



**Empreendimentos transatlânticos:
crónica de Paulo Mendes da Rocha
(e do Brasil) entre os portugueses**

***Transatlantic ventures: Account of
Paulo Mendes da Rocha (and Brazil)
among the Portuguese***

Nuno Tavares da Costa
DINÂMIA'CET-ISCTE, Portugal

"[...] A importância de Mendes da Rocha explica-se por manter "activa [, nos projetos,] a sua reverberação simultaneamente visual e moral, e este facto faz deles uma aposta na continuidade e não na ruptura face ao humano moderno". [...] a radicalidade da postura de Mendes da Rocha deriva de uma atitude permanentemente crítica e atenta ao perigo da degeneração. Espreitando "um estado civilizacional, avançado ou progressista [...]"

Resumo

O interesse português pela arquitetura moderna brasileira é um tema sobre o qual alguns autores têm emprestado valioso contributo. A presença da arquitetura moderna brasileira entre os portugueses, mede-se mais através das publicações, dos testemunhos e dos escritos de arquitectos, do que pela obra feita. As obras realizadas por uns na terra dos outros, são esporádicas. As concebidas pelos portugueses, influenciadas pela cultura arquitectónica moderna brasileira, restringem-se a períodos curtos do exercício do moderno em Portugal. Por outro lado, os arquitectos modernos brasileiros interessaram-se mais pelas raízes da arquitetura colonial. Lucio Costa procuraria, porém, entre os portugueses, essas raízes. Independentemente do interesse mútuo entre os arquitectos de ambos os países, a realidade é que seguiram caminhos diferenciados, com trajectos intrinsecamente ligados aos acontecimentos históricos (sociais e políticos), nacionais e internacionais. O relato que se faz neste artigo estabelece uma narrativa (necessariamente incompleta) que vai desde os anos 1930 até aos projetos para os museus de Álvaro Siza no Brasil (Iberê Camargo, 1998), e de Paulo Mendes da Rocha em Portugal (Museu Nacional dos Coches, 2007). A segunda parte do artigo pretende enquadrar o percurso de Paulo Mendes da Rocha neste trânsito luso-brasileiro, a caminho da sua ascensão internacional. A transição dos séculos XX-XXI trouxe-nos um redescobrir da arquitetura moderna brasileira, em que se ouve falar de re-fundação, seja no ensino, seja na investigação, ou seja ainda nas influências que a prática procurará absorver. Mendes da Rocha representa para o Brasil e para Portugal a radicalidade e a integridade de um moderno que resiste porque não se concretizou, e que se situa no antagonismo entre um interesse estritamente formal e outro subversivamente moral.

Abstract

The Portuguese interest in Brazilian modern architecture is a topic on which some authors have lent valuable contributions. The presence of modern Brazilian architecture among the Portuguese is best measured through publications, testimonies, and writings of the architects than by the built work. The works carried out by some in the land of the others are few. Those conceived by the Portuguese, influenced by the modern Brazilian architectural culture, are restrained to short periods of interest in the modern in Portugal. On the other hand, modern Brazilian architects were more interested in the roots of colonial architecture. Lucio Costa would seek out these roots, however, among the Portuguese. Regardless of the mutual interest between architects of both countries, reality shows us that they followed different paths, intrinsically linked to social and political, national and international historical events. The account provided in this article establishes a (necessarily incomplete) narrative that goes from the 1930s to the projects for the museums of Álvaro Siza in Brazil (Iberê Camargo, 1998), and of Paulo Mendes da Rocha in Portugal (Museu Nacional dos Coches, 2007). The second part of the article aims to outline Paulo Mendes da Rocha's journey within this Portuguese-Brazilian exchange leading to his international prominence. The transition from the 20th to the 21st century brought a renewed focus on modern Brazilian architecture, where discussions center around re-foundation in teaching, research, and the influences that practice aims to incorporate. For both Brazil and Portugal, Mendes da Rocha represents the radical essence and integrity of a modernity that resists completion, existing in the tension between a purely formal interest and a subversively moral one.



Figura 1. Caixa d'Água em Olinda.

Introdução

O presente artigo procura desenhar um possível "mapa" de leitura das viagens empreendidas entre a arquitetura moderna do Brasil e de Portugal. Configurado numa narrativa necessariamente abreviada, tenta responder a dois objetivos: primeiro, divulgar e colocar em contacto os leitores com documentos que analisaram as influências recíprocas de um e de outro país; documentos esses que vão desde os anos 1930 até aos contributos mais recentes; segundo, enunciar o fascínio recorrente pela presença brasileira no espectro da cultura arquitetónica moderna portuguesa, como enquadramento da chegada de Paulo Mendes da Rocha a Portugal. A seleção das fontes bibliográficas procurou, pois, compreender a estrutura

qualitativa de relações (sociais, culturais, históricas, entre outras) estabelecidas entre os círculos arquitetónicos dos dois países, construindo-se uma genealogia que culmina no projeto para o novo Museu Nacional dos Coches (2007).

A história da arquitetura moderna brasileira, ainda que breve, alcançou uma posição incontornável no panorama geral da história da arquitetura. O destaque conquistado internacionalmente é indissociável da formação do país e da sua ligação com Portugal. A marca deixada pelos portugueses, numa lógica de expansão e de violência, é parte inseparável e determinante da construção daquele lugar, daquele povo e daquela cultura. Mas não se pode atribuir a estes a "descoberta" de algo que não fosse já parte de um todo que era o mundo. Ainda que, para a maior parte desse mundo, o território americano fosse ainda desconhecido. Foi o mar que fez com que a terra fosse só uma. Havia, como sugeriu Eduardo Lourenço (2009) "uma terra a explorar, um mundo a conhecer, uma nação a inventar antes mesmo de existir. Foi a sua invenção que se tornou Brasil e quem a inventou brasileiro por tê-la inventado". A haver uma "descoberta" ela será recíproca e resultado desse encontro. Desde que se abandonaram as costas, para penetrar nesse espaço imenso, que os portugueses têm vindo a participar na construção de uma nova identidade - a brasileira -, em grande medida condicionada pelas acções e políticas do Império Colonial. Mas para Portugal (e para os portugueses) pareceu perpetuar-se uma crise identitária. Talvez acentuada com a exploração e conquista de outros territórios. Permanecíamos sem saber quem éramos, como se desprovidos de personalidade, órfãos de um mundo que não era o nosso, presumivelmente estrangidos à vocação de não-identidade que se lê na *Mensagem* de Fernando Pessoa.

No Brasil, a tradição portuguesa começa por se estabelecer num território onde pouco havia e tudo era novo. Os problemas brasileiros surgiam da natureza, exuberante e violenta. Esse embate poderia ter proporcionado uma nova abordagem, ao invés de insistir na importação e repetição do cânone europeu, o que não veio a acontecer inicialmente (Milheiro, 2005). No entanto, apesar da presença dos modelos europeus adaptados ao tropicalismo, o país desenvolveria uma arquitetura própria, cuja produção Lucio Costa (1948) entendeu como nativa. As décadas de 1920-30 são determinantes

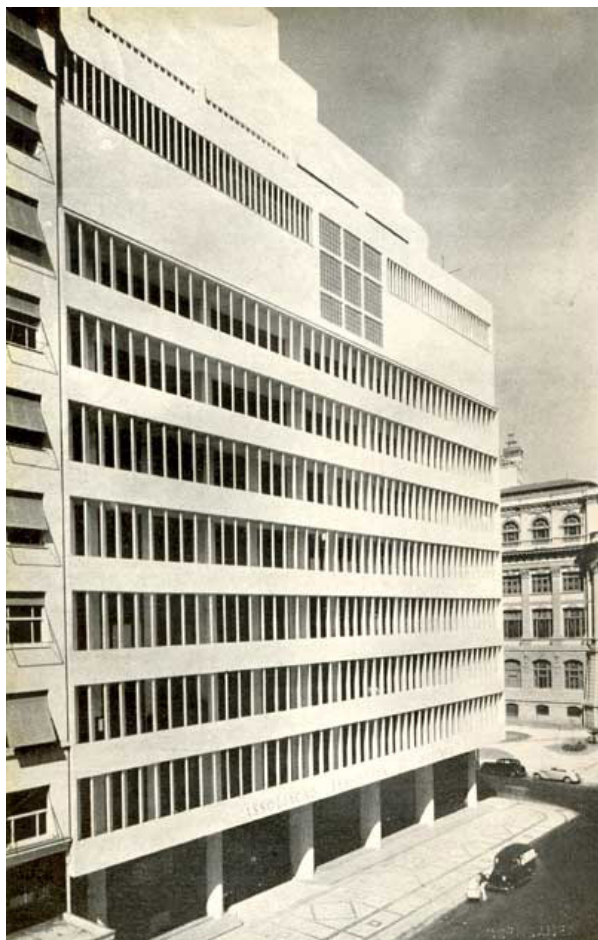


Figura 2. Associação Brasileira de Imprensa no Rio de Janeiro.

para os dois países na definição do que seriam os seus futuros políticos e os seus ideais de desenvolvimento e progresso. Embora se possam encontrar semelhanças entre ambos neste período, estas talvez sejam melhor explicadas pelas conjunturas próprias e pelo contexto internacional (onde emergiam as ideologias nacionalistas), do que pelas relações entre si. De facto, os golpes militares que deram origem ao Estado Novo, quer em Portugal, por António Oliveira Salazar, quer no Brasil, por Getúlio Vargas, originaram entendimentos e opções muito diferentes. A isso não será alheia a longevidade dos regimes ditatoriais, mais prolongado no caso português (1933-1974), mais curto, embora recidivo, no caso brasileiro (1937-1945/1964-1985).

Brasil

É durante a década de 1930 que o Brasil empreende na reinvenção e modernização da sua arquitetura, com obras emblemáticas como a Caixa d'Água em Olinda (Luiz Nunes, 1934), ou a Associação Brasileira de Imprensa no Rio de Janeiro (MM Roberto, 1935), dando seguimento ao "arranque" proporcionado por Flávio de Carvalho com a sua proposta para o concurso para o Palácio do Governo de São Paulo (1928). A afirmação definitiva chegaria com a construção do emblemático Ministério da Educação e Saúde (1936), projetado por um grupo de jovens arquitetos brasileiros, com consultoria de Le Corbusier. A importância deste edifício para a história da arquitetura moderna no Brasil é sobejamente reconhecida, tendo sido determinada não só pela qualidade e excepcionalidade da obra, como também pelas peculiaridades do processo (Capanema, 1987, *In* Xavier, 2003). A proposta vencedora do concurso, da autoria do "eclétrico" Archimedes Memória, foi revogada por decisão ministerial, em benefício da criação de uma comissão constituída "com os rapazes" Lucio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcellos, Carlos Leão, Jorge Moreira e Oscar Niemeyer. Esta comissão aconselharia o então ministro Gustavo Capanema a convidar Le Corbusier como consultor do projeto. Na altura, o arquiteto franco-suiço não tinha ainda obra construída de grande relevância, mas a sua produção teórica e crítica, bem como a sua participação preponderante nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), era suficientemente relevante para que os jovens arquitetos brasileiros o considerassem como uma figura incontornável da nova arquitetura desejada. Le Corbusier foi chamado para ajudar não só no projeto do ministério como também no da cidade universitária. Mas seria o ciclo de conferências que teve de realizar circunstancialmente que viria a influenciar o curso da arquitetura moderna naquele país.

