

O MUNDO NOVO

LEANDRO MARTINHO 31124

VOLUME 02 INDIVIDUAL

ORIENTADOR VERTENTE PROJETUAL

PAULO TORMENTA PINTO

Prof. auxiliar do ISCTE-IUL

CO-ORIENTADOR VERTENTE TEÓRICA

ANA VAZ MILHEIRO

Prof. auxiliar do ISCTE-IUL

ISCTE-IUL

Mestrado Integrado em Arquitetura

Projeto Final em Arquitetura

2012/2013

Aos pais e avós,
à Catarina,
à restante família e amigos
pelo apoio e conforto.

Aos orientadores arq. Paulo Tormenta Pinto
e arq. Ana Vaz Milheiro
pela colaboração.

Ao arq. Amâncio d'Alpoim Miranda Guedes (Pancho)
e Verónica d'Alpoim Guedes (Llonka)
por todo o material cedido e interesse demonstrado.

À artista Ângela Ferreira e arq. Ricardo Jacinto
pelo entusiasmo transmitido.

Aos professores que marcaram o percurso de estudante:
arq. Mónica Pacheco, arq. José Luís Saldanha
e arq. Pedro Viana Botelho.

INTRODUÇÃO GERAL | 6

TEMA I - 4 HABITAÇÕES NAS AMOREIRAS | 11

MEMÓRIA DESCRITIVA . 12

PRÉ-EXISTÊNCIA . 23

INTERVENÇÃO . 33

REQUALIFICAÇÃO DAS VILAS SÉRGIO E REIS . 49

4 TIPOLOGIAS . 57

DETALHES CONSTRUTIVOS . 67

DEMOLIDO *VS* NOVO . 71

**PANCHO GUEDES - O PROCESSO DE PROJETO EM
ARQUITETURA ENQUANTO EXPRESSÃO ARTÍSTICA | 81**

RESUMO . 82

ABSTRACT . 83

INTRODUÇÃO . 84

ESTADO DA ARTE . 87

**PANCHO GUEDES - O PROCESSO DE PROJETO EM
ARQUITETURA ENQUANTO EXPRESSÃO ARTÍSTICA | (cont.)**

PANCHO GUEDES - CRIADOR DE UM MUNDO NOVO . 91

UM ÍCONE NO ESTRANGEIRO, UM DESCONHECIDO NO SEU PAÍS . 92

CONTEXTO NACIONAL NAS DÉCADAS DE 1950 E DE 1960 . 101

INFLUÊNCIAS DE UM ARQUITETO / ARTISTA . 105

PANCHO GUEDES - O PROCESSO DE PROJETO EM ARQUITETURA . 129

O MODO DE PROJETAR DE UM ARQUITETO / ARTISTA . 131

O DESENHO DE PROJETO DE ARQUITETURA COMO PROCESSO ARTÍSTICO . 138

O DESENHO DE ESTIRADOR *VS* DESENHO DE COMPUTADOR . 146

O DESENHO DE PROJETO QUE CONQUISTA VALOR PLÁSTICO PRÓPRIO . 149

PANCHO GUEDES - CASOS DE ESTUDO . 159

“CASAL DOS OLHOS” . 161

ÂNGELA FERREIRA . 179

CONCLUSÃO . 207

TEMA IV - ESCULTURA PA-8 | 211

BIBLIOGRAFIA | 219

ANEXOS | 223

DEPOIMENTOS . 224

PROCESSO DE PINTURA DE “CASAL DOS OLHOS” . 242

PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA ESCULTURA “PA-8” . 248

ENUNCIADOS . 250

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES | 256

INTRODUÇÃO GERAL

O presente trabalho representa a conclusão de cinco anos de aprendizagem de arquitetura. É um percurso que chega agora ao fim mas que marca o início de novas descobertas. Até ao momento, foram transmitidas as “palavras” da arquitetura, para em breve, se dar início a “conversas”. Deste modo, último letivo tornou-se na oportunidade de expor os conhecimentos adquiridos.

A unidade curricular de Projeto Final de Arquitetura integra uma vertente prática e uma vertente teórica, tendo como tema central “O Mundo Novo”. Foi dentro deste tema a criatividade trabalhou.

