course of the Laboratório de Cultura Arquitectónica Contemporânea (Laboratory of Contemporanean Architectural Culture), either by the research of the different works from the Atelier Conceição Silva – by his contextual insertion in the architectural panorama (practical and theoretical), european and portuguese, in the 60s and 70s of the last century –, either by the interview held to the architect Tomás Taveira, collaborator in this atelier between 1965 and 1972.

The goal of this essay was to seek out and understand the main influences of the english architecture in the work of the Atelier Conceição Silva. Portuguese pioneer in the “discover” of the brutalist architecture, this atelier has conducted numerous works, many of them comparable in importance with internacional projects.

The work methodology has consisted in an investigation focused in the work analised in group at the referred laboratory: the Torres de Alfragide. It was sought out, through the analysis of british projects, the direct or indirect influences of them in the portuguese building. For this propose it was realized a trip to the United Kingdom, already in possession of the necessary elements for a photographic survey and to perform a circuit of travel, the could be done by portuguese architects which visited the british country in those decades.

To support this work, the bibliography was based in both research works and in specific architects, as well as in theoretical readings that support the aesthetic and functional options taken at the time. It was fundamental to understand either the nacional panorama as well as the internacional, mainly through the discussions, articles and published projects in periodic publications, portuguese and foreign.

Keywords: english architecture, New Brutalism, Atelier Conceição Silva, Torres de Alfragide

AGRADECIMENTOS

A realização desta Dissertação de Mestrado só foi possível graças à colaboração e ao contributo, de forma directa ou indirecta, de várias pessoas e instituições, às quais gostaria de exprimir algumas palavras de agradecimento e profundo reconhecimento, em particular:

à Prof. Doutora Ana Vaz Milheiro, pela imensa sabedoria e disponibilidade, agradeço o interesse demonstrado ao longo do trabalho, bem como as correcções e conselhos sempre úteis;

à Mestre Inês Leite, pioneira no estudo do Atelier Conceição Silva e cuja tese *Francisco da Conceição Silva: para uma compreensão da obra e do grande atelier/empresa – 1946/1975* foi uma base de trabalho sólida e muito útil, bem como a aula que leccionou, no ISCTE-IUL, no âmbito do Laboratório de Cultura Arquitectónica Contemporânea e que permitiu a introdução da discussão em torno deste atelier;

ao arquitecto João Pedro Conceição Silva, pela disponibilidade para algumas conversas como pelo empréstimo de documentação necessária;

ao arquitecto Tomás Taveira, pela entrevista que se revelou uma lição de arquitectura;

ao arquitecto José Forjaz, cuja distância física não impediu ainda assim alguns esclarecimentos, via *e-mail*;

ao meu grupo de trabalho, Teresa Durão, Nuno Pereira e Barbara Skraba, que facilitou a pesquisa e recolha dos vários elementos necessários para a concretização desta dissertação e onde se geraram discussões interessantes e motivantes;

ao João, companheiro incansável de infinitas visitas à biblioteca da Ordem dos Arquitectos e da Faculdade de Arquitectura da U.T.L., de algumas entrevistas e serões, e da viagem de estudo a Londres, a quem muito agradeço a enorme inteligência e as inúmeras dicas, bem como a aquisição de alguns livros e revistas preciosos para a redacção desta dissertação;

por último, aos meus pais e irmã (muitas janelas cortou), pelo apoio ao longo dos cinco anos de curso, e cuja educação que me ofereceram, tanto cultural como moral, me motiva para perseguir e concretizar os meus objectivos.

ÍNDICE DO TEXTO

06 INTRODUÇÃO

08 1. PREPARATIVOS: Contexto Nacional

O Atelier Conceição Silva no panorama português da década de 1960

08 *Panorama Geral*

13 *Principais Arquitectos e Obras*

17 *O Atelier Conceição Silva*

25 2. EM VIAGEM: O Novo Brutalismo

A arquitectura inglesa entre 1950 e 1970

26 *Contexto Internacional – O fim dos CIAM e o emergir do Team 10*

28 *Contexto Britânico – A Nova Geração e as origens do Novo Brutalismo*

34 *Evolução do Novo Brutalismo*

36 *A relação entre Portugal e o mundo anglo-saxónico*

49 3. DE VOLTA A PORTUGAL: As Torres De Alfragide

O Atelier Conceição Silva e a Arquitectura Brutalista

50 *CP&B – Complexo Habitacional de Barbican*

54 *Denys Lasdun – Keeling House; apartamentos em St James*

58 *Stirling & Gowan – Edifício da Engenharia da Universidade de Leicester*

66 CONCLUSÃO

71 BIBLIOGRAFIA

87 ANEXOS

INTRODUÇÃO

Com este trabalho, na sequência de uma investigação geral sobre o arquitecto Conceição Silva, pretende traçar-se as referências internacionais que informam as Torres de Alfragide, situadas na periferia de Lisboa e surgindo como resposta à realidade suburbana que despontava aquando da sua edificação (1968-74). Projecto do Atelier Conceição Silva, com o arquitecto Tomás Taveira como chefe de equipa, as Torres de Alfragide são, assumidamente, «*um projecto inglês*»¹.

Apesar de sabermos que o leque de «*ícones formais, volumétricos, (...) históricos*»² que surgem neste projecto transcendem, naturalmente, o âmbito britânico³, não há dúvida que, no contexto internacional e durante as décadas de 50 e 60, as correntes de pensamento britânicas dominaram de certo modo o mundo ocidental – não só na arquitectura, como na arte (nascimento da *Arte Pop*), no *design*, na música popular (surgimento dos The Beatles e do paradigma de banda *pop* que hoje ainda vigora), etc. – e contribuíram para a definição da sociedade de consumo massificado que é depois ampliada nos Estados Unidos da América.

No campo da arquitectura, a imagem do movimento moderno é renovada pela acção do Team 10 – liderado pelo casal inglês Alison e Peter Smithson –, que conjuga os princípios válidos dos primeiros pioneiros com os temas da nova realidade emergente nesses anos. A faceta mais óbvia do pensamento arquitectónico britânico nestas duas décadas será, claramente, o Novo Brutalismo, propagandeado pelo crítico Reyner Banham e difundido mundialmente, que associa uma ética mais responsável a uma estética mais humana e respeitadora da verdade dos materiais. Na realidade, a difusão deste movimento foi quase sempre feita superficialmente, através de revistas que mostravam imagens da estética brutalista e pela qual muitos arquitectos se deixaram seduzir, desconhecendo em parte ou totalmente a ética subjacente ao estilo, que os Smithson e Banham não conseguiram divulgar de forma efectiva. Deste modo, procura-se saber se as Torres de Alfragide são apenas um exercício no âmbito de uma estética – não única mas como resultado de diversos elementos de composição formais provenientes de múltiplas fontes – ou se traduzem também a ética subjacente ao Novo Brutalismo, e como esta foi interpretada para responder ao contexto suburbano português dos anos 60 do século XX.

Para esse fim, foi efectuada uma pesquisa assente em três momentos: o traçar do contexto histórico português que informa a situação vigente em 1968, ano do começo do projecto das Torres de Alfragide; a percepção da realidade britânica nos anos pós-Segunda Guerra Mundial e as propostas arquitectónicas que surgiram para responder aos novos modos de vida, no âmbito da habitação colectiva, bem como as propostas formais que, independentemente do programa, também poderão ter informado as Torres de Alfragide; por fim, a procura dos pontos de contacto que existiram entre Portugal e o Reino Unido nesses anos – através de revistas, exposições, congressos, etc. – que possam directa ou indirectamente ter influenciado a “viragem” para o mundo anglo-saxónico que caracteriza a nossa arquitectura (especialmente na capital) nas décadas seguintes – sabendo-se que anteriormente a maioria dos arquitectos modernos portugueses se referenciava em Le Corbusier, na arquitectura moderna brasileira e, mais tarde, na arquitectura catalã e italiana (recebendo assim, por alguma destas vias, referências essencialmente formais de Frank Lloyd Wright) –, e da qual as Torres de Alfragide, e o seu autor, são dos primeiros reflexos efectivos.

Os instrumentos de trabalho foram diversos, desde entrevistas ao principal projectista do conjunto e a outros colaboradores do Atelier Conceição Silva, a pesquisa em revistas nacionais – *Arquitectura*, *Binário* – e inglesas – *Architectural Design*, *Architectural Review* –, em monografias de carácter geral ou especialmente dedicadas aos vários temas abordados neste ensaio, a consultas ao processo original, e inclusive a uma viagem a Londres e arredores para ver de perto projectos ingleses de indiscutível repercussão no panorama arquitectónico mundial, e que poderão também ter sido visitados por Tomás Taveira numa das suas viagens a Inglaterra nos anos 60. Com a ausência de dados concretos sobre essas viagens, entramos portanto, de certo modo, no campo da especulação, apesar de todos os projectos visitados terem tido ampla cobertura mediática nas revistas que sabemos serem assinadas pelo Atelier Conceição Silva e disponíveis para consulta pelos seus colaboradores.

¹ Cf. Entrevista ao arquitecto Tomás Taveira (em anexo).

² *Idem*.

³ Nomeadamente, fazem sentir-se também neste projecto as influências de Carlo Scarpa e da arquitectura catalã. Outra referência menos visível nas Torres de Alfragide será a de Rudolph Schindler, arquitecto muito admirado por Tomás Taveira, mas cuja influência se observa mais no conjunto do Hotel da Balaia.

1. PREPARATIVOS: CONTEXTO NACIONAL

O Atelier Conceição Silva no panorama português na década de 1960

Panorama Geral

A década de 1960 caracterizou-se, quer em Portugal quer no resto da Europa, como uma época de optimismo e procura de novas soluções para os problemas arquitectónicos, após o período de reflexão, geralmente associado aos anos 50, em «*que tiveram lugar as mais determinantes rupturas declaradas com o heroísmo de grandes convicções*»¹. Com o projecto moderno de tendência universalizante praticamente dissolvido, em evolução ou transformado no Estilo Internacional, grupos como o Team 10 defendem a pluralidade de tendências em detrimento da uniformização arquitectónica e urbanística resultante do movimento moderno mais ortodoxo, propondo a construção do «*modo de vida moderno, contextualizando-o nos espaços urbanos e dando novas interpretações dos princípios válidos da primeira arquitectura moderna*»².

Em Portugal, a década anterior tinha sido pautada pela implantação já bastante efectiva do processo projectual moderno, na sequência do I Congresso Nacional de Arquitectura de 1948, e da divulgação do Movimento Moderno encetada pela segunda fase da revista *Arquitectura*, propriedade das ICAT (Iniciativas Culturais Arte e Técnica) desde 1948, e onde arquitectos-projectistas como Francisco Keil do Amaral (1910-75), José Rafael Botelho (n. 1923), Manuel Tainha (n. 1922), Victor Palla (1922-2006), Joaquim Bento d'Almeida (1918-97), José Huertas Lobo (1914-87), Francisco Castro Rodrigues (n. 1920), Cândido Palma de Melo (1922-2002) e o próprio Conceição Silva, apresentam projectos nacionais e estrangeiros de marcada modernidade, defendem a profissão e a sua necessária contemporaneidade, e revelam a obra construída e teórica de autores internacionalmente reconhecidos, como Walter Gropius (1883-1969), Le Corbusier (1887-1965), Richard Neutra (1892-1970), Alvar Aalto (1898-1976), e muitos outros, chegando a publicar por inteiro a *Carta de Atenas* ao longo de 1948, traduzida por Castro Rodrigues e pela sua esposa Maria de Lourdes³. A influência deste documento, amplamente valorizado nas comunicações apresentadas no Congresso de 48, verifica-se nas operações urbanísticas realizadas nos anos 50,

que se caracterizam pela diferenciação em relação à cidade tradicional, como o Bairro das Estacas (1949-55), inserido em Alvalade, os conjuntos da Av. Infante Santo (1955), da Av. dos Estados Unidos da América (1956), e em especial a intervenção em Olivais Norte (em estudo desde 1955, iniciada em 1959).

A transição para os anos 60 ficou marcada, apesar do esforço económico e das consequências sociais da Guerra Colonial (1961-74), por um alargar dos horizontes para a disciplina. É, por exemplo, no início dessa década que se começa a discutir a necessidade de preservação do património edificado, não só dos edifícios pré-industriais mas também dos próprios edifícios mais recentes, através de estudos como os de José Augusto França⁴ (n. 1922), Luíz Cunha⁵ (n. 1933) ou Nuno Portas⁶ (n. 1934). De facto, o contributo essencial para o repensar do dogmatismo moderno em Portugal foi dado por uma série de arquitectos – entre os quais Carlos S. Duarte (n. 1926), Frederico Sant’Ana, Rui Mendes Paula, José Daniel Santa-Rita (1929-2001), Nikias Skapinakis (n. 1931), Pedro Vieira de Almeida (n. 1933), Raúl Hestnes Ferreira (n. 1931) e Nuno Portas – que, começando em 1956-57 uma nova fase da revista *Arquitectura*, «publicando e exercendo trabalho crítico, [e] divulgando as raízes do movimento moderno numa perspectiva de reflexão culturalista e histórica»⁷, procuram alternativas quer ao deturpado modelo vernacular propagandeado pelo Estado Novo, quer ao uniformizador Estilo Internacional, como se verifica no editorial do número 60⁸, onde se afirma imperativo refutar «a actualidade de uma arte pseudo-universalista, purista e abstracta, desinteressada do aprofundamento das condições específicas do meio» e recusar «as soluções oferecidas por um falso tradicionalismo, perdido em saudosismos nebulosos, incapaz de responder aos novos problemas, técnicos e éticos, presentes aos arquitectos portugueses». A importância desta publicação é resultado, nas palavras de Portas⁹, de um «esforço conjunto de década e meia para manter polémica a revista *Arquitectura* num meio bem avesso à reflexão histórica e ao exercício da crítica como formas de intervenção no curso dos acontecimentos arquitectónicos».

No plano económico, verificou-se neste período, não só um certo aumento da industrialização, como o sector referencial do turismo e o da construção privada especulativa vieram rivalizar com o então principal encomendador, o Estado. Após uma campanha de obras públicas que nos anos 30 impulsionou a classe dos arquitectos – especialmente em Lisboa, graças ao engenheiro Duarte Pacheco¹⁰ –, as encomendas do Estado nas décadas seguintes, com mais ou menos intensidade, continuam a apostar em empreendimentos de vulto, recorrendo geralmente à estética comumente

associada com o período da ditadura – monumental e de cunho nacionalista, semelhante à praticada noutros países europeus, não só nos que viviam regimes totalitários –, como o Hospital de São João no Porto (1960), a Biblioteca Nacional (1961) ou a Reitoria da Cidade Universitária de Lisboa (1961). No entanto, fora dos principais centros urbanos, os projectos decorrentes das Direcções Gerais (hospitais e outros equipamentos de saúde, escolas, conservatórios, pousadas, etc.), mostram-se mais receptivos a outras manifestações arquitectónicas – como se pode verificar em dois projectos exemplares de Manuel Tainha: a Pousada de Oliveira do Hospital (1957-1966) e a Escola de Regentes Agrícolas em Évora (1965) –, decorrentes de uma aproximação às correntes internacionais mais experimentais ou das pesquisas que procuram adaptar a linguagem moderna às referências vernaculares, para as quais o *Inquérito à Arquitectura Popular* (iniciado em 1955 e publicado em 1961) constituiu um contributo de extrema importância.

Juntamente com o Inquérito e com a nova série da revista *Arquitectura*, torna-se também importante referir a “descoberta” da interpretação do moderno de Bruno Zevi (1918-2000), através da sua obra *História da Arquitectura Moderna*, de 1950, o primeiro livro historiográfico sobre o tema traduzido para português, vinte anos após a sua publicação original. Nuno Portas, que assina, no primeiro volume, o prefácio (escrito em 1967), considera-o um «livro fundamental (...) para a orientação das sucessivas experiências feitas pelas gerações mais novas que (...) têm procurado alargar os conteúdos e os horizontes formais de uma herança imediatamente anterior que se identificava com demasiado exclusivismo e estreiteza com o próprio conceito de arquitectura moderna»¹¹, salientando o principal objectivo de Zevi, «que consistiu em mostrar a evidência de uma séria diversidade dos filões do movimento [moderno]»¹². Opondo-se ao que considera serem «as mais importantes histórias da arquitectura moderna»¹³ – *Die Baukunst der Neuesten Zeit* (1927), trad. *A arquitectura do nosso tempo* de Gustav Adolf Platz; *Pioneers of the Modern Movement* (1936), de Nikolaus Pevsner; *Modern Building* (1937) de Walter Curt Behrendt; e *Space, Time and Architecture* (1941) de Sigfried Giedion –, que estabelecem o culminar da maturação moderna em Le Corbusier, Gropius ou na antítese Wright-Le Corbusier, Zevi procura dar uma nova (ou completada) perspectiva histórica ao movimento, analisando «a passagem essencial da arquitectura moderna da fase funcionalista, no sentido proeminentemente económico e mecanicista para uma maturação humanizadora»¹⁴, um passo que a geração pós-racionalista já tinha dado, quer na Europa quer nos Estados Unidos, nomeadamente através da difusão dos princípios da arquitectura orgânica. A

publicação deste livro surge então, como refere Portas¹⁵, como resposta a essa «*miopia historiográfica*», responsável por uma «*difusão generalizada de formalismos modernos [que] conduziria inevitavelmente à negação do próprio princípio moral do movimento, isto é, ao retorno a um novo academismo*». Indo ao encontro das ideias que alimentavam o Team 10, Portas defende no seu prefácio «*uma arquitectura para habitar, em vez de caixas para contemplar*»¹⁶, considerando a *Storia* de Zevi como «*a mais expressiva entrada nessa nova concepção de arquitectura, que de Borromini a Frank Lloyd Wright [1867-1959], veio abrindo caminho: a arquitectura de uma livre determinação espacial*»¹⁷.

A publicação do segundo volume da história de Zevi, publicado em 1978, servirá também para Portas revelar o seu estudo intitulado *A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: Uma Interpretação*, que vai, em grande medida, lançar as bases para a historiografia nacional sobre a arquitectura moderna. Remetendo para *A Arte em Portugal no Século XX* (1974), de José-Augusto França, como obra de referência «*compreensiva e largamente documentada*»¹⁸, Portas opta por um ensaio direccionado para «*a crítica e a interpretação dos factos arquitectónicos mais relevantes*»¹⁹ desde oitocentos até aos anos 60 do século XX. Nessa interpretação, o autor caracteriza o período desde meados de 1800 até aos anos 1920 como “As Décadas Obscuras”, denunciando o afastamento cultural e económico entre Portugal e a Europa, que se reflectiu na falta de progresso científico e tecnológico, na debilidade do ensino da arquitectura, na desconsideração social da classe dos arquitectos, na construção baseada em modas estilísticas e, como consequência de todos estes factores, na impossibilidade do surgimento de uma arquitectura moderna acompanhada da sua componente teórica e ideológica, uma vez que “O Efémere Modernismo” se traduz essencialmente, salvo alguns casos – entre os quais as “novidades” trazidas por Luís Cristino da Silva (1896-1976), Cassiano Branco (1897-1970), Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957), Carlos Ramos (1897-1969), Jorge Segurado (1898-1990), Rogério de Azevedo (1898-1983) e Adelino Nunes (1903-1948), entre outros –, na adaptação das fachadas a mais um estilo (não recusando, porém, o uso do betão armado na estrutura, se bem que esta se apresenta quase sempre escondida), utilizando o funcionalismo, tal como na Europa, mais como «*álibi pragmático (a ideologia) de uma ruptura na linguagem figurativa e de um novo gosto depurado, do que um fundamento metodológico rigoroso da criação*»²⁰. Os dois últimos capítulos deste ensaio, “A Resistência” e “A Abertura Relativa e as Clivagens Inevitáveis”, tratam da segunda e terceira gerações de arquitectos modernos em Portugal

– das quais falaremos mais à frente neste capítulo –, salientando as mudanças sociais, a difícil relação com o Estado, os projectos no âmbito das Caixas de Previdência, os movimentos associativos que culminam no Congresso de 48, a polémica da “Casa Portuguesa” e a realização do Inquérito, no primeiro capítulo; e a explosão imobiliária e turística, a acção do MRAR (Movimento de Renovação da Arte Religiosa), as mudanças operadas na profissão e a nova *Arquitectura*, no segundo capítulo, onde Portas dá o seu testemunho pessoal como “actor” no cenário do final dos anos 60, fechando o estudo com ênfase na «*procura de um novo espaço*»²¹ efectuada por Álvaro Siza (n. 1933) – e, portanto, balizando a linha que considera ideal para ser seguida pelas gerações a que o texto se destina –, «*o primeiro autor português, desde há uns bons séculos, a vencer as fronteiras por mérito próprio, porque a crítica internacional (...) reconhece nesse itinerário [projectual] uma singularidade de soluções e uma inteligência projectual que vão direitas à crise linguística patente no panorama da arquitectura contemporânea, agora órfã dos seus grandes mestres*»²².

A conjugação dos elementos previamente enunciados – no que diz respeito à evolução da arquitectura moderna no nosso país e às respostas que vão sendo dadas às solicitações internacionais –, bem como a acção pedagógica desenvolvida por Carlos Ramos na Escola de Belas Artes do Porto a partir de 1952, vão determinar a “entrada” na terceira fase do Movimento Moderno em Portugal, na sequência das reflexões contextualistas nos países periféricos em relação à linha cultural dominante – do centro da Europa e dos Estados Unidos –, que mais tarde vão ser analisadas por Kenneth Frampton e agrupadas segundo a denominação de Regionalismo Crítico, «*entendido como uma prática marginal que, embora crítica acerca da modernização, ainda assim se recusa a abandonar os aspectos emancipatórios e progressistas do legado arquitectónico moderno*»²³.

Verificamos, então, que o moderno ortodoxo – franco-alemão, de carácter “funcionalista” – teve relativamente pouca manifestação construída em Portugal, apesar de um dos projectos marcantes da década de 60 (e consequentemente tardio), a Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian (1959-69) – símbolo do racionalismo, qualidade construtiva e atenção ao detalhe, e cujo projecto paisagístico e marcada horizontalidade fazem a ponte com o organicismo – ser marcadamente moderno ou, nas palavras de Ana Tostões, «*a confirmação do grau de maturidade que o projecto moderno atingiu entre nós*»²⁴. Cedo os arquitectos questionaram este modelo e, na década de 60, apesar da difusão do Estilo Internacional e da popularidade que tinha atingido a

arquitetura moderna no Brasil (uma das “vias de entrada” do moderno de Le Corbusier em Portugal²⁵), assiste-se à multiplicação de abordagens, que se baseiam no organicismo (por via americana, italiana ou nórdica), na aproximação ao vernáculo local e na transposição de temas então contemporâneos como o *Pop*, o Novo Brutalismo inglês e o Metabolismo japonês. Este cruzamento de influências pode-se verificar, por exemplo, na grande intervenção urbanística desses anos, os Olivais Sul, onde o plano de José Rafael Botelho²⁶ e Carlos Duarte, informado em parte pela experiência inglesa das *New Towns*, se relaciona com a arquitetura de inspiração Neo-Realista italiana, sem esquecer ainda a herança da Carta de Atenas. Convergem neste empreendimento, então, múltiplas vontades e entendimentos, o que resultou no somatório de zonas de «*blocos sem qualquer percepção de conjunto*», fruto da «*inevitável divergência (...) cultural dos muitos arquitectos do Sul*», nas palavras de Nuno Portas²⁷, e permitindo em definitivo, segundo José Manuel Fernandes²⁸, «*a implantação e vulgarização do ideário moderno do espaço urbano “estilhaçado”, e da “habitação colectiva em altura” isolada*». No entanto, cremos que o experimentalismo urbano desta década (como nos Olivais Norte e Sul, e Chelas, em Lisboa; ou no Bairro da Pasteleira e no Conjunto Habitacional do Luso, no Porto), edificado no âmbito dos Gabinetes Técnicos de Habitação ou da Federação de Caixas de Previdência, entre outros, contribuirá para o repensar das necessidades dos moradores e, remetendo já para a pluridisciplinaridade que marcará essas décadas (principalmente com a Sociologia), acentuará a chamada “função social” do arquitecto e o sentido de participação pública que vai ser o motor das intervenções no pós-25 de Abril, nomeadamente no Programa SAAL (Serviço Ambulatório de Apoio Local).

Principais Arquitectos e Obras

Como vimos, na transição para os anos 60, deixa de existir a necessidade da implementação do moderno mais “dogmático”, e a questão dos regionalismos encontra-se já relativamente ultrapassada, devido ao contributo essencial, não só do Inquérito, mas também das reflexões teóricas de atentos arquitectos como Fernando Távora²⁹ (1923-2005). A prática arquitectónica desta década já decorre bastante livre de condicionalismos exteriores à profissão, pelo que se multiplica quer o tipo de encomendadores – «*o cliente público menos centralizado – as câmaras e a*

Previdência fundamentalmente – e, sobretudo (...) o cliente novo das empresas que se re-instalam e das imobiliárias, que exploram a procura acrescida dos promotores turísticos»³⁰ –, quer o tipo de encomendas, quer as tendências arquitectónicas em si. A geração nascida entre 1910 e 1915, e que projecta nos anos 60 obras já amadurecidas, segue várias vias: por vezes enraizadas no moderno mais internacional, por vezes adaptadas ao contexto português, e por vezes num compromisso nem sempre fácil entre modernidade e tradição – falamos, de entre os mais importantes, de Francisco Keil do Amaral, Alfredo Viana de Lima (1913-91) e Raul Chorão Ramalho (1914-2001).

No entanto, a teoria arquitectónica nacional refere a geração nascida entre 1915 e 1925 como a principal protagonista na década de 60. Apesar de formada por altura do Congresso, e de exaltada pelos ideais modernos, esta rejeita em parte o espírito esclarecido dos pioneiros, preferindo um processo mais experimental que teste alternativas aos modelos já conhecidos. Pedro Vieira de Almeida, associando esta geração aos movimentos culturais onde estavam inseridos – as ICAT em Lisboa (de arquitectos como Conceição Silva, Nuno Teotónio Pereira [n. 1922] e Manuel Táinha) e a ODAM (Organização dos Arquitectos Modernos) no Porto (com Fernando Távora, José Carlos Loureiro [n. 1925], João José Tinoco [1924-83], entre outros) – e contrapondo-a com as anteriores, considera-a como a “geração do compromisso”³¹, sublinhando «*a dignidade e inteireza da generalidade de uma geração, nesse difícil jogo de compromissos, seja com o poder instituído, seja com as forças económicas dominantes, seja mesmo com os interesses particulares dos investidores privados*», e referindo que é precisamente na «*capacidade de gerir compromissos (...), mas mantendo estrutural integridade, que reside uma das melhores, senão a melhor das heranças profissionais da geração do Congresso*».

Conceição Silva parece emergir nessa altura como o mais hábil na gestão desse compromisso, aproveitando sempre cada oportunidade projectual para impôr as suas ideias aos seus clientes, demonstrando um acertado sentido de resposta e intervenção qualificativa do meio humano, bem como valorizadora do meio natural. Falaremos do Atelier Conceição Silva – que em meados da década se transforma numa estrutura complexa e em constante evolução –, bem como da sua linha de actuação neste período, mais à frente neste capítulo³².

A par do Atelier Conceição Silva, projectavam neste contexto, gradualmente favorável ao investimento público e à promoção privada, muitos outros ateliers que, apesar da sua menor dimensão, obtiveram por vezes uma maior presença na nossa historiografia, produzindo algumas

das obras mais emblemáticas da década de 60. É o caso do Atelier Nuno Teotónio Pereira, também referenciado como “escola” alternativa e complementar ao curso das Belas-Artes, que é neste período um dos mais prolíferos ateliers de Lisboa, dedicando-se em grande parte a projectos com origem na encomenda pública. Numa tendência marcada pela experimentação e contextualização, são da responsabilidade de Teotónio Pereira relevantes projectos (muitos em co-autoria com Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida, entre outros) nos campos da habitação colectiva – Torres e Bandas de Habitação, nos Olivais Norte (1957-68, com António Pinto de Freitas [n. 1925]) e nos Olivais Sul (1959-68, com Bartolomeu Costa Cabral [n. 1929]) –, da habitação unifamiliar – Casa Dr. Barata dos Santos, em Vila Viçosa (1959-63); Casa Brás de Oliveira, em Sesimbra (1959-64) –, da arquitectura religiosa – Igreja do Sagrado Coração de Jesus, em Lisboa (1962-76) – e da arquitectura de serviços – Edifício de Escritórios e Comércio “Franjinhãs”, em Lisboa (1965-69, com João Braula Reis [1927-89]), que cria um interessante contraste com o seu vizinho, o Edifício Castil (1968-71), demonstrando dois entendimentos da arquitectura comercial na cidade consolidada, opondo duas opções distintas na transição interior-exterior e na materialidade (a fachada-cortina, a estrutura visível e o privilegiar do espaço interno para comércio no edifício do Atelier Conceição Silva; a dupla “pele” em betão e o carácter semi-interior dos espaços comerciais no edifício do Atelier Nuno Teotónio Pereira). É também da autoria deste atelier o projecto do Bairro do Restelo (1971-75, com Gonçalo Ribeiro Telles [n. 1922], João Paciência [n. 1943] e Pedro Viana Botelho [n. 1948]) que, entrando na nova década, põe em causa muitos dos pressupostos que tinham orientado o urbanismo desde a *Carta de Atenas*, ao propor o regresso à “rua corredor” e à escala mais íntima do bairro, de acordo com o princípio “*high density, low rise*”, que começava a despontar na Europa.

De referir também outros nomes activos nas décadas 50/60, mais ou menos consagrados hoje em dia, e que marcaram a nossa cultura moderna desenvolvendo obras de referência para o moderno português, dedicando-se muitas vezes também ao ensino. Para além de Fernando Távora, continuador da obra pedagógica de Carlos Ramos no Porto, faziam parte do grupo defensor do movimento moderno em Portugal, Arménio Losa (1908-88), Cassiano Barbosa (1911-98), Artur Pires Martins (1914-99), Agostinho Ricca (1915-2010), Ruy d’Athouguia (1917-2006), Alberto Pessoa (1919-85), João Andresen (1920-1967), Cândido Palma de Melo (1922-2002), Formosinho Sanches (1922-2004), Pedro Cid (1925-83), Maurício de Vasconcellos (1925-97), entre muitos outros, constituindo «*uma geração que, diplomada no fim dos anos 40 ou ao longo dos anos 50, garantiu a*

necessária mudança de mentalidade na arquitectura nacional (...), [iniciando] uma renovação do vocabulário e das ideias, em nome duma modernidade que devia abandonar posições estritamente racionalistas, funcionalistas ou de um formalismo internacional»³³.

Estas duas décadas são também contentoras das primeiras obras dos arquitectos que vão actuar de forma determinante na cena arquitectónica portuguesa daí em diante. Nascidos já nos anos 30, vão-se “emancipar” nesta década arquitectos como Álvaro Siza, com a Casa de Chá na Boa Nova (1958-65) e as Piscinas de Leça da Palmeira (1961-66); Raul Hestnes Ferreira, com os Edifícios Habitacionais em Olivais Sul (1961) e as Moradias Geminadas em Queijas (1968); ou Tomás Taveira (n. 1938), com a Loja Valentim de Carvalho (1966-69) e as Torres de Alfragide (1968-74), projectados ainda no âmbito do Atelier Conceição Silva.

Torna-se também importante não esquecer os arquitectos que, exercendo no Portugal ultramarino, compuseram uma obra de constante qualidade – referenciada no moderno tropical brasileiro e/ou jogando com a cultura local –, que só anos mais tarde veio a ser conhecida e valorizada em Portugal Continental. Falamos de nomes como Vasco Vieira da Costa (1911-82), Francisco Castro Rodrigues e Fernão Lopes Simões de Carvalho (n. 1929), trabalhando em Angola; o caso excepcional de Amâncio “Pancho” Guedes (n. 1925), em Lourenço Marques (hoje Maputo), representante do moderno expressionista e com forte ligação à cultura africana e ao meio inglês; Manuel Vicente (n. 1934), com extensa obra em Macau; e o caso mais próximo de João Rebelo (1923-2006), nos Açores, autor daquele que seria «o *único manifesto pela afirmação da arquitectura moderna (...) em Portugal*»³⁴. O exercer da profissão nas colónias era muitas vezes uma alternativa a ficar em Portugal, pois «os tempos eram obviamente difíceis para uma afirmação mais livre dos jovens arquitectos no retrógado, fechado e repressivo ambiente, cultural e social, do país ibérico»³⁵, para além de que existia uma grande solicitação de arquitectos nas províncias ultramarinas, especialmente em Angola e Moçambique. O próprio Conceição Silva, no começo da sua carreira, realizou algumas viagens e projectos para São Tomé (incluindo um ante-projecto de 500 edifícios para uma roça, em conjunto com José Bastos, o qual nunca teve efectivação material), tendo inclusive ponderado partir para Angola³⁶.