Se o edifício do ministério foi marco monumental da nova arquitetura, que despontava aos olhos do mundo com entusiasmo, em São Paulo a sua presença era já uma realidade, com a primeira casa modernista a ser construída pelo arquiteto ucraniano (naturalizado brasileiro) Gregori Warchavchik, para sua residência (1930). Warchavchik (1925, *In* Xavier, 2003, p. 37) encontrou no Brasil uma conjuntura favorável às ideias que, enquanto jovem arquiteto em Odessa, não pode experimentar. Foi sócio de Lucio Costa



Figura 3. Ministério da Educação e Saúde Pública.

durante um breve período, quando este o convidou para lecionar na Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro. Para o crítico de arte Mário Pedrosa (2015, p. 62), Warchavchik era considerado um dos "pioneiros" da nova arquitetura. A questão da arquitetura moderna, era, no entanto, para ele, muito particular em relação às outras artes. Os arquitetos modernos brasileiros perceberam que, naquele território ainda majoritariamente virgem, era imperativo criar algo novo. E concretizava: "sem primitivismo como entre os literatos e os músicos e sem nacionalismo ideológico como entre os escritores políticos, a realidade geográfica e física é, para um arquiteto, alguma coisa de absoluto e primordial" (*idem, ibidem*). E conclui que é essa lucidez e objetividade que vai permitir aos jovens arquitectos modernos brasileiros aderir com naturalidade aos movimentos da vanguarda europeia. Embora sem

abdicar da especificidade brasileira. Isso permitiu a construção de uma cultura arquitetônica muito própria (que se reinventou, depois, com o abstracionismo dos movimentos concretistas dos anos 1950), que rapidamente retumbou no panorama internacional.

Segundo Guilherme Wisnik (2015, p. 8) Pedrosa "soube interpretar como ninguém o caráter revolucionário daquela arquitetura, nascida, no entanto, em um ambiente social e político contraditório". Pois reconhece-se na generalidade dos movimentos revolucionários uma vontade empolgante de transformação, que, pouco a pouco, parece esmorecer, até se render, por contradição, ao mais absoluto passadismo. Esse momento chegaria com novo Golpe Militar (1964), numa altura em que o mundo, a tentar "curar as feridas" dos estilhaços da Segunda Guerra Mundial, já procurava os caminhos de uma suposta pós-modernidade. Wisnik não tem dúvidas do acerto do diagnóstico de Pedrosa. Se no campo político o regime de Vargas adquiria contornos conservadores, no campo da cultura "a arquitetura assumiu uma feição verdadeiramente revolucionária, amparada no purismo doutrinário de Le Corbusier e em uma fé genuína 'nas virtualidades democráticas da produção em massa'" (*idem, ibidem*), constituindo com isso uma evidente contradição. As "razões da nova arquitetura" estão bem fundamentadas no texto que Lucio Costa (1936, p. 7) escreveu e publicou no mesmo ano da construção do edifício do ministério. Estas "razões" resumiam-se num princípio fundamental por ele enunciado: "a arquitetura está além; a técnica é o ponto de partida". O momento excepcional que então se vivia, proporcionado pelos proveitos da revolução industrial, fez a arquitetura procurar um novo caminho.

Todo o discurso teórico de Lucio Costa – a par de Pedrosa, um dos líderes do processo de modernização artística do Brasil –, é construído na percepção de se estar perante um momento absolutamente inaugural da arquitetura brasileira. Era por isso imperioso que se resistisse a qualquer hipótese de degenerescência, como assim era encarado o viés "ecletico" da altura. O que acabaria mesmo por acontecer, na segunda vez em que o país se viu confrontado com uma ditadura militar. A nova arquitetura deveria apresentar-se sólida, robusta, consistente e consciente das suas origens. Essas origens, Costa veio a encontrar na arquitetura



Figura 4. Casa Gregori Warchavchik.

vernacular portuguesa, transpostas para o contexto brasileiro durante o período colonial. Enquanto director da Divisão de Estudos e Tombamentos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), Costa (1937) considerava ser necessário melhor documentar esse indício. Porém, não o satisfazia somente o estudo da arquitetura colonial portuguesa e da obra de António Francisco Lisboa (o Aleijadinho). Era preciso ir mais fundo, à origem, de forma a poder compreender as associações que se pressentiam entre uma coisa e outra.

É já na consciência deste paradigma que Costa, associado ao jovem e pródigo Niemeyer, propõe o Pavilhão do Brasil para a Feira Mundial de Nova Iorque, em 1939, cujo propósito seria um vislumbre sobre o amanhã. Justificava a proposta enquanto expressão de arte contemporânea, mais do que pelo aparato com que habitualmente se revestem estes eventos. Para ele, pretender sobressair numa terra considerada rica, industrial e culturalmente desenvolvida (Costa, 1995, *In* Milheiro, 2005, p. 270), poderia resultar num grotesco fracasso. A construção do pavilhão antecede a viagem de Philip L. Goodwin ao Brasil, em

1942. O arquiteto estadunidense queria melhor conhecer a arquitetura brasileira (para satisfazer, sobretudo, a ânsia pós-colonialista das instituições americanas patronas dessa viagem: o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, a cujo conselho de curadores pertencia, e o Instituto Norte-Americano de Arquitectos), e estreitar relações com o Brasil, "nosso futuro aliado" (Goodwin, 1943, p. 7), assim o encarava. Os registos de Goodwin e Kidder Smith, exibidos na exposição *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942*, e publicados no catálogo homónimo, consagrariam definitivamente a arquitetura moderna brasileira no panorama internacional.

Portugal

Em Portugal, "olha-se finalmente para o Brasil e *Brazil Builds* surge como uma referência da geração que faz o segundo arranque moderno em Portugal, depois de um início frustrado e desfasado" (Milheiro, 2005, p. 18) na década de 1920. O modernismo português fora



Figura 5. Embaixada de Portugal em Brasília.

interrompido pelo golpe de estado de 1926, que deu origem ao Estado Novo, e que vem marcar, por sua vez, através das inúmeras obras públicas de Duarte Pacheco, assim como pelos planos para os novos bairros sociais, uma nova arquitetura de carácter "nacionalista". Os arquitectos portugueses, contudo, pretendiam ainda ser modernos. Não conseguem, porém, encontrar argumentos capazes de justificar as suas ideias, e constituir uma alternativa aos modelos tradicionais e historicistas impostos pelo regime ditatorial. O seu desejo é o de "um definitivo acerto com a condição moderna internacional e não, exactamente, com a situação brasileira" (*idem, ibidem*), que emergia, entretanto, com vigor. O período de final da Segunda Guerra Mundial proporcionou, para o mundo em geral e para a Europa em particular, momentos de reflexão e um desejo de mudança no paradigma vigente. Lutava-se agora pela paz, por maior

solidariedade entre os povos, maior igualdade de direitos, e pela implementação da liberdade plena e democrática. Portugal resistia a esse movimento, embora se fizesse sentir um novo clima no país. As greves operárias de 1944 e o Movimento de Unidade Democrática (MUD) surgem como ameaças ao regime, forçando-o a admitir, pela primeira vez, o abrandamento da censura e a hipótese de que a oposição participasse em eleições (Pereira, 1998). Em Lisboa eram constituídas as Iniciativas Culturais de Arte e Técnica (ICAT), lideradas por Keil do Amaral. No Porto, um grupo de arquitectos criava a Organização dos Arquitectos Modernos (OAM). Ambas as organizações uniam-se contra o denominado estilo *Português Suave*. Distanciavam-se, assim, definitivamente, das oportunidades de encomenda concedidas pelo regime fascista, através das grandes obras promovidas pelo Ministério das Obras Públicas (MOP). Estas seriam celebradas na exposição *Quinze anos de obras públicas*, patente no Instituto Superior Técnico, em 1948. Pouco tempo depois da grande operação de propaganda nacionalista que o regime promovera em Belém, com a Exposição do Mundo Português (1940). Como apontamento dessa exposição, o facto do Pavilhão do Brasil (o único país convidado a expor) ter sido realizado pelo português Raul Lino – contrariando a prática usual nas grandes exposições mundiais.

Em paralelo com a exposição dos quinze anos decorreram dois congressos: um de engenharia e outro de arquitetura, tendo tido desenvolvimentos distintos. O I Congresso Nacional de Arquitetura surge na sequência das Exposições Gerais de Artes Plásticas, organizadas pelo MUD. Segundo Nuno Teotónio Pereira (*idem, ibidem*, p. 36), a importância do congresso mede-se por duas circunstâncias: a garantia de não censura e a participação de estudantes finalistas. Estas circunstâncias criaram o contexto propício a que os arquitectos, finalmente, pudessem exprimir as suas ideias livremente, apesar da desconfiança e cautela iniciais. Para surpresa do próprio regime o congresso transformou-se num "clamor de contestação". Eram longos os anos de repressão, de censura e controlo de tudo o que fugisse da ideologia dominante, impositiva e opressiva. A leitura que Michel Toussaint (2001) fez é a de que era imperioso corrigir a trajectória do desastre em que se encontrava a profissão, e os arquitectos portugueses queriam ser parte desse desígnio. Reabria-se, esperançosamente, uma segunda oportunidade para o moderno. Dos resultados

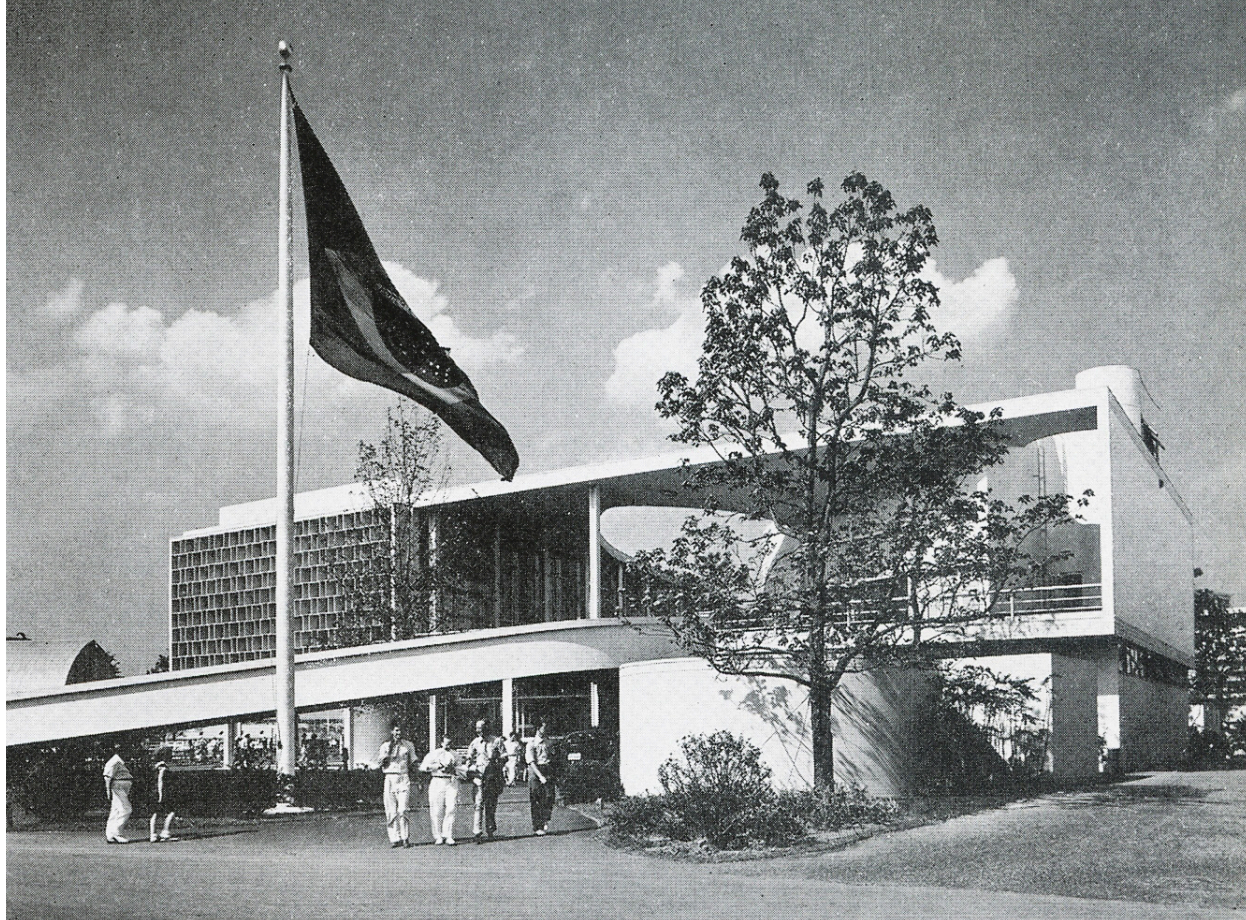


Figura 6. Pavilhão do Brasil para a Feira Mundial de Nova Iorque.