O tema “Mundo Novo”, inspirado em “Admirável Mundo Novo” de Aldous Huxley, 1932, transporta-nos para uma expectativa de futuro, permitindo a deambulação da imaginação em campos onde o limite não existe. Contudo, o 5º ano de arquitetura marca a passagem de estudante para profissional, acrescentando assim à inocência da criatividade, a consciência de realidade.

A vertente projetual foi dividida essencialmente em duas partes – uma de grupo e outra individual. A componente em grupo permitiu desenvolver competências

sobre o trabalho em equipa, como se se tratasse de um pequeno ateliê. Em grupo tanto se aprende como se ensina, e ensina-se aprendendo. A troca constante de ideias permite o desenvolvimento de outras novas, mais fortes e fundamentadas.

O exercício de “arranque e aquecimento”, designado assim pelos docentes, permitiu criar uma retrospectiva do percurso de aluno ao longo dos cinco anos. A metáfora e a abstração presentes neste exercício permitiram a criação de formas e de espaços que nos obrigaram a tipos de pensamento muito próprios do primeiro ano de aluno de arquitetura. Sem restrições de programas ou de legislação, criou-se um espaço que permite várias sensações.

O exercício consistiu na seleção de um conjunto de objetos utilizados no quotidiano. Esses objetos foram individualmente embebidos em tinta da china e usados como carimbos, de forma a criar uma marca. Após várias experiências, selecionados a marca que maiores possibilidades de formas possuía e que transmitisse maior significado.

A marca selecionada corresponde ao carimbo proveniente de uma disquete. Foi escolhido um excerto literário que

ilustrasse a nossa interpretação da marca. O excerto corresponde à obra literária “Memórias de uma Cidade”, de Orhan Pamuk. O texto remete para o conceito de “memória”, tal como a disquete. Neste texto o autor descreve as memórias que tem da casa onde nasceu. Uma descrição detalhada, que traduz o seu sentimento em relação à sua memória.

Com as duas matérias de trabalho – o excerto e a marca – a imaginação foi transportada para possíveis formas que expressam o conceito de “memória”. Em grupo, chegou-se à conclusão que a memória é algo que desconhecemos, mas que, simultaneamente, faz parte de nós.

A “Alegoria da Caverna” de Platão auxiliou igualmente a resolução deste exercício. Na alegoria o mundo exterior é apenas conhecido através do reflexo, não correspondendo à verdadeira realidade.

Assim, o espaço criado a partir da marca encontra-se em subterrâneo, acedido por uma rampa em forma de espiral que culmina num espaço circular escuro. No centro existe um foco de luz zenital que incide num espelho de água. Tanto a rampa como as paredes do espaço subterrâneo são de forma curva, com o intuito de intensificar a não existência de

limites, assim como acontece com a nossa memória, que tem um limite desconhecido.

O reflexo produzido no espelho de água permite a visualização do exterior, tal como o reflexo do próprio indivíduo, representando assim a memória - reflexo de todos os nossos atos.

Foi um exercício que também permitiu recordar os conceitos base de arquitetura expressos em “Da organização do Espaço”, de Fernando Távora, como: forma do molde que cria espaços e a própria forma do espaço.

O segundo exercício de grupo consistiu num *workshop* sobre a comemoração de 90 anos do nascimento de Amílcar Cabral. Tendo como território de intervenção a cidade guineense de Bafatá, pretendia-se a criação de um memorial/centro de estudos em torno da figura de Amílcar Cabral.

O local de implantação foi escolhido numa zona da cidade que tem vindo a perder o carácter de centralidade, assim como está a acontecer com o caso da colina das Amoreiras. A centralidade de Bafatá localiza-se agora na periferia de cidade.

O local de intervenção, junto ao rio Geba, indica alguns vestígios, marcas,

que nos transportam para a vida que tinha outrora. Corresponde a um lugar que foi uma praça, onde se ergueu em tempos uma estátua do antigo governador da Guiné, Oliveira Mazanti.