O Atelier Conceição Silva

Para Conceição Silva, o ano de 1960 marca uma viragem na sua carreira. O grande projecto desses anos, o Hotel do Mar, não só define o moderno de cariz contextualista e mediterrânico em que se vai basear grande parte da sua obra daí para a frente, ajudando-o a formar o seu estilo pessoal e a balizar a linha que os seus colaboradores deveriam desenvolver, como o seu sucesso comercial lhe vai possibilitar inúmeras oportunidades no ramo turístico, que o seu pequeno atelier na Rua Nova da Trindade não tinha capacidade de corresponder. Para resolver a situação, Conceição Silva convida Maurício de Vasconcellos, arquitecto já com bastante obra e reconhecimento profissional³⁷, na altura sem trabalho³⁸, e juntos formam atelier conjunto (entre 1965 e 1968) na Rua D. Pedro V, em Lisboa, onde mais tarde funcionará o Atelier Conceição Silva, já sem Vasconcellos, distribuído por três andares num total de 1500 m², aos quais se vão somar mais mil num prédio próximo, para receber as áreas de engenharia e publicidade. A necessidade de Conceição Silva em expandir-se e em desdobrar o seu atelier em múltiplas actividades complementares reside, não só no que Inês Leite³⁹ chama «*a evolução natural do arquitecto*» – que, congregando todos os intervenientes no projecto e na construção, e dedicando-se igualmente à própria promoção imobiliária, tem como objectivo fundamental «*ser cliente de si próprio, não se sujeitando às exigências dos encomendadores*» –, mas também no desejo de controlar de todo o processo, desde o ante-projecto até à conclusão da obra e inclusive à sua promoção e venda. Sem nunca sacrificar a arquitectura a qualquer interesse de consumo, como testemunha Manuel Taínha⁴⁰, Conceição Silva destaca-se assim do panorama nacional, onde os arquitectos em geral, «*por questões de sobrevivência, eram obrigados a fazer concessões ou, outras vezes, viam as suas obras serem deturpadas*»⁴¹.

É do atelier conjunto com Maurício de Vasconcellos que se vai formar o embrião da estrutura empresarial, que culmina na criação em 1974 da sociedade anónima Conceição Silva, Projectos e Planeamento, que praticamente não tem continuidade devido à partida do arquitecto para o Brasil em 1975. No entanto, tal sociedade acaba por reflectir o forte investimento em projectos de cariz urbanístico que, sendo por um lado um sector de maior responsabilidade e seguido de perto por Conceição Silva, por outro permite um «*maior espaço de liberdade aos seus colaboradores no campo restrito da arquitectura*»⁴². Com o seu arquitecto-fundador dedicado essencialmente à gestão

e à relação com os clientes – Conceição Silva tinha, nas palavras de Tomás Taveira, «*uma brutal capacidade de penetração no mercado*»⁴³ –, o atelier, que chega a ter cerca de 150 colaboradores, estrutura-se em quatro principais sectores: Produção (arquitectura, engenharia, equipamento, planeamento urbano, fotografia, artes plásticas e gráficas, paisagismo), Coordenação e Planeamento (programação, tempos/custos, impressão, documentação, medição e orçamento – cadernos de encargos, concursos), Serviços Administrativos (contabilidade e finanças, pessoal e contencioso, etc.) e Secretariado Geral (secretaria e arquivo, economato e conservação, etc.), conforme documentos reproduzidos na tese de Inês Leite⁴⁴, que descreve com clareza a índole do atelier:

«O grande gabinete da D. Pedro V vai tornar-se num atelier de referência, onde os tirocinantes iam bater à porta com alguma probabilidade de serem aceites, pois havia cada vez maior pressão de trabalho (...) Apesar do rigor e disciplina impostos (...) era também um espaço de convívio, com um ambiente informal e aberto, frequentado pelos colegas de outros gabinetes, que iam visitar os amigos, consultar as últimas revistas internacionais, ou mesmo ver alguns projectos de que se falava. O espaço transpirava a modernidade, (...) tinha um certo glamour, que era conferido pelas próprias características físicas do espaço. Conceição Silva tinha radicalmente transformado a estrutura tipicamente pombalina num espaço aberto, (...) praticamente em open-space, (...) num continuum de revestimentos em madeira, com equipamento de moderno design (...) A estes aspectos acresciam uma magnífica vista sobre Lisboa, desde o Parque Eduardo VII ao Rio Tejo, e a localização na ligação entre o Príncipe Real e o Chiado, coração comercial e artístico da capital»⁴⁵.

À distância de 40 anos, então num país ainda não totalmente livre e bastante retrógrado como o era Portugal, importa salientar o papel muitíssimo relevante que o Atelier Conceição Silva teve, não só na edificação de alguns complexos urbano-arquitectónicos de qualidade ímpar por todo o país, mas também, e talvez mais importante, na formação efectiva de jovens arquitectos – bem como de *designers*, artistas plásticos, geógrafos, etc. – num trabalho interdisciplinar e num contacto com a realidade profissional que dificilmente era transmitida na Escola de Belas Artes. Tal importância

mede-se pelos testemunhos de alguns dos arquitectos que por lá passaram, bem como pelo sentimento de nostalgia que percorre alguns profissionais quando recordam o seu tempo no atelier⁴⁶.

É, por exemplo, o que se depreende do depoimento de Maria João Eloy⁴⁷ (n. 1945), colaboradora no projecto das Torres de Alfragide, quando afirma que Conceição Silva *«foi o primeiro arquitecto que me fez respeitar a profissão que escolhi, quer pelos desafios da sua prática, desenvolvida com mestria no seu Atelier, quer pelo constante debate que proporcionou em torno da pesquisa de novos modelos e novas formas de a conceber»*, referindo que era então ainda estudante quando lhe foi oferecida *«a rara possibilidade de participar na aventura profissional que representava, na época, a grande estrutura empresarial que geria com um rigor tão ímpar e notável como a criatividade que dispensava às suas obras, aos espaços onde vivia e trabalhava e às relações pessoais que cultivava com a abertura do seu carácter austero, mas generoso»*. Também José Forjaz⁴⁸ (n. 1936) nos referiu que o atelier era *«um dos mais bem organizados do país e onde havia um superior respeito pelo profissionalismo da prática do projecto»*, recordando Conceição Silva como *«uma pessoa muito agradável de trato e respeitador da personalidade dos seus colaboradores»*. Podemos igualmente traçar um retrato do funcionamento bastante *open-minded* do atelier, onde *«os projectos eram distribuídos pelos vários colaboradores a quem era dada uma grande liberdade de concepção e de desenvolvimento do respectivo anteprojecto, que era depois regularmente discutido com o Conceição Silva, o Maurício de Vasconcellos e o Bartolomeu Costa Cabral»*. As propostas que saem do atelier a partir de meados da década demonstram uma clara vontade de estar a par com a evolução da arquitectura contemporânea, que chegava através das revistas internacionais e através do contacto directo nas viagens de trabalho – pagas pelo atelier – ou de lazer, que os colaboradores – ganhando bastante bem – conseguiam realizar no estrangeiro⁴⁹. Verifica-se, com a entrada de José Forjaz e de Tomás Taveira, uma “viragem” conceptual direccionada para o mundo anglo-saxónico – de arquitectos como Leslie Martin (1908-99), James Stirling (1926-92) e o casal Alison (1928-93) e Peter (1923-2003) Smithson –, que se traduz numa *«maior sensibilidade ao valor da tecnologia e do pormenor, (...) [nas] formas de organização do trabalho e (...) [numa] visão mais extra-europeia do universo da arquitectura para lá da França e da Itália»*⁵⁰. No entanto, o mesmo Forjaz⁵¹ também nos diz que *«não seria muito fácil identificar “influências” nem, naquela altura, haveria grande preocupação em adoptar “heróis” como modelos a seguir»*, uma vez que os constrangimentos de ordem menos

teórica eram mais proeminentes: *«havia uma muito mais saudável atitude, entre quem projectava, sem necessidade de grande especulação teórica ou de vinculação a escolas de pensamento pois os limites objectivos, quer económicos quer técnicos, eram sentidos como muito mais restritivos e definidores das formas e dos espaços»*.

Aproximando-nos do final da década, assistimos – com o *«despontar de um capitalismo português incipiente»*⁵², a que se vai juntar a explosão turístico-imobiliária no Algarve e nos grandes centros urbanos – à possibilidade de realização de experiências formais e conceptuais que beneficiam, quer das oportunidades económicas nascentes, quer de uma abertura mais ou menos efectiva ao exterior. Nas palavras de Ana Tostões⁵³, *«a cultura arquitectónica sofria uma revolução, comparável à da afirmação do movimento moderno, com as novas maneiras de pensar a relação entre a arquitectura e o espaço público urbano ou a singularidade da paisagem»*, numa ruptura com o programa moderno, confirmada no *«virar dos anos 70 [com] a questão da valorização das linguagens»*. A produção de teoria arquitectónica que irá marcar o pensamento pós-moderno nas décadas seguintes manifesta-se em especial nos livros *A Arquitectura da Cidade* (1966) de Aldo Rossi (1931-1997) – onde se propõe um *«retorno à tipologia e aos valores da cidade [tradicional] europeia»*⁵⁴, a utilização dos elementos geométricos básicos da arquitectura, bem como o recurso às formas históricas – e *Complexidade e Contradição em Arquitectura* (1966), bem como o subsequente *Learning from Las Vegas* (1972), ambos de Robert Venturi (n. 1925) – que sublinha a ideia de que o popular e o banal são também objectos arquitectónicos válidos, recuperando a decoração, os ícones e os edifícios dialogantes⁵⁵.

De facto, o sentido de que um edifício se compõe através de referências históricas, de dados contextuais, de constrangimentos de vária ordem, de relações com outras disciplinas e com as várias artes, em suma, de reflexos da comunidade em geral – sendo ele próprio um produto do meio cultural em que se insere e não da sociedade utópica que o Movimento Moderno procurou erigir –, é o motor da arquitectura no final do século XX, sendo a transição para a década de 1970 caracterizada por uma *«ambiguidade potenciadora de uma pulverização de tendências e explorações formalistas [que] vai abrir o tempo da amplitude do pós-modernismo»*. No fundo, a atitude *mais saudável* de que falava Forjaz vai ao encontro de uma perspectiva mais descontraída em relação ao processo arquitectónico, colocando o arquitecto no mesmo nível de todos os outros intervenientes e não num patamar superior, num sentido de diálogo interdisciplinar, seguindo a “filosofia” que

Conceição Silva conseguiu transpor para o seu atelier⁵⁶, e que demonstra a fantástica adaptação do mesmo à realidade concreta e aos novos problemas e transformações que vão surgindo, na sociedade e consequentemente na profissão, ao longo dos anos 60.

Com o aparecimento de novas solicitações, a autoria da obra realizada passa a pertencer ao Atelier Conceição Silva como uma entidade própria – cujas várias equipas de projecto são autónomas, e de certo modo também independentes do próprio Conceição Silva –, resultante do esforço múltiplo de toda uma engrenagem que o arquitecto geria com rigor, procurando «*uma organização perfeita das condições de trabalho nas suas Empresas, com total respeito pelos direitos dos seus assalariados*», como refere Maria João Eloy⁵⁷, que considera «*reduzido homenagear Conceição Silva apenas como o “autor” de toda a vasta obra produzida pelo seu Atelier, sem valorizar o seu desejo – concretizado com prazer e empenho – em gerir eficazmente uma complexa rede de relações profissionais entre as equipas de projecto e obra que existiam nas Empresas que criou*», incluindo, «*com o mesmo espírito, (...) os nomes de todos os membros das equipas de projecto, inclusive a de meros colaboradores, na ficha técnica das obras que assinava e promovia, quer se tratasse de projectos de arquitectura e engenharia, quer de design de interiores, artigos de imprensa e de publicidade, pinturas, esculturas, tapeçarias ou fotografias, para referir apenas alguns dos produtos culturais em que investia o seu conhecimento e a sua arte*».

¹ TOSTÕES, A. (2004), p. 145.

² GÖSSEL, P. (2007), vol. I, p. 954. Tradução Livre.

³ Segundo João Paulo Martins, cf. MARTINS, J. P. – *Arquitectura Moderna em Portugal: a difícil internacionalização. Cronologia* in TOSTÕES, A. (2004), p. 162.

⁴ José Augusto França, cit in ALPENDURADA, J. P. (2009), p.17.

⁵ *Clínica Heliantia de Francelos, 1930* in *Arquitectura*, n.º 72 (Out. 1961), p. 3-8.

⁶ PORTAS, N. in *Arquitectura*, n.º 70 (Mar. 1961), p. 48-49.

⁷ TOSTÕES, A. (2004), p. 141.

⁸ *Editorial* in *Arquitectura*, n.º 60 (Out. 1957), p. 3-4.

⁹ PORTAS, N. – *A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação* (1978), in PORTAS, N. (2008), p. 151.

¹⁰ Duarte Pacheco (1899-1943) formou-se em engenharia electrotécnica no IST (Instituto Superior Técnico) em 1923. Em 1927 ocupou o cargo de director do mesmo instituto. Em 1932 foi escolhido por António Oliveira Salazar para exercer o cargo de Ministro das Obras Públicas e Comunicações. Foi sob a sua direcção que se construíram os edifícios do IST, que formaram o primeiro *campus* universitário português. Em 1933, iniciou uma profunda modernização dos serviços dos

Correios e Telecomunicações por todo o país. Nesse mesmo ano, nomeou uma Comissão Técnica para estudar e elaborar um plano que pudesse levar à construção de uma ponte sobre o rio Tejo, ligando Lisboa, pela zona do Beato, ao Montijo. Mandou construir a primeira auto-estrada Lisboa-Vila Franca de Xira, e projectou a actual Av. de Roma, em Lisboa. Ao longo da sua carreira, quer como professor ou estadista, promoveu, e revolucionou, o sistema rodoviário de Portugal, além de inúmeras obras públicas, tais como a marginal Lisboa-Cascais, o Estádio Nacional e a Fonte Luminosa. Foi sua, também, a criação do Parque de Monsanto, contribuindo também para a instalação do aeroporto da cidade de Lisboa. Foi também, um dos grandes responsáveis pela organização da Exposição do Mundo Português (1940).

¹¹ Nuno Portas, in ZEVI, B. (1970), p. 7.

¹² *Idem*, p. 8.

¹³ ZEVI, B. (1970), p. 28.

¹⁴ *Idem*, p. 29.

¹⁵ Nuno Portas, in ZEVI, Bruno (1970), p. 12.

¹⁶ *Idem*, p. 13.

¹⁷ *Idem*, p. 21.

¹⁸ PORTAS, Nuno – *A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação* (1978), in PORTAS, N. (2008), p. 151.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ *Idem*, p. 176.

²¹ *Idem*, p. 234.

²² *Idem*, p. 210. Entre 1959 e 1969, ocorrem os falecimentos de F. L. Wright (1959), Le Corbusier (1965), W. Gropius (1969) e L. Mies van der Rohe (1969).

²³ FRAMPTON, K. (2008), p. 396.

²⁴ TOSTÕES, A. (2004), p. 144.

²⁵ Cf. MILHEIRO, A. V. (2005).

²⁶ José Rafael Botelho (n. 1923) diploma-se pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa em 1952. A sua actividade profissional tem sido quase exclusivamente dedicada ao planeamento urbano, tendo feito diversas viagens de estudo a Inglaterra (1956 e 1964) e Holanda (1964); co-autor com Carlos Duarte do plano de Olivais-Sul (1960), em Lisboa, que constitui o maior exemplo de planeamento urbano dessa época. Foi também responsável pelo Plano do Parque Nacional da Península de Setúbal (1963), com António Freitas e Francisco S. Dias; Plano de Urbanização do Funchal (1968-69). Dependência da Caixa Geral de Depósitos em Portimão (1976-79), piscina do Lido, também no Funchal, para onde fez ainda diversos projectos. Cf. PEDREIRINHO, J. M. (1994), p. 70.

²⁷ PORTAS, Nuno – *A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação* (1978), in PORTAS, N. (2008), p. 209

²⁸ FERNANDES, J. M. (1999).

²⁹ Cf. *O Problema da Casa Portuguesa*, in TRIGUEIROS, L. (1993), p. 11-13

³⁰ PORTAS, Nuno – *Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação* (1978), in PORTAS, N. (2008), p. 206

- ³¹ Pedro Vieira de Almeida contraria assim a consideração de Carlos Ramos que, discursando na abertura da exposição da ODAM no Porto em 1951, «*vai estabelecer entre a nova geração que ali se afirmava e a sua própria, uma diferença fundamental que radicava segundo ele, nas novas e mais brilhantes perspectivas de trabalho que os arquitectos mais recentes já poderiam legitimamente alimentar, até porque melhor preparados, ao contrário da situação profissional que corresponderia à sua geração, aquela que designei e tenho referido como geração de 27 e que Ramos considerava ser, talvez com alguma frustração, a “geração do compromisso”*», Pedro Vieira de Almeida, in PINTO, J. F. (coord.), p. 13.
- ³² Para um maior aprofundamento sobre este tema cf. DURÃO, Teresa (2010).
- ³³ José Augusto França, cit in ALPENDURADA, J. P. (2009)
- ³⁴ O manifesto *Não!*, de 1953, «*Denúncia feita em formato de panfleto, retoma os meios e a forma usados pelas vanguardas europeias. Ou, se quisermos, o sentido agitador da propaganda de Le Corbusier. O seu discurso é suportado por imagens que rapidamente conformam a imediatez das palavras de ordem: curtas, concisas e provocadoras. A ideia fundamental que quer passar é a de que a arquitectura materializa o espírito do tempo*», Ana Tostões, in CALDAS, J. V. (2002).
- ³⁵ FERNANDES, J. M. (2009), p 15.
- ³⁶ Cf. LEITE, I. (2007), p 14.
- ³⁷ Cf. *Arquitectura*, n.º75 (Jun. 1962), p. 3-36, e REIS, Cândido (2009).
- ³⁸ Segundo João Pedro Conceição Silva, cf. entrevista a João Pedro Conceição Silva.
- ³⁹ LEITE, I. (2007), p. 222.
- ⁴⁰ Manuel Tainha, in LEITE, I. (2007). p. 223.
- ⁴¹ LEITE, I. (2007), p. 222.
- ⁴² *Idem*, p. 229.
- ⁴³ Cf. Entrevista ao arquitecto Tomás Taveira (em anexo).
- ⁴⁴ LEITE, I. (2007)., p. 230-231.
- ⁴⁵ *Idem*, p. 238-239.
- ⁴⁶ Como o caso de Jorge Gaspar, aquando da conferência *Manuel Vicente – 15 Edifícios na Rota do Oriente*, que teve lugar no ISCTE a14 de Abril de 2010, e onde o geógrafo apontou a necessidade de uma iniciativa semelhante que se detivesse na obra e no funcionamento do Atelier Conceição Silva.
- ⁴⁷ Cf. Entrevista à arquitecta Maria João Eloy (em anexo).
- ⁴⁸ Cf. Entrevista ao arquitecto José Forjaz (em anexo).
- ⁴⁹ Cf. Entrevistas aos arquitectos Tomás Taveira e José Forjaz (em anexo).
- ⁵⁰ Cf. Entrevista ao arquitecto José Forjaz (em anexo).
- ⁵¹ *Idem*.
- ⁵² *Idem*.
- ⁵³ TOSTÕES, A.(2004), p. 154.
- ⁵⁴ *Idem*, p. 155.
- ⁵⁵ Cf. FIGUEIRA, J. (2009).
- ⁵⁶ Cf. CARDOSO, Mário – *Entrevista a Francisco Conceição Silva* in *Arquitectura*, n.º 120 (Mar.-Abr. de 1971), p. 42-46.

⁵⁷ Cf. Entrevista à arquitecta Maria João Eloy (em anexo).

2. EM VIAGEM: O NOVO BRUTALISMO

A arquitectura inglesa entre 1950 e 1970

«(...) enquanto escrevo este ‘envoi’, torna-se muito claro que o maior e mais importante facto sobre a contribuição Britânica para o [Novo] Brutalismo é o de que este acabou. Se o movimento ainda é alvo de um contínuo interesse é difícil de dizer – o futuro pode ter mais surpresas (...) reservadas para nós»¹.

Reyner Banham, *The New Brutalism* (1966)

Ao escrever um livro – ou um manifesto –, promover intensamente um movimento ou um determinado ponto de vista arquitectónico e simultaneamente anunciar a sua morte umas páginas mais adiante será, certamente, caso raro na história da arquitectura. Mas, no entanto, é isso que acontece quando percorremos as páginas de *The New Brutalism – Ethic or Aesthetic?*, onde Reyner Banham (1922-1988), depois de formular os princípios do movimento e de descrever uma série de projectos onde observa uma correcta aplicação dessas premissas, declara-o extinto, pelo menos na Grã-Bretanha, num capítulo final em jeito de epílogo. A razão para isso: o caminho divergente que, segundo Banham, «pai adoptivo do Novo Brutalismo, [e] sem o qual a sua mensagem nunca teria tido nem metade da ressonância que conheceu»², foi tomado pelos seus principais “aliados”, o casal Smithson – que, com o *cluster* do *The Economist*, conseguiu “apenas” «um exercício artesanal dentro da grande tradição»³, e não um exemplo da «arquitectura básica absoluta»⁴ que os brutalistas defendiam –, e James Stirling (que, apesar de nunca se ter assumido como um brutalista, é um dos personagens com mais relevo no livro de Banham) – cujo Edifício da Engenharia da Universidade de Leicester (com James Gowan [n. 1923]) “falha” a sua condição brutalista por, entre outros aspectos, não depender estilisticamente de nenhuma obra de Le Corbusier. Assim nos diz Banham, momentos após ter declarado esses projectos como “não-brutalistas”: «Estes são edifícios que pertencem a outro livro. A sua confiança descontraída caracteriza-os como obras de maturidade, a maturidade de talentos originais que poderão nunca mais vir a precisar de colocar o problema do estilo, confiantes de que tal questão se resolverá a si mesma através do processo de satisfação das necessidades para

que o edifício foi criado»⁵. Quais eram, então, as condições – que o crítico começou por definir e defender onze anos antes num artigo da *The Architectural Review*⁶ – que os arquitectos tinham de respeitar para obedecer ao cânone brutalista? E como foram elas interpretadas pelos arquitectos de outros países – incluindo Portugal – que recebiam, mais ou menos atentamente, os estimulantes resultados desta nova arquitectura vinda de Londres?

Contexto Internacional – O fim dos CIAM e o emergir do Team 10

Os princípios do Novo Brutalismo foram formulados com uma agenda concreta, tendo em vista, por um lado, uma certa renovação dos (ou retorno aos) ideais mais básicos da arquitectura do Movimento Moderno, que tinha derivado, no Reino Unido, quer na “arquitectura branca dos Anos 30” (termo de James Stirling) – arquitectura que a nova geração considerava contrária à teoria moderna, uma vez que escondia a estrutura e os materiais por baixo de reboco pintado de branco, associando, paradoxalmente, a estética da máquina às superfícies suaves e planas e à «*simplicidade da régua e compasso*»⁷ –, quer no Novo Humanismo, por vezes apelidado depreciativamente de “Revivalismo William Morris” – que defendia o uso dos materiais e das formas com detalhe pitoresco, com influência da arquitectura escandinava. Assim, os brutalistas queriam recuperar, com «*pleno rigor moral, funcional e racional*»⁸, a verdade dos materiais, o revelar da estrutura e o respeito pela função. A principal qualidade que Banham encontrava nos brutalistas era, essencialmente, a capacidade de, ao mesmo tempo que procuram restaurar a essência da primeira arquitectura moderna, serem capazes de analisar os problemas nascidos no pós-guerra com uma nova e refrescante perspectiva, algo que se tornara insustentável para a estrutura tradicional dos CIAM (*Congrès Internationaux d’Architecture Moderne*). O crítico, com o seu habitual sentido de humor, foi propagandeando uma renovação quer estilística quer ao nível do pensamento, ao longo dos inúmeros artigos que escreveu nas principais revistas inglesas – como se pode verificar nesta passagem: «*Observar a jovem avant-garde admirar, com igual intensidade, casas de camponeses em Santorini, e o cromado dos carros de Detroit; o Cutty Sark, a Chiswick House, os maços de tabaco da Camel, e a capela de Le Corbusier em Ronchamp; Pollock, Paolozzi e Volkswagens – tudo isto parece o completo abandono de todos os standards. Porém não se trata de nada disso – é o*

abandono do preconceito estilístico, e a sua substituição pelo conceito “the style for the job”. Este abandono abre caminho a uma integração mais viável entre o design e os aspectos práticos da vida na era da máquina»⁹.

Torna-se importante, tal como Banham o faz no início do seu livro, traçar as origens do Novo Brutalismo de modo a perceber o contexto que levou ao seu aparecimento. O emergir deste movimento está naturalmente associado ao surgimento e à acção do Team 10, não só pelo facto de Alison e Peter Smithson serem das principais forças activas em ambos os casos, mas principalmente pelo sentimento partilhado por todos os seus membros de que o Movimento Moderno, pelo menos como vinha sendo apresentado nos CIAM, tinha em última análise fracassado na sua busca por uma habitação “humana”, tendo sido dado demasiado ênfase à satisfação funcional e à racionalização da construção. Como nos diz Kenneth Frampton¹⁰, entre 1928 e 1956, os CIAM passaram por três etapas de desenvolvimento. A primeira tem como ponto de partida a *Declaração de La Sarraz*, que «*enfatizou a construção, e não a arquitectura, como a “actividade elementar do homem”*»¹¹. Foi a fase mais doutrinária, dominada pelos arquitectos alemães, e onde se explicitaram as ligações da arquitectura à política e à economia, defendendo a racionalidade, a padronização e a universalidade dos métodos de produção, cortando com a era artesanal. Neste período estudaram-se temas como novas formas de planeamento urbano – com ênfase no interesse comum e na propriedade colectiva –, os padrões mínimos de vida, «*o uso eficiente tanto da terra como do material*»¹², entre outros. Ainda segundo Frampton, «*o segundo estágio dos CIAM, de 1933 a 1947, foi dominado pela personalidade de Le Corbusier, que deliberadamente alterou a ênfase predominante, fazendo-a incidir sobre o planeamento urbano*»¹³. Esta é a fase da *Carta de Atenas* (redigida em 1933, publicada dez anos mais tarde), documento orientador do urbanismo moderno que, em tom dogmático e genérico, alcançou grande popularidade e, pese embora o seu carácter essencialmente idealista, bem como posteriores considerações sobre os edifícios históricos e o contexto geográfico, não deixou de configurar de forma universalizante grande parte da expansão urbana no século XX. A *Carta de Atenas* tornou-se um dos principais alvos da crítica das gerações mais novas, como se verifica nas palavras de Banham¹⁴ em 1963, que a considera «*o documento mais olímpico, retórico e essencialmente destrutivo que já surgiu dos CIAM*», acusando a sua «*generalização persuasiva que [lhe] confere (...) o seu ar de aplicabilidade universal [que] esconde uma concepção muito limitada tanto da arquitectura como do planeamento urbano*», acusando ainda

a uniformização da habitação em blocos de alta densidade: «*hoje, trinta anos depois, não reconhecemos nisso nada além da expressão de uma preferência estética, mas na época teve a força de um mandamento mosaico e realmente paralisou as pesquisas sobre outras formas de moradia*». A terceira fase dos CIAM já anuncia a urgência da mudança do seu paradigma, nomeadamente em dois congressos realizados em Inglaterra (Bridgwater, 1947; Hoddesdon, 1951) – onde já se contraria a “cidade funcional” e onde o grupo inglês MARS (*Modern Architectural Research Group*) trata temas como o núcleo da cidade – e especialmente com o CIAM IX em Aix-en-Provence (1953), onde se dá a ruptura decisiva com a “velha guarda” dos congressos – que «*não deu nenhum sinal de que era capaz de avaliar realisticamente as complexidades da situação urbana difícil do pós-guerra (...) [fazendo com que] os novos afiliados, oriundos da geração mais nova, (...) [fossem] ficando cada vez mais desiludidos e inquietos*»¹⁵ –, através da acção dos Smithson e de Aldo van Eyck (1918-99), Jacob Bakema (1914-81), Georges Candilis (1913-95), Shadrach Woods (1923-73), John Voelcker (1927-72) e outros, que contrariam as quatro categorias funcionalistas da *Carta de Atenas* (Habitação, Trabalho, Lazer e Circulação), contrapondo-as com «*um padrão mais complexo que (...) seria mais sensível à necessidade de identidade*», composto por um conjunto de categorias de natureza mais hierarquizada que, no caso do projecto dos Smithson para Golden Lane (1952), incluía as noções de Casa, Rua, Bairro e Cidade, embora sem um carácter rígido e, no caso das duas últimas, com domínios variáveis e indefinidos. A transição completa-se no derradeiro CIAM (o décimo, em Dubrovnik, 1956), já da responsabilidade do Team 10, e já sem a comparência de Le Corbusier, que passa o testemunho de forma contundente às gerações mais novas, segundo ele mais bem preparadas para responder ao sentimento de urgência que se tinha instalado – «*São eles os que sabem. Os seus antecessores foram excluídos, ficaram de fora, não estão mais sujeitos ao impacto imediato da situação*»¹⁶.

Contexto Britânico – A Nova Geração e as Origens do Novo Brutalismo

No entanto, Le Corbusier é na verdade o elo de ligação entre o Movimento Moderno e o Novo Brutalismo, não só por ser praticamente o único dos “velhos mestres” que era indiscutivelmente admirado pelos “angry young men”¹⁷ da arquitectura inglesa, mas principalmente porque já tinha

vindo a efectuar a sua revisão pessoal da arquitectura moderna desde os anos 30, procurando na arquitectura regional mediterrânica a ligação à cultura local e a síntese entre modernidade e tradição. O próprio Reyner Banham começa um dos artigos fundadores do movimento com uma citação de *Vers une Architecture* (1923), «*A arquitectura é, através dos materiais em bruto, o estabelecer de relações emotivas*»¹⁸, denotando a admiração pelo mestre franco-suíço. Outras figuras internacionais – como Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), Philip Johnson (1906-2005), Gerrit Rietveld (1888-1964), Alvar Aalto (1898-1976), Ernesto Nathan Rogers (1909-69) ou Hugo Häring (1882-1958) – servem de inspiração para os jovens arquitectos ingleses de então, que paralelamente rejeitam o passado recente da Grã-Bretanha dos anos 1950 – exceptuando, segundo Banham, arquitectos como Wells Coates (1895-1958) ou Berthold Lubetkin (1901-90) –, nomeadamente a linha arquitectónica e ideológica seguida na exposição nacional *Festival of Britain*¹⁹ (1951), um esforço do pós-guerra que pretendia ser um “tónico para a nação” – a crítica mais frequente a este evento era relativa ao investimento excessivo num país com uma enorme carência de habitação (apesar de ter sido uma das primeiras tentativas governamentais de introduzir a arquitectura moderna num país bastante conservador, a nova geração não se revia no “*festival style*” [que misturava exemplos balizados entre um estilo moderno e os estilos “tipicamente britânicos”] e recusa ser impossível a conjugação da arquitectura moderna com o carácter britânico, sem cair em nostalgias neoclássicas) –, e a construção das primeiras *New Towns* – cujos modelos escandinavos adoptados perturbavam os arquitectos mais jovens, como explica Banham: «*A principal directiva da teoria pitoresca, “consultar o génio do lugar”, (...) parecia servir para justificar, ou mesmo santificar, a complacência em comprometer qualquer valor arquitectónico ‘autêntico’, para dar lugar a tudo o que fosse do mais provinciano e de segunda-linha na vida social e intelectual britânica*»²⁰. Esta última situação leva ao comentário satírico e muito divulgado de James Stirling: «*Vamos aos factos: William Morris era um sueco!*»²¹. Kenneth Frampton esclarece o que a geração nova repudiava:

«A sintaxe desse estilo [o Novo Humanismo, baseado na arquitectura oficial do *Welfare State* sueco] – que parece ter sido considerado suficientemente “popular” para a realização da reforma social inglesa – compreendia uma arquitectura de telhados de pouca declividade, paredes de alvenaria, tímpanos verticais e janelas de caixilhos quadrados, de madeira (...). Esse chamado “detalhamento popular” [people’s detailing] tornou-se (...) o vocabulário padrão dos arquitectos esquerdistas do Conselho Municipal de Londres e conquistou maior aceitação graças à influência dos editores mais activos da *The Architectural Review*, J. M. Richards [1907-92] e Nikolaus Pevsner [1902-83], os quais, após terem defendido um modernismo rigoroso, começaram, na década de 1950, a optar por uma abordagem mais livre da criação da forma construída. As conferências Reith feitas por Pevsner em 1955, O Carácter Inglês da Arte Inglesa [The Englishness of English Art], afirmavam publicamente a informalidade pitoresca como a própria essência da cultura britânica»²².