do congresso extraia-se uma vontade firme em adotar a construção em altura e os princípios da Carta de Atenas (Toussaint, 2001); acrescidos de uma atenção revigorada para os problemas crónicos da habitação em massa, e para as classes mais desfavorecidas. Foi rejeitado, em absoluto, qualquer tipo de subordinação, fosse por imposição ou simples sugestão, a estilos arquitectónicos do passado. Procuram, então, uma narrativa alternativa à tradição imposta pelo governo, mas também à moderna arquitetura europeia, cuja crescente rigidez fazia antever o seu fim iminente. Olham para o Brasil como uma "terceira via", mas fazem-no sem compreender o que verdadeiramente estava em causa com o moderno brasileiro. A ansiedade em contrariar rapidamente a repressão intelectual em que se encontravam a isso pode ter levado, acabando por redundar numa espécie de resistência à integração plena do moderno. Uma exposição patente durante três dias no Instituto Superior Técnico (IST), em Lisboa, sobre arquitetura moderna brasileira, tem igualmente forte repercussão (Milheiro & Figueira, 2009). Para Milheiro, perdurou no país uma "resistência à modernidade" (Milheiro, 2005, p. 307), fosse por falta de aprovação política, fosse pela

incapacidade dos arquitectos em intervir no plano social. Esta situação fez com que o segundo ciclo moderno da arquitetura portuguesa fosse configurado na "oposição ao passado e não no traçar de um futuro" (*idem, ibidem*, p. 288). Deste período destaca-se, pelos ecos que teve no Brasil (menção honrosa na II Bienal de São Paulo, em 1953), a construção do Bairro das Estacas (Ruy Athouguia e Formosinho Sanchez, 1949), em Lisboa. Nesse mesmo ano de 1949, nota também para a Igreja Paroquial das Águas, em Penamacor, com desenho de Nuno Teotónio Pereira, considerada pela historiografia como a primeira igreja moderna em Portugal, a seguir à de Nossa Senhora de Fátima, em Lisboa (Pardal Monteiro, 1938).

Em 1953, Portugal organiza o III Congresso da União Internacional de Arquitectos (UIA). O evento, que integrava uma exposição internacional, viu o Brasil ser o único representante do continente americano. A comitiva expressiva acompanhou a "Exposição de Arquitetura Contemporânea Brasileira", na Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Lisboa. O professor e arquiteto brasileiro Wladimir Alves de Sousa, proferindo uma conferência



Figura 7. Pavilhão do Brasil para a Feira Mundial de Nova Iorque.

sobre arquitetura moderna, e abordando "o papel da cultura europeia na construção do moderno brasileiro, salienta a genealogia portuguesa como marca que o distingue" (*idem, ibidem*, p. 300). Para Alves de Sousa a influência portuguesa é nítida, e o resultado brasileiro não é motivo de "vergonha". Para Milheiro, essa visão facilita a "aproximação de referências entre os dois modernos", que encontram no retomar das publicações nacionais e internacionais da especialidade o veículo certo para essa troca de experiências. De facto, é a partir do Congresso de 1948, e até ao início da década de 1960, que se verifica um maior número de publicações em Portugal sobre a arquitetura moderna brasileira (Matos & Ramos, 2005). Entretanto, esse aumento da divulgação das arquiteturas nacionais em revistas e livros da especialidade não escapa ao olhar atento do governo português. Reconhecendo que o avanço das técnicas construtivas não deveria, em si, deixar de se apoiar nas soluções tradicionais da arquitetura nacional, o governo, através do MOP, decreta o seu apoio à realização do Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal (Diário da República: 1ª Série-A – Nº 227 – 19 Outubro 1955), promovido pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos, e liderado por Keil do Amaral. O inquérito seria iniciado em 1955 e parcialmente publicado em 1961. Para Madalena Cunha Matos e Tânia Beisl Ramos, será este que irá "desfazer o nó górdio da 'casa portuguesa' e permitirl[ir] uma via portuguesa na arquitetura moderna, um reconciliar com a história ou com a tradição, fazendo uma

fusão dos valores do moderno com os vários vernáculos portugueses" (Matos & Ramos, 2007, p. 90); e assim permanecer, até hoje, enquanto referência, no imaginário dos arquitetos portugueses. Curiosamente, ao anseio do regime em configurar uma "arquitetura nacional" (que o Inquérito servia a propósito), os arquitetos manifestavam interesse em reconciliarem-se com as origens vernáculas da arquitetura local. Embora não numa perspectiva da simples repetição, mas sim de projeção da modernidade (Ramos, 2016, p. 19). Entre eles terá sido Teotónio Pereira quem melhor compreendeu esse súbito deslocamento de interesse (Milheiro, 2005, p. 319). Interessava-lhes não tanto um moderno vanguardista e de ruptura com o passado, mas um moderno em continuidade com este. É neste pressuposto que se pode inscrever o aparecimento da figura de Lucio Costa. Todavia, o sucesso internacional da arquitetura moderna brasileira, conjugado com as circunstâncias políticas e sociais em Portugal, poderá ter tentado os portugueses a integrar "um léxico brasileiro na sua arquitetura, que se realiza dentro do esforço genérico de compreensão da modernidade" (*Idem, ibidem*, p. 412). Para Milheiro, "o moderno português é [i, por fim,] um 'exercício de estilo'" (*Idem, ibidem*, p. 417), talvez explicado por uma formação cultural decorrente da tradição *Beaux-Arts*. Entretanto, o "trânsito" entre as arquiteturas dos dois países ia-se acentuando, chegando também às escolas de arquitetura, que no decorrer do século XX conheceram enormes transformações. A separação do ensino da



Figura 8. Pavilhão de Portugal na Expo'98. Lisboa.

arquitetura das Belas-Artes, acompanhada de ambiciosas reformas curriculares, foi uma ruptura. O Brasil, e a figura de Lucio Costa (revigorado pela autoria do Plano Piloto para a nova capital), voltam a surgir no radar dos portugueses. Em 1962, um convite da UIA inicia uma série de viagens ao Brasil do então diretor da Escola Superior de Belas-Artes do Porto, o arquiteto Carlos Ramos. Na altura, Ramos encontrava-se a realizar o anteprojecto da Embaixada de Portugal em Brasília (Matos & Ramos, 2007). Uma obra que acabaria por ser concretizada por Chorão Ramalho (figura 1), e que mais tarde, na década de 1990, os jovens Carlos Vilela Lúcio e Ricardo Bak Gordon dariam continuidade com o desenho da residência, através de proposta apresentada a concurso, mas nunca executada.

Lucio Costa, por sua vez, desloca-se regularmente a Portugal desde a década de 1940, patrocinado pelo SPHAN. O seu interesse focava-se no norte do país. Segundo Matos e Ramos (*idem, ibidem*), o encontro entre ambos nessas viagens, e a troca de correspondência, fez Costa encontrar em Ramos (e não em Lino) uma cumplicidade com o ideal moderno. O interesse quase arqueológico que Costa demonstrava em conhecer as origens da arquitetura

brasileira, terá levado Ramos a afirmar, inclusive: "que teria sido ele, Lucio Costa, especificamente via o artigo *Documentação Necessária*, de 1937, o impulsionador do lançamento do Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal" (*idem, ibidem*). Quando o convida, em 1960, para ministrar um curso na Escola do Porto, Ramos faz questão de dar nota dos resultados do Inquérito a Costa (Ramos, 2016). Nessa altura, entre os arquitectos portuenses uma outra figura despontava com igual interesse, compatibilizando-se, no pensamento e na acção, com as ideias de Lucio Costa, e integrando-se no movimento marginal que a historiografia designou por *regionalismo crítico*. É Fernando Távora quem insiste na ideia de se iniciar um trabalho extenso e intenso no estudo da arquitetura popular portuguesa (*idem, ibidem*, p. 29). O paralelismo que se pode traçar entre a importância de Lucio Costa e de Fernando Távora (amparado pela direcção académica de Carlos Ramos), encontra-se no alinhamento de ambos com as ideias da arquitetura moderna. Já em Lisboa, na ESBAL, sob a direcção de Cristino da Silva, os interesses eram mais ecléticos (Ramos, 2016). Desse "isolamento" da Escola do Porto dá-nos também nota Milheiro (Milheiro, 2005, p. 305), reconhecendo que, apesar de já se poder ver um corpo de



Figura 9. Hotel Pestana Casino Park.

arquitetura moderna no país, esta era breve e porventura desfasada do contexto europeu. Subsistia uma *"resistência à modernidade"*, que se medíala entre a falta de aprovação política e a incapacidade dos arquitectos intervirem no plano social" (*idem, ibidem*, pp. 307-308), saindo do seu figurino convenientemente mais elitista. Daí em diante, até à Revolução de Abril, são poucos os intercâmbios entre Portugal e o Brasil. Exceção feita, talvez, à construção do Casino Park Hotel (1972), no Funchal, com arquitetura de Oscar Niemeyer e Viana de Lima (figura 2). O português, que nesse mesmo ano havia sido consultor da UNESCO em missão no Brasil, é posteriormente considerado por Niemeyer como o verdadeiro autor do projeto, pelas alterações que Niemeyer alega ter introduzido ao seu desenho original, iniciado em 1968.

O Brasil, por outro lado, deparava-se com um problema bem maior: o ensino da arquitetura tinha visto os seus projetos pedagógicos e progressistas interrompidos em 1964, com a tomada do poder pelos militares. Quatro anos depois, o Ato Institucional n.º 5 reprimiu muitos dos arquitectos dissidentes do regime, implementando a censura e impedindo o seu exercício profissional. Ao mesmo tempo o moderno era cada vez menos causa, e ensaiava as suas últimas propostas numa sociedade

entretanto saturada de racionalismos e funcionalismos estilizados. Depois do período pós-modernista dos anos 1980, a recuperação do moderno no ensino da arquitetura no Brasil enquanto causa e não como estilo (Kopp, 1990), só chegaria com o fim dos Governos Militares e o início da Nova República. Nesse momento, será a Escola de São Paulo a assumir maior protagonismo.