A proposta de intervenção tem como objetivo requalificar aquele lugar, conferindo-lhe um novo ambiente e atração de pessoas, assim como se pretende com o projeto individual para a zona das Amoreiras - transformar um espaço devoluto, com potencial, num espaço funcional e agradável.

Este projeto exigiu um entendimento de como construir num lugar tropical, onde as chuvas torrenciais, o sol intenso e a necessidade constante de ventilação são fatores de grande importância. Outro fator determinante para a execução do projeto foi a conhecimento dos recursos e materiais utilizados no local, dado que o transporte e tecnologia são elementos pouco acessíveis.

Desta forma, a proposta desenvolve-se através de módulos, todos de igual dimensão e de materiais abundantes na região – madeira jacarandá, palhota e têxteis de padrões e cores típicos da Guiné. Assim, o projeto requereu um detalhe profundo, desde o processo de montagem da estrutura ao funcionamento das peças.

Em grupo, ficou conhecido como “detalhe até ao parafuso”. Com os desenhos realizados de todas as peças e a sua enumeração, é possível construir o projeto na realidade. A sua construção pode ser efetuada por pessoas não qualificadas para o caso, prevendo que no local de intervenção não existam técnicos de construção e que os próprios habitantes podem construir o seu centro de estudos. Este exercício correspondeu a uma intervenção num mundo desconhecido, um “mundo novo”, tal como o limite na nossa memória.

A diversidade de materiais utilizados neste projeto e a sua articulação entre todos, sujeitou uma pesquisa e procura de métodos de construção tradicionais. Este facto veio beneficiar o projeto individual de PFA, na medida em que se trata de uma requalificação de duas vilas operárias do século XIX, com um tipo de construção vernacular, embora se tratarem de climas diferentes.

Voltando a Lisboa, o exercício seguinte (tema II), também em grupo, consistiu na criação de um pensamento crítico sobre o que será a sociedade no futuro próximo, mais propriamente daqui a duas décadas.

Foi atribuída uma área de intervenção

entre o Largo do Rato e a zona norte da Artilharia 1 – colina das Amoreiras. De forma a clarificar a perspetiva de futuro e a sociedade respetiva, criámos uma história com um personagem que vive no futuro, em 2034, e que chega a Lisboa e se confronta com as transformações que ocorreram na cidade.

A definição do perfil para uma sociedade futura veio influenciar a forma como foram concebidas as habitações do projeto individual. Segundo o perfil criado, a proposta individual passou por articular a organização do espaço com o modo imaginado de como irão viver as pessoas no futuro, os seus hábitos e costumes.

O último exercício em grupo, o Tema III, correspondeu à definição de uma estratégia urbana para a área de intervenção. Tendo em conta o perfil social definido, foi elaborado um plano que se baseia na ligação da colina das Amoreiras à restante cidade de Lisboa. Perspetivando o aumento de uso de transportes públicos no futuro, elaborou-se uma estratégia de requalificação da linha de elétrico que vai de Santos às Amoreiras, que se encontra presentemente desativa. Outro percurso que une as Amoreiras a outro lado da cidade corresponde à criação de um funicular que

circula dentro do Aqueduto das Águas, fazendo comunicação com Monsanto. Para ambos os percursos foram desenhadas peças de mobiliário urbano: como paragens, iluminação artificial exterior e suportes para bicicletas.

Desta forma, o acesso à colina das Amoreiras é melhorado, estimulando a vinda de mais e novas pessoas, assim como a criação de postos de trabalho, numa área que tem vindo a perder cada vez mais protagonismo. Assim, a vertente individual de projeto contém na sua estratégia uma ligação entre dos meios de transporte de metropolitano e de funicular, bem como uma ligação com as Amoreiras, nomeadamente com o Amoreiras Shopping.

Qualquer projeto ganha forma a partir do seu contexto, época, conceito e circunstância. Assim se desenvolveu o projeto individual de PFA em paralelo com todos os exercícios de grupo, sofrendo influências tanto ao na vertente teórica como prática.