Para além do casal Smithson, outros arquitectos, mesmo sem aderirem conscientemente ao Novo Brutalismo, partilhavam as mesmas preocupações, rejeitando quer o «populismo gratificante»²³ do *Festival of Britain* quer o Novo Humanismo tal como propagandeado pela *The Architectural Review*. Alguns deles, à semelhança dos Smithson e de Stirling, trabalhavam para o LCC (London County Council) – Alan Colquhoun (n. 1921), William Howell (?-1975), Colin St John Wilson (1922-2007), Peter Carter e John Killick (1924-72) –, realizando projectos residenciais já libertos do modelo novo-humanista. Os brutalistas contrapõem este modelo com a noção de que o “velho humanismo” tinha estado sempre presente no Movimento Moderno, trazendo para o debate a influência clássica de Andrea Palladio (1508-80) nos mestres modernos – através do livro *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949), de Rudolf Wittkower (1901-71); de ensinamentos do seu discípulo Colin Rowe (1920-99), autor do ensaio *The Mathematics of the Ideal Villa* (1947), que compara Palladio e Le Corbusier; e do próprio *Modulor* (1948), na tradição dos sistemas de proporção clássicos –, bem como as «raízes socioantropológicas da cultura popular»²⁴, que interessavam também aos artistas da época, como Nigel Henderson (1917-85) e Eduardo Paolozzi (1924-2005), «dos quais o Brutalismo derivou grande parte do seu carácter existencial»²⁵.

Foram diversas as manifestações artísticas que nesses anos procuraram o regresso a uma condição humana básica e total, e os próprios Smithson participaram em exposições juntamente com artistas que de alguma forma partilhavam o mesmo sentimento. Apesar do nome “brutalismo” ter tido uma origem bastante singular e até de carácter depreciativo²⁶, o termo foi adoptado pelos arquitectos fundadores do movimento, pois no princípio da década de 1950, como refere Banham, «nenhuma palavra excepto ‘Brutalismo’ poderia significar o que os Smithsons e muitos outros da sua geração sentiam com urgência que deveriam expressar, mesmo que não tivessem, na altura, uma arquitectura para o fazer»²⁷. Na verdade, o nome ia também ao encontro da *art brut* de Jean Dubuffet (1901-85) e do culto do antiestético, que foi explorado pelos Smithson juntamente com Henderson e Paolozzi (os quatro pertencentes ao *Independent Group*, considerado o precursor da *Arte Pop*) nas exposições *Parallel of Life and Art* (1953) e *This Is Tomorrow* (1956). Esta última, concebida por Theo Crosby (1925-94) e contando com a presença de muitos artistas, músicos, arquitectos e designers gráficos mais tarde consagrados, revelou-se de grande importância para o mundo artístico uma vez que continha o póster-colagem *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, considerado um dos primeiros ícones da *Arte Pop*.

Banham reforça o paralelismo entre o meio artístico e os jovens arquitectos ingleses, contrapondo o conceito de Michel Tapié (1909-87) de ‘*un art autre*’, ou seja, uma “anti-arte”, livre de condicionalismos pré-concebidos – como o Expressionismo Abstracto (de Dubuffet, Jackson Pollock ou Willem de Kooning) –, que procura, não a qualidade abstracta de beleza, mas todas as qualidades que afectam as emoções, ou seja, a dimensão humana na sua totalidade. Assim, os Smithson propunham ‘*une architecture autre*’ (termo de Reyner Banham), uma arquitectura subversiva que, pretendendo responder à nova realidade do pós-guerra, abandonava os conceitos académicos de «*composição, simetria, ordem, módulo, proporção, “literacia em planta, construção e aspecto”* (...) [e até] *a ideia de que a função primordial do arquitecto é usar estrutura para fazer espaço*»²⁸, rejeitando, basicamente, a noção da “Arte da Arquitectura”, corrente desde o Renascimento, à semelhança do que fizeram na época os compositores da ‘*musique concrète*’, que recusaram a teoria musical ortodoxa – harmonia, melodia, ritmo, métrica, etc. –, usando os sons naturais ‘*as recorded*’ e a manipulação electroacústica como matéria-prima. A ideia essencial que os Smithson queriam transmitir era de que, uma vez que a sociedade estava dramaticamente diferente

depois da II Guerra Mundial, o paradigma arquitectónico também teria de mudar. O casal explicita em 1957:

«Partindo de edifícios individuais, compostos no seu conjunto por técnicas estéticas clássicas, prosseguimos para uma examinação da questão total da dimensão humana e da relação que os edifícios e a comunidade têm com ela. Deste estudo cresceu uma atitude completamente nova e uma estética não-clássica.

Qualquer discussão sobre o Brutalismo falhará o alvo se não levar em conta a sua tentativa em ser objectivo em relação à 'realidade' – aos objectivos culturais da sociedade, às suas vontades, às suas técnicas e assim por diante. O Brutalismo tenta corresponder a uma sociedade de produção em massa, e apresentar uma poesia dura a partir das forças confusas e poderosas que estão operando.

Até agora o Brutalismo tem sido discutido do ponto de vista estilístico, quando a sua essência é ética»²⁹.

As proposições éticas do casal Smithson tinham uma correspondência na atitude conceptual de Le Corbusier na Unidade de Habitação de Marselha (1947-52), o primeiro edifício de referência para os brutalistas, mas cuja estética do *béton brut* foi porventura mais significativa pelo seu resultado formal do que pela intenção moral subjacente. É precisamente isso que nos diz Banham: «A inovação crucial da 'Unité' não era [somente] a sua escala heróica, nem as suas originalidades na organização seccional, nem as suas pretensões sociológicas – era, mais do que tudo, o facto de que Le Corbusier tinha abandonado a ficção do pré-guerra de que o betão armado era um material preciso, da 'era da máquina'»³⁰. Com este edifício, Le Corbusier tinha, segundo Banham, unido a tradição norte-europeia com a tradição mediterrânica, tendo finalmente chegado ao que se tinha proposto em *Vers une architecture*: que a tecnologia moderna se unisse às lições clássicas para produzir, tão somente, arquitectura, tal como entendida por «Perret, Fídias, Mansart ou Miguel Ângelo»³¹. Tal como Le Corbusier, também os brutalistas tinham como objectivo essencial construir “relações emotivas” com “materiais brutos”, e talvez tenha sido essa a contribuição essencial da Unidade de Marselha para a ética que os brutalistas procuravam. A reverência da geração nova em relação a Le Corbusier fazia com que se visse a 'Unité', não como uma tentativa de corresponder ao

urbanismo diagramático e universal da Carta de Atenas, mas como uma solução única num contexto único, ou seja, um *habitat* ideal para o realojamento da população de Marselha no pós-guerra – uma perspectiva humana em vez de mecânica, antropológica em vez de funcional. Os brutalistas podiam assim continuar a seguir as pisadas do mestre franco-suíço, segundo o epíteto «*Do as Corb does, not as Corb says*»³².

Outro edifício referencial para o Novo Brutalismo é construído, não em betão, mas em aço, vidro e tijolo. Trata-se do Instituto de Tecnologia de Illinois, em Chicago, de Ludwig Mies van der Rohe. O conjunto de edifícios, construídos entre 1939 e 1958, era muito admirado em Inglaterra devido ao uso honesto dos materiais (na Europa, as estruturas em aço raramente ficavam visíveis no edifício finalizado), à pormenorização simples mas refinada, e ao uso da simetria nas fachadas e da composição axial nas plantas. Com efeito, o primeiro edifício construído a deter o rótulo de brutalista inspira-se em Mies e não em Le Corbusier. A Escola Secundária de Hunstanton (1949-54), de Alison e Peter Smithson, representa, então, os princípios-base do Novo Brutalismo: o uso dos materiais “*as found*”³³, quer no exterior quer no interior dos edifícios, a articulação expressiva dos diversos elementos constitutivos (quer construtivos: os materiais; quer funcionais: os diversos pavilhões da escola), o uso da simetria e da planificação axial, a disposição de todos os elementos técnicos (condutas, cabos eléctricos, canalização) à vista, e a pormenorização pouco detalhada mas funcional. Tudo é composto com grande franqueza e sem espectacularidade ou artifício: «*a clareza formal [da escola] (...) é para ser vista como parte de uma determinação para dotar o edifício de toda uma concepção simples e compreensível. Sem mistério, romantismo ou ambiguidades em relação à função e à circulação*»³⁴.

A radicalidade desta proposta não encontrou semelhante em mais nenhum projecto construído pelos Smithson. No entanto, Banham destaca vários projectos da dupla, não realizados – a Casa do Soho (1952) e as entradas falhadas para as competições da Catedral de Coventry (1951), do conjunto habitacional Golden Lane (1952), da extensão da Universidade de Sheffield (1953), e a proposta para Berlim-Hauptstadt (1958) –, cuja rejeição levou, provavelmente, ao repensar e ao evoluir das premissas brutalistas. Nas palavras de Robin Boyd (1919-71), arquitecto e crítico australiano, os Smithson «*sabiam que a insolência heróica do Brutalismo, que era boa para conferências ou para trabalhos de competição ou para uma pequena moradia, tinha de ser ligeiramente alterada numa escola, mais num edifício público e quase completamente revista para St.*

*James Street, onde o mármore era mais apreciado»*³⁵. Com o êxito da encomenda para St. James Street em Londres (o conjunto do *The Economist*), os Smithson diluíram as proposições do Novo Brutalismo, adequando-as à realidade do mercado de trabalho. Mas talvez nunca tenham abandonado completamente a sua busca ideológica, o que explica que tenham construído relativamente pouco, tendo permanecido essencialmente como teóricos, expondo as suas ideias em conferências, livros, artigos e como professores.

Evolução do Novo Brutalismo

Aceitando que o edifício-manifesto de Hunstanton era um acontecimento praticamente irrepetível, Reyner Banham reformula em 1955, no artigo *New Brutalism*, a definição da arquitectura brutalista, de modo a permitir um desenvolvimento futuro do movimento, porventura menos radical, dando menos ênfase à legibilidade e clareza da planta, e mais ao conceito do edifício como uma entidade visual única e imediatamente apreensível – «*A definição de um edifício do Novo Brutalismo derivada de Hunstanton (...) tem de ser modificada de modo a excluir o formalismo como uma qualidade básica (...) e deverá ser lida mais correctamente: 1, Memorabilidade como uma Imagem; 2, Exibição clara da Estrutura; e 3, Valorização dos Materiais “as found”*. Relembrando que uma Imagem é aquilo que afecta as emoções, que Estrutura, no seu sentido mais amplo, é a relação entre as partes, e que materiais “as found” são os materiais no seu estado natural [raw materials]»³⁶.

Um dos mais importantes arquitectos britânicos a enveredar por uma «*versão peculiar do brutalismo*»³⁷ foi sem dúvida James Stirling, que apresentou pela primeira vez ao mundo anglo-saxónico, através de um artigo na *Architectural Review*³⁸, as Maisons Jaoul, as casas de Le Corbusier que se tornaram o ponto de partida para o desenvolvimento da estética brutalista britânica – definida por Kenneth Frampton como um «*vernáculo à base de vidro e tijolo, extraído das estruturas industriais do século XIX*»³⁹, indo ao encontro da “*warehouse aesthetic*” pretendida pelos Smithson para a pequena casa no Soho que, «*se tivesse sido construída, teria sido o primeiro expoente do Novo Brutalismo em Inglaterra, (...) [e conteria] a estrutura inteiramente exposta, sem acabamentos interiores (...), como num pequeno armazém*»⁴⁰. As Casas Jaoul clarificaram a maneira brutalista de lidar com os materiais, especialmente para os jovens arquitectos que, não se revendo ou não

percebendo o brutalismo inerente da escola de Hunstanton, consideravam o trabalho de um grande mestre como Le Corbusier um caminho mais seguro a percorrer, especialmente por observarem que esta fase do arquitecto franco-suíço já pouco tinha a ver com o purismo e com as propostas utópicas e progressistas dos anos 1920, e mais com a procura de responder a um contexto territorial e temporal específico. Embora tanto Le Corbusier como James Stirling recusarem ver o rótulo de “arquitectura brutalista” aplicado neste projecto, a verdade é que a fase posterior do Novo Brutalismo teve, como nos diz Banham⁴¹, «*uma muito menor relação com as proposições teóricas dos Smithsons do que com o desenvolvimento e mutações do estilo inventado por Le Corbusier para estas duas-casas-num-pódio em Neuilly. Elas “tornaram-se” o Brutalismo*», ou seja, uma forma de tratamento dos materiais livre da estética da máquina da “arquitectura branca dos Anos 30”, bem como a possibilidade de projectar de forma honesta, não para um futuro utópico e tecnocrático, mas para uma realidade confusa e por vezes contraditória, para a qual os arquitectos já não tinham todas as respostas.

Os apartamentos em Ham Common (Londres, 1955-58), de Stirling e Gowan, para além de estabelecerem a reputação da dupla, respondem então aos três princípios genéricos de Banham, e as revistas da época vão classificá-los como um exemplo brutalista. Encontram-se neste projecto a exibição clara da estrutura e a valorização dos materiais “*as found*” – betão, tijolo, vidro e madeira. A memorabilidade como imagem é dada, não só pela conjugação hábil dos materiais, mas também através do protagonismo volumétrico e escultórico com que são tratados certos elementos funcionais – janelas, caleiras, chaminés, elementos de ventilação e, internamente, as lareiras –, no seguimento da última fase de Le Corbusier – a de Ronchamp e das experiências indianas –, o que demonstra a «*habilidade com que algumas pistas das Casas Jaoul foram expandidas em Ham Common num estilo completo, rico e flexível*»⁴².

Se o estilo brutalista em Inglaterra adoptou o vocabulário de Ham Common – e, por afinidade, das Casas Jaoul e da referência imprescindível da *Unité* de Marselha – como base projectual, as derivações brutalistas que surgiram um pouco por todo o mundo resultaram da conjugação das linguagens corbusianas com factores regionais, ou com reminiscências mais racionalistas (sem sofrerem, portanto, um processo semelhante de “anglicização”). É o caso da habitação própria (St-Rémy-lès-Chevreuse, 1957) de André Wogenscky (1916-2004) – braço direito do mestre franco-suíço no seu atelier – ou da fábrica em Thun (Suíça, 1960) do Atelier 5, caracterizadas pelo seu ecletismo

em relação ao idioma de Le Corbusier; do Instituto Marchiondi (Milão, 1959) de Vittoriano Viganò (1919-96) ou dos apartamentos em Harumi (Tóquio, 1958) de Kunio Mayekawa (1905-86), formalmente mais austeros e imponentes; do orfanato (Amsterdão, 1958-60) de Aldo van Eyck, do Siedlung Halen (Berna, 1961) do mesmo Atelier 5, ou das habitações para casais estudantis na Universidade de Yale (New Haven, 1962) de Paul Rudolph (1918-97), estruturas mais complexas cuja conjugação modular pretende criar a sensação de um aglomerado urbano, de relação entre cheios e vazios, que se repetem mas que não entediam. Reyner Banham sumariza: «o *Brutalismo* estava a tornar-se um estilo com ampla difusão para além das suas fontes, mas essas fontes ainda tinham autoridade suficiente para estampar uma imagem bastante consistente em todas as suas derivações, mesmo quando as ligações exactas na corrente de relações não conseguem ser estabelecidas»⁴³.

Naturalmente, também em Portugal o Novo Brutalismo sofreu um processo de aculturação, a que não foram certamente alheios factores diversos, tais como a participação de arquitectos portugueses em eventos internacionais, o cariz dos artigos de divulgação do movimento nas revistas portuguesas, o contacto com arquitectos, críticos e publicações estrangeiras, ou a realidade sócio-económica nacional nos anos 1960. Tentaremos de seguida, com base na informação que foi possível recolher, traçar algumas das “ligações na corrente de relações” entre o nosso país e o mundo anglo-saxónico, especialmente no que toca à transposição do Novo Brutalismo – e dos temas discutidos no Team 10, muitas vezes coincidentes com os do movimento britânico – para o nosso contexto, com especial incidência em Inglaterra, e particularmente em Londres.

A relação entre Portugal e o mundo anglo-saxónico

«A construção da cultura arquitectónica contemporânea foi acompanhada por um movimento de crescente internacionalização das ideias e das formas. Neste processo desempenharam um papel fundamental as viagens de estudo, as exposições, os encontros e congressos internacionais. O contacto directo entre criadores, e entre estes e as obras de referência, alimentou o debate de ideias, a definição de correntes, o confronto, a polémica. Tanto a adesão como o repúdio foram potenciados pelas páginas ilustradas das publicações da especialidade»⁴⁴.

Através das fontes historiográficas que orientam o estudo da arquitectura moderna do século XX em Portugal, é possível perceber que os arquitectos ou progressistas do nosso país raramente procuraram modelos ou referências no mundo anglo-saxónico, preferindo, especialmente numa fase inicial que vai desde o primeiro modernismo até meados dos anos 1950, conhecer e divulgar alguma da cultura arquitectónica de países como a França, Alemanha, Itália, Holanda ou Bélgica. De facto, nessa primeira fase o contacto com países de língua inglesa só se efectuará por viagens de estudo, muitas vezes incluídas em digressões mais alargadas pela Europa, de arquitectos como Cristino da Silva, Viana de Lima, e Carlos Ramos (ao Reino Unido), ou Keil do Amaral (ao Reino Unido e E. U. A.), Jorge Segurado, Frederico George (1915-94) e Adelino Nunes (aos E. U. A.). Existem, naturalmente, excepções neste período, como a frequência em 1944 do curso de urbanismo na Universidade de Londres por Fernando Mesquita, ou a publicação de um número da *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos* – nessa altura dirigida por José Cottinelli Telmo (1897-1948) – dedicada ao panorama da arquitectura inglesa imediatamente após a guerra⁴⁵. Os artigos que compõem esta edição foram organizados e traduzidos pelo *British Council*, e consistem numa amostragem da cultura arquitectónica e artística, no sentido de divulgar a Inglaterra como um país progressista e (ainda) centro de um império mundial. São salientados, nestes artigos, temas como o carácter inglês, a organização profissional da classe dos arquitectos ingleses, e a relação artística entre os dois países. Apresentam-se, lado a lado, ensaios sobre a história e tradição da arquitectura inglesa desde o Românico, e sobre a importância da ciência e das novas técnicas, das quais foi pioneiro o Crystal Palace (1851), de Joseph Paxton (1803-65). Organizados tipologicamente, os edifícios representados na revista dividem-se entre os de construção urgente no pós-guerra – escolas e hospitais, de onde sobressai a clareza estrutural e a pré-fabricação em aço, o que lhes confere um aspecto sóbrio e discreto –, e as igrejas e edifícios para a administração pública – de cunho monumental e com uma certa mistura de estilos (*Art Déco*, neo-clássico, vitoriano, etc.). Referem-se, especialmente, arquitectos como Christopher Wren (1632-1723), na parte histórica, ou edifícios de Edwin Lutyens (1869-1944), Giles Gilbert Scott (1880-1960), Reginald H. Uren (1906-88) ou o grupo Tecton – criado por Lubetkin em 1932, e contando com Lindsay Drake (1909-80), Francis Skinner (1908-98) e, mais tarde, Denys Lasdun (1914-2001), entre os associados.

No entanto, as culturas do centro da Europa continental ou dos países mediterrânicos exerceram quase sempre uma maior influência entre nós. Só em 1952-53 haverá, em Portugal,

ocorrências significativas de cariz internacional com maior ligação ao meio britânico – nomeadamente, o III Congresso da UIA (União Internacional dos Arquitectos), em Lisboa (1953), «*submetido ao tema “O Arquitecto na Encruzilhada de Caminhos”, [que contou] com a presença de 600 participantes de 35 delegações, entre os quais Patrick Abercrombie (1879-1957), presidente da UIA*»⁴⁶, urbanista inglês e autor do *County of London Plan* (1943) e do *Greater London Plan* (1944), onde se propõe a criação das *New Towns*⁴⁷. A par deste congresso, tinha-se realizado no ano anterior o XXI Congresso do FIHUAT (Federação Internacional de Habitação e Urbanismo), também em Lisboa, cuja edição em Edimburgo (Escócia), uns anos mais tarde, vai contar com a presença, entre outros, de Fernando Távora.

Torna-se importante referir que Távora, juntamente com Viana de Lima, é um dos portugueses que acompanha mais de perto o processo de revisão arquitectónica e urbanística do Movimento Moderno. Salientam-se a sua participação no CIAM VIII em Hoddesdon (Reino Unido, 1951), dedicado ao tema do “*Core*”, no CIAM IX em Aix-en-Provence (França, 1953), que trata o estudo do “*Habitat Humano*”, e no CIAM X em Dubrovnik (Jugoslávia, hoje Croácia, 1956), onde desenvolve com outros o conceito de “*Cluster Planning*”. Durante esses últimos encontros dos CIAM, Távora está em contacto com muitos dos arquitectos mais importantes da cena internacional, não só com os mais consagrados, mas também com os “jovens turcos” que vão abalar os alicerces da organização – os Smithson, Van Eyck, Bakema, Candillis, Woods, entre outros –, marcando presença ainda, na sequência da transformação dos CIAM, nos encontros do Team 10 em Otterlo (Holanda, 1959) e Royaumont (França, 1962). A propósito deste último, publicará na revista *Arquitectura* um comentário esclarecedor: «*O facto de que não tenhamos chegado a uma conclusão em Royaumont e que não tentássemos sequer obtê-la, é, quanto a mim, profundamente significativo. Há momentos nos quais é possível a um grupo de homens que se reúnem chegar a conclusões claras, lúcidas, esquematizadas; outros há, pelo contrário, em que é apenas possível concluir que... é impossível encontrar-se uma conclusão*»⁴⁸. Távora torna-se assim no “arauto” português dessa positiva incerteza com que o meio arquitectónico olha o mundo no início da década de 1960, e que vai ao encontro da “terceira via” da arquitectura moderna que muitos arquitectos sentiam ser o caminho a seguir: «*Os tempos e as dimensões mudaram... A realidade é mais diversa, mais rica e mais variada. Não é possível, por agora, dar receitas (...). O Mundo apresenta-se aos nossos olhos e ao nosso espírito como complexo, perturbador, insólito (...). Sente-se que o momento é de pesquisa e*

de dúvida, de reencontro, de drama e de mistério»⁴⁹. Outro português a participar nas reuniões do Team 10 foi Pancho Guedes, personagem muito ligado à cultura anglo-saxónica através da África do Sul – foi através do sul africano Theo Crosby (editor da *Architectural Design*) que entrou em contacto com os Smithson. A sua participação causou sensação entre o grupo, uma vez que a sua obra, para além de muito imaginativa e de um carácter exótico, continha uma inegável carga humanística que também interessava aos dissidentes dos CIAM. Já anteriormente, em 1960, Pancho tinha contactado com Reyner Banham e J. M. Richards, editores da *Architectural Review*, que publicam o seu trabalho na revista inglesa⁵⁰.

Outro factor importante para o contacto com as escolas e práticas internacionais é a atribuição pela Fundação Calouste Gulbenkian de inúmeras bolsas de estudo e de investigação no estrangeiro, desde meados da década de 1950⁵¹. Foram bolseiros arquitectos como o próprio Távora – em 1960, visitando as faculdades de arquitectura mais importantes nos Estados Unidos, e assistindo à *World Design Conference*, em Tóquio, que contou com a presença de arquitectos como Louis Kahn (1901-74), Kenzo Tange (1913-2005), Minoru Yamasaki (1912-86), Paul Rudolph e o casal Smithson –, Hestnes Ferreira – 1962-63, estudando nos Estados Unidos: na Universidade de Yale com Rudolph e na Universidade da Pensilvânia com Kahn (onde recebe o *Master in Architecture*), e trabalhando no *atelier* deste último em Filadélfia⁵² – Vieira de Almeida – 1963, estudando equipamento urbano em Inglaterra –, Rafael Botelho – 1963, estudando planeamento territorial e técnicas urbanísticas na Holanda e em Inglaterra –, o arquitecto paisagista Elídio Alves de Araújo (n. 1925) – 1964, estudando em Inglaterra –, José Pulido Valente (n. 1936) – 1966, estagiando no Building Centre, em Londres –, ou Manuel Fernandes de Sá (n. 1943) – 1969, realizando um curso de pós-graduação em *Town & Country Planning*, na Universidade de Manchester (Reino Unido). Esta mesma fundação – cujo projecto para o seu edifício-sede contou com a consultoria, em 1959, de Leslie Martin, Franco Albini (1905-77), Georges-Henri Rivière (museólogo, 1897-1985), Carlos Ramos e Keil do Amaral – patrocinou também iniciativas como uma viagem a Londres (1964) de 15 artistas e arquitectos nacionais, incluindo Távora, Ramos e Fernando Lanhas (n. 1923). Outros arquitectos portugueses procuraram aprofundar os seus estudos em países de língua inglesa, caso de José Forjaz, *Master of Science in Architecture* na Universidade de Columbia, Nova Iorque, em 1968; ou Manuel Vicente, *Master in Architecture* na Universidade da Pensilvânia em 1969, onde foi também aluno de Louis Kahn.

Em certas ocasiões procurou-se também divulgar a arquitectura portuguesa além-fronteiras através de exposições, como a *Exhibition of Portuguese Architecture* (1956), organizada pelo Secretariado Nacional de Informação com apoio do Sindicato Nacional dos Arquitectos, e apresentada em Londres e em outras cidades do Reino Unido. Esta exposição, que consistia em mais de 50 projectos nacionais, é comentada por Rafael Botelho que – apesar de salientar como positiva a divulgação da arquitectura portuguesa no estrangeiro –, não a considera «válida [nem] representativa»⁵³, uma vez que não possuía um fio condutor claro, nem uma hierarquia lógica dos projectos apresentados.

Para além do contacto directo com o estrangeiro, naturalmente difícil devido a factores de ordem política e económica, o outro meio de “comunicação” com o exterior será, portanto, a publicação das revistas nacionais – muitas vezes contendo artigos retirados de publicações estrangeiras –, bem como a recepção das revistas internacionais, essenciais para a divulgação e crítica necessária ao aprofundamento das questões da disciplina. Verificamos, ao analisar as publicações periódicas nacionais – nomeadamente a revista *Arquitectura* (na sua terceira fase, 1957-74) e a revista *Binário* (criada em 1958 pelos irmãos Manuel e Jovito Taíña, e tratando temas quer da arquitectura quer da engenharia) – que, apesar do seu esforço de divulgação, quase sempre complicado por contingências económicas, teriam sempre de ser complementadas por publicações estrangeiras de modo a compor um quadro mais abrangente do panorama internacional, o que aliás acontecia no Atelier Conceição Silva, e provavelmente em muitos outros.

Uma das primeiras referências à arquitectura inglesa do pós-guerra surge em 1955, ainda na segunda fase da revista arquitectura, num artigo que divulga a construção experimental de células habitacionais pelo LCC⁵⁴. Este tema da pré-fabricação – assim como as novas soluções técnicas e materiais que aparecem em muitas notícias relativas a Inglaterra – continuará a ser um dos elos de ligação com o Reino Unido, como se vê no artigo assinado por Vasco Croft de Moura (n. 1932), “A Pré-fabricação em Hertfordshire”, que documenta a construção de escolas standardizadas nessa região inglesa, que o arquitecto português acompanhou de perto ao ser integrado na equipa coordenada por Charles Herbert Aslin (1893-1959), pioneiro da construção pré-fabricada e responsável por esse programa enquanto arquitecto do condado.

Só a partir de 1958 a arquitectura inglesa aparecerá com mais frequência nas páginas das revistas portuguesas, destacando-se os artigos relacionados com o urbanismo: entre outros, um

ensaio de Carlos Duarte sobre Ebenezer Howard (1850-1928) e a tradução de excertos de *Garden Cities of To-morrow* (originalmente publicado em 1902), bem como da introdução de 1946 escrita por Lewis Mumford (1895-1990); e a transcrição de um extracto de uma conferência de José Rafael Botelho no *British Council* de Lisboa em 1958, subordinada ao tema “As Novas Cidades Inglesas” – que Botelho teve oportunidade de visitar numa viagem ao Reino Unido em 1956 –, onde se traça um retrato bastante detalhado do desenvolvimento urbanístico britânico desde a Revolução Industrial e as soluções de planeamento no pós-guerra – acompanhado de esquemas conceptuais e de documentação fotográfica –, e onde se defende a correcta legislação urbanística como condição essencial para dar resposta aos problemas da habitação, estruturada num «*Planeamento Nacional, escalonado em planos regionais e planos locais*». Também a cultura arquitectónica americana é retratada na transição para os anos 1960, com artigos de carácter geral – como um ensaio de Luís Fernandes Pinto, que viaja aos Estados Unidos ao abrigo do *State Department* e do *American Council on Education*, onde retrata as várias tendências da arquitectura americana desde o século XIX, tocando nos aspectos sociais, económicos e culturais que as determinaram, e mostrando edifícios de arquitectos como Eero Saarinen (1910-61), Yamasaki, Kahn, Mies e Johnson, ou o colectivo SOM (Skidmore, Owings and Merrill, formado em 1939) – ou sobre temas mais específicos – como o artigo “A Cidade e o Automóvel”, de Robert Auzelle⁵⁵; as análises à obra de arquitectos como Paul Rudolph; ou artigos relacionados com o turismo, a arquitectura de consumo ou a expansão suburbana –, a maioria traduções de artigos originalmente publicados em revistas estrangeiras.

O contacto mais directo e abrangente com as revistas que chegavam dos outros países foi estabelecido por Nuno Portas, que em algumas edições da *Arquitectura*, ainda anteriores a 1960, assinou uma secção dedicada à escolha e crítica sumária de artigos provenientes de vários países – como os Estados Unidos, Reino Unido, Itália, Alemanha, Suíça, França, Japão, Suécia, entre outros, ou mesmo da sua “compatriota” *Binário* –, à semelhança do que acontecia nessas mesmas revistas. Uma análise aprofundada dessa secção, denominada “Das revistas estrangeiras”⁵⁶, permite concluir que a maioria dos artigos escolhidos fazem referência à arquitectura italiana – com bastante ênfase nas questões do urbanismo – e escandinava – com predominância dos artigos sobre Alvar Aalto. Relativamente aos artigos ingleses, Portas destaca as intervenções do LCC e de James Stirling, referindo também artigos teóricos dos Smithson. No entanto, em nenhuma destas análises é referida

a palavra Novo Brutalismo, ou semelhante, um termo em circulação corrente nas revistas britânicas pelo menos desde 1955. Na realidade, muitos dos artigos de revistas inglesas seleccionados por Portas tratam de arquitectura de outros países – como França, Espanha, Japão, Suécia, Finlândia e outros – ou de inovações em questões tecnológicas. Os que tratam de arquitectura inglesa são aliás referentes, em grande parte, aos temas da transposição do neo-empirismo sueco para Inglaterra, ou da enaltação do ruralismo britânico, precisamente os temas combatidos pela geração que se enquadra do movimento brutalista. Verificamos, então, que esta secção da *Arquitectura*, simultaneamente informativa e crítica, corresponde a uma tomada de posição em relação à cena internacional – como se observa nos comentários de Portas aos artigos referentes a Mies van der Rohe – caracterizando os seus projectos do final da década de 1950 como a confirmação da «rarefacção do [seu] universo espacial»⁵⁷ ou da «inquietante (...) tendência para uma cristalização num espírito neo-clássico»⁵⁸ –, ou na defesa apaixonada do Neo-Liberty em resposta a um «violento e mal-informado ataque»⁵⁹ ao movimento italiano por parte de Reyner Banham na *Architectural Review*.