Paulo Mendes da Rocha

Durante o período correspondente à denominada República Populista, o Brasil experimenta um desenvolvimento económico e infraestrutural intenso, cujo paradigma foi o conhecido Plano de Metas, da presidência de Juscelino Kubitschek. Embora não incluída nas 30 medidas desse plano, a concretização utópica da transferência da capital do Rio de Janeiro para Brasília acabou por sintetizar essa política governamental. É também neste período que o desenvolvimento da cidade de São Paulo acelera, com o crescimento e internacionalização da indústria, afirmando-se, a partir daí, como o estado mais rico do país. Com a modernização industrial presente na sociedade, a cultura vira-se novamente para os ideais de vanguarda da arte



Figura 10. Centro Cultura FIESP, São Paulo.

abstracta. Surgem os movimentos concreto e neoconcreto dos grupos Ruptura e Frente, em São Paulo e no Rio de Janeiro, respectivamente. Na arquitetura, Vilanova Artigas, em conjunto com outros professores, ia preparando a autonomização da disciplina da arquitetura em relação ao curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica. Em 1948 é fundada a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), combinando, inicialmente, no seu currículo, ideias originais do modelo da politécnica com alguns elementos curriculares da Escola Nacional de Belas-Artes. Artigas defendia um modelo de ensino em convergência com os modelos pedagógicos da Bauhaus, embora adaptados a uma função eminentemente social. Será na acentuação dessa função da arquitetura, conjugada na sua relação com a natureza, que se irá definir o carácter da denominada Escola Paulista Brutalista, sintetizado pelo projeto referencial de Artigas para as novas instalações da faculdade no Butantã. Esta atenção social agrava-se no confronto com o avançar frenético da especulação, como nota Mário Pedrosa (2015, p. 67), antevendo um "futuro sacrificado ao imediatismo". Era, pois, oportuno cultivar uma alternativa, mais esperançosa, entre as gerações mais jovens.

A geração de arquitetos paulistas que ingressa e se forma após o fim dos Governos Militares é a primeira que irá votar livremente. Esse aspecto permite-lhes escolher, sem o espectro da opressão, um caminho próprio para o que entendiam dever ser o desenvolvimento da arquitetura. Os princípios do projeto moderno apresentam-se-lhes como a única resposta possível, íntegra e consistente para com a dúvida que colocam: *que fazer?*¹ É hoje consensual, na historiografia, que a partir da década de 1990 a arquitetura pedia um novo rumo, passando "a advogar um retorno aos valores da arquitetura moderna brasileira" (Ramos, 2016, p. 201). A esta mudança correspondeu uma revalorização dos seus princípios, "tanto pela Academia como pelos jovens arquitectos". Ambos se amparavam em "alguns mestres modernos, particularmente em Paulo Mendes da Rocha, João Filgueiras Lima (Lelé) e Lina Bo Bardi, arquitectos que atravessaram incólumes a sedução pós-moderna dos anos 1980 e que ajudaram a nortear grande parte da produção contemporânea brasileira" (*ibidem*, p. 203). Amparada na obra e na presença de Paulo Mendes da Rocha (1928-2021), a Escola Paulista ressurgiu no panorama nacional. Mendes da Rocha é o herdeiro dessa linhagem, na qual Artigas aparece como maior referência.

1 *Que fazer? Problemas candentes do nosso movimento* é também um texto fundamental de Lenine, publicado em 1902, onde defendia a organização partidária de cariz revolucionário e moderno. A presença do evento da Revolução Russa e da ideologia marxista no pensamento e discurso de muitos arquitetos da Escola de São Paulo dessa altura é recorrente e não despendiéndose. (ver Costa, 2020)



Figura 11. Museo Nacional dos Coches.

É assim que os jovens alunos olham para Mendes da Rocha, com a inexorável necessidade de o resgatar enquanto símbolo vivo da resistência, desesperados por encontrar referências para a crise em que se consideravam mergulhados. O destaque que esses alunos lhe dão no primeiro número da revista acadêmica *Caramelo* (1990), deixa perceber o protagonismo e crédito que este tinha entre eles. Todavia, fora do contexto da FAU-USP, e até ao seu regresso à instituição no final da ditadura, o trabalho de Mendes da Rocha é pouco divulgado. Apesar da já significativa obra construída. Tirando alguns artigos esporádicos em revistas e jornais da especialidade, a obra do arquiteto só mereceria atenção de maior relevo no livro *Residências em São Paulo*, editado por Marlene Milan Acayaba e publicado em 1986.

Entretanto, em 1987, Mendes da Rocha conhece o arquiteto português Manuel Graça Dias, por ocasião da exposição *Tendências da Arquitetura Portuguesa: obras de Álvaro Siza, Hestnes Ferreira, Luiz Cunha, Manuel Vicente, Tomás Taveira*, no SESC Pompeia, em São Paulo. Uma

exposição sobre a obra de cinco arquitetos portugueses contemporâneos, que Graça Dias comissariava com Carlos S. Duarte. Nessa altura, Mendes da Rocha era presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-SP), naquele que era o segundo mandato à frente da instituição, depois de um primeiro nos anos 1970². O encontro entre ambos na casa de Mendes da Rocha - cujo relato inusitado está descrito no livro *Ao volante pela cidade: Paulo Mendes da Rocha* (Dias, 2014) - terá tido um contributo decisivo para a divulgação do arquiteto brasileiro entre os portugueses.

Nos anos 1990, surge a editorial Blau - uma editora lisboeta especializada em livros de arquitetura, que viria a desempenhar um papel importante na disseminação da arquitetura moderna portuguesa e brasileira, em particular entre os jovens estudantes de arquitetura portugueses³. A singularidade da Blau prende-se com a publicação, praticamente em simultâneo, de monografias dos mais representativos "mestres" brasileiros e portugueses. Mendes da Rocha, porém, ficou de fora desta selecção. Mas

² Paulo Mendes da Rocha foi presidente o IAB-SP por duas ocasiões: entre 1972-73 e 1986-87.

³ Pelos portugueses, Fernando Távora (1993), Álvaro Siza (1995/1997) e Eduardo Souto Moura (2000). Entre os brasileiros, Lina Bo Bardi (1993), Vilanova Artigas (1997), Eduardo Affonso Reidy e Lelé (2000).



Figura 12. Museu Nacional dos Coches.

em 1996, a editora publicaria a tradução para português da monografia "Mendes da Rocha", organizada por Josep Ma. Montaner e Maria Isabel Villac para a Gustavo Gili, como parte de uma colecção sobre arquitetos contemporâneos. Sophia Telles (1998) fez então notar que a publicação deste pequeno volume inaugurava as publicações monográficas sobre o arquiteto, já alinhadas com a curiosidade internacional crescente pela sua obra. Para tal contribuíram, essencialmente, dois acontecimentos: a construção do Museu Brasileiro de Escultura (MuBE), em 1995, e o *Gran Premio Latinoamericano* na *X Bienal de Arquitectura do Chile* (1994). Entretanto, muito próximo desta publicação, outros dois projetos de referência seus eram inaugurados: a reforma da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1993) e o Centro Cultural da sede da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP, 1996). O trabalho na Pinacoteca valer-lhe-ia o Prémio Mies Van der Rohe para a América Latina (2000), tornando-o, aos 72 anos, no "arquiteto brasileiro mais famoso do mundo depois de Oscar Niemeyer" como anunciou Milheiro (2000). Nesse mesmo ano, representaria, conjuntamente com Lelé, o Brasil na Bienal de Veneza, trinta anos após o ter feito com o icónico pavilhão desenhado para a Exposição Universal de Osaka (1970). No âmbito académico é

ainda de notar: a edição, em 1989, de um dossier com o *Inventário da obra publicada de Paulo Mendes da Rocha*⁴; e a Tese de Doutoramento de Maria Isabel Villac, *La construcción de la mirada: naturaleza, ciudad y discurso en la arquitectura de Paulo Archias Mendes da Rocha*⁵.

Em Portugal, Graça Dias convida Mendes da Rocha para o Curso de Verão que organizava, em 1988, no Convento da Arrábida. Um ano após o arquiteto brasileiro é convidado a participar na 4ª edição dos *Encontros de Tomar*, organizados pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Na década seguinte, curiosamente, é a vez do português Álvaro Siza iniciar o projeto para a Fundação Iberê Camargo (1998), em Porto Alegre, que se tornaria uma das propostas mais singulares da sua obra até então. O projeto de Siza para o Brasil começa quando se celebra a inauguração do Pavilhão de Portugal que este desenhara para a Expo'98 (figura 3). Também ele com familiaridades brasileiras. O "dossel" suspenso em betão aparente pré-esforçado parece evocar um certo viés brasileiro, que Siza terá associado a Veneza e a Niemeyer. O significado dessa associação - notada, mais tarde, por Mendes da Rocha (2000, p. 175) - não encontra explicação nos aspectos formais, mas sim nos simbólicos

4 Telles, Sophia (1989). *Inventário da obra publicada de Paulo Mendes da Rocha*. Campinas: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 3 vol.

5 Villac, Maria Isabel (2000). *La construcción de la mirada: naturaleza, ciudad y discurso en la arquitectura de Paulo Archias Mendes da Rocha*. UPC Escola Técnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2000. Tese de Doutoramento.

e discursivos. Num momento importante de celebração dos empreendimentos marítimos portugueses, Siza abre "uma porta para o mar", como que recordando as palavras de Lourenço, de ter sido este quem nos uniu no mundo. E compara-a com uma outra "porta", porventura mais significativa: a construção da cidade de Veneza; ideia de um porto comercial mais próximo do centro da Europa. E é por isso que a afirmação de Siza desperta no arquiteto paulista tamanho reconhecimento. Por outro lado, a alusão do português a Niemeyer explica-se pela "surpresa das formas, na coragem, na invenção" e na exuberante exposição do êxito estrutural (*idem, ibidem*, pp. 173-177). Esse retornar ao Brasil, de que fala, consagrar-se-ia definitivamente em Siza com a construção do museu de Porto Alegre, que "é [arquitetural] brasileira mesmo se o edifício não se 'levanta' do chão, nem se 'abre' para a paisagem" (Figueira, 2008, p. 136) (figura 4).

Museus (e considerações finais)

A Fundação Iberê Camargo seria inaugurada em 2008⁶. Ao mesmo tempo, entre São Paulo e Lisboa, já se imaginava o novo Museu Nacional dos Coches (figuras 5, 6 e 7). Projeto de Paulo Mendes da Rocha, com a colaboração do coletivo MMBB e do atelier do português Ricardo Bak Gordon. Os dois museus, o de Siza no Brasil e o de Mendes da Rocha em Portugal, são singular coincidência destes "empreendimentos transatlânticos" entre os dois países. O museu de Siza nasce no contexto americano, onde a história que há para mostrar é ainda recente, ou suportada por colecções particulares europeias. Segundo Roberto Segre (*In* Siza, 2008, p. 107), o museu de Siza é mesmo "um dos primeiros museus realizados na América Latina por um arquitecto estrangeiro de renome internacional: o único antecedente conhecido é o Museu de Arte de Ponce, Porto Rico (1965) desenhado pelo arquiteto norte-americano Edward Durell Stone"⁷. Nas conclusões da sua tese de doutoramento, Milheiro (2005, p. 418) reconhece

que Portugal partilhou muito pouco da sua experiência moderna com o Brasil, até porque no arranque do moderno, este parece ter saído à frente de Portugal. Mas o projeto de Siza "pode muito bem representar uma contaminação inversa: a presença de um corpo ligeiramente 'uncanny', nem português nem brasileiro, inspirando, todavia, sentimentos contraditórios geridos entre o 'estranho' e o 'familiar'".