Tal como afirma Pancho Guedes:

Tudo afeta a execução de um projeto de arquitetura. [...] O projeto é dependente das diversas circunstâncias que o originaram. (14/08/2013)



TEMA I - 4 HABITAÇÕES NAS AMOREIRAS

MEMÓRIA DESCRITIVA

Segundo a temática “Mundo Novo”, no âmbito da vertente projetual de Projeto Final de Arquitetura (PFA) do curso de Mestrado Integrado em Arquitetura, a intervenção realizada localiza-se no eixo entre Largo do Rato e a colina das Amoreiras, Lisboa. A área de implantação foi selecionada de forma livre, consistindo maioritariamente na requalificação de duas vilas operárias - Sérgio e Reis. A zona de intervenção apresenta um conjunto de estratos históricos através de construções. Deste modo, a proposta apresentada resulta em um novo estrato – contemporâneo – que evidencia e clarifica os já existentes.

O complexo das Amoreiras, da autoria do Arq. Tomás Taveira, proporcionou, a partir de 1980, o desenvolvimento de uma centralidade contemporânea. A partir deste momento, somaram-se outras intervenções de grande escala urbana, tal como as edificações do Arq. Arsénio Cordeiro - Amoreiras Plaza e Amoreiras Square. Atualmente, este tecido urbano tem vindo a perder protagonismo no conceito que o caracteriza de “Central Business District”.

As edificações referidas conferem a delimitação de um vazio urbano definido através do contraste de alturas. Neste vazio inserem-se as vilas operárias de finais do século XIX,

que resistiram às alterações da cidade.

O Plano de Pormenor (PP) elaborado para a zona de Amoreiras prevê a demolição destas vilas operárias. Em seu lugar é criada um conjunto de edifícios, que pretendem criar a continuidade em relação aos edifícios que se encontram na envolvente, nomeadamente, o edifício Amoreiras Plaza. Dado as dimensões desta proposta, o espaço irá tornar-se sombrio, denso e sem lugar público exterior para o encontro entre pessoas (necessário atualmente). O Plano Diretor Municipal de Lisboa (PDM) prevê a criação de uma estação de metropolitano para as Amoreiras, promovendo assim o desenvolvimento de atividades e atração de pessoas. Desta forma, torna-se necessário a existência de espaços públicos exteriores que permitam o fluxo de pessoas junto das entradas/saídas da estação.

A solução urbana apresentada no PP consiste numa ideia que facilmente ocorreria em primeiro instante: criar algo tangente à fachada cega, exposta a sul, do edifício Amoreiras Plaza, de forma a homogeneizar a Rua Carlos Alberto da Mota Pinto (rua também composta pelo complexo das Amoreiras).

A presente intervenção de PFA consiste na realização de uma ideia oposta ao PP. Trata-se de realçar a fachada cega, de forma a evidenciar o contraste existente entre o vazio que integra as vilas operárias e os edifícios envolventes.

De forma a responder a este desejo e dada a necessidade de criação de espaço público exterior, com o intuito de destacar as entradas/saídas da estação de metropolitano previsto, a proposta resulta numa praça, delimitada pelos edifícios anteriormente referidos. A entrada/saída da estação reforça também a ideia de contraste, consistindo num “buraco” tangente à fachada cega, realçado a altura desta. Trata-se simultaneamente de um auditório exterior, onde a fachada pode servir de cenário ou de suporte para projeções audiovisuais. É um espaço onde o fluxo de pessoas que entram e saem da estação é intersetado por espetáculos de teatro, música ou apresentações de produtos.

As quatro habitações requeridas em enunciado correspondem na proposta à metamorfose das vilas operárias, tendo em conta a definição em grupo de um modelo social futuro para 2034. A intervenção reflete um exercício de transformação de um tipo de habitação característico da sociedade do século XIX, nomeadamente da classe operária, em habitações para uma sociedade do século XXI (2034).

As tipologias expressam os diferentes modos de vida de cada sociedade, distintas pela época que as distinguem. Dado o número de habitações que constituem as vilas operárias, as quatro

habitações requeridas em enunciado traduzem-se na proposta em quatro tipologias. Cada par de tipologia da vila operária é transformada numa única habitação contemporânea, criando espaços com áreas mais amplas. Permanece a relação de simetria do tipo geminada existente entre as tipologias opostas, mas é introduzido um novo espaço coletivo que fortalece a comunicação entre as casas.