Como já se referiu, a ligação com a arquitectura inglesa fez-se essencialmente, no caso das publicações periódicas portuguesas, pela transposição de artigos estrangeiros, existindo pouco contacto directo com as obras inglesas – não se encontra, por exemplo, registo de correspondentes estrangeiros associados às revistas nacionais –, ao invés do que aconteceu, por exemplo, aquando da divulgação da obra do italiano Carlo Scarpa (1906-78)⁶⁰ ou da dupla catalã Josep Antoni Coderch (1913-84) e Manuel Valls i Vergès (n. 1912)⁶¹, através de viagens e de estudos desenvolvidos por Nuno Portas. É provavelmente assim que se publica, logo em 1958 na revista *Binário*, os blocos de habitação em Ham Common, de Stirling & Gowan. Apesar de não existir nenhuma informação sobre o autor do artigo – inglês, português ou outro –, o tipo de discurso sugere que este é feito a partir de elementos da revista *Architectural Review*, ou que se trata mesmo de uma tradução integral, especialmente na parte da memória descritiva. O artigo faz também referência a outros projectos habitacionais de jovens arquitectos ingleses – dos Smithson e de William Gough Howell (1922-74) e Stanley Frederick Amis (n. 1924) –, bem como à máxima de Gowan que guiava o trabalho da dupla: *the Style for the Job*, traduzido no artigo para “um estilo para cada obra”.

Só em 1961 se publicará outra obra inglesa, o conjunto urbano de Roehampton (1952-55), apontado por Teresa Valssassina Heitor como influência no projecto urbano dos Olivais Sul. O artigo é assinado por João Reis Machado, que mais tarde integrará com José Rafael Botelho, Luís Vassalo

Rosa⁶² (n. 1935) e outros a equipa responsável pela elaboração desse projecto de expansão da cidade lisboeta, onde se experimentaram conceitos derivados em parte da «*primeira geração das new-towns inglesas e de algumas intervenções pontuais*»⁶³, bem como das «*propostas resultantes da revisão dos conceitos subjacentes às cidades novas inglesas, introduzida no plano de Cumbernauld (1956-61), do qual se destaca a densificação das áreas residenciais, a estruturação da cidade em torno de um centro cívico de grande envergadura e identidade própria e o abandono do conceito de unidade de vizinhança*»⁶⁴. O artigo de Machado incide, não só na descrição detalhada do plano – nas suas vertentes urbana e arquitectónica –, mas também nos problemas gerais da habitação em Londres, apresentando também comentários críticos ao projecto, da autoria de Aldo Rossi, Alison e Peter Smithson, Nikolaus Pevsner, entre outros.

Um par de anos mais tarde apresenta-se o Harvey Court do Colégio Gonville & Caius, de Leslie Martin e Colin St John Wilson (Cambridge, 1960-62), a partir de uma edição da *Casabella* e não de uma revista inglesa. Na mesma edição da *Arquitectura*, publicam-se excertos de artigos de W. I. Carruthers e Noel Moffet, traduzidos por Vassalo Rosa, sobre Centros de Serviço em Londres, com o intuito de mostrar um «*método de trabalho e de recolha de elementos, cujo conhecimento será útil para a organização dos esquemas a utilizar nos nossos problemas*»⁶⁵. Em 1965, divulga-se, na *Binário* o Centro Cívico de Hampstead (Londres, 1959-64), de Basil Spence (1907-76) e outros, um grande complexo comunitário do qual acabou por ser construído apenas a biblioteca e as piscinas.

Paralelamente a estes projectos ocasionais, e a outros apresentados sumariamente, as revistas nacionais publicam ainda, ao longo da década de 1960, alguns artigos de teoria ou história da arquitectura, versados em temas de especial interesse nessas décadas. Carlos Antero Ferreira (n. 1932) assina o artigo “Aspectos sociais na concepção do habitat” – que resume os temas tratados no I Colóquio sobre Problemas da Habitação (organizado pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos) –, bem como um relatório da Exposição Internacional de Construção em Londres (1963) – onde se dá conta das últimas inovações internacionais nos sistemas e materiais contrutivos, de uma exposição onde uma vez mais se defendeu a necessidade da industrialização e da standardização nesta área. Carlos Duarte dedica-se ao estudo de Louis Sullivan (1856-1924), expoente da Escola de Chicago, mostrando a sua obra e traduzindo dois capítulos do seu conjunto de textos *Kindergarten Chats*; e divulga a arquitectura do “béton brut” no Japão, a partir de artigos da revista *The Japan Architect*, de onde é retirado também o projecto mais marcantes da exposição de Publicam-se também, entre

outros, textos ou conferências de Candilis, Leslie Martin, um interessante ensaio de Luíz Cunha – que, ao encarar os problemas da habitação nas metrópoles, apresentou algumas das propostas urbanas futuristas e radicais que surgiram na época, como a do casal Smithson para Hauptstadt, ou os projectos dos metabolistas japoneses – e, de maior importância para este trabalho, o artigo “A arquitectura inglesa a meio do século”, de Theo Crosby, traduzido e apresentado na *Binário* em 1966. O autor, que tinha sido editor da *Architectural Design* entre 1953 e 1962, era um entusiástico promotor da nova vaga arquitectónica e artística inglesa. Neste ensaio, Crosby enaltece o trabalho de Leslie Martin e Robert Matthew (1906-75) no LCC, que abriram caminho para a nova geração, de onde são salientados Lasdun, Stirling e os Smithson.

Se esta referência mais alargada aos novos nomes da arquitectura inglesa do pós-guerra nos parece já um pouco tardia – todos estes arquitectos já gozavam de bastante popularidade ainda na década de 1950 –, a menção do termo “Novo Brutalismo” é-o ainda mais. A primeira alusão ao movimento – e única, ao que foi possível apurar – surge na edição de Julho-Agosto de 1967 da revista *Arquitectura* e, paradoxalmente, através de um excerto do já citado artigo de Robin Boyd, “O triste fim do Novo Brutalismo” (traduzido a partir da *Architectural Review*), que essencialmente confirma o que já tinha sido anunciado por Reyner Banham no seu livro de 1966. No entanto, e tal como Banham parece desejar no seu epílogo, talvez o aparecimento concreto deste movimento nas páginas de um livro – ou de uma revista – tenha feito com que aumentasse o interesse pelo Novo Brutalismo. No caso de Portugal, talvez este artigo tenha despontado uma maior curiosidade pela arquitectura inglesa, e por este movimento em particular. De facto, na mesma edição onde se publica o artigo de Boyd, são apresentados dois projectos que se enquadram na estética do brutalismo, que é aliás, como já vimos, a vertente pela qual o movimento foi difundido internacionalmente.

¹ BANHAM, R. (1966), p. 134. Tradução livre.

² BOYD, R. – *O Triste Fim do Novo Brutalismo* in *Arquitectura*, nº 98 (Jul.-Ago. 1967), p. 142-143, original no *The Architectural Review*, n.º 845 (Jul. 1967).

³ BANHAM, R. (1966).

⁴ BOYD, R., op. cit.

⁵ BANHAM, R. (1966).

- ⁶ *The New Brutalism* in The Architectural Review, n.º 118 (Dez. 1955), p. 354-361. Consultado em BANHAM, R. (1999), p. 7-15. Tradução livre.
- ⁷ BANHAM, Reyner – *Machine Aesthetes* in New Statesman, n.º 55 (Ago. 1958), p. 192-193. Consultado em BANHAM, R. (1999), p. 26-28. Tradução livre. Um dos exemplos mais divulgados desta arquitectura, e mais atacados por Banham, trata-se dos Isokon Flats (1934), de Wells Coates (membro fundador do grupo MARS), em Londres.
- ⁸ *Idem*.
- ⁹ *Idem*.
- ¹⁰ FRAMPTON, K. (2008), p. 327-339
- ¹¹ *Idem*.
- ¹² *Idem*.
- ¹³ *Idem*.
- ¹⁴ Reyner Banham, in FRAMPTON, K., (2008).
- ¹⁵ FRAMPTON, K. (2008).
- ¹⁶ Excerto da carta enviada por Le Corbusier ao CIAM X, reproduzido em FRAMPTON, K. (2008), p. 330.
- ¹⁷ “*Angry Young Men*” foi um grupo, formado principalmente por dramaturgos e romancistas provenientes da classe média trabalhadora, que se tornou proeminente na década de 1950. Entre os principais membros do grupo incluem-se John Osborne e Kingsley Amis. O termo foi originalmente cunhado pelo director de imprensa do Royal Court Theatre para promover a peça de John Osborne, *Look Back in Anger*. Acredita-se que a expressão deriva da autobiografia de Leslie Paul, fundador do Woodcraft Folk, publicada em 1951 sob o título *Angry Young Man*. Após o sucesso da peça de Osborne, o rótulo foi utilizado mais tarde pelos jornais britânicos para descrever jovens escritores britânicos caracterizados pela sua desilusão relativamente à sociedade tradicional inglesa. O termo, sempre impreciso, começou a ter menos significado ao longo dos anos, à medida que os escritores a quem foi aplicado inicialmente tomaram rumos mais divergentes, muitos deles rejeitando esse rótulo que, além do mais, consideravam inútil.
- ¹⁸ Le Corbusier, cit in BANHAM, R. – *The New Brutalism* in The Architectural Review, n.º 118 (Dez. 1955), p. 354-361. Consultado em BANHAM, R. (1999), p. 7. Tradução livre.
- ¹⁹ Cf. DIMBLEBY, D. (2007), p. 255-257; < http://en.wikipedia.org/wiki/Festival_of_Britain >
- ²⁰ BANHAM, R. (1966) p. 12-13. Tradução livre.
- ²¹ Comentário reproduzido em FRAMPTON, K. (2008), p. 320.
- ²² FRAMPTON, K. (2008), p. 319-320.
- ²³ *Idem*, p. 320.
- ²⁴ *Idem*, p. 321.
- ²⁵ *Idem*.
- ²⁶ O termo foi primeiramente usado pelo sueco Hans Asplund, filho de Erik Gunnar Asplund, que comentou com arquitectos britânicos o termo ‘neo-brutalista’, depois trazido por esses colegas para Inglaterra, onde «se espalhou rapidamente (...) [tendo] sido adoptado por uma certa facção de jovens arquitectos ingleses» (Hans Asplund cit. in

BANHAM, R. (1966), p. 10. Tradução livre). O termo foi depois convertido para Novo Brutalismo, uma vez que neo-brutalista remetia erradamente para um revivalismo.

²⁷ BANHAM, R. (1966), p. 10. Tradução livre.

²⁸ *Idem*, p. 68. Tradução livre.

²⁹ Peter Smithson, in *Architectural Design* (Abr. 1957), cit in BANHAM, R. (1966), p. 66. Tradução livre.

³⁰ BANHAM, R. (1966), p. 16. Tradução livre.

³¹ *Idem*.

³² «Façam como Corb faz, não como Corb diz», Toni del Renzio in BANHAM, R. (1966), p. 72. Tradução livre.

³³ Ou seja, o respeito pela integridade dos materiais. O termo “as found” circulava nos anos 50 pelo meio artístico londrino, nomeadamente através do *Independent Group*, e era relativo a uma nova tendência de pensamento que valorizava o banal e o estado original dos materiais, objectos, etc., analisando-os segundo uma perspectiva nova ou mesmo radical. Cf. LICHTENSTEIN, Claude e SCHREGENBERGER, Thomas (ed.) (2001).

³⁴ BANHAM, R. (1966), p. 19. Tradução livre.

³⁵ BOYD, R., op. cit., p. 142-143.

³⁶ BANHAM, R. – *The New Brutalism* in *The Architectural Review*, n.º 118 (Dez. 1955), p. 354-361. Consultado em BANHAM, R. (1999), p. 7-15. Tradução livre.

³⁷ Termo de Rafael Moneo, in MONEO, Rafael (2004), p. 16. Tradução livre.

³⁸ STIRLING, J. – *From Garches to Jaoul* in *Architectural Review* (Set. 1955).

³⁹ FRAMPTON, K. (2008), p. 324

⁴⁰ Alison Smithson, in *Architectural Design* (Nov. 1953), cit. in BANHAM, R. (1966).

⁴¹ BANHAM, R. (1966), p. 85. Tradução livre.

⁴² *Idem*, p. 88.

⁴³ *Idem*, p. 90.

⁴⁴ João Paulo Martins, in TOSTÕES, A. (2004), p. 157.

⁴⁵ *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, n.º 14 (Set. 1942).

⁴⁶ João Paulo Martins, in TOSTÕES, A. (2004), p. 164. Carlos Ramos será vice-presidente da UIA entre 1959 e 1963, frequentando a reunião da Comissão de Formação de Arquitectos da UIA, em Londres, e participando em vários encontros da organização.

⁴⁷ As *New Towns* propostas por Abercrombie eram aglomerados-satélite em redor de Londres, construídos essencialmente para alojar população deslocalizada durante o processo de descentralização da capital inglesa, resultante da reconstrução menos densa do centro da cidade no pós-guerra. Nos planos do urbanista inglês, muitos dos terrenos arrasados no *Blitz* destinavam-se a integrar a nova estrutura de parques e jardins.

⁴⁸ TÁVORA, F. – *O Encontro de Royaumont* in *Arquitectura* n.º 79 (Jul. 1963), p. 1.

⁴⁹ *Idem*.

- ⁵⁰ Cf. BEINART, J. – *Amancio Guedes. Architect of Lourenço Marques* in *Architectural Review*, n.º 770 (Abr. 1961), p. 240-251. A obra de Pancho Guedes vai ainda ser publicada na *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1962), antes de surgir nas páginas portuguesas – no *Diário de Notícias* (1963) e na *Arquitectura*. Cf. *Miranda Guedes. Arquitecto de Lourenço Marques* in *Arquitectura*, n.º 79 (Jul. 1963), p. 29-31.
- ⁵¹ Os dados relativos às bolsas da Fundação Calouste Gulbenkian foram na sua maioria retirados de “Arquitectura Moderna em Portugal: a Dificil Internacionalização. Cronologia”, de João Paulo Martins, in TOSTÕES, A. (2004), p. 156-171.
- ⁵² Hestnes Ferreira publica, após regressar a Portugal, um artigo na revista *Arquitectura*, tratando os temas do planeamento urbano e arquitectónico nos Estados Unidos. Cf. FERREIRA, R. H. – *Reflexões sobre a cidade americana* in *Arquitectura*, n.º 91 (Jan.-Fev. 1966), p. 1-8.
- ⁵³ BOTELHO, J. R. – *A Exposição de Arquitectura Portuguesa em Londres* in *Arquitectura*, n.º 57-58 (Jan.-Fev. 1957), p. 14.
- ⁵⁴ Para identificar as referências bibliográficas das revistas citadas neste capítulo, cf. Tabela I (em anexo).
- ⁵⁵ Robert Auzelle (1913-83), urbanista francês, foi director do Gabinete de Urbanização da Câmara Municipal do Porto (consultor desde 1957), elaborando um Plano Regulador (1962) para essa cidade e o Plano de Urbanização de Aveiro, entre outros planos parcelares.
- ⁵⁶ Cf. tabela II (em anexo).
- ⁵⁷ PORTAS, Nuno – *Das revistas estrangeiras* in *Arquitectura*, n.º 66 (Nov.-Dez. 1959), p. 58.
- ⁵⁸ *Idem*, in *Arquitectura*, n.º 64 (Jan.-Fev. 1959), p. 49.
- ⁵⁹ *Idem*, in *Arquitectura*, n.º 65 (Jun. 1959), p. 54.
- ⁶⁰ *Idem*, *Carlo Scarpa, um Arquitecto Moderno em Veneza* in *Arquitectura*, n.º 59 (Jul. 1957), p. 23-29.
- ⁶¹ *Idem*, *A Obra de José Coderch e M. Valls Vergès* in *Arquitectura*, n.º 73 (Dez., 1961), p. 3-18.
- ⁶² Luís Vassalo Rosa, arquitecto e urbanista licenciado pela ESBAL, com especialização em Planeamento Urbanístico na Universidade de Sussex e estágios em Espanha, França, Inglaterra, República Federal Alemã e Estados Unidos da América, cf. nota biográfica, consultada em < http://www.cm-odivelas.pt/extras/pdm/anexos/notas_biograficas/Vassalo_Rosa.pdf >.
- ⁶³ HEITOR, T. V. – *Olivais e Chelas: Operações Urbanísticas de Grande Escala*, p. 5.
- ⁶⁴ *Idem*.
- ⁶⁵ CARRUTHERS, W. I. – *Centros de Serviço na Cidade de Londres* in *Arquitectura*, n.º 77 (Jan. 1963), p. 31-34.

3. DE VOLTA A PORTUGAL: AS TORRES DE ALFRAGIDE

O Atelier Conceição Silva e a Arquitectura Brutalista

A influência do movimento novo-brutalista na arquitectura praticada no Atelier Conceição Silva é especialmente notória a partir do projecto do complexo da Balaia (1964-68), e atinge o seu pico no Edifício Castil (1968-71) e no que foi edificado no âmbito do conjunto de Tróia (1970-74). Esta influência verifica-se, essencialmente, no tratamento dos edifícios como uma Imagem, na conjugação e cariz dos materiais, na estruturação de alguns projectos em *clusters*, e no recurso a novos temas funcionais – como as galerias de circulação destacadas e a organização do projecto em função do movimento e necessidades dos utilizadores –, trazendo para o debate as matérias urbanísticas, arquitectónicas, sociológicas e antropológicas em discussão na Europa, em grande parte devido à acção conjunta ou individual dos membros do Team 10.

As Torres de Alfragide, como resultado de um processo projectual complexo, não são informadas por nenhum projecto ou movimento arquitectónico específico, mas sim pela interligação de elementos formais e conceptuais que naturalmente transcendem o âmbito britânico. Através da entrevista¹ ao projectista responsável pelo conjunto, o arquitecto Tomás Taveira – que trabalhou no Atelier Conceição Silva entre 1965 e 1972 –, foi nos dado a perceber que as Torres de Alfragide são, dito de forma simplista, o resultado de um cruzamento entre a arquitectura de Itália e do Reino Unido – dois países amplamente visitados por Taveira nesses anos –, com destaque para Carlo Scarpa e para os arquitectos enquadrados por Reyner Banham no movimento brutalista. Tendo como ponto de partida as declarações de Taveira acerca dos arquitectos e movimentos que mais o inspiravam nesse período, iremos traçar de seguida um percurso por algumas obras inglesas que, devido ao seu impacto no meio arquitectónico em geral, poderão ter influenciado, com mais ou menos impacto, as soluções funcionais e as opções estéticas tomadas nas Torres de Alfragide.

CP&B – Complexo Habitacional de Barbican

Barbican (1956-83), juntamente com o conjunto Golden Lane (1952-62), foi o projecto mais marcante da carreira da equipa formada por Peter Chamberlin (1919-78), Geoffrey Powell (1920-99) e Christoph Bon (1921-99). Trata-se de um complexo residencial de enormes dimensões, e procurou responder aos desejos da Corporation of London de aproveitar a necessidade de reconstrução da maior área devastada pelos bombardeamentos para devolver à zona central da metrópole – o distrito da City of London – a capacidade residencial que havia perdido em relação à arquitectura de serviços. As principais características deste projecto são, para além da escala monumental, a concentração da habitação em diversas tipologias – desde diversos tipos de bandas e moradias, até às três torres de 43 andares –, a integração de diversos equipamentos no complexo – um centro de artes, uma igreja sobrevivente do *blitz*, um museu, escolas e jardins públicos e privados –, e a separação do tráfego automóvel da circulação pedonal através de um pódio que cobre as vias de tráfego, contendo estacionamento e serviços de apoio ao complexo. Toda a circulação pedestre é feita, portanto, ao nível do pódio, segundo um programa iniciado nos anos 1950 que pretendia dotar Londres de um sistema independente elevado, que tornasse a circulação pedestre mais fluida, uma ideia gradualmente abandonada ao longo das décadas seguintes.

Barbican sofreu grandes vicissitudes durante todo o processo de projecto-edificação – que durou mais de 20 anos e envolveu vários planos diferentes –, e inclusive depois de estar terminado – o complexo foi acusado de ser um gueto voluntário para a classe alta, quando inicialmente se destinava a ser habitação social, e os elevados custos da obra não se coadunaram com o clima de crise económica vivido nos anos 1970. A ausência de zonas comerciais e a confusão em relação aos acessos ao pódio fez com que o espaço público não fosse pontuado de uma vida urbana intensa, ao contrário das ruas tradicionais de Londres, e o Centro de Artes não se transformou, pelo menos até mais recentemente, na âncora necessária à vivência do espaço. No entanto, o complexo é hoje admirado com um novo entusiasmo – sendo amplamente considerado como uma “obra-prima imperfeita” – que se confirma pelo «*crescente número de arquitectos, artistas, académicos e jornalistas de design que escolhem viver em Barbican e também em Golden Lane*»².

Apesar de, como foi edificado, o complexo não corresponder exactamente à definição de brutalismo equacionada por Reyner Banham, sobressaem certas características que claramente o aproximam do movimento. Barbican é, sem dúvida, *memorável como imagem* – uma imagem monumental e proporcionadora de um estilo de vida cosmopolita –; *exibe claramente*, em certas partes dos edifícios, *a estrutura*, e a organização funcional das suas partes é também perceptível; e os materiais usados, apesar de nem sempre serem apresentados “*as found*” – o betão foi picado de

modo a resistir melhor ao tempo e a ser mais atractivo à classe média-alta que se pretendia cativar – , dotam o conjunto de um aspecto muralhado e áspero, remetendo para a fortificação que existia no local – uma barbacã – e para o medievismo que se queria evocar. Para além destes aspectos, a influência de Le Corbusier é perceptível um pouco por todo o complexo, e o pódio é uma variação do conceito de “*streets in the air*”, de Alison e Peter Smithson.

As Torres de Alfragide manifestam também uma procura por alcançar uma imagem forte e uma situação de acontecimento urbano no território, embora num contexto suburbano bastante distinto do centro londrino onde se implanta Barbican. A presença de três torres em ambos os projectos é sintomática da procura de uma escala e de um ponto de referência para orientar desenvolvimentos futuros. No projecto de Alfragide essa procura da imagem que marca e que pontua um local descaracterizado, é notória. As torres apresentam, nas palavras de Tomás Taveira, «*um rendilhado (...) [que se afasta do] movimento moderno seco, puro e duro*»³, o que confere ao edifício, segundo a memória descritiva, «*uma visualização mais rica e um inacabado característico da semântica dum edifício tipo torre*»⁴. Por esta descrição podemos deduzir que a estética do edifício foi um ponto fulcral do projecto português, tal como o foi em Barbican.

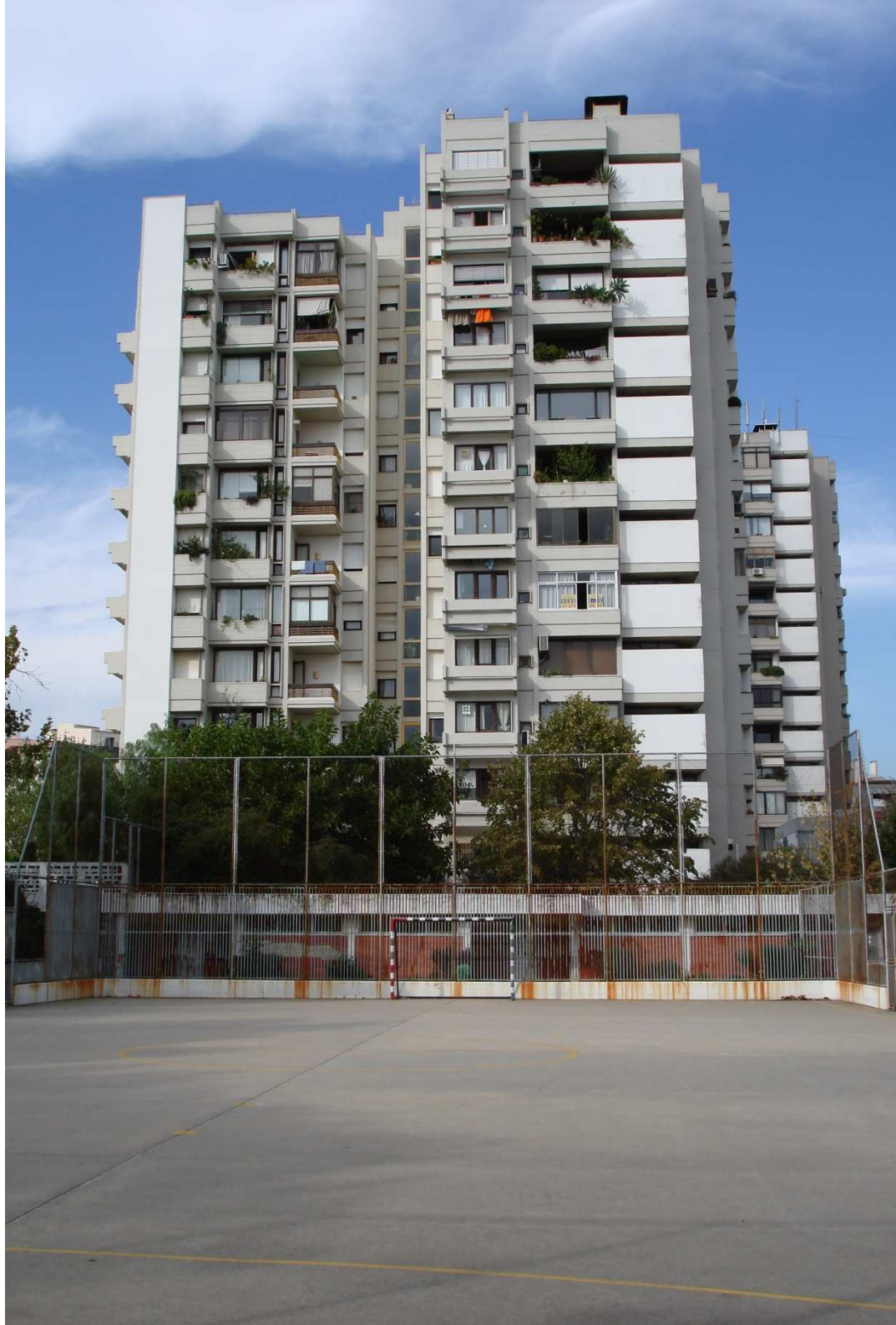
A necessidade de criar cidade – onde ela não existe ou onde ela foi arrasada – é comum aos dois projectos, que procuram integrar certas actividades, de modo a originar uma condição urbana – o centro de artes, a escola de música e a escola de raparigas em Barbican; a zona comercial e o centro social e piscinas em Alfragide –, bem como apostar na qualificação do espaço público, dotando-o de equipamento e de zonas verdes tratadas com grande qualidade. Em ambos os projectos encontramos também um elevado grau de excelência nos materiais e de detalhamento nos pormenores, certamente devido ao público-alvo a que se destinavam. O tratamento requintado destes últimos é outro dos aspectos que, existindo nos dois projectos, não vai ao encontro das concepções brutalistas de Banham. Constatamos, portanto, que existe um paralelo entre os dois conjuntos habitacionais, essencialmente a nível conceptual, sendo também de salientar a procura pelo controlo total de todo o processo, característica constante do Atelier Conceição Silva, e também notória no complexo inglês.



Complexo Habitacional
de Barbican, Londres, Reino Unido.
CP&B.

Fonte: [João Cardim. 2010]

Torres de Alfragide,
Amadora, Portugal.
Atelier Conceição Silva.
Fonte: [João Cardim. 2010]



*Denys Lasdun – Keeling House;
Apartamentos em St. James*

Denys Lasdun é um dos arquitectos que, apesar de mencionado no livro de Banham pelos seus “*cluster blocks*”, faz parte de uma geração que já se tinha razoavelmente instituído no campo da arquitectura, na transição para a década de 1950, ao contrário de Stirling ou dos Smithson, que teriam ainda de ganhar a sua posição. Tendo trabalhado com Wells Coates e com Berthold Lubetkin (no seu grupo Tecton), Lasdun desenvolveu uma arquitectura firmemente enraizada nos princípios modernos do Le Corbusier dos anos 1920, adaptando-a aos seus próprios conceitos de “*geological strata*”, uma arquitectura de forte ênfase horizontal que remete para os estratos geológicos e para Frank Lloyd Wright, e que se manifesta mais efectivamente nos seus projectos a partir de meados de 1960. Os seus dois projectos que foram visitados em Londres respondem a dois programas habitacionais diametralmente opostos – a Keeling House (Bethnal Green, 1955-9) destinava-se a habitação social, enquanto os apartamentos em St. James (1958-60), sobranceiros ao Green Park, tinham como público-alvo a classe alta –, mas possuem, no entanto, semelhanças ao nível do desenho e da proporcionalidade.

O primeiro projecto fazia parte de um conjunto experimental de torres de habitação – denominadas de “*cluster blocks*” – que tinha como objectivo aproveitar uma área reduzida de implantação para desenvolver, em altura, residências (a maioria em *duplex*) que, através da sua organização em planta – os apartamentos são destacados em redor de um núcleo de acessos e acedidos através de pontes e de galerias –, permitiam «*reduzir a massa visual e as superfícies repetitivas*»⁵, ao mesmo tempo que criavam, com a colocação das várias torres, grupos visualmente reconhecíveis na paisagem urbana. A separação do núcleo de acesso e de serviços comuns tinha também como propósito manter a privacidade e sossego dos habitantes, possibilitando simultaneamente o contacto com a envolvente através da sua disposição aberta, de modo a manter o sentido de vida comunitária dos realojados, reforçado pela existência de zonas comuns que pretendiam simular os *backyards* característicos da zona de intervenção – e indo ao encontro da ideia da necessidade de pertença ao sítio, reclamada pelos arquitectos mais novos, nomeadamente por Alison e Peter Smithson.

Os “*cluster blocks*” de Lasdun, entendidos como um repensar das unidades em altura edificadas usualmente nessa época, respondem ainda a um maior aproveitamento da luz solar e das vistas, ao mesmo tempo que resolvem as questões estruturais de estabilidade da torre de forma engenhosa, através da união central dos blocos, mostrando uma total cooperação entre a concepção arquitectónica e os requisitos da engenharia. Apesar das suas características extremamente originais, os blocos de Lasdun não obtiveram sucesso na adaptação à comunidade em que se inseriram, tendo a maior parte deles sido desmantelados. A Keeling House, que foi abandonada e registada para demolição, foi salva *in extremis* por uma classificação *Grade II** – “edifícios particularmente importantes e de interesse mais do que especial” –, tendo sido vendida a um promotor imobiliário que renovou os apartamentos (1999-2001) e os vendeu como um condomínio destinado à classe média-alta. À semelhança de Barbican, goza hoje de maior popularidade do que quando foi edificada nos anos 1950. A sua inerente condição brutalista – que advém do já citado triângulo *imagem, estrutura e materiais* – é mais abrangente, no entanto, do que o projecto de CP&B, uma vez que continha um equacionamento minucioso das necessidades dos moradores, remetendo para a *ética* que Banham considerou como o elemento primário e fundamental do Novo Brutalismo.

As Torres de Alfragide possuem algumas afinidades com os “*cluster blocks*” de Lasdun. O tratamento do betão e a materialidade em geral são próximas, tal como o sentido de verticalidade que em ambos os casos se queria alcançar. Mas a maior semelhança é a nível conceptual: a utilização de um núcleo central – o “*core*” – para agregar os diferentes apartamentos, maximizando assim o ganho solar, facilitado também por uma orientação similar no terreno. No projecto português, o núcleo não é aberto para o exterior, mas dele partem corredores internos que vão buscar a luz a todos os pontos cardeais. Apresenta-se, também, mais complexo do que o átrio inglês, conjugando, num só volume, dois elevadores, um monta-cargas, as colunas técnicas e as condutas do lixo, e permitindo uma circulação total em seu redor. Os apartamentos são, naturalmente, muito diferentes – em Alfragide existem cinco tipologias, em Bethnal Green apenas duas, de área muito menor. Os destinatários do projecto português são mais próximos dos dos apartamentos em St James, situados no coração de Londres, e contendo apenas sete apartamentos (de três tipologias de áreas muito generosas, incluindo uma *penthouse*), e isso reflecte-se em algumas características comuns. Em ambos os casos, aposta-se em amplos espaços para as zonas



Keeling House,
Bethnal Green, Londres, Reino Unido.
Denys Lasdun
Fonte: [João Cardim. 2010]

Torres de Alfragide,
Amadora, Portugal.
Atelier Conceição Silva.
Fonte: [João Cardim. 2010]



de estar dos apartamentos – alguns destes possuem, nos dois projectos, uma sala “afundada”, acedida por alguns degraus, reforçando a intimidade e a variação espacial – e em materiais caros e de excelente qualidade, quer no interior quer, especialmente em Londres, no exterior. O desenho das plantas apresenta um limite recortado – mais extremado em Alfragide –, com o recuar das casas de banho e dos espaços de circulação comum, e com o avançar das salas e quartos. Encontra-se também uma maneira semelhante de resolver as esquinas, embora no projecto do Atelier Conceição Silva as varandas de canto, de configurações diversas, tenham sido alvo de um tratamento mais minucioso. Por último, ambos os empreendimentos contemplam um estacionamento subterrâneo, fruto da necessidade de corresponder a uma nova realidade urbana, que contempla o automóvel como principal meio de transporte, especialmente das classes mais abastadas.