Com a consagração internacional de Mendes da Rocha são lançadas três monografias fundamentais: uma organizada por Rosa Artigas e editada pela Cosac y Naify; outra organizada por Hélio Piñon e editada pela Romano Guerra; e uma terceira, organizada pela suíça Anette Spiro e editada pela Niggli Verlag⁸. As duas primeiras são edições em português de duas editoras brasileiras, com distribuição limitada no mercado internacional, enquanto a última é uma edição bilingue, em alemão e inglês, de uma editora estabelecida no centro da Europa. O conjunto destas três monografias trouxe um contributo determinante à difusão da obra e do pensamento de Mendes da Rocha, em particular fora do Brasil. Dos três volumes, aquele que será mais conhecido dos portugueses é o organizado por Rosa Artigas, com redesenho dos projetos pelo coletivo MMBB, um grupo de jovens arquitetos (Fernando de Mello Franco, Marta Moreira e Milton Braga) formados na década de 1990, que se notabilizaram na colaboração regular com Mendes da Rocha.

À semelhança do que se passava no Brasil, também em Portugal uma nova geração de 90 despontava, detectando-se nela uma certa deferência às gerações modernas anteriores e, naturalmente, ao Inquérito enquanto obra referencial. A monografia de Mendes da Rocha integra rapidamente o imaginário desta geração. Também eles, daí para a frente, olhariam para a sua obra como uma referência absoluta e incontornável da arquitetura moderna brasileira e mundial. A importância de Mendes da Rocha explica-se por manter "activa [i, nos projetos,] a sua reverberação simultaneamente visual e

6 Nesse ano, nota ainda para o paulista Ângelo Bucci, que projeta no Algarve um conjunto habitacional (2008-2011).

7 Curiosamente, o mesmo arquiteto que, com Philip L. Goodwin, projetou o edifício do MoMA

8 Rocha, Paulo Mendes da. (2000). *Paulo Mendes da Rocha: projetos de 1957-1999*. Rosa Artigas (org.) São Paulo: Cosac & Naify, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais; Rocha, Paulo Mendes da. (2002). *Paulo Mendes da Rocha*. Hélio Piñon (org.) São Paulo: Romano Guerra Editora; Rocha, Paulo Mendes da. (2002). *Paulo Mendes da Rocha: bauten und projekte*. Anette Spiro (ed.) Sulgen [Zurich]: Niggli Verlag



Figura 13. Museu Nacional dos Coches.

moral, e este facto faz deles uma aposta na continuidade e não na ruptura face ao humano moderno". Ana Vaz Milheiro (*idem, Ibidem*, 2005, p. 341) percebe que a radicalidade da postura de Mendes da Rocha deriva de uma atitude permanentemente crítica e atenta ao perigo da degeneração. Espreita "um estado civilizacional, avançado ou progressista: só degenera o que atingiu uma certa e consensual perfeição". Este sentido crítico que se assinala no arquiteto revela-se no olhar diligente da sua obra, cuja formalidade é, primordial e conscientemente, fundada num discurso que apela a uma coexistência entre consciência e linguagem (Rocha, 2000. Costa, 2020). Um discurso que

inspirou a geração de 1990 da FAU, e que permitiu que se falasse então de "renascimento" e de "refundação". A sua oportunidade e validade seriam veiculadas, antes de mais, por uma "espécie de voz anticolonialista" (Milheiro, 2002, p. 94), consciência do que alimenta causas e rejeita estilos (Kopp, 1990).⁹ É indiscutível que a consciência ética e moral de Mendes da Rocha em relação às questões fundamentais que este elege no exercício da arquitetura - o diálogo com a natureza e com a sociedade, e o compromisso com o coletivo -, foi-se radicalizando com os acontecimentos sociais e políticos que o Brasil então vivia. Um país em desenvolvimento, mas simultaneamente desabitado e sobrelotado, incapaz de defender os seus enormes e violentos recursos naturais da usurpação e da especulação capitalista, fosse esta nacional ou estrangeira.

Mendes da Rocha voltaria a Portugal por várias ocasiões, uma delas em 2003, para ser agraciado com o título de Membro Honorário da Ordem dos Arquitectos Portugueses. A partir do início deste milénio, o reconhecimento internacional que o assoma faz com que a sua obra se posicione de forma incontestável. O epitome de toda esta manifestação vem com a atribuição do Prémio Pritzker, em 2006. Sucede-se um expectável e abrupto aumento de solicitação à sua presença, fosse através de conferências, exposições, publicações ou de mais premiação. A partir de 2007, a sua presença em Portugal consolida-se, em função do convite que o governo português lhe endereçou para projetar o novo Museu Nacional dos Coches.

O convite a Mendes da Rocha surge numa altura em que o seu discurso se tornara mais insurgente, feito de uma "resistência ao desastre" (Milheiro, 2005). O novo museu assumia este paradoxo: ser encomenda para ícone da cidade, legitimado no êxito imperial português (representado pela coleção dos coches reais), enquanto propunha uma visão alternativa à lógica expansionista ocidental. Naquela que é a sua obra mais significativa fora do Brasil, Mendes da Rocha não enjeita a oportunidade de ensaiar uma reparação histórica, manifestando a superioridade ética do sul global contra as políticas coloniais. À medida que o processo do museu se foi

⁹ Sublinhe-se que o livro de Anatole Kopp, *Quand le moderne n'était pas un style mais une cause*, foi traduzido e publicado no Brasil em 1990, enquanto o arquiteto e crítico russo participava numa série de cursos a convite da FAU-USP. (ver prefácio à edição brasileira)

desvendando, a arquitetura revelada parecia querer arriscar um conflito com o arcaísmo mais sedimentado do lugar, o que terá sido pressentido com constrangimento por parte do setor cultural. O museu aparece com estranheza aos portugueses, como se exigindo "tradução" para as suas proposições, efetivamente pouco comuns na prática nacional. Apesar de recorrer a soluções que fazem parte da sua "bagagem" cultural, a proposta de Mendes da Rocha para o Museu dos Coches não é feita de uma novidade radical e absoluta. Antes, aposta numa continuidade histórica implícita, embora mais universal que regional, que se ampara numa ideia de coletivo (figura 8), procurando argumento numa modernidade que entende como ainda válida e oportuna, porque inadvertidamente inacabada. E esse discurso é o legado que Paulo Mendes da Rocha quis deixar latente em Portugal, tornado conhecido através daquele museu.



Figura 14. Museu Nacional dos Coches.

Introduction

The history of modern Brazilian architecture, though brief, has secured an undeniable place in the broader context of architectural history. The international prominence it gained is inseparable from the country's formation and its ties to Portugal. The impact of the Portuguese, rooted in expansion and violence, is an integral and crucial aspect of the formation of this place, its people, and its culture. It would be wrong, however, to attribute to the Portuguese the "discovery" of anything that was not already part of a global whole. Although most of the world was unfamiliar with American territory, it was the sea that united the land. There was, therefore, "a land to explore, a world to know, a nation to invent before it even existed. It was its invention that became Brazil and whoever invented it became Brazilian for having invented it."¹ If there was a "discovery," it had to be reciprocal, consisting of the encounter between one and the other. Only then can we claim to be part of this construction. Since the Portuguese left the coastal regions to venture into this vast territory, they have played a significant role in shaping a new identity—the Brazilian identity—which has deep roots in the actions and policies of the Colonial Empire. However, for Portugal and the Portuguese people, there appeared to be a constant identity crisis. This may have been worsened by the exploration and conquest of other territories. We still didn't know who we were, as if we had no identity, orphans of a world that wasn't ours. It embodies the vocation of

non-identity that we read about in Fernando Pessoa's *Mensagem* (Message): a people who take pride in their ability to blend in with others without imposing themselves. While we excelled among all the peoples we encountered, Portugal, however, lacked *fulfillment*!

In architecture as well, the Portuguese tradition began by establishing itself in a territory where little existed, and everything was new. The issues arose from nature, which was both exuberant and violent. This conflict could have warranted a different approach than merely importing and replicating the European canon, but that did not occur. Although European models adapted to tropicalism were present, Brazil developed its own architecture, which Lucio Costa viewed as native.² The 1920s and 1930s were crucial for both countries in shaping their political futures and their visions of development and progress. While similarities exist between the two countries during this period, they are likely better understood based on their individual circumstances and the broader international context, where nationalist ideologies were emerging, rather than through their relationship with each other. The military coups that led to the Estado Novo in Portugal under António Oliveira Salazar and in Brazil under Getúlio Vargas resulted in very different understandings and trajectories for each country's future. The persistence of dictatorial regimes ties into this, lasting longer in Portugal (1933-1974) compared to Brazil, where such regimes were shorter yet recurring (1937-1945/1964-1985).

1 Lourenço, 2009

2 Cf. Costa, 1948

Brazil

During the 1930s, Brazil sought to re-invent and modernize its architecture, with iconic works such as the Caixa d'Água in Olinda (Luiz Nunes, 1934) and the Brazilian Press Association in Rio de Janeiro (MM Roberto, 1935). This movement built on the "kick-start" provided by Flávio de Carvalho's proposal for the competition to design the São Paulo Government Palace (1928). The definitive statement emerged with the construction of the iconic Ministry of Education and Health (1936), designed by a group of young Brazilian architects, with guidance from Le Corbusier. The significance of this building in the history of modern architecture in Brazil is widely acknowledged, determined not only by the quality and uniqueness of the work but also by the specificities of the process.³ The winning proposal by the "eclectic" Archimedes Memória was revoked by a ministerial decision in favor of establishing a commission composed of "the boys" Lucio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcellos, Carlos Leão, Jorge Moreira, and Oscar Niemeyer. This commission recommended that Minister Gustavo Capanema invite Le Corbusier to assist with the project. At that time, the Franco-Swiss architect had not constructed any significant projects, yet his theoretical contributions and active involvement in the International Congresses of Modern Architecture (CIAM) were significant enough for emerging Brazilian architects to view him as an inspirational figure for contemporary

architecture worldwide. Le Corbusier was called in to assist not only with the ministry project but also with the university city. However, it was the series of conferences he had to present in Brazil that would shape the future of architecture in that country.

If the ministry building represented a monumental landmark of the new architecture, which was emerging enthusiastically to the eyes of the world, its presence in São Paulo was already a reality, marked by the construction of the first modernist house built by Russian architect (naturalized Brazilian) Gregori Warchavchik for his residence in 1930. Warchavchik discovered a supportive environment in Brazil for the ideas he had yet to experience as a young architect in Odessa.⁴ He was Lucio Costa's partner for a brief period when Costa invited him to teach at the National School of Fine Arts in Rio de Janeiro. Art critic Mário Pedrosa considered Warchavchik one of the "pioneers" of the new architecture. For the critic, modern architecture stood out distinctly compared to other arts, which were also experiencing modernist transformations. This distinction is why it was considered to have "primacy on an artistic level." Brazil's contemporary architects recognized that, in this untouched territory, it was essential to create something new. He went on to say: "Without primitivism as among literary writers and musicians, and without ideological nationalism as among political writers, geographical and physical

reality is, for an architect, something absolute and primordial." From this, he concludes that it is this clarity and objectivity that will enable young modern Brazilian architects to effortlessly integrate into the movements of Europe avant-garde. Although not losing sight of Brazil's uniqueness. This facilitated the emergence of a unique architectural culture that redefined itself through the abstract movements of the concretist movements of the 1950s, quickly gaining recognition on the international scene.