Consoante se desenvolve uma sociedade, alteram-se os espaços de forma a se adequarem às suas necessidades. As vilas operárias de finais do século XIX disponham uma organização espacial apoiada em pátios coletivos que estabeleciam a relação entre as habitações. Tendo em conta a evolução do tecido urbano que envolve as vilas operárias Sérgio e Reis, os pátios respetivos necessitam de requalificação. Na proposta de intervenção, os pátios deixam de possuir um carácter semi-privado dando lugar a espaço público. São criados novos pátios que correspondem de melhor forma à sociedade prevista para 2034. Trata-se da criação de pátios semi-privados entre as habitações, fortalecendo a relação entre os habitantes e criando um ambiente que é coletivo. Dado que representam um espaço novo que anteriormente não existia nas habitações das vilas operárias, serão construído com novos materiais, designadamente aglomerado de madeira

de OSB. O pavimento destes pátios será de calçada portuguesa polida. Através do pavimento pretende-se transpor o carácter público do exterior, através da materialidade das paredes, o OSB, pretende-se transpor o ambiente de conforto de uma habitação, considerando assim estes pátios como um intermédio entre o privado e o público.

De forma a não descaracterizar a composição das fachadas das vilas operárias, os pátios são parcialmente cobertos, correspondendo a um prolongamento dos vãos pré-existentes. Desta forma, não só surge uma intervenção no ritmo dos vãos das fachadas, destacando as entradas para as habitações, como é criada uma privacidade ao nível visual perante a envolvente - a altura contrastante da envolvente transforma a cobertura das vilas operárias numa “quinta fachada”.

A inspiração para a criação destes novos pátios provém de um pátio da Vila Reis já existente e de outro pátio entre a Vila Sérgio e a casa do senhorio da vila operária e da antiga fábrica. O pátio existente da Vila Reis surgiu devido à existência de um respiradouro do Aqueduto das Águas Livres naquele preciso local. Ambas as vilas operárias foram construídas sobre o aqueduto, que se inicia em Belas e que culmina na Mãe de Água.

Nos desenhos de representação de projeto das vilas Sérgio e Reis, de

1887, surge a designação de “habitações abarracadas”. Esta é uma marca que caracteriza as habitações das vilas operárias e que se pretende preservar na intervenção.

Dado o perfil da sociedade futura de 2034 definido em grupo, estas habitações destinam-se a abrigo temporário, nomeadamente a pessoas que viajam em trabalho e que pretendem uma habitação para uma estadia de curto tempo. São habitações de áreas mínimas, que possuem um espaço de trabalho, uma pequena área de preparação de refeições e dormitórios. Os pátios criados entre as habitações funcionam como espaços que prolongam a área de cada casa.

Para a elaboração desde projeto, as vilas operárias existentes, que se encontram em estado devoluto, foram analisadas ao detalhe, nomeadamente as transformações improvisadas pelos habitantes. Estas alterações revelam as necessidades e problemas que os espaços apresentam. São alternativas que os habitantes criaram e que refletem o que poderia ser alterado de forma a melhorar as suas condições de vida dentro do possível. Assim se destacam as seguintes alterações nas vilas operárias realizadas em algumas casas: a criação de luzes zenitais, de forma a potenciar mais luz no interior das habitações; a criação de plataformas em madeira que possibilitavam zonas de dormir, disponibilizando áreas ao

nível do solo; alteração das coberturas de forma a criar um segundo piso; a demolição de algumas paredes de forma a ampliar as áreas; e a criação de instalações sanitárias nos logradouros devido à não existência das mesmas nas habitações. Após a observação destas alterações, a proposta surge como resposta a estes problemas e como previsão do que será a sociedade em 2034.