Stirling & Gowan – Edifício da Engenharia da Universidade de Leicester

Tomás Taveira nunca escondeu a sua admiração por James Stirling, e a influência deste último é constante ao longo de boa parte da carreira do arquitecto português. Especialmente no início da sua vida profissional, ainda no Atelier Conceição Silva, Taveira via Stirling como um herói⁶, como alguém que transformava o léxico moderno – na sua maior amplitude – em material para uma composição livre dos dogmas da arquitectura moderna – principalmente da “arquitectura branca dos anos 30”, assim designada, ironicamente, por Stirling⁷ –, da qual o arquitecto português se queria «*libertar*»⁸. Assim, os elementos formais e conceptuais das obras de Stirling (juntamente com James Gowan, nesta primeira fase), bem como as de outros arquitectos britânicos (nomeadamente, o casal Smithson), são analisados por Taveira no âmbito de uma «*pesquisa muito pormenorizada dentro dos ícones clássicos, ícones formais da arquitectura inglesa*»⁹. É neste sentido que considera a Fábrica de Discos Valentim de Carvalho (Paço de Arcos, 1966), por exemplo, como «*um neo-historicismo*»¹⁰, na medida em que utiliza tanto as referências directas de projectos modernos – neste caso, o projecto de Leicester¹¹, já com o estatuto de um “clássico” –, como as referências menos directas ao passado românico e gótico. Taveira aproxima-se, portanto, da linha de pensamento pós-moderno que vai orientar toda a sua produção como arquitecto independente – essencialmente, a recuperação dos temas da arquitectura menosprezados pelo «*fundamentalismo*»¹² da arquitectura

moderna ortodoxa e prolongado no neo-racionalismo e pelas correntes minimalistas: o contexto cultural, a cor, os símbolos, as formas clássicas, a arquitectura do banal, os edifícios como veículos comunicantes, ou o vernáculo (sendo que Taveira considera o Regionalismo Crítico de Kenneth Frampton como uma maneira de desconstruir o universalismo do movimento moderno, mas sem deixar de perpetuar as formas simples e abstractas do racionalismo, não valorizando suficientemente a arquitectura vernácula na sua essência – de adaptação à topografia, clima, cultura local, etc.). Geoffrey Broadbent salienta a influência, no pensamento de Taveira, dos «*três grandes livros de 1966: A Arquitectura da Cidade de Aldo Rossi, Complexidade e Contradição em Arquitectura de Robert Venturi, (...) [e] O Novo Brutalismo de Reyner Banham*»¹³, destacando este último como o que mais entusiasmou o arquitecto português.

Também Stirling e Gowan procuraram afastar-se da lógica, de certa forma paradoxal, da arquitectura propagandeada nos CIAM. O Edifício da Engenharia da Universidade de Leicester (1959-63) corresponde ao primeiro trabalho de grande complexidade da dupla inglesa. Antes tinham realizado os apartamentos em Ham Common (1955-58) – que serviram de base para a estética mais comum do brutalismo britânico, transpondo o Le Corbusier das Casas Jaoul para o meio inglês –, outros projectos habitacionais, e participado em vários concursos para edifícios universitários, sem sucesso. Stirling e Gowan recusavam ser vistos como brutalistas pois, segundo Reyner Banham, sentiam que esse rótulo «*assustava potenciais clientes, bem como a maioria dos críticos ingleses*»¹⁴. No entanto, partilhavam com os arquitectos da sua geração o repúdio pela maneira como as questões urbano-arquitectónicas estavam a ser resolvidas pelos pioneiros da introdução da arquitectura moderna em Inglaterra, a partir da década de 1930. A equipa acompanhou de perto a “revolta” contra a “arquitectura branca”, que perpetuava o mito da máquina para habitar, e contra o “*people’s detailling*”, que importava os conceitos escandinavos para reforçar o suposto carácter tipicamente inglês da arquitectura que se deveria edificar. A postura moral que Stirling e Gowan procuraram ia de facto ao encontro da nova arquitectura que os Smithson e outros também tentavam implementar. Em última análise, Stirling e Gowan conseguiram alcançar resultados mais práticos, embora a produção teórica de Alison e Peter Smithson, juntamente com o debate produzido nas revistas (promovido em grande parte por Banham) e nas reuniões do Team 10, tenham exercido uma notória influência no pensamento arquitectónico e urbanístico subsequente.

Talvez a razão para esse facto esteja na aproximação ao processo projectual: os Smithson davam bastante importância aos aspectos sociológicos e à antropologia cultural, enquanto a equipa de Leicester tinha como principal referência o axioma “*the Style for the Job*” – um estilo diferente para cada obra –, que tornava as opções formais inseparáveis das determinações funcionais. Banham explicita: «*em Leicester, (...) [Stirling e Gowan] não tinham tempo, orçamento ou área de implantação para especulações desnecessárias sobre estilo: o carácter [do edifício] surge (...) do esqueleto estrutural e das funções que este abriga*»¹⁵. E, no entanto, o que distingue Leicester das proposições funcionais inerentes ao racionalismo, e que faz com que seja considerado «*o primeiro edifício na Grã-Bretanha depois do Modernismo*»¹⁶ e, portanto, anunciando já o pós-modernismo?

Uma análise do projecto confirma a maneira extremamente lógica com que se organizam as diversas partes do edifício, dispostas cada uma numa posição independente, e com uma maneira própria de conjugação dos materiais industriais – baratos e evocativos do passado industrial inglês – que preenchem todo o conjunto (tijolo e ladrilho vermelhos, betão aparente, vidro e metal), conjugação essa derivada do programa rígido pretendido – por exemplo: o topo de vidro dos *sheds* das oficinas é orientado para norte, o que faz com que o desenho do telhado esteja a 45 graus com as linhas gerais do projecto; a torre alta com o tanque de água era um requisito base do projecto; os espaços de circulação nas torres de laboratórios e gabinetes vão diminuindo de área à medida que se sobe, uma vez que o movimento de pessoas é menor; as duas torres partilham o mesmo elevador porque não havia dinheiro para mais. No entanto, e tal como nos diz John McKean (n. 1943), nenhum dado do programa pode explicar, por si só, «*a cascata de cristal cintilante entre as torres chanfradas, (...) a escada de incêndio de vidro cilíndrica, (...) [porque razão] o laboratório de aerodinâmica se balança retoricamente três pisos acima da rua de serviço*»¹⁷, ou o posicionamento dos auditórios que, sendo tratados como blocos monolíticos, sobressaem para fora do corpo do edifício, parecendo suspensos pelos componentes mais leves do edifício (por finos pilares de betão, pela escada de vidro), e suportando as duas torres, criando uma ilusão de desequilíbrio que parte da inversão da maneira tradicional de compor os elementos de um edifício. Esta associação dinâmica dos elementos de um edifício parece encontrar ecos na obra de Konstantin Melnikov (1890-1974) e dos construtivistas russos, mas McKean salienta os esboços futuristas de Antonio Sant’Elia (1888-1916), “redescobertos” então recentemente por Reyner Banham. No entanto, e recusando ainda outras comparações com Frank Lloyd Wright, Gowan objecta: «*os nossos modelos eram Ingleses*»¹⁸.

Segundo Tomás Taveira, a composição imaginativa de Leicester, derivada dos pré-requisitos funcionais, cria «*uma leitura de imageabilidade do edifício completamente ambígua e onde os seus valores se vêm altamente enriquecidos pela ausência de formas fixas ou regras já anteriormente experimentadas e usadas pela história da arquitectura*»¹⁹. Taveira salienta o jogo de emoções contraditórias proporcionado pela «*escada em caracol que fica por baixo do anfiteatro e parece que está a segurá-lo, (...) [correspondendo a] uma inversão da estática, em que os materiais mais pesados estão em baixo e os mais leves em cima. Isso é uma lição*»²⁰. Um dos interesses do arquitecto português na corrente novo-brutalista está, portanto, no protagonismo que é dado a certos elementos funcionais que eram sempre escondidos: «*se vocês virem a escola dos Smithson é a primeira vez que as tubagens estão todas à vista dentro do edifício*»²¹.

Leicester fecha, então, um ciclo, iniciado nas experiências dos pioneiros dos anos 1920, e inicia outro, deixando «*antever uma nova forma do “mundo” arquitectónico, em termos de conceptualização, mas não pretendendo “reafirmá-la” ou “reinventá-la”*»²². Esta nova realidade seria, no entender de Taveira, a confirmação da tendência, posta a circular nesses anos, de ruptura com o racionalismo: «*A negação histórica do funcionalismo e a defesa dos contrastes experimentais de uma arquitectura que integre toda a arte popular, natural, não-erudita, onde a ornamentação, a evocação, a imagem publicitária, devem vir a renovar todo o mundo histórico (retórico) dos grandes clássicos do Romantismo, do Neoclássico, do Pré-Moderno e do Actual*».

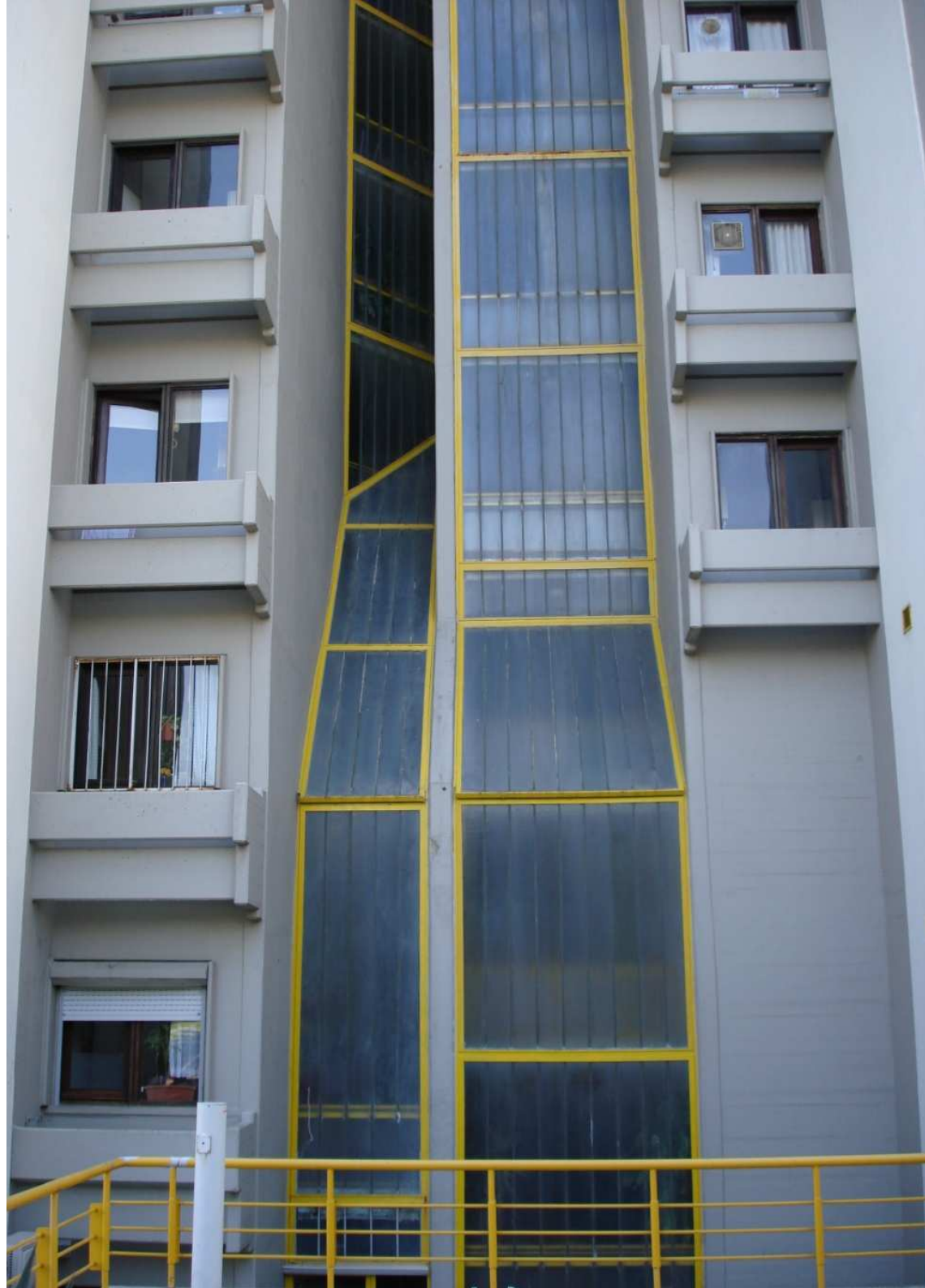
Nas Torres de Alfragide, são aprofundadas as linhas conceptuais implícitas no projecto de Leicester – ou seja, no que se refere à composição dinâmica dos apartamentos e dos espaços de circulação comum, que se referem mais à captação máxima de luz natural, ao movimento dos moradores e a uma concreta forma de viver cosmopolita que é proposta, e menos com categorias abstractas de espaço interior e do *genius loci* do entorno circundante –, mas é também feita uma referência explícita ao edifício inglês: uma homenagem, se assim quisermos chamar, ao eixo de circulação vertical no encontro das duas torres de Leicester, à “cascata de vidro” que protege os sucessivos átrios e que os une num espaço ininterrupto. A cobertura/parede é constituída por pequenas superfícies de vidro unidas por uma caixilharia metálica, bem presente, que lhes imprime uma quadrícula manipulável. O pano de vidro é então moldado ao longo do percurso, ascendente ou descendente, avançando e recuando sempre em ângulos ligeiros, imprimindo um lugar de destaque e um sentido estético ao que, sem isso, seria uma simples parede ou mesmo pano de



Pormenor da caixa
de escadas do Edifício da
Engenharia da Universidade
de Leicester, Reino Unido.
Stirling & Gowan.

Fonte: [João Cardim. 2010]

Pormenor da caixa de
escadas das Torres de Alfragide,
Amadora, Portugal.
Atelier Conceição Silva.
Fonte: [João Cardim. 2010]



vidro sem protagonismo. Este invólucro parece deformar-se devido à pressão dos dois corpos de tijolo vermelho que nele “embatem”, reforçando o sentido de ser um simples espaço de união entre dois elementos funcionalmente importantes, ganhando assim também o seu significado.

O protagonismo da caixa de escadas em Alfragide tem, à semelhança da “parede-cortina moldada” de Leicester, uma certa ambiência cénica, principalmente à noite, quando se ilumina à passagem de alguém. Tal como no projecto inglês, este elemento permite a continuidade espacial dos átrios interiores dos vários pisos – algo que, aliás, já acontecia nos apartamentos de Ham Common, onde os átrios a partir do primeiro piso são tratados como “pontes”, o que permite às paredes de vidro erguerem-se até ao telhado, num tratamento que Reyner Banham considera próximo do Neo-Plasticismo de, por exemplo, Rietveld (admirado pelos ingleses pela sua Casa Schröder – Utrecht, 1924). Assim, como nos diz Banham, em Ham Common, «o efeito espacial de chegar a uma destas pontes pelas escadas não é o de entrar num espaço-caixa fechado num nível acima, mas de ser elevado até um ponto intermédio num espaço contínuo»²³.

Para além do elemento-protagonista da caixa de escadas, em Alfragide observamos também semelhanças ao nível do tratamento dos materiais – nomeadamente, no encontro entre a caixilharia e a parede nos espaços comuns, ou na qualidade escultural de alguns elementos funcionais (os estendais, algumas varandas, as pontes de acesso) – temas que remetem não só para Leicester mas também para Ham Common –, bem como no desenho de alguns pormenores, especialmente nas guardas e corrimões metálicos que acompanham as escadas, consonantes com o detalhamento diversificado e cuidadosamente trabalhado do Edifício da Engenharia. Dos edifícios tratados neste capítulo, este foi o que teve mais consequências a nível internacional, não sendo por isso de estranhar a influência directa e indirecta do trabalho de Stirling e Gowan nos arquitectos portugueses, dos quais Tomás Taveira, como projectista-chefe das Torres de Alfragide, é dos primeiros a explorar.

¹ Cf. Entrevista a Tomás Taveira para informações relativas ao arquitecto (em anexo).

² HEATHCOTE, D. (2009), p. 225. Tradução livre.

³ Cf. Entrevista ao arquitecto Tomás Taveira (em anexo).

⁴ *Torres de Alfragide - memória descritiva* in *Arquitectura*, n.º127/128 (Jun. 1973), p.39

⁵ *Cluster blocks at Bethnal Green, London* in Architectural Design, n.º4 (Abr. 1956), p. 125-128.

⁶ Nas palavras de Geoffrey Broadbent. Cf. BROADBENT, G. (1991).

⁷ Banham explica o comentário satírico de Stirling: «*Um arquitecto continental da geração de Stirling ter-se-ia referido, sem dúvida, à “Arquitetura Branca dos Anos Vinte”, mas esta [designação] conteria menos escárnio histórico do que a versão de Stirling, pois enquanto a estética branca foi uma invenção original dos anos vinte, tinha-se já tornado num estilo copiado pela maioria dos modernistas britânicos que o usaram depois de 1930*» – BANHAM, R. (1966), p. 86.

⁸ Cf. Entrevista ao arquitecto Tomás Taveira (em anexo).

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Este projecto da dupla inglesa foi tema de uma análise crítica efectuada por Tomás Taveira aquando do seu concurso para professor catedrático, bem como de um artigo publicado na revista Colóquio de Artes. Cf. TAVEIRA, T. – *Análise (Crítica) de James Stirling* in Colóquio de Artes, n.º 23 (Junho, 1975), p. 32-41.

¹² Termo utilizado por Tomás Taveira no seu ensaio *Imagination versus Fundamentalism* in BROADBENT, G. (1994), p. 14-15.

¹³ BROADBENT, G. (1994), p. 7.

¹⁴ BANHAM, R. (1966), p. 87. Tradução livre.

¹⁵ BANHAM, R. – *The Style for the Job* in New Statesman, n.º 67 (Fevereiro, 1964), p. 261. Consultado em BANHAM, R. (1999), p. 96-99. Tradução livre.

¹⁶ McKEAN, J. (1994), p. 5. Tradução livre.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ James Gowan, cit. in McKEAN, J. (1994), p. 41.

¹⁹ TAVEIRA, T. – *Análise (Crítica) de James Stirling* in Colóquio de Artes, n.º 23 (Junho, 1975), p. 39.

²⁰ Cf. Entrevista ao arquitecto Tomás Taveira (em anexo).

²¹ *Idem.*

²² TAVEIRA, T. (1975), p. 41.

²³ BANHAM, R. (1966), p. 88.

CONCLUSÃO

Como pudemos observar ao longo deste ensaio, no Portugal de 1960, só através de artigos publicados em revistas estrangeiras ou, idealmente, através de viagens de estudo, se poderia ter uma proximidade real com a arquitectura inglesa do pós-guerra. Verificámos, também, que o contacto superficial com a arquitectura brutalista, aquando da sua internacionalização, fez com que esta se difundisse essencialmente pela sua componente estética, uma vez que, como sabemos, a imagem circula de maneira muito mais rápida e eficaz do que a teoria. A este facto não foi totalmente alheia a influência de Le Corbusier no movimento inglês – e na arquitectura internacional dessa época em geral –, que se tornou a fonte de inspiração mais abrangente da estética dita “brutalista” no mundo inteiro.

Constatámos também, no primeiro capítulo, que o ambiente no Atelier Conceição Silva era bastante propício à pesquisa formal e espacial, e que era dada bastante liberdade de concepção aos seus colaboradores. Recebendo revistas e livros estrangeiros – o atelier possuía uma vasta biblioteca, com os serviços de uma bibliotecária –, proporcionando salários acima da média – que poderiam financiar a realização de viagens (sendo que o *atelier* financiava as viagens de trabalho), bem como a aquisição de livros e revistas por parte dos colaboradores –, e mantendo um confortável e constante número de projectos em carteira, o Atelier Conceição Silva foi, de facto, um local privilegiado para o desenvolvimento de uma arquitectura sem constrangimentos que não os da própria concepção arquitectónica, permitindo a pormenorização até ao mais ínfimo detalhe dos projectos, que se incluíam muitas vezes em planos urbanos – também realizados no atelier –, que os enquadravam no território português, em processo de transformação acelerada nos anos 1960.

Na época em que as Torres de Alfragide foram edificadas, o habitar nos subúrbios lisboetas era visto como uma alternativa, para a classe média-alta, à vivência mais agitada do centro da capital, à semelhança do que tinha sido a Costa do Sol no início do século XX, ou as zonas rurais em volta de Sintra e Cascais a partir de meados desse mesmo século. No entanto, nestes últimos casos era privilegiada a moradia unifamiliar de férias ou fim-de-semana, apesar do acesso facilitado pelas linhas ferroviárias da região. No caso de Alfragide, a comunicação com Lisboa era mais rápida, devido ao acesso de automóvel possibilitado pela auto-estrada Lisboa-Cascais, graças à abertura

do Viaduto Duarte Pacheco (1941). Consistindo numa verdadeira mudança de hábitos, onde se vivia no subúrbio e se trabalhava na cidade, a classe mais abastada procurou opções de habitação próximas da capital, mas com relativa independência, que prestassem uma maior qualidade de vida. O plano das Torres de Alfragide procurou responder a essa necessidade, colmatando a falta de planos de ordenamento capazes de assegurar a criação efectiva de cidades-satélite em redor de Lisboa – ao invés do que aconteceu, por exemplo, em Londres. Em Alfragide, o Atelier Conceição Silva pretendia “fazer cidade”, e o complexo das torres, com o seu centro cívico e comercial, serviria como um dos novos núcleos de um desenvolvimento coerente de um subúrbio. Uma vez que se tratava de uma iniciativa privada e numa zona pouco ocupada, o complexo é orientado para o uso do automóvel, o que se verifica pelo amplo estacionamento, dividido entre público e privado dos moradores.

Como o Atelier Conceição Silva, movendo-se no meio empresarial e tendo companhias-satélite das várias áreas, controlava todo o processo, desde a posse dos terrenos – neste caso propriedade de um engenheiro sócio da empresa de imobiliária criada por Conceição Silva – até à construção – assegurada por outra empresa do arquitecto – e venda, estava composto um cenário onde era possível o aprofundamento total das questões arquitectónicas da habitação, uma vez que não existia necessidade de fazer render a área de construção, sendo dada primazia à qualidade do serviço – arquitectónico, em todas as suas vertentes –, que Conceição Silva se orgulhava de realizar.

A organização interior dos apartamentos é, então, tratada quase como numa moradia unifamiliar, retomando e desenvolvendo temas da habitação mediterrânica já anteriormente explorados, por exemplo, nas Moradias da Balaia. Estas moradias, de pequena dimensão, foram projectadas por Tomás Taveira e anunciam já algumas das características dos apartamentos em Alfragide: a orientação em função do percurso do sol; a planta recortada de modo a responder a necessidades funcionais – de desenho da planta e de captação de luz natural –; o privilegiar das pequenas aberturas verticais para filtrar o excesso de luz e calor; a organização das divisões em redor de um pequeno pátio – que em Alfragide toma a forma de uma varanda, em alguns apartamentos –, que separa a área privada da área social; a valorização escultórica de certos elementos funcionais – no caso da Balaia, as expressivas chaminés cilíndricas que se destacam das paredes por pequenas frestas de vidro.

Nas zonas públicas das Torres de Alfragide sente-se mais, pelo contrário, a influência inglesa, como tentámos demonstrar anteriormente. As fontes do trabalho efectuado por Tomás Taveira não são, porém, completamente óbvias, sendo que o desenho das torres é, no seu conjunto, bastante rico – talvez precisamente por cruzar essa vivência mediterrânica com as novidades britânicas –, não sendo, seguramente, inferior em termos qualitativos quando comparado com os projectos habitacionais do casal Smithson, de Stirling e Gowan, ou mesmo do modernismo maduro de Lasdun. O gosto pelo detalhe, que Taveira partilha com Stirling, mas acima de tudo, com Carlo Scarpa, faz com que as Torres de Alfragide se afastem do Novo-Brutalismo no que diz respeito aos pormenores pouco trabalhados e ao uso de materiais industriais comuns. As torres não são um projecto tão claramente apreensível como, por exemplo, a escola de Hunstanton, e não utilizam os materiais de forma tão “bruta” como os apartamentos de Ham Common. Mas são, inegavelmente, *memoráveis como uma Imagem*, como ponto de referência numa paisagem sem edifícios de significado; apesar da sua estrutura nem sempre ser visível e de não ser um edifício com uma organização simples, a disposição independente dos apartamentos em redor do núcleo de acesso, como se de um *cluster* se tratasse, remete para a *clara relação entre as partes* de que fala Reyner Banham; por último, embora sejam predominantes, nas torres, as superfícies rebocadas, a sua aplicação e conjugação com o betão aparente, o vidro e a madeira no seu estado natural, é próxima do *tratamento dos materiais* dos projectos brutalistas, como se vê, por exemplo, no tratamento áspero que é dado ao reboco no interior dos apartamentos.

No entanto, mesmo estas categorias de Banham poderão ser reequacionadas, especialmente agora que distam 55 anos desde o seu primeiro artigo sobre o Novo Brutalismo, e 44 anos desde a publicação do seu “guia” para o movimento, onde anuncia a sua dissolução e onde deixa transparecer um certo desencantamento em relação às propostas falhadas e à evolução da arquitectura dos seus “protegidos”. O próprio Banham entra em contradição quando, em 1964, elogia o Edifício de Engenharia da Universidade de Leicester pelo seu carácter icónico, pela sua clareza organizacional e pela utilização “*as found*” de materiais baratos e industriais, declarando-o não-brutalista dois anos depois por não ter nenhuma referência (pelo menos evidente) à obra de Le Corbusier. O que Banham viu como o fim do movimento novo-brutalista talvez fosse, na verdade, simplesmente a sua inserção na produção arquitectónica corrente, e não mais o idealismo irrealizável que propunha uma arquitectura totalmente “outra”. Como nos diz Robin Boyd, os

brutalistas produziram «*alguns desenhos que tudo indica que poderiam ter sido traduzidos em muito boa arquitectura, se vivessemos num mundo muito bom. Contudo, (...) este não é um mundo bom em que a arquitectura pode florescer apenas pelas suas virtudes. É apenas um mundo razoável para as tradições e um mundo maravilhoso para as modas visuais. O verdadeiro problema para os Brutalistas e os seus colegas em todo o mundo não foi ético ou estético mas prático*»¹.

O edifício em Leicester de Stirling e Gowan, e o *cluster* do *The Economist* de Alison e Peter Smithson, talvez tenham sido, no fundo, não uma retirada do movimento, como assim o viu Banham, mas na verdade o seu apogeu, a sua transformação em «*world-class [architecture]*»², como o próprio Banham designou o Edifício da Engenharia. Seria característica essencial do Novo Brutalismo ser uma arquitectura marginal? O entusiasmo com que foram recebidos estes dois edifícios faz-nos ponderar sobre se o movimento novo-brutalista não terá, de facto, aberto múltiplos caminhos para a arquitectura da segunda metade do século XX, sem ter perdido na totalidade as suas premissas fundamentais – no fundo, o elo que o ligava à vitalidade da primeira arquitectura moderna. Ambos os edifícios são icónicos, estruturalmente claros e estimulantes, e os materiais são tratados, embora com um certo refinamento, sem perder a sua objectividade e o seu carácter “bruto” e não tratado. Estamos na presença de peças de arquitectura muito mais expressivas, interessantes e bem integradas (na realidade cultural), do que qualquer edifício do brutalismo mais “anti-artístico” da fase inicial dos Smithson e da restante geração de “*angry young men*” desapontados com a (des)ordem mundial.

Na nossa opinião, as Torres de Alfragide são herdeiras dessa nova forma de ver o mundo, aceitando-o como é e procurando uma integração – ou seja, uma reacção sobre o «*contexto intelectual*», como nos diz Taveira³ – bem conseguida e interessante. No entanto, foram edificadas numa época de transição, e o desordenamento urbano das décadas seguintes impediu desenvolvimentos do mesmo género e da mesma qualidade. O centro cívico e comercial não conseguiu sobreviver ao desenvolvimento industrial na zona e ao surgimento dos grandes centros de consumo. Talvez o desejo do Atelier Conceição Silva fosse criar uma cidade nascida à margem das decisões administrativas, à semelhança das cidades originadas por centros comerciais nos Estados Unidos da América – o pioneiro deste urbanismo pouco ortodoxo, Victor Gruen (1903-80), sempre exerceu um «*fascínio especial*»⁴ em Tomás Taveira. Mas o que é facto é que, urbanisticamente, as Torres de Alfragide falharam, tal como muitos projectos brutalistas,

especialmente na área da habitação social – embora, mais recentemente, alguns edifícios dessa época tenham sido remodelados e sejam, muitos pela primeira vez, um sucesso. No entanto, considerando a necessidade urgente de intervenção na periferia nos nossos dias, chegamos à conclusão que a maior parte, senão todo, o desenvolvimento suburbano teve fracas consequências ao nível de promover o sentido de cidade que era desejável. Será, pois, de grande justiça, olhar para as Torres de Alfragide como os londrinos olham hoje em dia para Barbican, como uma “obra-prima imperfeita”, como um gesto arrojado de intervenção urbana que poderá ser de grande utilidade para o repensar da periferia. Um modo de viver (cosmopolita), mais do que uma estética (apelativa, sem dúvida), será porventura o principal legado inglês das Torres de Alfragide.

¹ BOYD, R - *O triste fim do Novo Brutalismo* in *Arquitectura* n.º 98 (Jul.-Ago. 1967).

² BANHAM, R. – *The Style for the Job* in *New Statesman*, n.º 67 (Fev. 1964), p. 261. Consultado em BANHAM, R. (1999), p. 99. Tradução livre.

³ Cf. Entrevista ao arquitecto Tomás Taveira (em anexo).

⁴ *Idem*.