Pedrosa "knew how to interpret the revolutionary character of that architecture like no one else, born, however, in a contradictory social and political environment"⁵. One recognizes in most revolutionary movements an exciting desire for transformation that gradually seems to fade until it ultimately surrenders, by contradiction, to the most absolute *passadismo*. That moment arrived with the military coup in 1964, during a period when the world, striving to "heal the wounds" inflicted by the Second World War, was actively pursuing paths of supposed post-modernity. Guilherme Wisnik, an architect and critic from São Paulo, firmly believes that Pedrosa's diagnosis is accurate. If in the political field the Vargas regime acquired conservative contours, in the field of culture "architecture took on a truly revolutionary appearance, supported by the doctrinaire purism of Le Corbusier and a genuine faith in 'the democratic virtualities of mass

3 Cf. Capanema, 1987, in Xavier, 2003

4 Warchavchik, 1925, in Xavier, 2003, p. 37

5 Wisnik, 2015, p. 8

production"⁶ thus constituting an obvious contradiction. The "reasons for the new architecture" are well founded in the text that Lucio Costa (1936) wrote and published in the same year as the construction of the ministry building. They were summed up in a fundamental principle he enunciated: "Architecture is beyond; technique is the starting point"⁷. The remarkable moment we were experiencing, brought about by the benefits of the Industrial Revolution, led architecture to pursue a new direction. Costa cautioned that this was not a new situation in the history of architecture; there have been instances when the advancement of science and technology was not embraced by the arts and culture as a novel element possibility.⁸

Lucio Costa's entire theoretical discourse - along with Pedrosa, one of the leaders of the process of artistic modernization in Brazil - is built on the perception that we were facing an absolutely inaugural moment in Brazilian architecture. It was, therefore, imperative to resist any hypothesis of degeneracy, as the "eclectic" bias of the time was seen. Which, inevitably, would happen the second time the country was confronted with a military dictatorship. The new architecture needed to be solid, robust, consistent, and mindful of its origins. Costa discovered these origins in Portuguese vernacular architecture, which was adapted to the Brazilian context during the colonial period. As direc-

tor of the Studies and Listings Division of the National Historical and Artistic Heritage Service (SPHAN), Costa felt it was necessary to better document this evidence.⁹ The study of Portuguese colonial architecture and the work of António Francisco Lisboa was insufficient. It was necessary to delve deeper, to the source, to understand the connections that could be identified between one thing and another.

Keeping this paradigm in mind, Costa, together with the young and prodigious Niemeyer, proposed the Brazilian Pavilion for the New York World's Fair in 1939. He justified the proposal as an expression of contemporary art rather than for its apparatus, intending to stand out in a land he viewed as rich, industrial, and culturally developed.¹⁰ The construction of the pavilion occurred before American Philip L. Goodwin's trip to Brazil 1942. The American architect sought to better understand Brazilian architecture, particularly to fulfill the desires of the American institutions funding the trip: the Museum of Modern Art in New York and the American Institute of Architects. Additionally, the architect aimed to strengthen relations with Brazil, "our future ally"¹¹, as he called it. His and Kidder Smith's records, exhibited in the exhibition *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942*, and published in the catalog of the same name, would definitely establish contemporary Brazilian architecture on the international stage scene.

6 Idem, *ibidem*

7 Costa, 1936, p. 7

8 idem, *ibidem*, p. 5

9 Cf. Costa, 1937

10 Costa, 1995, In Milheiro, 2005, p. 270

11 Goodwin, 1943, p. 7

Portugal

In Portugal, "we finally looked to Brazil, and *Brazil Builds* emerged as a reference point for the generation that made the second modern start in Portugal, after a frustrated and disjointed beginning."¹² The modernism of the 1920s was disrupted by the 1926 coup d'état, which later led to the Estado Novo characterized by the numerous public works of statesman Duarte Pacheco, along with the plans for new social housing estates. A new "nationalist" architecture. Portuguese architects still aimed for modernity. However, they struggled to find arguments that justified their ideas and offered an alternative to the traditional and historicist models imposed by the dictatorial regime. Their desire was for "a definitive settlement with the modern international condition and not, exactly, with the Brazilian situation"¹³. The latter, however, emerges with vigor. The end of the Second World War offered the world in general, and Europe in particular, moments for reflection and a desire to change the current paradigm. People were now advocating for peace, increased solidarity among communities, greater equality of rights, and the establishment of full democratic freedom. Portugal resisted this movement, although a new climate was being felt in the country. The workers' strikes of 1944, and the Movement for Democratic Unity (MUD) emerged as threats to the regime, compelling it to acknowledge, for the

first time, the easing of censorship and the potential for opposition participation in elections.¹⁴ In Lisbon, the Iniciativas Culturais de Arte e Técnica (The Art and Technical Cultural Initiatives - ICAT) were set up, led by Keil do Amaral. In Porto, a group of architects created the Organização de Arquitetos Modernos (Organization of Modern Architects - OAM). Both organizations united against the so-called *Soft Portuguese* style. They were definitively distancing themselves from the commissioning opportunities provided by the fascist regime, through the major public works promoted by the Ministry of Public Works (MOP). These were celebrated in the exhibition. *Quinze Anos de Obras Públicas (Fifteen years of public works)*, held at the Instituto Superior Técnico in 1948. This occurred shortly after the major nationalist propaganda campaign that the regime had promoted in Belém, alongside the Portuguese World Exhibition (1940). One of the highlights of this exhibition was that the Brazilian Pavilion (the only country invited to exhibit) was designed by the Portuguese architect Raul Lino—contrary to the usual practice at major world exhibitions. Lino was designing the extension of the Coach Museum at the same time).

Alongside the 15th anniversary exhibition, two congresses were held: one focused on engineering and the other on architecture, which had differing perspective developments. The First National Congress of Architecture

followed the General Exhibitions of Plastic Arts organized by the MUD. According to Nuno Teotónio Pereira,¹⁵ two circumstances gauge the significance of the congress: the guarantee of non-censorship and the participation of final-year students. These circumstances provided an ideal context for architects to freely express their ideas, despite the initial mistrust and caution. To the regime's surprise, the congress became a "clamor of protest." The years of repression, censorship, and control of anything that strayed from the dominant, imposing, and oppressive ideology had been long. The reading made by Portuguese architect and critic Michel Toussaint (2001) was that it was imperative to correct the trajectory of the disaster in which the profession had found itself. Portuguese architects aimed to join that vision, as a renewed opportunity for modernism was seemingly emerging. The congress's results indicated a strong commitment to embracing high-rise construction and the principles outlined in the Athens Charter¹⁶; but also an invigorated attention to the chronic problems of housing for the masses and for the most disadvantaged classes. Any form of subordination, whether through imposition or mere suggestion, to architectural styles of the past was completely rejected. Consequently, they sought a different narrative, one that challenged both the government's established traditions and the increasingly rigid modern European architecture, which hinted at an impending conclusion.

¹² Milheiro, 2005, p. 18

¹³ Idem, ibidem

¹⁴ Cf. Pereira, 1998

¹⁵ Idem, ibidem, p. 36

¹⁶ Cf. Toussaint, 2001

They regarded Brazil as a "third way," but they did so without fully grasping what Brazilian modernity truly entailed. Their anxiety to swiftly counteract the intellectual repression they experienced may have contributed to this and resulted in a form of resistance to the full integration of the modern. A three-day exhibition on modern Brazilian architecture at the Instituto Superior Técnico (IST) in Lisbon also had an impact on Portuguese architects.¹⁷

Milheiro stated that the country experienced a "resistance to modernity,"¹⁸ whether due to a lack of political approval or the inability of architects to intervene on a social level. This situation indicated that the second modern cycle of Portuguese architecture was defined by "opposition to the past rather than by the anticipation of a future."¹⁹ Of note in this period was the construction of Bairro das Estacas (Ruy Athouguia and Formosinho Sanchez, 1949) in Lisbon. (A work with echoes in Brazil, having won an honorable mention at the II São Paulo Biennial in 1953). In the same year, 1949, attention should also be given to the Águas Parish Church in Penamacor, designed by Nuno Teotónio Pereira, which is regarded by historians as the first modern church in Portugal.

In 1953, Portugal hosted the Third Congress of the International Union of Architects (UIA). The event, featuring an international exhibition, had Brazil as the only representative from the Amer-

icas. A large delegation attended the "Exhibition of Contemporary Brazilian Architecture" at the Sociedade Nacional de Belas-Artes in Lisbon. Brazilian professor and architect Wladimir Alves de Sousa gave a lecture on modern Brazilian architecture and addressed, "the role of European culture in the construction of modern Brazil, highlights the Portuguese genealogy as a distinguishing mark."²⁰ According to Alves de Sousa, the Portuguese influence is clear, and the Brazilian result is nothing to be "ashamed of". For Milheiro, this vision promotes the "approximation of references between the two moderns," who discover in the revival of national and international publications in the specialty the ideal medium for this exchange of experiences. In fact, it was from the 1948 Congress until the early 1960s that more publications on modern Brazilian architecture were produced in Portugal.²¹ The expansion of national architecture coverage in specialized magazines and books did not go unnoticed by the watchful Portuguese government. Recognizing that advancements in construction techniques should not solely disregard the traditional solutions of national architecture, the government, through the MOP, announced its support for the Inquiry into Popular Architecture in Portugal,²² promoted by the National Union of Architects and led by Keil do Amaral. The survey began in 1955 and was partially published in 1961. For researchers Madalena Cunha Matos and Tânia Beisl Ramos, it was the Inquiry

17 Cf. Milheiro & Figueira, 2009

18 Milheiro, 2005, p. 307

19 idem, ibidem, p. 288

20 idem, ibidem, p. 300

21 Cf. Matos & Ramos, 2005

22 Cf. Diário da República: 1st Series-A - N° 227 - October 19, 1955

that would "undo the Gordian knot of the 'Portuguese house' and allow for a Portuguese way in modern architecture, a reconciliation with history or tradition, making a fusion of modern values with the various Portuguese vernaculars"²³; and thus remain, to this day, a reference in the imagination of Portuguese architects. Curiously, in response to the regime's desire to create a "national architecture," which the Inquiry aimed to fulfill, the architects expressed an interest in reconciling with the vernacular roots of local architecture. Not from a perspective of simple repetition, but of projecting modernity.²⁴ Among Portuguese architects, it was Teotónio Pereira who recognized this sudden shift in interest.²⁵ They were interested not so much in an avant-garde modern that broke with the past, but in a modern that continued with it. Based on this, interest in the figure of Lucio Costa becomes apparent. However, the international success of contemporary Brazilian architecture, alongside Portugal's political and social circumstances, may have encouraged the Portuguese to incorporate a Brazilian lexicon into their architecture, which manifests in the broader effort to grasp modernity.²⁶ For Milheiro, "the Portuguese modern is [finally] an 'exercise in style,'" ²⁷

perhaps explained by a cultural background stemming from the *Beaux-Arts* tradition. Meanwhile, the "traffic" between the architectural styles of the two countries was increasing and also impacted the schools of architecture, which experienced significant transformations during the 20th century. The split between architecture education and Fine Arts marked a significant breakthrough, accompanied by ambitious curricular reforms. Brazil, along with the figure of Lucio Costa, has once again come to the attention of the Portuguese, now revitalized by his work on the capital's Pilot Plan. In 1962, an invitation from the UIA led to a series of trips to Brazil by architect Carlos Ramos, who was then the director of the Porto School of Fine Arts. At the time, Ramos was working on the preliminary design for the Portuguese Embassy in Brasília.²⁸ Chorão Ramalho eventually completed this work. Later, in the 1990s, young Carlos Vilela Lúcio and Ricardo Bak Gordon designed the chancellery's residence through a proposal submitted to a competition that was never carried out. Lucio Costa, for his part, had been visiting Portugal regularly since the 1940s, sponsored by SPHAN. His interest focused on the north of the country. According to Matos and Ramos,²⁹ the meeting be-

tween the two on these trips and the exchange of correspondence led Costa to find in Ramos (and not in Lino) complicity with the modern ideal. Costa's almost archaeological interest in learning about the origins of Brazilian architecture even led Ramos to say: "that it was he, Lucio Costa, specifically through his 1937 article *Documentação Necessária*, who was the driving force behind the launch of the Inquiry into Popular Architecture in Portugal."³⁰ When he invited him to teach a course at the Porto School in 1960, Ramos made a point of presenting the results of the Survey to Costa.³¹ At that time, among architects in Porto, another figure emerged with equal interest, aligned in thought and action with Lucio Costa's ideas, and who was part of the marginal movement known in historiography as critical regionalism. It was Fernando Távora who emphasized the importance of undertaking a comprehensive and intensive study of popular Portuguese architecture.³² The parallels between the significance of Lucio Costa and Fernando Távora (the latter backed by the academic guidance of Carlos Ramos) are evident in their alignment with modern architecture principles. In Lisbon, meanwhile, at ESBAL, under the direction of Cristino da Silva, interests were

23 Matos & Ramos, 2007, p. 90

24 Ramos, 2016, p. 19

25 Cf. Milheiro, 2005, p. 319

26 Idem, ibidem, p. 412

27 Idem, ibidem, p. 417

28 Cf. Matos & Ramos, 2007

29 Idem, ibidem

30 Idem, ibidem

31 Cf. Ramos, 2016

32 Idem, ibidem, p. 29

more diverse.³³ This "isolation" of the Porto School is also noted by Milheiro,³⁴ who recognizes that although a body of modern architecture could already be seen in the country, it was brief and perhaps out of step with the European context. There was still a "*resistance to modernity*, which was mediated between the lack of political approval and the inability of architects to intervene on a social level,"³⁵ abandoning its suitably more elitist form. After that, until the April Revolution, exchanges between Portugal and Brazil were sparse. The exception was perhaps the construction of the Casino Park Hotel (1972) in Funchal, designed by Oscar Niemeyer and Viana de Lima. The Portuguese architect, who had been a UNESCO consultant on a mission to Brazil that same year, is considered by Niemeyer to be the real author of the project,³⁶ due to the changes he allegedly made to the original design, begun in 1968.

On the other hand, Brazil was confronting a significantly larger issue: the teaching of architecture had experienced interruptions in its pedagogical and progressive projects since 1964, when the military assumed power. Four years later, Institutional Act No. 5 repressed some of the dissident architects, implementing censorship and preventing them from practicing their profession. At the same time, modernism was becoming increasingly less of a cause, rehearsing its latest proposals in a society saturated with rationalism and stylized functionalism. After the post-modern-

ist period of the 1980s, the recovery of modernism in the teaching of architecture in Brazil as a cause and not as a style,³⁷ would only arrive with the end of the Military Governments and the beginning of the New Republic. At that time, it was the São Paulo School that took center stage.

Paulo Mendes da Rocha

During the time of the so-called Populist Republic, the country underwent significant economic and infrastructural development, exemplified by the renowned Target Plan during the presidency of Juscelino Kubitschek. Among the 30 measures included in this plan, the idealistic attempt to transfer the capital from Rio de Janeiro to Brasília stands out. It was also during this period that São Paulo's development accelerated, driven by the growth and internationalization of industry, which made it the richest state in the country. With industrial modernization present in society, culture once again turned to the avant-garde ideals of abstract art. The concrete and neo-concrete movements of the Ruptura and Frente groups emerged in São Paulo and Rio de Janeiro, respectively. In architecture, Vilanova Artigas, along with other professors, was working on the independence of the discipline in relation to the engineer-architect program at the Polytechnic School. In 1948, the Faculty of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo

33 Cf. Ramos, 2016

34 Cf. Milheiro, 2005, p. 305

35 idem, ibidem, pp. 307-308

36 Cf. Oscar Niemeyer's interview with the weekly Expresso on Dec. 22, 2007

37 Cf. Kopp, 1990

(FAU-USP) was founded, which initially combined original ideas from the Polytechnic model with some curricular elements from the National School of Fine Arts. Artigas promoted an alternative teaching model that aligned with Bauhaus educational principles, though it was adapted to serve a strict social function. The emphasis on this function, along with the relationship with nature, would define the character of the so-called Brutalist Paulista School. This aspect deteriorated when faced with the increasing "frenetic march of speculation," as Mário Pedrosa described it, predicting a "future sacrificed to immediacy."³⁸ Hope needed to be nurtured.

The generation of architects in São Paulo that emerged after the end of the military governments was the first to vote freely. This empowered them to choose their own architectural development path without the specter of oppression. Modernism appeared to them as the only possible, cohesive, and consistent answer to their question: what should we do? Historians now agree that starting in the 1990s, architecture required a new direction, "advocating a return to the values of modern Brazilian architecture."³⁹ This change reflected a reevaluation of its principles, "both by the Academy and by emerging architects." Both relied on "some modern masters, particularly Paulo Mendes da Rocha, João Fil-

gueiras Lima (Lélé) and Lina Bo Bardi, architects who came through the postmodern seduction of the 1980s unscathed and who helped guide much of Brazil's contemporary production."⁴⁰ Inspired by the work and influence of Paulo Mendes da Rocha (1928-2021), the Paulista School once again distinguishes itself on the national stage. Mendes da Rocha is the heir to this lineage, where Artigas serves as a key reference. This is how the young students look at him, driven by an urgent need to bring him back as a living symbol of resistance, desperate to find references for the crisis they believed they were in. The prominence given to Mendes da Rocha by these students in the first issue of *Caramelo* magazine shows the prominence and credit he had among them. However, outside the context of FAU-USP, and until his return to the institution at the end of the dictatorship, Mendes da Rocha's work received little attention, despite his already significant body of work. Apart from a few sporadic articles in specialist magazines and newspapers, the architect's work was only given more attention in the book *Residências em São Paulo (Residences in São Paulo)*, edited by Marlene Milan Acayaba and published in 1986.

Meanwhile, in 1987, Mendes da Rocha met Portuguese architect Manuel Graça Dias at the *Tendências da*

Arquitetura Portuguesa exhibition at SESC Pompeia in São Paulo. It was an exhibition of the work of five contemporary Portuguese architects, curated by Graça Dias. At the time, Mendes da Rocha was president of the Institute of Architects of Brazil (IAB-SP), in what was his second term as the head of the institution, after a first in the 1970s.⁴¹ The meeting between the two of them at Mendes da Rocha's house - the unusual account of which is described in the book *Ao volante pela cidade: Paulo Mendes da Rocha*⁴² - will have had a significant impact in promoting awareness of the Brazilian architect among the Portuguese.

In the 1990s, Blau was founded - a Lisbon publishing house specializing in architecture books. It would subsequently play a significant role in the dissemination of Portuguese and Brazilian architecture. Blau's uniqueness was that it published monographs on the most representative Brazilian and Portuguese "masters" almost simultaneously.⁴³ Mendes da Rocha was left out of this selection. In 1996, the publisher released the Portuguese translation of the monograph edited by Josep Ma. Montaner and Maria Isabel Villac for Gustavo Gili, as part of a collection on contemporary architects. Sophia Telles (1998), the Brazilian critic and essayist, noted that the release of this small volume marked the beginning of monographic pub-

³⁸ Pedrosa, 2015, p. 67

³⁹ Ramos, 2016, p. 201

⁴⁰ *ibidem*, p. 203

⁴¹ Paulo Mendes da Rocha was president of the IAB-SP on two occasions: 1972-73 and 1986-87.

⁴² Cf. Dias, 2014

⁴³ For the Portuguese, Fernando Távora (1993), Álvaro Siza (1995/1997) and Eduardo Souto Moura (2000). Among the Brazilians, Lina Bo Bardi (1993), Vilanova Artigas (1997), Eduardo Afonso Reidy and Lélé (2000)

lications about the architect, aligning with the growing international interest in his work. Two factors essentially contributed to this: the construction of the Museu Brasileiro de Escultura (MuBE) in 1995 and the *Gran Premio Latinoamericano* at the *X Biennial of Architecture in Chile* (1994). Meanwhile, very close to this publication, two other significant projects of his were inaugurated: the renovation of the Pinacoteca do Estado de São Paulo (1993) and the Cultural Center at the headquarters of the Federation of Industries of the State of São Paulo (FIESP, 1996). His work on the Pinacoteca won him the Mies Van der Rohe Prize for Latin America (2000). Mendes da Rocha was now the "most famous architect in the world after Oscar Niemeyer."⁴⁴ That same year, together with Lelé, he represented Brazil at the Venice Biennale, thirty years after having done so at the Osaka Universal Exhibition (1970). In the academic field, the following should be noted: the publication of a dossier with the *Inventory of Paulo Mendes da Rocha's published work*⁴⁵; and Maria Isabel Villac's PhD thesis, *La construcción de la mirada: naturaleza, ciudad y discurso en la arquitetura de Paulo Archias Mendes da Rocha*.