BIBLIOGRAFIA

Monografias

AGAREZ, Ricardo Costa – **O Moderno revisitado – habitação multifamiliar em Lisboa nos anos de 1950**. Lisboa: C.M.L., 2009

ALLINSON, Ken – **London's Contemporary Architecture**. Oxford: Architectural Press, 2009 (1994)

ALLINSON, Ken – **Architects and Architecture of London**. Oxford: Architectural Press, 2008 (2006)

ALPENDURADA, Joaquim Pedro – **A Casa Ruben A.. Obra de João Andresen. Arquitecto português do século XX**. Porto: Civilização Editora, 2009

BANHAM, Reyner – **Theory and Design in the First Machine Age**. Oxford: Butterworth Architecture, (1960)

BANHAM, Reyner – **Age of the Masters – a Personal View of Modern Architecture**. Londres: The Architectural Press, 1975 (1962)

BANHAM, Reyner – **The new brutalism: ethic or aesthetic?** (col. Documents of Modern Architecture) New York: Reinhold Publishing Corporation, 1966

BANHAM, Reyner – **Megaestructuras – Futuro urbano del pasado reciente**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978 (1976)

BANHAM, Reyner – **A Critic Writes – Essays by Reyner Banham**. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1999

BROADBENT, Geoffrey – **Tomás Taveira: Architectural Works and Designs**. Londres: Academy Editions, 1991

BROADBENT, Geoffrey – **Tomás Taveira** (col. Architectural Monographs, n.º 37). Londres: Academy Editions, 1994

CALDAS, João Vieira (coord.) – **João Correia Rebelo: um arquitecto moderno nos Açores**
Angra do Heroísmo: Instituto Açoriano de Cultura, 2002

CURTIS, William J. R. – **Denys Lasdun – architecture, city , landscape**. London: Phaidon Press Limited, 1994

DEILMANN, Harald [et. al.] – **Conjuntos residenciales en zonas centrales, suburbanas y periféricas**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977

DIMBLEBY, David – **How we built Britain**. Londres: BBC, 2007

DURÃO, Teresa – **O escritório de Conceição Silva e o desenho total**. Lisboa: ISCTE-IUL, 2010.
Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitectura

FERNANDES, José Manuel (coord.) – **Anos 60, anos de ruptura: arquitectura portuguesa nos anos sessenta**. Lisboa: Livros Horizonte, 1994

FERNANDES, José Manuel – **Português Suave: Arquitecturas do Estado Novo**. Lisboa: IGESPAR, 2003

FERNANDES, José Manuel; JANEIRO, Ana – **Arquitectura no Algarve: Dos Primórdios à Actualidade, Uma Leitura de Síntese**. Lisboa: Edições Afrontamento, 2006

FERNANDES, José Manuel – **Arquitectos do Século XX – Da Tradição à Modernidade**. Lisboa: Caleidoscópio, 2006a, p. 136-139

FERNANDES, José Manuel – **Geração Africana – Arquitectura e Cidades em Angola e Moçambique, 1925-1975**, Lisboa: Livros Horizonte, 2009

FIGUEIRA, Jorge – **A periferia perfeita: Pós-modernidade na arquitectura portuguesa anos 60- anos 80**. Coimbra: FCT-UC, 2009. Dissertação de Doutoramento

FRAMPTON, Kenneth – **História crítica da arquitectura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2008 (1997)

GÖSSEL, Peter (ed.). **The A-Z of Modern Architecture** (vol. I e II). Colónia: Taschen, 2007

HEATHCOTE, David – **Barbican – Penthouse Over the City**. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2009

JACOBUS, John – **James Stirling: edificios y proyectos 1950-1974**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982

KUROKAWA, Kisho – **From Metabolism to Symbiosis**. Londres: Academy, 1992

LEITE, Inês – **Francisco da Conceição Silva: para uma compreensão da obra e do grande atelier/empresa – 1946/1975**. Lisboa: FCSHUNL, 2007. vol. I, 279 f. Dissertação de Mestrado.

LICHTENSTEIN, Claude e SCHREGENBERGER, Thomas (ed.) – **As Found: The Discovery of the Ordinary**. Zurique: Lars Muller Publishers e Museu de Zurique, 2001

LINO, Raul – **Casas Portuguesas – alguns apontamentos sobre o arquitectura das casas simples**. (10ª ed.) Lisboa: Edições Cotovia, 1992 (1933)

LOOS, Sergio; FRAHM, Klaus – **Carlo Scarpa**. Colónia: Taschen, 2002

MCKEAN, John – **Leicester University Engineering Building. James Stirling and James Gowan** (col. Architecture in Detail). Londres: Phaidon, 1994

MELHUIISH, Clare – **The Life & Times of the Brunswick, Bloomsbury**. Londres: Camden History Society, 2006

MILHEIRO, Ana Vaz – **A Construção do Brasil - Relações com a Cultura Arquitectónica Portuguesa**. Porto: FAUP Publicações, 2005

MONEO, Rafael- **Theoretical anxiety and design strategies in the work of eight contemporary architects**. Barcelona: ACTAR, 2004

PEDREIRINHO, José Manuel – **Dicionário dos Arquitectos Activos em Portugal do Século I à Actualidade**. Porto: Afrontamento, 1994

- PFEIFFER, Bruce – **Frank Lloyd Wright**. Köln: Taschen, 2007
- PINA, Paulo – **Portugal: o turismo no século XX**. Lisboa: Lucidus, 1988
- PINTO, Jorge F. (coord.) – **Percursos de Carreira**. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, s.d.
- PORTAS, Nuno – **A Arquitectura para Hoje**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008 (1964)
- PORTAS, Nuno – **Portugal Architecture 1965-1990**. Paris: Le Moniteur, 1992
- READING, Malcolm; COE, Peter – **Lubetkin & Tecton – an architectural study**. Londres: Triangle Architectural Publishing, 1992
- REIS, Cândido – **Maurício de Vasconcellos: a obra entre 1950-1970: um percurso na carreira**. Lisboa: Universidade Lusíada, 2009
- RISSELADA, Max (ed.); HEUVEL, Dirk van den (ed.) – **Team 10, 1953-81, in search of a Utopia of the present**. Roterdão: NAI Publishers, 2006
- SILVA, Francisco da Conceição; MELO, Cândido Palma de – *O ensino da Arquitectura em Portugal in 1º Congresso Nacional de Arquitectura, Lisboa, SNBA, 28 de Maio a 4 de Junho de 1948*. Lisboa: S.N.A., 1948 – p. 84-92.
- SILVA, João Pedro Conceição; SILVA, Francisco Manuel Conceição (org.) – **Francisco da Conceição Silva arquitecto: 1922-1982** [catálogo]. Lisboa: SNBA, 1987
- TERESA, Enrique de – **Tránsitos de la forma. Presencia de Le Corbusier en la obra de Stirling y Siza** (col. arquia/tesis, n.º 22). Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007
- TOSTÕES, Ana – **Arquitectura portuguesa nos anos 50: "Os verdes anos" ou o movimento moderno em Portugal**. Lisboa: FCSHUNL, 1994. Dissertação de Mestrado
- TOSTÕES, Ana (coord) [et al.] – **Keil do Amaral – o arquitecto e o humanista**. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1999

TOSTÕES, Ana (coord.) – **Arquitectura moderna portuguesa. 1920-1970**. Lisboa: IPPAR, 2004

TOSTÕES, Ana (coord.) – **Arquitectura e cidadania. Atelier Nuno Teotónio Pereira**. Lisboa: Quimera Editores, 2004

TRIGUEIROS, Luiz – **Fernando Távora**, Lisboa: Editorial Blau, 1993

VIDOTTO, Marco – **Alison + Peter Smithson**. Barcelona: Gustavo Gili, 1996

WEBB, Michael – **Architecture in Britain today**. Feltham: Country Life, 1969

WHITEHEAD, David; KLATTENHOFF, Henning – **London. The Architecture Guide**. Berlim: Braun Publishing, 2010

ZEVI, Bruno – **História da Arquitectura Moderna** (vol. I e II), Lisboa: Editora Arcádia, 1970-73 (1950)

Revistas

Nacionais:

s.n. – *Célula Experimental Construída em Purcell pelo London County Council* in Arquitectura. Lisboa: João Simões . N.º 54 (Abr.-Mai. 1955), p. 18-19

s.n. – *Blocos de Habitação de Langham House, Ham Common, Richmond, Reino Unido* in Binário. Lisboa: A. Palmares. N.º 8/9 (Nov.-Dez. de 1958), p. 15-23

s.n. – *Garden Cities of To-morrow (tradução de excertos)* in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 63 (Dez. 1958), p. 19-22

s.n. – *Noticiário: Conferência do Arq. José Rafael Botelho no Instituto Britânico* in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 63 (Dez. 1958), p. 51

s.n. – *Paul Rudolph, um dos arquitectos norte-americanos de mais forte personalidade* in Binário. Lisboa: Álvaro da Costa. N.º 34 (Jul. 1961), p. 395-396

s.n. – *Paul Rudolph, "força arquitectónica por direito próprio"* in Binário. Lisboa: Álvaro da Costa. N.º 38 (Nov. 1961), p. 661-663

s.n. – *Colégio Gonville & Caius em Cambridge* in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 77 (Jan. 1963), p. 29-30

s.n. – *Miranda Guedes, Arquitecto de Lourenço Marques* in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 79 (Jul. 1963), p. 29-31

s.n. – *Escola Secundária em Aesch (Basileia)* in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 79 (Jul. 1963), p. 32-33

s.n. – *Passagem Superior em Hammersmith, Londres* in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 79 (Jul. 1963), p. 33-34

s.n. – *Edifício de apartamentos em Bremen* in Binário. Lisboa: Álvaro da Costa. N.º 68 (Mai. 1964), p. 270-273

s.n. – *Edifícios altos de apartamentos em Los Angeles* in Binário. Lisboa: Álvaro da Costa. N.º 68 (Mai. 1964), p. 278-281

s.n. – *Projecto para um conjunto residencial - Nova Iorque* in Binário. Lisboa: Álvaro da Costa. N.º 68 (Mai. 1964), p. 282-286

s.n. – *edifício de apartamentos em Harumi, Tóquio* in Binário. Lisboa: Álvaro da Costa. N.º 68 (Mai. 1964), p. 287

s.n. – *Centro Cívico de Hampstead (Inglaterra)* in Binário. Lisboa: Álvaro da Costa. N.º 86-87 (Nov.-Dez. 1965), p. 1044-1049

s.n. – *Uma Conferência de Sir Leslie Martin* in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 97 (Mai.-Jun. 1967), p. 91

s.n. – *O Centro Comercial de Portsmouth* in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 98 (Jul.-Ago. 1967), p. 141

s.n. – *Centro de Arte de South Bank, Londres* in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 98 (Jul.-Ago. 1967), p. 143

s.n. – *Rescaldo da Expo 67* in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 98 (Jul.-Ago. 1967), p. 144

s.n. – *Archigram e o Mundo do Futuro* in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 99 (Set.-Out. 1967), p. 186, 188

s.n. – *Dois Projectos de Lasdun* in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 101 (Jan.-Fev. 1968), p. 3

s.n. – *Um Prémio Discutível* in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 101 (Jan.-Fev. 1968), p. 4

s.n. – *Edifício da Real Sociedade Médica (Royal College of Physicians) – Londres* in Binário. Lisboa: Álvaro da Costa. N.º 113 (Fev. 1968), p. 86-90

s.n. – *Habitat 67* in Binário. Lisboa: Álvaro da Costa. N.º 115 (Abr. 1968), p.197-199

s.n. – *Um tipo de moradia geminada (Worchester Park, Surrey, Inglaterra)* in Binário. Lisboa: Álvaro da Costa. N.º 124 (Jan. 1969), p. 378-379

Arquitectura. Lisboa: I.C.A.T.. N.º 32 (Ago.-Set. de 1949)

Arquitectura. Lisboa: I.C.A.T.. N.º 35 (Ago. de 1950)

Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 73 (Dez. de 1961)

Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 83 (Set.-Out. 1967)

Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 97 (Mai.-Jun. 1967)

Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 98 (Jul.-Ago. 1967)

Arquitectura e Vida. Lisboa: Rui Barreiros Duarte. N.º26 (Abr. 2002)

AUZELLE, Robert – *A Cidade e o Automóvel* in Binário. Lisboa: A. Palmares. N.º 18 (Mar. 1960), p. 74-78

BARATA, Paulo Martins – *Conceição Silva. Poética sem retórica* in Prototipo. Lisboa: Diogo Seixas Lopes. N.º 4 (Nov. 2000), p. 38-69

BELZ, Walter – *A habitação na Alemanha Federal: o impasse* in Binário. Lisboa: Binário. N.º 203 (Out. 1975), p.399-413

Binário. Lisboa: Álvaro Costa. N.º 25 (Out. 1960)

Binário. Lisboa: Álvaro Costa. N.º 27 (Dez. 1960)

Binário. Lisboa: Álvaro da Costa. N.º 31 (Abr. 1961)

Binário. Lisboa: Álvaro da Costa. N.º 114 (Mar. 1968)

Binário. Lisboa: Aníbal S. A. Vieira. N.º 154-155 (Jul. Ago. 1971)

BOTELHO, José Rafael – *As Novas Cidades Inglesas* in Binário. Lisboa: A. Palmares. N.º 10 (Jan. 1959), p. 1-14

BOYD, Robin – *O Triste Fim do Novo Brutalismo* in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 98 (Jul.-Ago. 1967), p. 142-143

CANDILLIS, Georges – *Problemas de Hoje* in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 77 (Jan. 1963), p. 2-5

CARRUTHERS, W. L. – *Centros de Serviço na Cidade de Londres* (Trad. Luís Vassalo Rosa) in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 77 (Jan. 1963), p. 31-33

CROSBY, Theo – *A arquitectura inglesa a meio do século* in Binário. Lisboa: Álvaro da Costa. N.º 98 (Nov. 1966), p. 255-257

CUNHA, Luís – *Meditação sobre as Metrópoles de Amanhã* in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 76 (Out. 1962), p. 3-10

DUARTE, Carlos S. – *Introdução a Howard* in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 63 (Dez. 1958), p. 5-18

DUARTE, Carlos S. – *Louis Sullivan e a Escola de Chicago* in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 73 (Dez. 1961), p. 36-48

DUARTE, Carlos S. – *Arquitectura do "Béton Brut" no Japão* in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 85 (Dez. 1964), p. 190-198

DUSSART, R. – *O boulevard periférico de Paris* in Binário. Lisboa: Binário. N.º 189 (Jun. 1974), p.271-274

FERREIRA, Carlos Antero – *O Motel - nova fórmula hoteleira, novo tema de arquitectura* in Binário. Lisboa: A. Palmares. N.º 18 (Mar. 1960), p. 79-86

FERREIRA, Carlos Antero – *Londres 1963, Exposição Internacional de Construção, impressões e comentários* in Binário. Lisboa: Álvaro da Costa. N.º 66 (Mar. 1964), p. 153-154

FONSECA, Augusto Nascimento da – *Planeamento de casas de renda modesta na periferia dos grandes aglomerados urbanos* in Binário. Lisboa: Álvaro da Costa. N.º 113 (Fev. 1968), p.63-69

GRUEN, Victor – *Renovação da área central de Fresno (Califórnia)* in Binário. Lisboa: Álvaro da Costa. N.º 85 (Out. 1965), p. 974-979

GRUEN, Victor – *Renovação de uma zona costeira* in Binário. Lisboa: Álvaro da Costa. N.º 85 (Out. 1965), p. 980-981

HAWSTORNER, Peter – *A ponte de cristal* in Binário. Lisboa: Álvaro da Costa. N.º 61 (Out. 1963), p. 597-601

JACOBS, Herbert – *Retrospectivas sobre o "mall" de Fresno* in Binário. Lisboa: Álvaro da Costa. N.º 109 (Out. 1967), p. 193-194

MACHADO, João Reis – *Roehampton, 1961* in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 72 (Out. 1961), p. 9-22

MAIO, Luís – *Sesimbra depois de Conceição Silva* in Fugas. Lisboa: Público. N.º 519 (Abr. 2010), p. 24-27

MOFFET, Noel – *Planeamento Esclarecido: uma arte criadora. O Centro de Hammersmith* (Trad. Luís Vassalo Rosa) in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 77 (Jan. 1963), p. 34-35

MOURA, Croft de – *A Pré-fabricação em Hertfordshire* in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 61 (Dez. 1957), p. 32-35

PINTO, Luís Fernandes – *O momento actual da evolução americana* in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 65 (Jun. 1959), p. 32-39

PORTAS, Nuno – *Das Revistas Estrangeiras* in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 62 (Set. 1958), p. 57-59

PORTAS, Nuno – *Das Revistas Estrangeiras* in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 63 (Dez. 1958), p. 47-50

PORTAS, Nuno – *Das Revistas Estrangeiras* in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 64 (Jan.-Fev. 1959), p. 49-52

PORTAS, Nuno – *Das Revistas Estrangeiras* in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 65 (Jun. 1959), p. 53-54

PORTAS, Nuno – *Das Revistas Estrangeiras* in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 66 (Dez. 1959), p. 57-58

Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos. Lisboa: Cottinelli Telmo. N.º 14 (Set. 1942)

ROBSON, J. M. – *Surge um conjunto novo no meio da segunda cidade da Grã-Bretanha (Birmingham)* in Binário. Lisboa: Álvaro da Costa. N.º 38 (Nov. 1961), p. 675-676

SCHULTZ, Eberhard – *O edifício-torre - marco da década de 60* in Binário. Lisboa: Álvaro da Costa. N.º 68 (Mai. 1964), p. 274-277

SEIDEL, Peter – *A cidade linear-central* in Binário. Lisboa: Álvaro da Costa. N.º 85 (Out. 1965), p. 990-993

SULLIVAN, Louis H. – *Kindergarten Chats* (trad. de C. S. Duarte) in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 73 (Dez. 1961), p. 49-56

TAVEIRA, Tomás – *O Lettering* in Arquitectura. Lisboa: Carlos S. Duarte. N.º 116 (Jul.-Ago. 1970), p. 159-164

TAVEIRA, Tomás – *Leitura Crítica de James Stirling* in Colóquio Artes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 23 (Jun. 1975), p.33-41

TÁVORA, Fernando – *O Encontro de Royamount* in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 79 (Jul. 1963), p. 1

TEIXEIRA, Manuel – *Duas exposições de arquitectura em Londres* in Arquitectura. Lisboa: Casa Viva. N.º 147 (Out.-Nov. 1982), p.48-50

WHYTE, Luscombe – *Febre de construção de novos hotéis para o desenvolvimento do Turismo (Londres)* in Binário. Lisboa: Álvaro da Costa. N.º 34 (Jul. 1961), p. 407-408

WOLFE, Myer R.; YOSHIOKA, Artur – *Anatomia dos subúrbios americanos* in Binário. Lisboa: Álvaro da Costa. N.º 57 (Jun. de 1963), p.346-353

WOLFE, Myer R. – *Uma cronologia da propriedade territorial: influência nos padrões de desenvolvimento suburbano* in Binário. Lisboa: Álvaro da Costa. N.º 109 (Out. 1967), p.173-181

Estrangeiras:

Architectural Design. Londres: Monica Pidgeon. N.º 7/8 , vol. XXXVIII (Out. 1968)

HOLFORD, William; LING, Arthur; SMITHSON, Peter – *Planning Today* in Architectural Design. Londres: Monica Pidgeon. N.º 6 , vol. XXVII (Jun. 1957), p. 185-189

LASDUN, Denys; DRAKE, Lindsay – *Housing. Cluster blocks at Bethnal Green, London* in Architectural Design. Londres: Monica Pidgeon. N.º 4, vol. XXVI (Abr. 1956), p. 125-128

LASDUN, Denys – *Maisonettes for London. Housing at Bethnal Green* in Architectural Record. New Hampshire: Emerson Goble. N.º 10 (Out. 1960), p. 212-128

STIRLING, James – *Young Architects* in Architectural Design. Londres: Monica Pidgeon. N.º 6 , vol. XXVIII (Jun. 1958), p. 232-245

Obra publicada:

s.n. – *Colaboração entre artistas plásticos* in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 92 (Mar.-Abr. 1966), p.49

s.n. – *Faleceu Conceição Silva* in Arquitectura. Lisboa: I.C.A.T.. N.º 145 (Fev. 1982), p.76

CARDOSO, Mário – *Entrevista a Francisco Conceição Silva* in Arquitectura. Lisboa: I.C.A.T.. N.º 120 (Mar.-Abr. de 1971), p. 42-46

CHICÓ, Henrique T. – *Conceição Silva – sete anos de trabalho no Brasil* in Arquitectura. Lisboa: Casa Viva. N.º 150 (Jul.-Ago. 1983), p.34-45

DIAS, Silva; ROSA, Vassalo – *A reconstrução do Teatro Nacional Dona Maria II* in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 86 (Jan.-Fev. 1965), p.21-28

MILHEIRO, Ana Vaz (sel.) – *Algumas Conclusões Sobre o Ensino, I Congresso Nacional de Arquitectura* in Jornal Arquitectos. Lisboa: Ordem dos Arquitectos. N.º 202 (Set.-Out. 2001), p.8-12

SILVA, Francisco da Conceição; MELO, Cândido Palma de – *O ensino da Arquitectura em Portugal* in 1.º Congresso Nacional de Arquitectura, Lisboa, SNBA, 28 de Maio a 4 de Junho de 1948. Lisboa: S.N.A., 1948 – p. 84-92.

SILVA, F. da Conceição; GEORGE, Frederico – *Livraria no Lobito* in Arquitectura. Lisboa: I.C.A.T.. N.º 38/39 (Mai. 1951), p.36

SILVA, Francisco da Conceição (org.) – *Arranjo de um sótão* in Arquitectura. Lisboa: I.C.A.T.. N.º 42 (Mai. 1952), p. 9

SILVA, Francisco da Conceição; BASTOS, José. *Dior, um estabelecimento moderno em Lisboa* in Arquitectura. Lisboa: I.C.A.T.. N.º 52 (Fev.-Mar. 1954), p.4-6

SILVA, Francisco da Conceição – *Mercearia na Estefânia, Lisboa* in Arquitectura. Lisboa: João Simões. N.º 57-58 (Jan.-Fev. 1957), p. 36-37

SILVA, Francisco da Conceição ; SANTA-RITA, Daniel – *Instituto de beleza Madame Campos* in Binário. Lisboa: A. Palmares. N.º 1 (Abr. 1958), p.27-29

SILVA, Francisco da Conceição ; SANTA-RITA, Daniel; SILVA, Sena da – *Pavilhão de Portugal na Feira de Lausanne (comptoir Suisse, 1957)* in Binário. Lisboa: A. Palmares. N.º 7 (Out. 1958), p.20-23

SILVA, Francisco da Conceição – *Prédio na Rua Marcos Portugal, Lisboa* in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 67 (Abr. 1960), p. 18-23

SILVA, Francisco da Conceição – *Hotel do Mar, Sesimbra* [comentário de Goulart Medeiros] in Arquitectura. Lisboa: I.C.A.T.. N.º 80 (Dez. 1963), p. 22-27

SILVA, Francisco da Conceição – *Hotel do Mar* in Binário. Lisboa: Álvaro da Costa. N.º 66 (Mar. 1964), p. 155-162

SILVA, Francisco da Conceição ; GUEDES, Corrêa – *Duas lojas em Lisboa* in Binário. Lisboa: Álvaro da Costa n.º 84 (Set. 1965), p.18-21

SILVA, Francisco da Conceição – *3 Lojas em Lisboa* in Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 92 (Mar.-Abr. 1966), p.83-88

SILVA, Francisco da Conceição – *Dois estabelecimentos em Lisboa - «Maison Louvre» e «Rita»* in Arquitectura. Lisboa: I.C.A.T.. N.º 100 (Nov.-Dez. 1967), p. 261-264

SILVA, Francisco da Conceição – *A casa de um arquitecto* in Arquitectura. Lisboa: I.C.A.T.. N.º 105-106 (Set.-Dez. 1969), p.204-206

SILVA, Francisco da Conceição ; VASCONCELLOS, Maurício – *Hotel da Balaia, Praia Maria Luísa, Algarve* in Arquitectura. Lisboa: I.C.A.T. N.º 108 (Mar.-Abr. 1969), p.52-65

SILVA, Francisco da Conceição ; TAVEIRA, Tomás – *Moradias na Balaia* in Arquitectura. Lisboa: I.C.A.T.. N.º 108 (Mar.-Abr. 1969), p.66-69

SILVA, Francisco da Conceição ; TAVEIRA, Tomás – *Uma loja de discos* in Arquitectura. Lisboa: I.C.A.T.. N.º 108 (Mar.-Abr. 1969), p.70-74

SILVA, Francisco da Conceição – *Alguns trabalhos do atelier Conceição Silva* in Arquitectura. Lisboa: I.C.A.T.. N.º 127/128 (Jun. 1973), p.32-43

SILVA, Francisco da Conceição – *Casa de férias na Serra da Estrela* in Arquitectura. Lisboa: I.C.A.T. n.º 131, Junho de 1979, p.14-17

Documentos electrónicos

Festival of Britain, [em linha], [Consult.]. Disponível em WWW:<URL:http://en.wikipedia.org/wiki/Festival_of_Britain> .

ROSA, Luís Vassalo – Nota biográfica, [em linha], [Consult.]. Disponível em WWW:<URL:http://www.cm-odivelas.pt/extras/pdm/anexos/notas_biograficas/Vassalo_Rosa.pdf> .

HEITOR, T. V. – *Olivais e Chelas: Operações Urbanísticas de Grande Escala*, [em linha], [Consult. 6 Out. 2010]. Disponível em WWW:<URL:http://in3.dem.ist.utl.pt/msc_04history/aula_5_c.pdf> .

Audiovisuais

E era o Mar. José Fonseca e Costa (realizador). Francisco de Castro (produtor). 1964.

Fontes directas

ELOY, Maria João – Re: Torres de Alfragide (por Barbara Skraba, Nuno Pereira e Teresa Durão). [Mensagem em linha]. 5 Jul. 2010. [Consult. 7 Jul. 2010]. Comunicação pessoal.

FORJAZ, José – Re: Tese de Mestrado sobre o Atelier do arq. Conceição Silva (por Filipa Fiúza). [Mensagem em linha]. 27 Jul. 2010. [Consult. 28 Jul. 2010]. Comunicação pessoal.

LEITE, Inês – Francisco da Conceição Silva: para uma compreensão da obra e do grande atelier/empresa – 1946/1975. [projecção visual]. [2009]. diapositivos: cor. 27 Out. 2009
Comunicação efectuada no âmbito do Laboratório de História Contemporânea. MIA – ISCTE.

SILVA, João Pedro da Conceição – Entrevistado por Filipa Fiúza, Nuno Pereira. Lisboa, Portugal. 22 Out. 2009.

TAVEIRA, Tomás – Entrevistado por Filipa Fiúza, e Teresa Durão. Lisboa, Portugal. 17 Dez. 2009.

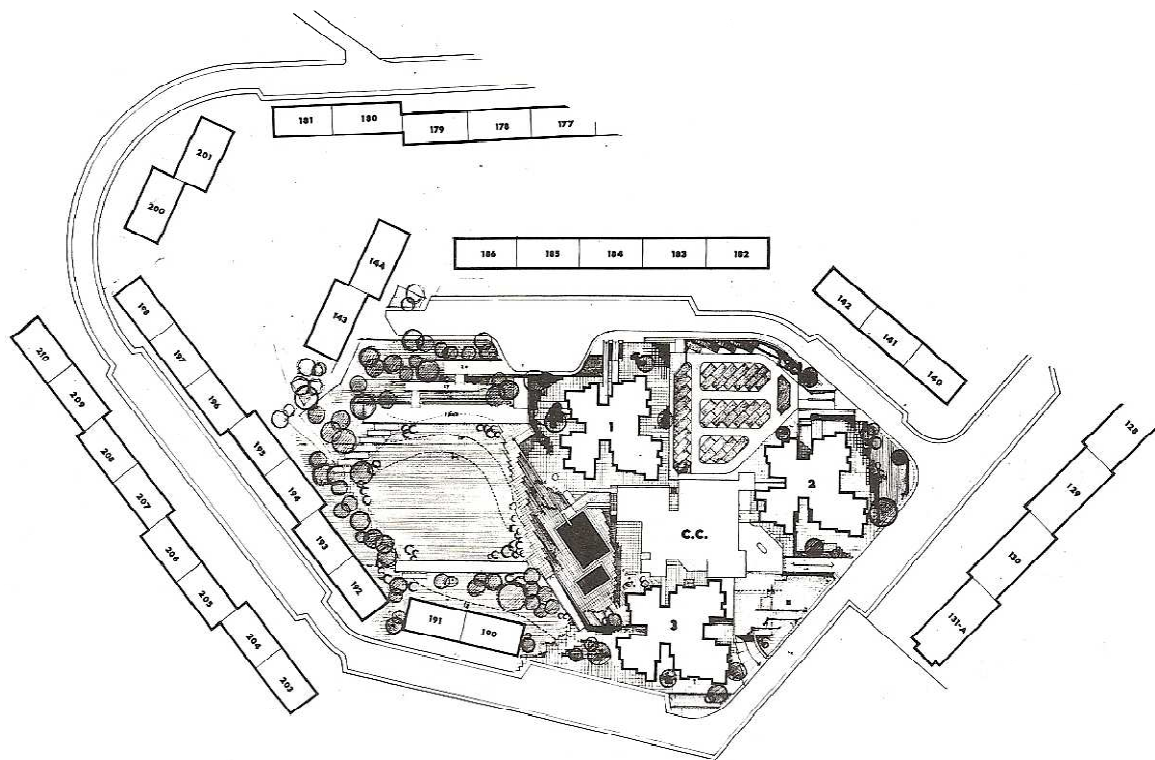
TOUSSAINT, Michel – Ciclo de visitas às obras de Conceição Silva. Sesimbra, Portugal Organizado pela Ordem dos Arquitectos. 13 Mar. 2010. Por Filipa Fiúza e Teresa Durão.

Visita à Unidade Residencial de Alfragide. Amadora, Portugal. 3 Out. 2009. Por Filipa Fiúza.

Visita à Unidade Residencial de Alfragide. Amadora, Portugal. 19 Dez. 2009. Por Teresa Durão.

Visita à Unidade Residencial de Alfragide. Amadora, Portugal. 3 Jun. 2010. Por Barbara Skraba, Filipa Fiúza e Teresa Durão.

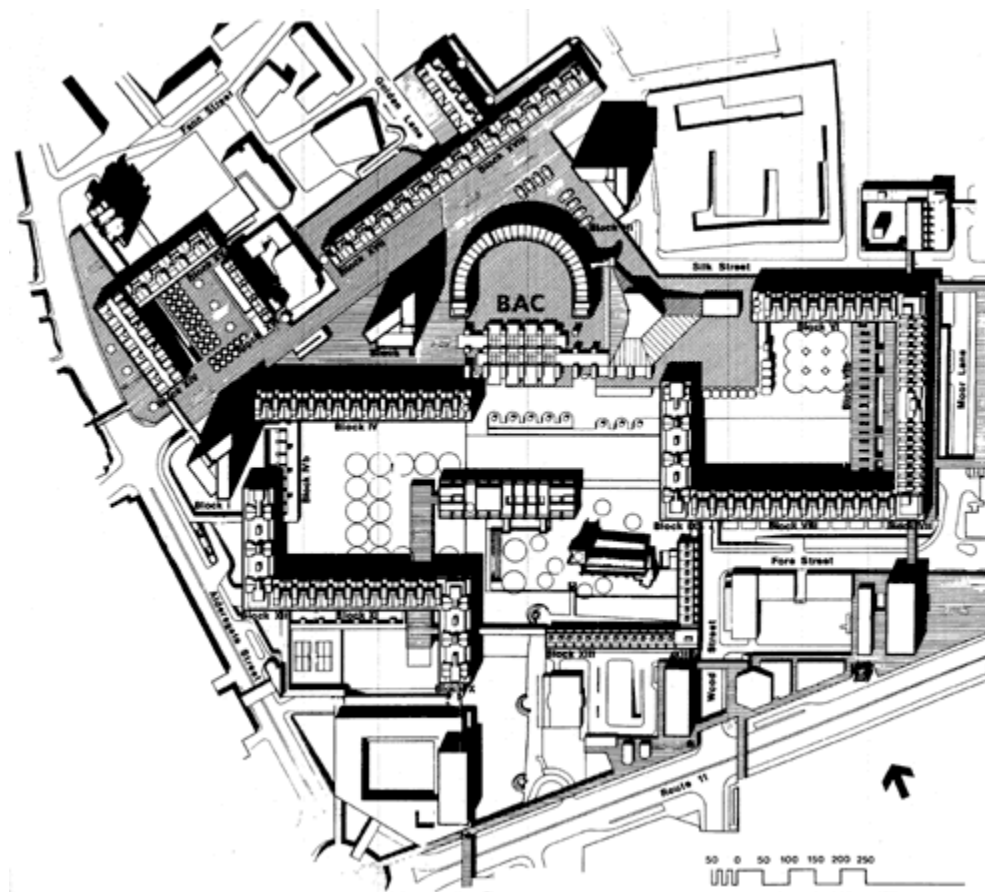
ANEXOS



Torres de Alfragide, Amadora, Portugal.

Atelier Conceição Silva. Planta de Localização.

Fonte: [catálogo Francisco da Conceição Silva arquiteto: 1922-1982 (1987)]



Complexo Habitacional de Barbican, Londres, Reino Unido.