In Portugal, Graça Dias recalled and invited Mendes da Rocha to the summer course she was organizing at the Arrábida Convent in 1988. A year later, the Brazilian architect was invited to take part in the 4th edition of the *Tomar Encounters*, organized by the College

of Arts at the University of Coimbra. In the following decade, Portugal's Álvaro Siza started the project for the Iberê Camargo Foundation (1998) in Porto Alegre, which would become one of his most unique proposals. Siza's project for Brazil began with the opening of the Portuguese Pavilion at Expo '98. It also featured Brazilian familiarities. The "canopy" suspended from exposed prestressed concrete appears to evoke a distinct Brazilian bias, which Siza is believed to have linked to Venice and Niemeyer. The significance of this link - later noted by Mendes da Rocha⁴⁶ - is not explained by formal aspects but rather by symbolic and discursive ones. At a crucial moment in the celebration of Portuguese maritime ventures, Siza opens "a door to the sea," as if remembering that it was the sea that connected us in the world. He compares it to another "door," which may hold more significance for him: the construction of the city of Venice. The idea of a commercial port closer to the "heart" of Europe. And that's why Siza's statement evokes such recognition in the São Paulo architect. The Portuguese architect also cites Niemeyer due to the "element of surprise in shapes, the boldness, the creativity" and the vibrant showcase of structural achievement.⁴⁷ This return to Brazil that he mentions would be definitively realized in Siza with the construction of the Porto Alegre museum, which "is Brazilian [architecture] even if the building does not 'rise' from the ground, nor does it 'open up' to the landscape."⁴⁸

44 Milheiro, 2000

45 Telles, 1998

46 Cf. Rocha, 2000, p.

47 idem, ibidem, pp. 173-177

48 Figueira, Jorge, 2008, p. 136.

Museums

The Iberê Camargo Foundation opened in 2008.⁴⁹ At the same time, between São Paulo and Lisbon, the new National Coach Museum was being designed. A project by Paulo Mendes da Rocha, with the collaboration of the MMBB collective and the studio of Portuguese designer Ricardo Bak Gordon. The two museums, Siza's in Brazil and Mendes da Rocha's in Portugal, represent the unique convergence of these "transatlantic ventures." Siza's museum originated in the American context, where the history presented is either very recent or supported by private European collections. According to critic and historian Roberto Segre,⁵⁰ Siza's museum is actually "one of the first museums to be built in Latin America by a foreign architect of international renown: the only known precedent is the Ponce Art Museum in Puerto Rico (1965) designed by American architect Edward Durell Stone." For Milheiro, Portugal has shared very little of its modern experience with Brazil, not least because at the start of modernism, Brazil seems to have come out ahead of Portugal. But Siza's project "may well represent an inverse contamination: the presence of a slightly 'uncanny' body, neither Portuguese nor Brazilian, inspiring, nevertheless, contradictory feelings occupying the area between the 'strange' and the 'familiar.'"⁵¹

With Mendes da Rocha's international recognition, which began with

the Mies Van der Rohe Prize in 2000, three significant monographs were published: one curated by Rosa Artigas and released by Cosac y Naify; another curated by Hélio Piñon and published by Romano Guerra; and a third, organized by the Swiss Anette Spiro and published by Niggli Verlag. The first two are Portuguese editions from two Brazilian publishers, which have limited distribution in the international market, while the last is a bilingual edition in German and English by a publisher located in central Europe. These three monographs have significantly contributed to spreading Mendes da Rocha's work and ideas, especially beyond Brazil. Of the three volumes, the one most familiar to the Portuguese is the one organized by Rosa Artigas, featuring a redesign by MMBB, a collective of young architects formed in the 1990s who gained recognition and collaborated regularly with Mendes da Rocha. As in Brazil, a new "90s generation" was emerging in Portugal, showing a certain respect for earlier modern generations. Mendes da Rocha's monograph swiftly captured this generation's imagination. From then on, they, too, would look to the architect as an absolute and unavoidable reference in modern Brazilian and world architecture.

Mendes da Rocha's significance stems from his ability to maintain "an active reverberation, both visual and moral," in his projects. This characteristic turns them into a commitment to continuity rather than a break from

modern humanity." Ana Vaz Milheiro understands that Mendes da Rocha's radicalism stems from a consistently critical perspective, mindful of the risk of degeneration. Looking at "a state of civilization, advanced or progressive: only what has reached a certain and consensual perfection degenerates." This critical sense in the architect is revealed through a careful examination of his work, whose formality is primarily and consciously centered on discourse. A discourse that inspired the 1990s generation at the FAU, which allowed them to speak of "rebirth" and "re-founding." It would primarily serve as a "kind of anti-colonialist voice."⁵² a consciousness that fuels causes and rejects styles. It is undeniable that Mendes da Rocha's ethical and moral awareness of the fundamental issues he chose in his architectural practice—engagement with nature and society, and dedication to the collective—became more radical due to the social and political events Brazil was facing at the time. A developing country, both uninhabited and overcrowded, unable to protect its vast and violent natural resources from exploitation and capitalist speculation, whether domestic or foreign.

Mendes da Rocha returned to Portugal several times, once in 2003 to be awarded the title of Honorary Member of the Order of Portuguese Architects. Since the start of the millennium, the international recognition he received made his work indisputable. The culmination of all this arrived with the

⁴⁹ Also noteworthy is Ângelo Bucci, from São Paulo, who is planning a housing development in the Algarve.

⁵⁰ In Siza, 2008, p. 107

⁵¹ Milheiro, 2005, p. 418

⁵² Milheiro, 2002, p. 94

awarding of the Pritzker Prize in 2006. this was followed by a sudden and anticipated increase in requests for his presence, whether at conferences, exhibitions, publications, or additional awards. Starting in 2007, his visits to Portugal became frequent, as a result of the Portuguese government's invitation to design the new National Coach Museum (2007-2017).

The invitation to Mendes da Rocha arrived during a period when his discourse had grown more insurgent, characterized by a resistance to disaster. The new museum embraced this paradox: to become an icon of the city, validated by Portuguese imperial success, as represented by the collection of royal coaches, while offering an alternative to the logic of Western expansion. In his most significant work outside Brazil, Mendes da Rocha embraced the opportunity to address historical reparation, affirming the ethical superiority of the Global South over colonial policies. And as the museum process unfolded, the architecture appeared to be at risk of clashing with entrenched archaism. The cultural sector likely felt embarrassed by this. The museum seems peculiar to the Portuguese, as though it is looking for "subtitles" for some of its exhibits. While incorporating some elements from his cultural "baggage," Mendes da Rocha's proposal for the Coach Museum is not entirely composed of radical and absolute novelty. Instead, it is grounded in a historical and universal continuity, based on a shared idea and looking for a rationale in a modernity that he perceives as incomplete.

Bibliografía

- Capanema, G. (1987). Depoimento sobre o edifício do Ministério da Educação em Xavier, A. (Ed.) *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. (2003 ed., pp.121-131). Cosac & Naify.
- Caramelo, 1990-3. São Paulo: Grémio da FAU-USP, 1990-3, 0(1-6)
- Costa, L. (1936). Razões da nova arquitetura. *Revista da diretoria de engenharia*. 1 (3), 3-9.
- Costa, L. (1987). Documentação necessária em Xavier, A. (Ed.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. (2003 ed., pp.31-41). Cosac & Naify.
- Dias, M. y Mendes da Rocha, P. (2014). *Ao volante pela cidade: Paulo Mendes da Rocha*. Relógio D'Água.
- Figueira, J. (2008). Mundo corporal. Siza, Álvaro en Kiefer, F (Ed.). *Fundação Iberê Camargo*. Cosac & Naify. (p. 135).
- Goodwin, P-L. (1943) *Brazil builds: architecture new and old 1652-1942*. The Museum of Modern Art.
- Kopp, Anatole. (1990). *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. Editora Nobel.
- Lourenço, E. (2009). Ainda hoje os portugueses andam aí pelo mundo a apanhar os ossos do Império. *Jornal dos Arquitectos. Ordem dos Arquitectos*. (Out./ Nov./Dez., 237), 36-48.
- Matos, M., Ramos, T. (2005). Recepção da arquitetura moderna brasileira em Portugal: registos e uma leitura em AA. VV. *6º Seminário DOCOMOMO Brasil*. Fundación Docomomo.
- Matos, M., Ramos, T. (2007). Um encontro, um desencontro: Lúcio Costa, Raul Lino e Carlos Ramos en AA. VV. *7º Seminário DOCOMOMO Brasil*. Fundación Docomomo.
- Mendes da Rocha, P. (2000). A cidade para todos. Artigas, Rosa en *Paulo Mendes da Rocha: projetos de 1957-1999*. Cosac & Naify, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.
- Milheiro, A. (14 de julio de 2000) *Arquitetura brasileira recebe Prémio Mies Van der Rohe*. Público. <https://www.publico.pt/2000/07/14/jornal/arquitetura-brasileira-recebe-premio-mies-van-der-rohe-146425>
- Milheiro, A. (2005). *A construção do Brasil: relações com a cultura arquitectónica portuguesa*. Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.
- Milheiro, A. (2019). O amigo brasileiro: notas sobre Lucio Costa e os portugueses em Serapião. F. y Wisnik, G. (Ed.). *Infinito vão: 90 anos de arquitetura brasileira*. Casa da Arquitectura, Monolito.
- Milheiro, A. Figueira, J. (2009). A Joyous Architecture: as exposições de arquitetura moderna brasileira em Portugal e a sua influência nos territórios português e africano en AA. VV., *8º Seminário DOCOMOMO Brasil*. Fundación Docomomo.
- Pedrosa, M. Wisnik, G. (Ed.). (2015). *Arquitetura: ensaios críticos*. Cosac & Naify.
- Pereira, N. (1998). O Congresso de 1948. *Jornal dos Arquitectos. Lisboa: Ordem dos Arquitectos*. (Set., 186), 35-37.
- Ramos, T. (Ed.). (2016). *Entre Brasil*

Procedencia de las imágenes

e Portugal: desafios, discursos e práticas da arquitetura moderna e contemporaneidade. Caleidoscópio.

- Siza, A., Kiefer, F. (Ed.). (2008). *Fundação Iberê Camargo*. Cosac & Naify.
- Tavares da Costa, N. (2020). *Do exercício moral da consciência: estudos a partir do novo Museu Nacional dos Coches em Lisboa [1917-2017]*. ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa. Tese de Doutoramento.
- Telles, Sophia. (1998). A arquitetura como ação. *Jornal de resenhas*. (38 Mai.).
- Toussaint, M. (2001). Reler as maleitas da arquitectura nacional. *Jornal dos Arquitectos. Ordem dos Arquitectos*. (Jan./Fev., 199), 9-15.
- Warchavchik, G. (1925). Acerca da arquitetura moderna en Xavier, A. (Ed.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. (2003 ed., pp.35-38). Cosac & Naify.
- Figura 1: Borba, C. (12 de diciembre del 2017). *Edifício de la caja de agua de Olinda*. Facebook. <https://www.facebook.com/prediosdorecife/posts/edif%C3%ADcio-da-caixa-d%C3%A1gua-de-olinda-a-no-1937projeto-lu%C3%ADs-nunesr-bispo-coutinho-sn-/554314654908218/>
- Figura 2: <https://www.riofilmcommission.com/lo-cacoes/associacao-brasileira-de-imprensa/>
- Figura 3: Álvaro Siza Vieira. Eduardo Souto de Moura (1995-1998). Pavilhão de Portugal na Expo'98. Lisboa. Fuente: Autor (2023).
- Figura 4: Fracalossi, I. (11 de noviembre de 2013). *Clásicos da Arquitetura: Casa Modernista da Rua Itápolis / Gregori Warchavchik*. ArchDaily. <https://www.archdaily.com.br/br/01-163168/classicos-da-arquitetura-casa-modernista-da-rua-itapolis-slash-gregori-warchavchik>
- Figura 5: Embajada de Portugal en Brasilia. (8 de septiembre del 2019). *Emba-jada de Portugal en Brasilia*. Facebook. <https://www.facebook.com/embaixadadeportugalembrasilia/photos/a-fot%C3%B3grafa-brasiliense-joana-fran%C3%A7a-fez-o-registo-da-embaixada-de-portugal-pa-ra/2392092904411577/>
- Figura 6 y 7: Philippou, S. (2008). *Oscar Niemeyer. Curves of irreverence*. Yale University Press.
- Figura 8. Pavilhão de Portugal na Expo'98. Lisboa. Fuente; Autor (2023)
- Figura 9: Agência Lusa. (8 de febrero de 2023). *Mostra sobre Oscar Niemeyer em exposição no Funchal*. Centro Nacional de Cultura. <https://www.e-cultura.pt/evento/30513>
- Figura 10, 12 y 13. Fernández-Galiano, L. (Ed) (2013). *Paulo Mendes da Rocha 1958 2013*. (161).
- Figura 11 y 14 Paulo Mendes da Rocha et al. (2008-2015). Museu Nacional dos Coches. Lisboa. Fuente: Autor (2022).