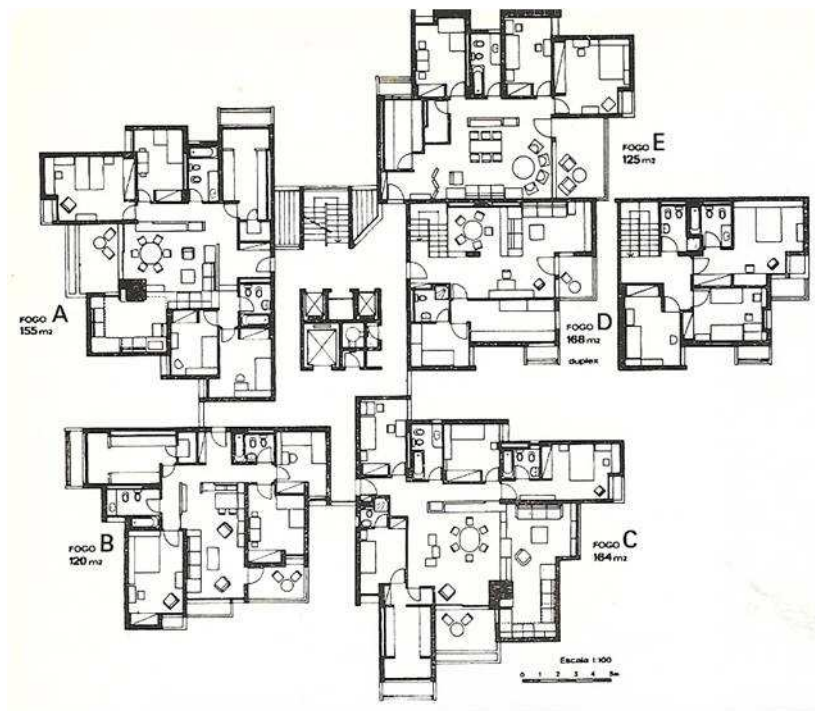
CP&B. Planta de Localização.

Fonte: [HEATHCOTE, D. (2009)]

Moradias da Balaia, Albufeira, Portugal.

Atelier Conceição Silva. Planta Tipo.

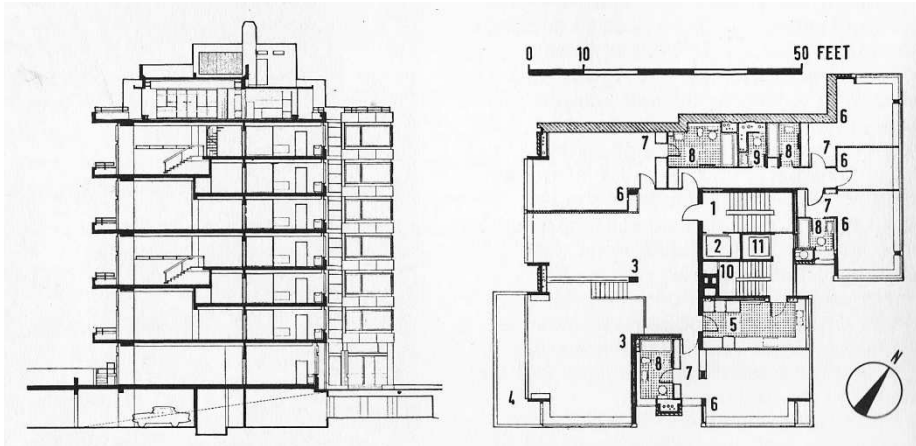
Fonte: [catálogo Francisco da Conceição Silva arquitecto: 1922-1982 (1987)]



Torres de Alfragide, Amadora, Portugal.

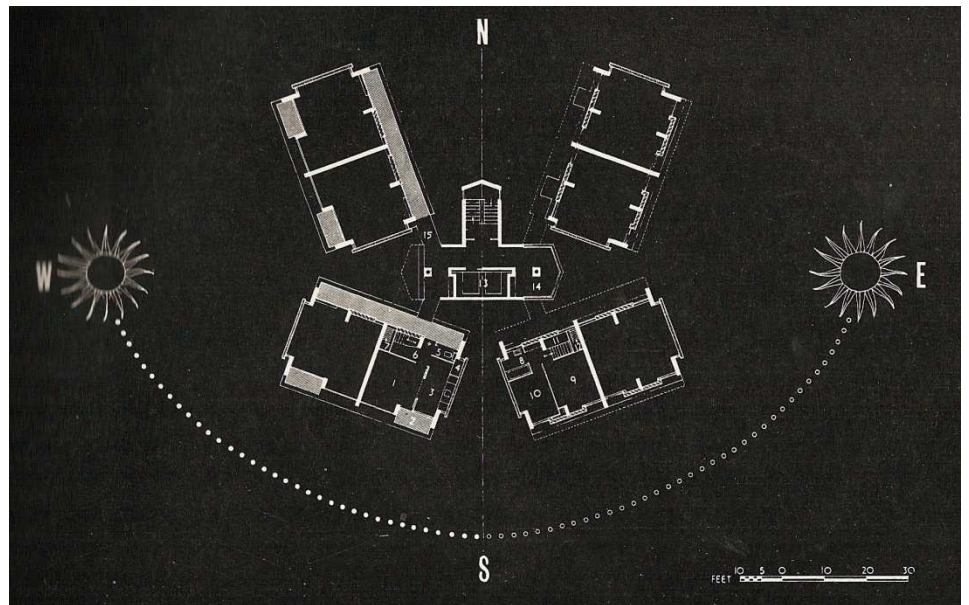
Atelier Conceição Silva. Planta Tipo.

Fonte: [catálogo Francisco da Conceição Silva arquitecto: 1922-1982 (1987)]



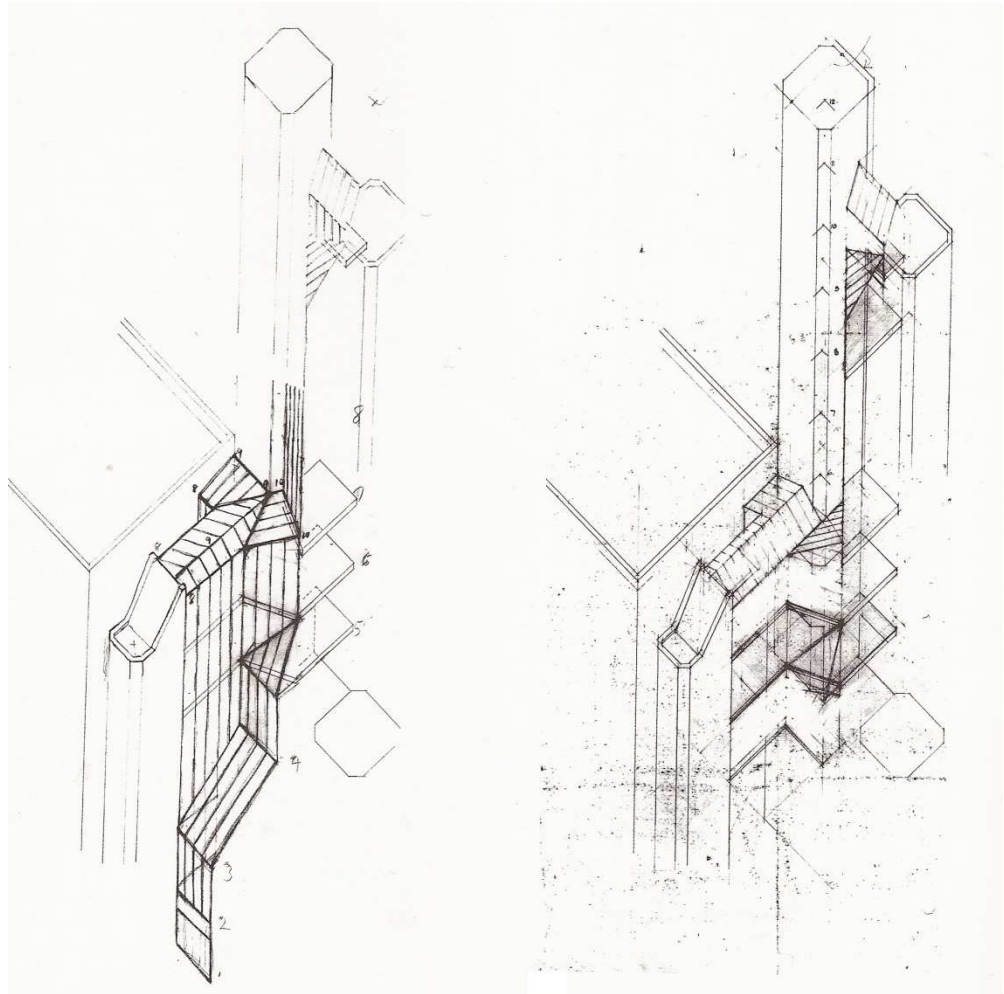
Apartamentos em St. James Street,
Londres, Reino Unido.
Denys Lasdun. Planta Tipo.
Fonte: [WEBB, M. (1969)]

Cluster Block, Bethnal Green,
Londres, Reino Unido.
Denys Lasdun. Planta Tipo.
Fonte: [BANHAM, R. (1966)]





Pormenor da Caixa de Escadas
Torres de Alfragide,
Amadora, Portugal.
Atelier Conceição Silva.
Fonte: [João Cardim (2010)]



Axonometria de Michael Wilford da escada do Edifício da Engenharia da Universidade de Leicester, Reino Unido.
Stirling & Gowan. Planta de Localização.
Fonte: [MCKEAN, J. (1994)]

O Atelier Conceição Silva foi um dos primeiros ateliers em Portugal a funcionar como uma empresa. Como era o seu funcionamento? Por exemplo, como eram contratados novos estagiários?

JCS: Bem, nessa altura não se chamavam estagiários. Começando pelo primeiro atelier do arquitecto Conceição Silva – que começou a trabalhar com o arquitecto José Bastos –, este localizava-se na Rua Nova da Trindade, aqui no Chiado, ao pé da Brasileira. Começou por ser um modesto atelier, com uma pequena equipa. Anos mais tarde convidou o arquitecto [José Daniel] Santa-Rita. Foi aí que se desenvolveu o projecto para a Loja Rampa e, mais tarde, através do mesmo arquitecto, convidaram Conceição Silva para fazer uma exposição com o seu mobiliário para a Loja Jalco, na Rua Ivens. Foi a partir daí que fez inúmeros contactos com diversos clientes, surgindo a oportunidade de fazer o Hotel do Mar, que juntamente com o Hotel da Balaia são dos melhores projectos arquitectónicos, na hotelaria, em Portugal. Em 1965, o atelier estava cheio de trabalho, e na sequência do Hotel do Mar, o meu pai conseguiu inúmeros trabalhos na área hoteleira, sendo necessário expandir o atelier. Foi nesse período que se cruzou com o arquitecto Maurício de Vasconcellos e, uma vez que este não tinha trabalho, convidou-o para se juntar ao atelier. O atelier passa então para as novas instalações, ao pé do Príncipe Real, na Rua D. Pedro V, ocupando três pisos de um edifício. Era um atelier que tinha tudo para a prática da arquitectura, tinha sala de maquetes, todos os arquitectos que aqui trabalhavam tinham uma programação de obra, havia maquetistas, fotógrafos, havia até os primeiros computadores para ajudar na construção das obras. Pode-se dizer que era um atelier com toda a tecnologia, até nos próprios estiradores. Agora como se contratavam as pessoas? Não é como é hoje, naquela altura além de 20 arquitectos coordenadores, trabalhavam aqui no Atelier Conceição Silva mais de 160 pessoas. Era dividido em chefes de projecto, e por sua vez estes tinham outros arquitectos que eles dirigiam. Havia uma sala de desenho, que hoje acabou, com os estagiários. Toda esta estrutura era controlada – e algumas pessoas não escondem a polémica –, pelo Conceição Silva. Não havia um projecto que saísse do atelier que não fosse visto por ele. Apesar do atelier estar todo de portas abertas, as pessoas que aqui trabalhavam sentiam-se num sítio

fechado, não havendo tempos mortos. Ele introduziu no atelier um funcionamento de empresa, e como empresa existiam regras, uma delas era o relógio de ponto. Havia uma disciplina de horários e um método de trabalho que fazia com que o atelier funcionasse, sendo possível ao acompanhar um projecto até à altura da sua construção. Muitos ateliers na altura desenvolviam muitos projectos que nunca chegavam a sair do papel. Este, além de ver os seus projectos a sair do papel, tinha o factor de os poder acompanhar em obra.

Eu não sei ao certo como eram contratadas as pessoas. Acredito que muitas vezes além do currículo eram contratadas por conhecimentos. Havia aqui muitas pessoas contratadas que a certa altura iam sendo promovidas. Fala-se que os ordenados, aqui no Atelier Conceição Silva, eram dos mais altos no país. O meu pai confessava-me que ele não queria fazer muito dinheiro com a arquitectura. Que, embora o atelier recebesse muito dinheiro, preferia dar bons ordenados como forma de motivação e apreço pelo trabalho desenvolvido dentro do atelier. E fala-se que, também por esta razão, as pessoas queriam vir para aqui trabalhar. Sendo que também aqui no atelier aprendiam realmente o que era trabalhar dentro da profissão. Aqui faziam-se projectos para construir.

Diz-se que o atelier pagava viagens as pessoas que aqui trabalhavam. É verdade?

JCS: Por exemplo, no edifício Castil, o meu pai levou o arquitecto Tomás Taveira a Londres, ver as New Towns. Outros arquitectos foram a Luanda para ver determinadas situações. Chamava-se a isto fazer o trabalho de pesquisa, e numa altura em que, além de ser muito difícil andar de avião, era complicado sair do país, sendo de grande relevância este trabalho de análise. Como se diferencia uma nova arquitectura de outra? É a procura de novos materiais, novas soluções. Existe uma feira de construção fora do país, é importante mandar lá alguém para ir ver. Naquela altura mandar alguém ir á Alemanha era como ir ao Japão actualmente.

Havia aqui dentro do atelier um laboratório de fotografia só de apoio á arquitectura. Naquela altura era diferente de hoje no que toca às foto-montagens. Havia, portanto, aqui dentro do atelier, uma grande dinâmica entre os vários departamentos, havendo muitas actividades paralelas e uma grande presença de trabalho multi-disciplinar.

Havia outro caso interessante dentro do atelier, por exemplo era preciso fazer um estudo de cores primárias para um projecto: o pintor Sá Nogueira estava aqui no atelier para auxiliar nessa questão e participar dentro dos projectos. Era preciso de um desenho engenharia: era só chamar o engenheiro aqui dentro do atelier. Tudo o que auxiliasse a arquitectura funcionava aqui dentro. Mesmo o departamento de engenharia mudando mais tarde para outras instalações, havia uma ligação constante entre ambos. Mesmo departamentos como o de design de interiores, que podiam funcionar à parte da arquitectura, funcionavam aqui dentro. Portanto, as pessoas trabalhavam todas em conjunto aqui, mesmo que o trabalho não fosse o mesmo, convivendo juntos. Havia até uma bibliotecária dentro do atelier, que mandava vir todas as revistas.

Que influências é que sentiam mais no atelier? Recebiam muitas revistas americanas, inglesas?

JCS: Recebia a AJ [The Architect's Journal], a AD [Architectural Design], a Domus, a Casabella. E mesmo se não houvesse uma revista na biblioteca, e alguém dizia que era boa, assinava-se. Mas quando havia bons ordenados dentro do atelier, as pessoas acabavam por ter também a sua própria biblioteca. Lembro-me que só em ordenados na altura eram mais de 100 mil contos todos os meses para distribuir. O que contava era a arquitectura e não o dinheiro que se fazia com ela.

Outro exemplo, que o meu pai dava, era chegar sempre primeiro e ser o último a sair do atelier. Era uma pessoa que acima de tudo gostava muito do trabalho que fazia. Quando o escultor Fernando Conduto fez aquela escultura para o exterior do edifício Castil, a Câmara de Lisboa colocou sempre entraves quanto à sua colocação. O arquitecto Conceição Silva decidiu ir lá pô-la a meio da noite e até hoje ninguém a tirou de lá.

Conceição Silva começou por fazer moradias, mas a determinando momento da sua vida deixou de fazer, apenas fazendo aquelas que não podia recusar, como é caso das para donos de empresas, como é a casa da Boca do Inferno, do Valadas Fernandes, dono da Engil. Nessas moradias já sabia que não facturava, e então oferecia os projectos.

Quais eram as maiores influências do Conceição Silva, num período em que o país se encontrava bastante isolado?

JCS: O meu pai era uma pessoa viajada, atendendo à época. No início da sua vida profissional ganhou um projecto para a exposição de Lausanne. Por exemplo, lembro-me de uma altura que ele foi à Checoslováquia. Foi também à Suíça, numa fase inicial, e depois passou a ir muitas vezes ao Brasil. Essas influências as pessoas vão apreendendo ao longo da sua vida, pelos locais onde vão passando. Lembro-me de lhe perguntarem que linha seguia a sua arquitectura e ele dizia: «é indefinido, muitas vezes as pessoas dizem influências que não são verdade». Ele lia as revistas e adaptava. Era o que ele dizia: «os teóricos é que perguntam isso».

Nem uma obra de arquitectura de referência?

JCS: Por exemplo se falarem de [Frank] Lloyd Wright, era uma referência, eram as referências da época. Ele tinha aqui livros do [Oscar] Niemeyer, do Le Corbusier, do Alvar Aalto, portanto ele tinha as informações todas. Quando foi a Londres, se calhar o [James] Stirling. É preciso ver que havia também sempre uma identidade muito forte, que era a pormenorização da obra. Uma obra não era para ser só vista de fora mas principalmente no seu interior. Todos os pormenores, tanto de fora como de dentro, eram cuidados, na sequência do Hotel do Mar, onde havia uma linguagem que foi depois desenvolvida. É por isso que quando se vai a Tróia existe aquela identidade, e aí até se falava muito que não só era no interior mas também no exterior, acho que foi um dos arquitectos do Atelier Promontório que disse quando trabalhou lá, a obra não era só a dimensão dos edifícios mas também todo o exterior, que tinha sido cuidado. Ou seja como todos os arranjos exteriores eram feitos aqui no atelier, tudo era controlado pela vasta equipa de profissionais das diferentes áreas, percebia-se que aquilo tinha identidade. Hoje em dia é difícil dar essa identidade a um projecto de arquitectura como Conceição Silva fez, existem várias identidades que fazem cada parte do projecto. Por exemplo existe uma moradia para o Ribeiro da Cunha, no Guincho, e o próprio diz: «aparecem-me aqui estudantes de arquitectura para ver a casa e ficam pasmados quando lhes digo que a casa tem mais de 50 anos». Assim como as Torres de Alfragide, as pessoas não acreditam na idade que as torres têm. Há coisas que se vão mantendo e que ficam

sempre bem, há coisas que podem ser arrojadas na altura, mas depois não. Agora as influências, vocês não se esqueçam eu fui para o atelier com 22 anos, e o meu pai foi para o Brasil tinha eu 25 anos Só se conhecem as influências quando se trabalha em conjunto com a mesma pessoa, e se vão trocando ideia ao longo do projecto. Depois existem os teóricos que vêm tentar dizê-las, até podem não ser. Agora, só vendo os livros que existiam aqui, etc., para perceber que influências foram transmitidas para os projectos.

O que é que motivou Conceição Silva a se refugiar no Brasil?

JCS: Ele foi agredido. O meu pai tinha aqui dentro do atelier muitas pessoas de esquerda, que eram do contra, na altura. Não sei se ele seria de esquerda ou direita porque ele nunca o demonstrou, sei apenas que era contra a situação. Ele tinha um grande amigo que era o Mário Pais de Sousa, que era da família do Salazar, e estavam sempre a discutir, amigavelmente, por o meu pai ser contra o Salazarismo. Inclusive, o Pais de Sousa, revela que através dele tentavam convencer Conceição Silva a fazer obras para o Estado, coisa que ele recusava constantemente. Isto também para dizer que muitas pessoas que entravam para o atelier o conseguiam por serem de esquerda.

Com o desenrolar do 25 de Abril, ele é agredido quase até a morte á porta de casa, eu penso que devido ás suas ligações dentro do mundo capitalista, sendo que eram estes que traziam projectos para o atelier. Depois deste incidente ele abandona Portugal, apenas levando para o Brasil o seu Jaguar descapotável, um carro que tinha um grande valor sentimental para ele. Depois disto, o atelier ainda tentou funcionar sem a sua chefia, mas não se aguentou. Os projectos não apareciam e as pessoas que aqui trabalhavam acabaram por sair.

O meu pais depois cria novamente um atelier no Rio de Janeiro, no Brasil, onde desenvolve principalmente moradias. Aí acaba por passar a última fase da sua vida até 1982, o ano da sua morte.

Entrevista à arquitecta Maria João Eloy

O que significou para si trabalhar com o Arquitecto Conceição Silva (CS)?

MJE: CS foi o primeiro arquitecto que me fez respeitar a profissão que escolhi, quer pelos desafios da sua prática, desenvolvida com mestria no seu Atelier, quer pelo constante debate que proporcionou em torno da pesquisa de novos modelos e novas formas de a conceber. Aceitando que trabalhasse no seu Atelier em 1967, como estudante do curso de arquitectura na ESBAL, ofereceu-me a rara possibilidade de participar na aventura profissional que representava, na época, a grande estrutura empresarial que geria com um rigor, tão ímpar e notável como a criatividade que dispensava às suas obras, aos espaços onde vivia e trabalhava e às relações pessoais que cultivava com a abertura do seu carácter austero, mas generoso.

Em que datas e em que projectos trabalhou no Atelier de CS?

MJE: Desde 1967 a 1969, quando finalizei o 6º e último ano de arquitectura, colaborei com os coordenadores das equipas de projecto do Hotel da Balaia, de moradias na Balaia e de apartamentos em Sesimbra. A partir de 1969, estando a iniciar o estágio para completar o curso, escolhi para tema do seu Relatório a obra das Torres da habitação de Alfragide, tendo colaborado no projecto e no acompanhamento de obra deste conjunto de edifícios. De 1969 a 71, colaborei noutros projectos, de que destaco a intervenção urbanística e arquitectónica em Tróia, a Sede da Valentim de Carvalho em Oeiras, a Urbanização do Alto Dafundo e o Edifício Castil.

Como classifica a obra das Torres de Alfragide e a experiência que recebeu no seu acompanhamento?

MJE: O conjunto de intervenções em Alfragide incluiu o projecto e a construção de três torres para habitação multifamiliar e de um edifício para actividades comerciais e culturais, com um auditório.

O projecto da três torres de habitação foi executado, fundamentalmente, pelo arquitecto Tomás Taveira, embora assinado pelo Atelier CS. O mesmo aconteceu no edifício polivalente, anexo, embora este viesse a ter diferentes intervenções projectuais. As alterações introduzidas em alguns fogos revelam a total incompreensão dos habitantes em relação às propostas arquitectónicas e de design de interiores dos projectista.

Como observa a questão da autoria das obras executadas no Atelier de CS?

MJE: A autoria dessas obras pertence inequivocamente ao Atelier CS, o “Autor da Obra”, nos termos em que esta designação vem descrita na legislação actualmente em vigor.

Todavia, esta realidade não pode iludir a importância que CS atribuía ao valor da sua obra como Empresário, que se traduzia numa organização perfeita das condições de trabalho nas suas Empresas, com total respeito pelos direitos dos seus assalariados. Com o mesmo espírito, incluía os nomes de todos os membros das equipas de projecto, inclusive a de meros colaboradores, na ficha técnica das obras que assinava e promovia, quer se tratasse de projectos de arquitectura e engenharia, quer de design de interiores, artigos de imprensa e de publicidade, pinturas, esculturas, tapeçarias ou fotografias, para referir apenas alguns dos produtos culturais em que investia o seu conhecimento e a sua arte.

Assim, considero que será redutor homenagear CS apenas como o “autor” de toda a vasta obra produzida pelo seu Atelier, sem valorizar o seu desejo - concretizado com prazer e empenho - em gerir eficazmente uma complexa rede de relações profissionais entre as equipas de projecto e obra que existiam nas Empresas que criou, apesar das contrariedades que impediram, em várias ocasiões, que esta determinação fosse bem sucedida.

Não será demasiado realçar o facto, inédito nos anos 60 em Portugal, de nas suas Empresas trabalharem, em equipas multidisciplinares, diversos profissionais de arquitectura, engenharia, urbanismo, geografia urbana, matemática, paisagismo, economia e gestão, construção civil, design, decoração, artes gráficas, pintura, escultura, literatura, poesia, publicidade, fotografia, execução de maquetas, além de equipas de assessoria técnica e administrativa e de estudantes e estagiários de diversas profissões.

O arquitecto Conceição Silva refere-se ao Hotel Balaia (HB) como a concretização do conceito de obra global. “(...) o cliente põe o problema assim, depois do projecto realizado: «você pode construir este edifício e entregá-lo com chave na mão?» E eu, numa atitude de atrevimento, disse «Posso»”. Este contrato terá partido do cliente ou do arquitecto Conceição Silva?

MJE: O conceito ‘chave na mão’ foi utilizado no HB, mas admito que o tenha sido também no Hotel do Mar, onde o design de interiores e de mobiliário foi realizado por CS e a sua equipa. No caso do HB, a resposta de CS ao cliente mostra que a ideia foi lançada por este e que CS aceitou o desafio para que, aliás, se vinha preparando com as equipas dos seus dois ateliers (Chiado e D. Pedro V).

Quando o sócio Maurício de Vasconcellos sai do atelier e é empregue uma nova hierarquia Tomás Taveira e Jorge Soares de Oliveira são os braços direitos de Conceição Silva.

Chegaram ambos na mesma altura da reforma do atelier?

MJE: Em Novembro de 1967, quando comecei a trabalhar no Atelier CS, não havia uma ‘nova hierarquia’ com TT e JSO, nem esses arquitectos tinham chegado após a ‘reforma’ do atelier, nem houvera sequer qualquer ‘reforma’. Esses 2 arquitectos trabalhavam no Atelier quando existia a Sociedade entre CS e MV e, tendo esta sido dissolvida, continuaram a desenvolver os projectos em que trabalhavam como assalariados de CS.

Como descreve o conceito de controle total criado no atelier Conceição Silva?

MJE: O termo ‘conceito de controle total’ da pergunta conduz a equívocos.

No Atelier CS, os Planos de Urbanização e de Pormenor, entre outros, e os Projectos Gerais e de Execução eram realizados por técnicos de todas as especialidades do próprio Atelier. O mesmo acontecia com o acompanhamento de obra, o design de interiores e a publicidade das obras produzidas. No final dos anos 60, CS criou condições para que as suas obras fossem construídas por uma empresa a que estava associado.

No projecto das Torres de Alfragide (TA), como surgiu o envolvimento com o escultor Fernando Conduto? Como se chega à comunhão entre o projecto e a peça escultórica, e que impacto tem a mesma no espaço público?

MJE: A admiração de CS pela obra de FC e a amizade entre ambos proporcionou a encomenda. Uma peça escultórica como a referida tem um impacto indissociável do prestígio da obra de arquitectura que a completa, o que foi o caso da escultura de FC. O conjunto das TA, que se constituiu como um grande volume de construção, com alto índice de ocupação aprovado com reservas pela CML, teve um projecto de paisagismo que considerou a localização da peça.

Quais foram os projectos que influenciaram na concepção das Torres de Alfragide?

MJE: A pergunta deve ser feita ao Arq. TT por ter sido o projectista das TA.

Embora a autoria das obras de CS pertença inequivocamente ao Atelier CS – o “Autor da Obra”, nos termos em que esta designação vem descrita na legislação actualmente em vigor – esta realidade não pode iludir a importância que CS atribuía ao valor da sua obra como empresário, que se traduzia numa organização perfeita das condições de trabalho nas suas Empresas, com total respeito pelos direitos dos seus assalariados. Com o mesmo espírito, incluía os nomes de todos os membros das equipas de projecto, inclusive a de meros colaboradores, na ficha técnica das obras que assinava e promovia, quer se tratasse de projectos de arquitectura e engenharia, quer de design de interiores, artigos de imprensa e de publicidade, pinturas, esculturas, tapeçarias ou fotografias, para referir apenas alguns dos produtos culturais em que investia o seu conhecimento e a sua arte. Assim, considero que será redutor homenagear CS apenas como o “autor” de toda a vasta obra produzida pelo seu Atelier, sem valorizar o seu desejo – concretizado com prazer e empenho – em gerir eficazmente uma complexa rede de relações profissionais entre as equipas de projecto e obra que existiam nas Empresas que criou, apesar das contrariedades que impediram, em várias ocasiões, que esta determinação fosse bem sucedida.

No início da construção, das Torres de Alfragide, tinham conhecimento do projecto habitacional dos Smithson – Robin Hood Gardens?

MJE: A pergunta deve ser feita ao Arq. TT por ter sido o projectista das TA. Embora não hajam semelhanças entre as 2 obras, é provável que TT conhecesse o projecto referido por admirar a obra de Alison e Peter Smithson, entre as de muitos outros arquitectos.

Surgiram muitas condicionantes ao projecto inicial das Torres de Alfragide?

MJE: Apenas pequenas restrições feitas pela CML em relação à volumetria da terceira torre, o que veio a ser resolvido através de simulações do conjunto apresentadas na CML.

Donde surgiu a ideia da sinalética interior e a materialidade no projecto das Torres de Alfragide?

MJE: Fundamentalmente da criatividade do Arq. TT e de sugestões do arq. CS, assim como do resultado de experimentações desenvolvidas no HB e nas moradias da Balaia.

Entrevista ao arquitecto Tomás Taveira

Desde cedo iniciou actividade profissional, ainda antes de terminar o curso, como desenhador no atelier do arq. Teotónio Pereira. Tendo contactado com Nuno Portas que, aliás, recomendou que assinasse a revista *Architectural Design*, como vê o seu afastamento progressivo da arquitectura e principalmente o contributo que o mesmo deu para que alguns arquitectos fossem “esquecidos”?

TT: Eu também tive sorte na vida, para não dizer “montes” de sorte. Eu trabalhava para estudar, a minha primeira profissão foi serralheiro mecânico, sempre tive uma vida muito difícil. E quando estou no primeiro ano de escola [curso de arquitectura] concorri a uma bolsa da Gulbenkian e o Frederico George (1915-94) era da comissão que atribuía as bolsas, pelo menos aos alunos de arquitectura. Ele não me conhecia, mas conhecia o meu trabalho para a disciplina que era leccionada por ele, que era Arquitectura Analítica. E então, um dia, eu ia no corredor e ele chama-me e diz «Tu é que te chamas Taveira? É para te dizer que tiveste uma bolsa da Gulbenkian.», eu ia caíndo. A bolsa que eu recebia em 1958 era um conto e quinhentos, uma brutalidade de dinheiro. Desatei a comprar revistas e livros, comecei a fabricar uma biblioteca. Entretanto casei, estava no 3º ano de escola. Viajei para Itália e visitei o barroco todo e o Miguel Ângelo (1475-1564). Fui profundamente influenciado por um arquitecto muito pouco estudado, o Carlo Scarpa (1906-78), principalmente pela loja na Praça de S. Marcos, a Loja Olivetti (1957).

Eu assinava a *AJ* e a *Architectural Design*. Assinava a *AJ* porque a revista dedicava-se à explicação de projectos com os respectivos detalhes, tinha muitas fotografias, plantas e pormenores construtivos. O José Forjaz (n. 1936) é que me indicou a *AJ*. Quem me indicou a *Architectural Design* foi o Nuno Portas (n. 1934).

Eu trabalhava na Carris, como serralheiro, comecei a tirar o curso de liceu à noite. A Carris tinha uma estratégia inventada para mim e para mais dois rapazes que tinham o curso industrial, que era pô-los a rodar pelas várias secções dentro da serralharia mecânica. Quando eu fui para a sala de desenho houve uma pequena revolução, porque eu desenhava melhor do que os desenhadores que lá estavam há 60 anos e dois desenhadores de lá foram ter comigo e perguntaram-me se eu queria ir trabalhar para um atelier de arquitectura. Eles

trabalhavam com o Ruy d'Athouguia (1917-2006) e com o Formosinho Sanches (1922-2004), estavam naquela altura a fazer o projecto do Bairro das Estacas (1950).

Saí da Carris, continuei a tirar o curso à noite e fui trabalhar como moço de recados para o Formosinho Sanches, que entretanto tinha saído do atelier. Então, vou encontrar o Maurício de Vasconcelos (1925-97), que tinha vindo do Brasil e tinha acabado de fazer a casa Rangel de Lima. Chamavam-lhe o “brasileiro”, com sentido pejorativo, e foi trabalhar com o Conceição Silva (1922-82). Estiveram pouco tempo juntos.

Depois começou a circular que havia um desenhador e eu comecei a circular de atelier em atelier. Desenhava umas horas neste, outras horas naquele, e passei por “n” ateliers até que me levaram para o atelier do Teotónio Pereira (n. 1922), um indivíduo chamado Duarte Nuno Simões, que dirigia o atelier naquela altura e que foi ultrapassado pelo Portas. O Portas correu com ele, intrigou e correu com o Duarte Nuno Simões. No momento em que tinha acabado as torres nos Olivais Norte com uma polémica grande, porque havia um arquitecto que era o Freitas Leal (n. 1925). A polémica a que eu assisti foi que o Freitas Leal fez as torres com o Teotónio e ele é que é o autor do projecto, isso deu uma polémica que foi abafada na altura e o Freitas Leal não tinha poder.

Acontece que, no atelier do Teotónio, eu desenvolvi uma irreverência, que é uma das razões, também, de um certo ódio que o Portas me tem. Porque ele tinha a mania que sabia de cinema mas depois quando a gente dialogava sobre cinema ele perdia. Porque ele não compreendia o Antonioni (1912-2007), ele não compreendia o Joseph Losey (1909-84), ele não compreendia o Visconti (1906-76). Falava pela rama daquelas coisas todas, depois transformava aquilo tudo numa questão religiosa, quase. Depois eu tinha umas ligações. Eu fazia parte do grupo do Gelo, eu fazia parte do grupo da Brasileira, eu fazia parte do grupo dos cineastas e depois eu tinha uma cabeça diferente, independentemente de ter aquele acervo de livros e de revistas que eu lia, enfim tinha poucas solicitações, de maneira que ainda me lembro de eles me considerarem fascista porque eu gostava do *Deserto Vermelho* (1964). Eu vi a *Eva* (1962) 30 dias seguidos. Eu na tropa fracturei a coluna vertebral, e estive onze meses deitado numa cama, e depois começaram a deixar-me sair à tarde. Eu saía do hospital às duas da tarde, enfiava-me no Cinema Império, onde hoje é a IURD. Apanhava o autocarro à

porta do cinema, que me deixava à porta do hospital... 30 dias seguidos. Quando tive dinheiro, fui a Roma e a Veneza reconhecer todos os locais das filmagens.

Mas, portanto, o Nuno Portas, que é um indivíduo a quem eu dou um enormíssimo valor, um enormíssimo valor... De uma energia... Dou-lhe valor primeiro porque é um jesuíta puro e um intriguista inultrapassável, e isto só se consegue com inteligência. Os grandes inquisidores eram pessoas super inteligentes. E portanto, a arquitectura portuguesa está afunilada para a eternidade, por causa do Portas e dos “Kenneths Framptons”, e gente assim. E não só, a única coisa que interessa a um historiador é aprofundar o movimento moderno, não há mais nada... Em pintura e em escultura há pelo menos 40 estéticas diferentes. A arquitectura só pode ter uma estética? Isto foi sempre o grande problema do Nuno Portas, que é um indivíduo muito inteligente, mas não é artista, ele está deslocado. Não é um artista, não compreende a arte. Por defesa, refugiou-se naquilo que ele considerou serem verdades e não sai dali. Então vai criando desertos para manter as suas ideias e manter os seus pupilos, digamos assim. É mentor de toda essa gente... E depois, ou no seguimento disto tudo, há um grupo que em 48, no congresso dos arquitectos, toma conta do sindicato, depois toma conta da Associação, e hoje da Ordem dos Arquitectos, que é todo de inspiração Portas, e só lá entra quem for ao beija-mão. (...)

Mas portanto, a grande explicação está, na minha opinião, no facto de haver pessoas que se dedicam a uma actividade para a qual não têm a menor capacidade intelectual. E quando eu digo capacidade intelectual, é capacidade para aprender, capacidade para modificar as ideias, capacidade para se expor, capacidade para ser confrontado. O Portas habituou-se sempre a mandar. E portanto foi eliminando pessoas à volta dele. Todas as pessoas que se opunham ao Portas eram eliminadas. Eu opunha-me naturalmente, eu acho que nós nunca discutimos...

O Portas assistiu à minha defesa de tese no concurso para catedrático, e comentou para o lado – a sala estava cheia, era um acontecimento, agora uma defesa de Tese de Doutoramento é zero, sete mil doutoramentos por mês, naquela altura pá... [agora] em qualquer das universidades, em qualquer dos cursos o Doutoramento é um zero –«este gajo está a falar há uma hora e ainda não falou de arquitectura portuguesa». Qual arquitectura portuguesa? Eu só sei falar do Cassiano Branco, que é o único que me influenciou. Ia falar do

neo-realismo dos Olivais? Qual arquitectura? Hvia uma arquitectura portuguesa naquela altura? Hoje, eu acho que há uma arquitectura portuguesa, toda feita por esta malta, que faz umas coisas (...) uns paralelepípedos.
(...)

Após esta passagem pelo atelier Teotónio Pereira, um atelier já algo afastado do Movimento Moderno, em termos estéticos, não ideológicos, como surgiu a oportunidade de trabalhar no atelier Conceição Silva?

O arquitecto nunca se refere muito ao período em que trabalhou com o arquitecto Conceição Silva. Qual a relação profissional e pessoal com Conceição Silva?

Sabemos que o atelier era bastante *open minded*, financiava até viagens aos seus colaboradores. Foi numa destas viagens que conheceu a obra do Stirling ao vivo?

TT: Era open minded porque o atelier era dirigido por mim. Eu entrei para o atelier em 1965. O atelier tinha uma estrutura, naquela altura, muito simples, era com o Conceição Silva (CS) e com o Maurício de Vasconcelos (MV), eram sócios. Portanto, teoricamente, o esquema de trabalho era claramente um binómio. O CS tinha uma capacidade de penetração no mercado brutal e o MV era o “arquitecto”, a pessoa que dirigia o atelier [em relação aos projectos de arquitectura], isto de uma forma muito geral.

Eu entrei no dia em que o atelier da D. Pedro V abriu e comigo entraram mais 10 ou 12 arquitectos, uma brutalidade. Acontece que, no meio dessa gente havia gente sem hábitos de trabalho. Naquela altura, nos ateliers, era para “se ir fazendo”, o ritmo era diferente, a televisão era a preto e branco e trabalhava meia hora por dia, cinemas não havia, havia meia dúzia de cinemas em Lisboa e, portanto, toda a vida intelectual era inexistente ou polarizada na Sociedade Nacional de Belas Artes, cujo presidente era o CS, ou polarizada pelos cafés. Havia dois ou três cafés onde reuniam os intelectuais. Era a Brasileira, à noite o café Gelo, que era mais frequentado por poetas e escritores, principalmente pelo grupo surrealista, - Mário Cesariny (1923-2006), Luiz Pacheco (1925-2008), Cruzeiro Seixas (n.1920) e de vez em quando um indivíduo fenomenal, que era particularmente meu amigo, o António Aguiar. Havia muito pouco trabalho, os arquitectos andavam, por vezes, um ano, dois anos, para fazer uma moradia. Vocês vejam que quando eu me inscrevi na Câmara Municipal de Lisboa era para aí

o número 401, portanto, antes disso havia só uns 200 ou 250 arquitectos. A interpretação que eu estou a fazer é uma interpretação abusiva, mas é aquela que eu tenho para mim.

Havia toda uma, dir-se-ia, antropologia comportamental especial. Era trivial as pessoas dizerem que os arquitectos só começavam a trabalhar à noite. 90% dos arquitectos começava a trabalhar às quatro da tarde, às cinco ia lanchar, depois fazia mais uns tracinhos, depois ia jantar, depois estava na conversa durante a noite, até à uma, duas, três da manhã, e depois ia para os grupos, aqueles mais interessantes juntaram-se a estes grupos intelectuais. Havia uma outra região de discussão e de encontro, que era o café/cevejeria Ribadouro, onde se reunia o grupo dos cineastas, o José Fonseca e Costa (n. 1933), o Fernando Lopes (n. 1935), gente da televisão, o Fernando Ruas e um ou outro escritor. O comando do grupo era tricéfalo [opiniões mais pertinentes], era o Fonseca e Costa, o Fernando Lopes e o Baptista Bastos (n. 1934). Depois este grupo deslocava-se todo para casa do Fernando Lopes, onde a gente ia “matar” o Salazar e todas as noites “matávamos” o Salazar várias vezes. Eram grupos inofensivos de gente que andava a tentar um “lugar ao sol”.

Portanto, os hábitos de trabalho eram, dir-se-ia, inexistentes em relação àquilo que poderia ser a exigência de um atelier que nasceu, passo o termo, industrializado. Porque o CS tinha uma capacidade muito grande para arranjar trabalho e tinha em carteira, eu não quero exagerar, pelo menos 20 trabalhos enormíssimos. A 1ª fase do Hotel do Mar estava a ser feita no outro atelier [Chiado], onde pontificava o Santa-Rita (1929-2001) e o José Telo Zúquete (1939-2008). Esse atelier fazia muitas lojas. O CS tinha tido uma sociedade com um decorador e designer muito importante, que era o Manuel Rodrigues (1924-1965), e as más línguas diziam que quem fazia o design todo das lojas era o Manuel Rodrigues e não o CS.

O CS era um homem muito especial, um homem de direita que diariamente ofendia o que ele chamava de “tercionários” da PIDE, na Brasileira. Tinha um grande amigo que era sobrinho de um ministro do Dr. Salazar, o Mário Pais de Sousa (1925-2002). Eu convivi com ele durante anos e fui muito amigo dele, era um indivíduo de uma estrutura intelectual e de inteligência fabulosas. O CS era um homem, sem sentido pejorativo, que era o “esperto”, “colava-se e absorvia”. Não lia um livro, não abria um livro de pintura e era capaz de dizer «este pintor é bom e este não presta», e acertava! Todas as pessoas que o CS lançou, o Júlio Pomar (n. 1926), a Paula Rego (n. 1935), o Sá Nogueira (n. 1921), era gente que ele apadrinhava porque

eram bons. Depois se a gente perguntava porquê ele respondia para não lhe perguntarem essas coisas, que a gente sente a arte. Dirigia com mão de ferro, contra a PIDE, a Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA), que era um antro comunista, antro no sentido positivo, onde se abrigavam todas as tendências, basicamente, naquela altura, mais neo-realistas que outra coisa qualquer.

O primeiro impacto na SNBA, aquela arte mais “evoluída”, foi a entrada do KWY, que era a Lourdes Castro (n. 1930), o Costa Pinheiro (n. 1938), etc.. Isso foi um impacto brutal porque esta gente vinha de Paris, com umas ideias diferentes. O Rolando Sá Nogueira, naquela altura, ainda não tinha ido, nem pensado ir, para Londres, onde sofreu uma influência muito grande do Francis Bacon (1909-92).

Voltando aos hábitos, isto era uma cultura que não era peripatética, mas era quase, era a cultura do café, não havia dinheiro, não havia acesso a livros, não havia revistas, zero. O Teotónio Pereira assinava uma revista que era a *Architectural Review* e a *L'Architettura* do Bruno Zevi (1918-2000) e a *Casabella*, que era dirigida pelo Ernesto Nathan Rogers (1909-69).

Quando houve um dia em que alguém inventou um plano urbanístico para o Algarve, que estava dividido em quatro zonas, era o célebre “Dodi”¹, e uma das zonas foi feita por nós, lá no atelier, eu não trabalhei nisso, quem dirigiu essa parte foi o Bartolomeu Costa Cabral e o Pedro Vieira de Almeida (n.1933).

Este inferno de trabalho que havia em Portugal, uma coisa perfeitamente louca, carecia de intervenções rápidas, carecia de atitudes muito fortes face à arquitectura. O CS impôs logo uma coisa, entrava-se às duas e saía-se às oito. Trabalhou lá o José Forjaz, fez lá um projecto lindíssimo que era uma fábrica de produtos farmacêuticos, muito inspirado no Leslie Martin (1908-99), um arquitecto naquela altura muito famoso, inglês, como sabem. O Leslie Martin foi consultor da Gulbenkian e acabou por fazer o edifício do Centro de Arte Moderna. Mas o Leslie Martin tinha uma arquitectura muito horizontalizada, de riscas quase, uma risca de betão, uma risca de vidro. Um arquitecto muito interessante, intelectualmente não tanto. Contactei com ele muito superficialmente, quando trabalhei com o Keil do Amaral (1910-75), que também era consultor da Gulbenkian. Foi um arquitecto que não deixou escola, mas foi muito importante.

O José Forjaz foi importante para mim porque confirmou uma tendência que eu já tinha, de ligação à cultura anglo-saxónica, enquanto toda a outra gente tinha uma ligação à Itália, à cultura italiana pura, neo-liberty.

Passado meia dúzia de meses, um ano, o CS andava de cabeça perdida porque os projectos não saíam, ele estava a ter problemas gravíssimos com os clientes, e o único projecto que estava a andar era o meu, que era o Hotel da Balaia. Enquanto os outros estavam no anteprojecto, eu estava a pormenorizar o Hotel da Balaia. Portanto criou-se ali uma emulação brutal entre o MV, que se queria apropriar da autoria do hotel, e eu. O MV ia para lá de noite alterar umas coisas e eu chegava lá no dia seguinte e continuava a fazer o meu dever, com a aprovação do CS, como é óbvio.

Houve um dia que os arquitectos todos que lá estavam se revoltaram contra o CS, dizendo «ou sai o Tomás Taveira ou saímos nós todos!». Eu não me apercebi de nada. Não tinha aparecido ninguém para trabalhar, mas eu estava a trabalhar calmamente, depois ouvi uma conversa vagamente, que o CS estava a ter com o MV. Passado meia hora o CS veio ter comigo e disse que os arquitectos se tinham ido todos embora, que lhe puseram uma questão, e que preferiu ficar comigo. Houve um que ficou, o Jorge Soares de Oliveira, que estava em posição de ir tomar conta da obra do Hotel da Balaia, e foi o responsável pela minha entrada para o atelier. Depois disso entrou a Maria João Eloy, a Luísa d'Orey, mais tarde o Henrique Chicó.

Conseguimos observar na sua obra inicial, no contexto deste atelier, influência da arquitectura inglesa. Já sabemos que assinava a *Architectural Design*, o arquitecto Conceição Silva partilhava os mesmos interesses?

TT: Quando aparecem pessoas a dizer que o CS conhecia o Stirling (1926-92), o CS nem conhecia o nome do Stirling, quanto mais o Stirling. São coisas completamente diferentes. Quem descobre o Stirling, quem descobre a arquitectura inglesa a sério sou eu, que a levo para a escola. E não só o Stirling, naquela altura havia muitos arquitectos interessantes que sempre andaram pendurados na minha cabeça. O Leslie Martin nunca foi porque era muito rígido, a minha imaginação, o meu espírito não se coadunavam muito com aquele tipo de rigidez. O Stirling não, os Laboratórios de Leicester (1959-63) do Stirling, que visitei “n” vezes.

De resto, foram objecto de uma análise e lição que eu dei, quando fiz o concurso para professor catedrático, ninguém conhecia.

Agora aparecem uns “miúdos”, o filho do Fernando Lopes que fez uma revista qualquer esquisitíssima, muito bonita, a *Protótipo*, com esses Martins Barata (n.1965), historiadores de trazer por casa, malta que não existe, com um artigo a dizer que o CS, O CS, O CS, aquilo era a minha cabeça, não era a dele. Quando entrei para o atelier não havia cultura. O Jorge Soares de Oliveira era um bom construtor, um indivíduo excelentíssimo que era o número dois do atelier, não lia uma revista, nada.

Percebe-se pela obra do atelier que este ia acompanhando a cena internacional, principalmente a inglesa. O arquitecto na entrevista refere que “mandava no atelier Conceição Silva”, o que quer dizer com esta afirmação?

TT: A razão de eu dizer que quem pontificava no atelier era eu deriva, em parte, desta circunstância de ter ficado com a responsabilidade dos trabalhos todos. A 2ª fase do Hotel do Mar, os apartamentos de Palames, as Torres de Alfragide, esse projecto já é meu de raiz, depois a Loja de Discos, a Fábrica de Discos, o edifício Castil. Tudo isso é posterior àquela “revolta”. Naturalmente que também havia um peso intelectual muito grande da minha parte, porque sempre estudei muito. Viajava todos os anos, tinha dinheiro, na altura recebíamos cinco contos pela tarde, uma brutalidade. Viajei com o CS uma vez, em trabalho, fomos à Alemanha e ele pagou a viagem. Mas não pagava viagens a colaboradores, só as de trabalho. O CS não sabia falar inglês, não sabia falar francês, era completamente analfabeto relativamente a línguas estrangeiras. Convidei-o várias vezes para ir comigo a Itália, o Mário Pais de Sousa foi duas vezes comigo, o advogado que era sócio dele nas Torres de Alfragide. Aliás, éramos todos sócios, eu também era sócio da SIURBE e da ARP, que era uma empresa de publicidade, era ainda sócio do atelier, eu tinha 25% do atelier, a escritura nunca se chegou a fazer e eu vim embora.

Pensa que o facto de estar numa situação privilegiada na hierarquia do atelier pôde determinar as tendências que os projectos deviam seguir?

Que tendências eram essas? Neobrutalismo, metabolicistas, organicismo, grupos como o Team 10 ou os Archigram?

As Torres de Alfragide são muito duras no tratamento exterior, mas interiormente, nos apartamentos, são muito confortáveis. Cada apartamento é tratado quase como se fosse um moradia. Em que obras e arquitectos se inspirou para este projecto?

Nos anos 60/70 estas zonas periféricas eram tidas como uma oportunidade. Percebe-se que as Torres poderiam ser uma centralidade para um plano de uma espécie de cidade-satélite. As *new towns* inglesas foram uma inspiração?

TT: É um projecto que tem profundíssima influência da arquitectura inglesa, portanto do Stirling e basicamente das teorias neo-brutalistas do Reyner Banham (1922-88). Tem influência daquela gente toda, estava muito influenciado pelos Smithson, por exemplo. A minha cabeça naquela altura girava muito naquela região do neo-brutalismo. A fábrica da Valentim de Carvalho já é uma viragem para um neo-historicismo. Se vocês lerem o *Espaço, Tempo e Arquitectura* (1941), que para mim era uma bíblia, do Siegfried Giedion (1888-1968), vocês vêem que há sempre uma valorização enormíssima da cultura clássica. O próprio Bruno Zevi (1918-2000), no *Saber ver a arquitectura* (1948), apoia-se de uma forma decisiva na cultura clássica. Portanto as Torres de Alfragide não têm esta influência, influência da cultura clássica, mas têm um “rendilhado” e umas funções interiores que saem já para fora daquilo, digamos, que é o movimento moderno seco, puro e duro.

Se vocês virem o projecto dos Smithson, Robin Hood Gardens (1966-74), influenciou-me muito no momento do projecto das Torres de Alfragide, mas para o ultrapassar. Portanto, começa a haver uma pesquisa muito pormenorizada dentro dos ícones clássicos, ícones formais da arquitectura inglesa. Portanto, eu não fui buscar a um projecto, mas fui buscar “n” elementos. As Torres de Alfragide têm também influência de um projecto inglês, que é um projecto de arquitectos anónimos, mas que fazia parte de uma organização do London County Council, em Londres e que tem, no fundo, um esquema de organização [dos fogos] em volta de uma escada. O outro era, se vocês repararem as Torres de Alfragide começam a “partir-se”, e começa a ser aquela tal situação de um bocadinho de parede ter vidro, depois tem betão, depois tem reboco. Se vocês pulverizarem, digamos assim, um alçado ou um cunhal, vocês

vão buscar a Loja Olivetti do Scarpa e, portanto, todas essas influências acabam por desenhar a torre.

Portanto, não há, em si próprio, um projecto que se inspira em não sei o quê. Não. Cada coisinha tem uma referência, tem uma ligação interna, interior, minha. Eu andava, hoje não, o que não quer dizer que não venha a recuperar, eu afastei-me muito do Scarpa, uma arquitectura de design, mais libertária, não identificável muito imediatamente, história mais próxima ou mais afastada, mas sempre com um sentido historicista. Se vocês virem o hall de ligação da sala para os bares, do Hotel da Balaia, tem umas escadas que são uma mistura de Alvar Aalto (1898-1976), inspiradas naquela generosidade do Alvar Aalto e isto casado com o detalhe do Miguel Ângelo, da Biblioteca Laurenziana. Portanto, certas viagens sobre a história e às vezes sobre a antropologia cultural foram sempre incompreendidas, digamos assim, pelos historiadores de arquitectura que não estão habituados a olhar para o objecto e a indentificá-lo, não estão habituados a fazer uma análise exaustiva daquilo que podem ser os ícones formais, volumétricos, ícones históricos que estejam eventualmente escondidos.

Portanto, quando eu digo que é um projecto inglês, a seguir corrijo, pois a grande força que as torres têm vêm deste esforço muito grande de experiências do London County Council. Outra coisa que também, de Inglaterra, nunca ninguém em Portugal referiu, um objecto que foi o fecho da minha ligação a Inglaterra, que foi o centro de uma nova cidade, da cidade de Cumbernauld, que é uma cidade atravessada por uma enorme via rápida, e o centro fica por cima da via rápida. É um objecto seminal, as novas cidades inglesas influenciaram-me muito em termos de planeamento. Isto é fenomenal, formalmente isto é o fecho da arquitectura neo-brutalista. Nunca foi repetido e em Portugal nunca foi sequer estudado, que eu tenha conhecimento.

Só uma pessoa do Team 10 é que me influenciou, o Aldo Van Eyck (1918-99). O Aldo Van Eyck teve uma influência brutal sobre mim, mas com essa obra só [Orfanato (1955-66)]. Demorei anos a estudá-la e a perceber como é que se integrava, como é que aquilo funcionava. O edifício da Universidade de Leicester é, também, outra influência muito importante. Portanto, há aqui várias coisas que começam a concorrer para eu me libertar do movimento moderno, mas sempre através da história. A Escola de Amsterdão, com o Michel de Klerk (1884-1923), que fez Amsterdam-zuid. Isto são experiências de arquitectura que também nunca foram

estudadas cá. Os Archigram são algo que me fascina e que eu nunca consegui incorporar bem, estou agora a tentar num projecto novo.

O arquitecto fala também acerca do contexto. De que maneira interpretou o contexto onde inseriu as Torres?

TT: Para mim o contexto é um contexto intelectual. A cidade pode dar uma referência ou outra. Mas eu procuro sempre, quando falo de contexto, reagir sobre o contexto, não utilizar as pré-existências, salvo se elas se impuserem de tal forma que possa parecer útil.

O que o levou às opções estéticas e programáticas que tomou?

Pode dizer-se que as Torres têm influência do imaginário futurista, com as caixas de escada transparentes que se iluminam à noite?

TT: Aquilo [a caixa de escadas] é do Stirling, dos Laboratórios, é a primeira vez que a escada se torna protagonista na arquitectura do Stirling. Aquela escada dos Laboratórios, a escada em caracol que fica por baixo do anfiteatro e parece que está a segurá-lo, é uma inversão da estática, em que os materiais mais pesados estão em baixo e os mais leves em cima. Isso é uma lição.

As pessoas não punham as escadas de fora, teoricamente as escadas estão sempre dentro, escondem-se. O neo-brutalismo traz alguns elementos funcionais para protagonistas da arquitectura. Se vocês virem a escola dos Smithson é a primeira vez que as tubagens estão todas à vista dentro do edifício.

O arquitecto fez uma pós-graduação, no MIT, acerca de Planeamento Urbano e Territorial.

Visto que se interessa por este tema, qual a sua opinião acerca dos subúrbios, da expansão suburbana dos anos 70 e da falta de qualidade do mercado de oferta.

Como se pode, hoje, transformar os subúrbios em mais do que um “dormitório”? Aquando do projecto para as Torres de Alfragide qual era a sua expectativa de expansão para a zona?

TT: A grande explosão foi a seguir ao 25 de Abril. Até ao 25 de Abril havia barracas, habitação clandestina. Quando chega o 25 de Abril a habitação clandestina torna-se legal por decreto. As Câmaras para receberem dinheiro têm de construir, por causa das contribuições

autárquicas quer dos construtores, quer dos proprietários das casas, e fazem disso uma forma de rendimento, então quanto mais melhor. Naturalmente que os autarcas não são as pessoas mais inteligentes deste país. Alguns regem-se por outro tipo de interesses, depois dão nestas broncas todas que a gente vê por aí, e as outras que a gente não vê. Portanto, esta desurbanização desenfreada resulta de uma atitude, na minha opinião, consciente. Quanto menos urbanismo houver maior é a liberdade que eu tenho para fazer negócio com quem quero. Há necessidade de desurbanizar, não aprovar planos directores, manter os planos directores sempre em revisão, suspender os planos directores, trabalhar com planos de promenor que, teoricamente, estão a ser controlados. E nessas circunstâncias os autarcas estão completamente à vontade. Se vocês virem Portimão “morrem”, se virem a Quarteira “morrem”.

Foi a primeira vez que houve uma campanha publicitária para venda de apartamentos, com o primeiro apartamento modelo. Como e por quem foi pensada?

A quem eram destinadas estas habitações?

TT: Tudo isto vem da cabeça do CS. O CS tinha um profundíssimo sentido de negócio.

A primeira vez que eu vi que ele tinha sentido de negócio foi quando percebi que ele tinha “milhões” de projectos em calha e ninguém mais tinha projectos.

O CS pensava essencialmente em promoção e marketing. Utilizava isso, por exemplo, para promover a Sociedade Nacional de Belas Artes, para promover os artistas que ele gostava. Quando eu digo que ele “fez” artistas, os artistas eram “feitos” por ele, ele falava a toda a gente que eles são bons, que eles são aquilo e aqueloutro. Depois o CS conhecia presidentes de bancos, presidentes das companhias de seguros. Dava-se com a “nata” da intelectualidade e dava-se com a “nata” da finança. portanto, o CS é que inventou este andar modelo, que eu acho que nunca se tinha feito em Portugal, nem em parte nenhuma do mundo. Fez-se de facto uma enormíssima bacalhauzada, organizada por um engenheiro, que era o construtor e nosso sócio, que se chamava Domingos Ribeiro da Silva. Então eles convidaram pessoas seleccionadas, então essas pessoas seleccionadas compraram logo os duplex todos, naquela tarde os duplex saíram. Mas isto é tudo da cabeça do CS, eu sabia lá o que era um

andar modelo, eu era um bárbaro! (...) As torres saíram praticamente todas ao mesmo, como a primeira foi um êxito dos diabos as outras já estavam a sair das fundações.

E o bairro à volta, já estava construído?

TT: Não havia nada, fizemos ali um centrozinho comercial que não resultou, porque um centro comercial pequenino pode resultar no Castil, está num sítio de passagem. Eu tinha um fascínio especial pelo Victor Gruen (1903-80), o indivíduo que inventou os centros comerciais. Este arquitecto inventou fazer os centros comerciais fora das cidades, uma cidade tinha uma saída e agora fazemos aqui um centro comercial, com um estacionamento enorme, e agora temos aqui tudo. Depois inventou uma forma de urbanismo, os centros comerciais cresceram, começam a aparecer os correios, porque as pessoas precisavam de mandar cartas, depois tinha de ter segurança, aparece a polícia, depois as pessoas magoam-se, têm desmaios, centro médico, (...) depois como as pessoas começam a estar radicadas 10/12 horas por dia começou a aparecer a habitação e então surgiram umas 50 cidades nos E.U.A. assim. No fundo surgiram cidades satélite, não planeadas, não é o caso das cidades satélite tipo as novas cidades inglesas, produto da cabeça do Sir Patrick Abercrombie (1879-1957). No fundo são cidades que nasceram dum esforço comercial, portanto não é uma atitude administrativa, quando eu digo planeadas, é planeadas a partir de uma administração. Neste caso não, é fenomenal, eu tinha um livro sobre o Victor Gruen.

Por falar em influências, que andam sempre na minha cabeça, vocês podem acrescentar o Pierre Koenig (1925-2004), um arquitecto modenista que vem a seguir aos chamados *five architects*, a malta de Los Angeles, o Rudolph Schindler (1887-1953), era no fundo um seguidor do Schindler e do Breuer. O Schindler foi sempre uma obsessão. (...)

Este sentido historicista vem do Giedion e do Zevi, foram “Papas” intelectuais para mim e, no urbanismo, foi o Lewis Mumford (1895-1990) visitar essa gente é para mim um exercício, não direi diário, mas é um exercício regular. (...)

¹ O «Plano Regional do Algarve» foi desenvolvido por uma equipa de técnicos italianos coordenados por Luigi Dodi e publicado em 1966. Cf. LOBO, Susana in *Jornal Arquitectos*, n.º 227, p. 18-25

Entrevista ao arquitecto José Forjaz (via e-mail)

Sabendo da colaboração do arquitecto José Forjaz no Atelier Conceição Silva + Maurício de Vasconcellos entre 1966 e 1967, e tendo surgido várias dúvidas sobre muitos dos aspectos do atelier e dos seus projectos, gostaria que, se tivesse disponibilidade e se conseguisse recordar, me elucidasse sobre algumas questões, e que levantasse outras que julgue pertinentes.

Como era, sumariamente, o funcionamento do atelier no período em que lá foi colaborador?

JF: O atelier do Conceição Silva era, do que pude avaliar, um dos mais bem organizados do país e onde havia um superior respeito pelo profissionalismo da prática do projecto. Os projectos eram distribuídos pelos vários colaboradores a quem era dada uma liberdade grande de concepção e de desenvolvimento do respectivo anteprojecto que era depois regularmente discutido com o Conceição Silva, o Maurício de Vasconcellos e o Bartolomeu Costa Cabral.

Como era, em traços largos, a personalidade de Conceição Silva e a sua gestão/participação nos projectos?

JF: O Conceição Silva era uma pessoa muito agradável de trato e respeitador da personalidade dos seus colaboradores. Nesses aspectos muito mais agradável do que o Maurício, por exemplo.

Quais eram as principais influências dos arquitectos que projectavam no âmbito do atelier (no seu caso, em entrevista ao arquitecto Tomás Taveira, ele refere que o arquitecto José Forjaz "trouxe" a influência britânica para o atelier, chegando inclusivamente a recomendar a Tomás Taveira a assinatura de uma revista inglesa [a AJ?])

JF: Não seria muito fácil identificar "influências", nem naquela altura haveria grande preocupação em adoptar "heróis" como modelos a seguir. Penso que havia uma muito mais saudável atitude, entre quem projectava, sem necessidade de grande especulação teórica ou de vinculação a escolas de pensamento pois os limites objectivos, quer económicos quer técnicos, eram sentidos como muito mais restritivos e definidores das formas e dos espaços.

O que eu trazia da minha experiência exterior a Portugal era uma maior sensibilidade ao valor da tecnologia e do pormenor, às formas de organização do trabalho e talvez também uma visão mais extra europeia do universo da arquitectura, para lá da França e da Itália. Estamos a falar de 1965/66 e do despontar de um capitalismo português incipiente em que a especulação era ainda muito cautelosa e para lá das obras de equipamento público (controladas de perto pelo Estado Novo) só o turismo, também nascente com o acordar do Algarve, ofereciam oportunidades de obras de vulto e significativas. Sobre isto muito mais a reflectir.

O mesmo Tomas Taveira refere que viajou várias vezes a Inglaterra (inclusive para ver edifícios comerciais aquando do projecto do Edifício Castil), mas que Conceição Silva não o teria feito (pelo menos por esses anos). No entanto, João Pedro da Conceição Silva disse-nos que terão ido os dois a essa viagem. Poderá o arq José Forjaz elucidar-nos?

JF: Eu não fui a Inglaterra "por conta" do atelier Conceição Silva. Fui, várias vezes, por mim próprio visitar amigos e obras, e sozinho.

Finalmente, e só a título de curiosidade, conseguimos identificar o seu projecto que refere no currículo como Design of a prototypical highway bridge-restaurant (de resto muito interessante), no catálogo feito em 1987 pelos filhos do arquitecto Conceição Silva, mas não os outros dois, o laboratório farmacêutico em Lisboa e o complexo turístico em Sesimbra (pois existem vários), poderia dizer-nos que projectos são e se foram construídos?

JF: O laboratório deveria estar ainda nos arquivos. Não me lembro de quem era o cliente mas tenho a vaga noção de que ficou em ante projecto. Lembro-me da solução espacial e técnica e gostaria muito de um dia voltar a dar-lhe uma olhadela. Do restaurante tipo para as auto estradas lembro-me bem das discussões que sobre isso tive com o Manel Vicente e tenho uma vaga ideia de que acabámos por fazer cada um a sua própria solução. Gostaria muito de rever esse projecto do qual não tenho nenhum desenho.

O condomínio de Sesimbra existe construído e um pouco alterado com umas brincadeiras decorativas do Tomás Taveira que, no entanto, não lhe anulam a força da proposta volumétrica e espacial e sobretudo a coragem da inserção na topografia. Não sei explicar-lhe