As novas habitações surgem através da organização espacial pré-existente, num exercício que prevê a demolição e construção mínima de paredes. Qualquer elemento novo que surja como parte integrante da intervenção é representado com materiais que não constituíam a pré-existência. Assim, as novas paredes necessárias para a criação de espaços são de madeira lamelada cruzada XLAM, assim como as plataformas de definem os dormitórios. O acesso a estas plataformas é realizado por escadas cuja forma se assemelha à de “escadotes”, com o intuito de transmitir a ideia de que as vilas operárias nunca possuíam originalmente um segundo piso. São apenas plataformas que funcionam como “prateleiras” que permitem, de certa forma, o aumento da área das habitações.

Cada habitação das vilas operárias continha um pequeno logradouro que, devido à sua área reduzida, pouca utilidade possuíam. Desta forma, os muros que separavam cada logradouro são demolidos

na proposta de intervenção, permitindo a criação de pátios coletivos que promovem a relação entre as diferentes habitações.

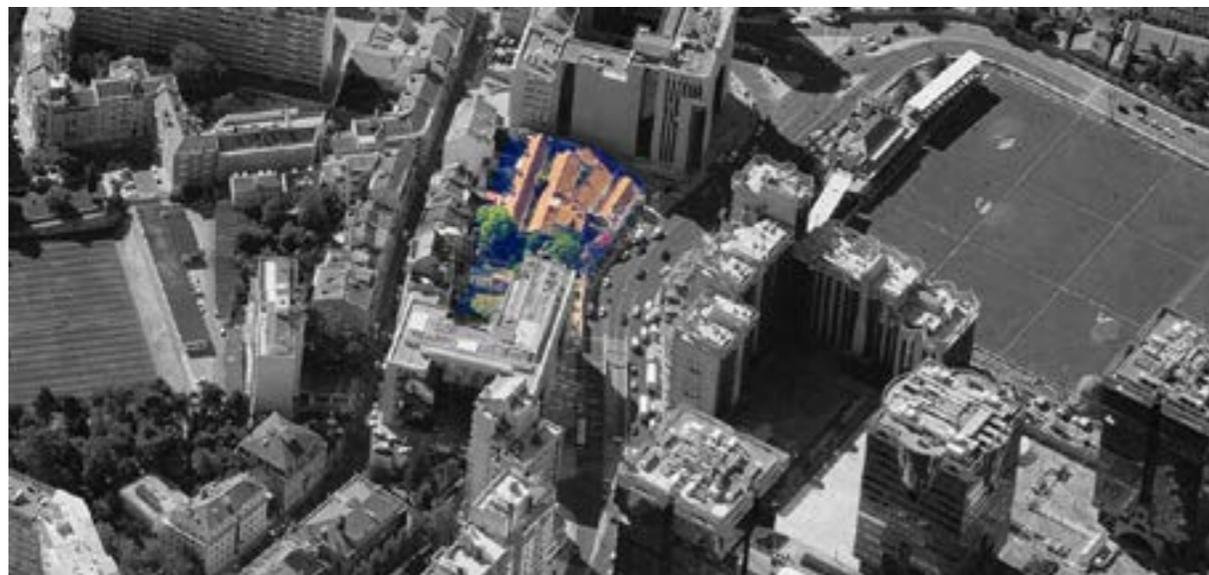
A Vila Sérgio era constituída por uma pequena fábrica de têxteis. Em 1929 esta fábrica foi transformada num conjunto de habitações, com a mesma linguagem correspondente à restante vila operária. A presente proposta de intervenção retoma a espacialidade da antiga fábrica, demolindo as paredes que constituem a transformação ocorrida, mas mantendo os vãos daí resultantes. Este espaço é requalificado com a nova intervenção, dando lugar a um centro de exposições, que poderá ser utilizado por empresas que se localizam na envolvente próxima. De apoio ao centro de exposições e como espaço coletivo das habitações, é criado um “public house” (PUB), que corresponde a uma metamorfose da casa do senhorio das vilas operárias.

São criadas outras áreas de carácter coletivo, como uma oficina de bicicletas, um pequeno ginásio, uma sala de estar e de refeições coletiva e um cowork. Qualquer espaço coletivo pode ser igualmente utilizado por pessoas exteriores que não habitem esta “comunidade”. Assim, estes espaços coletivos localizam-se nas áreas entre as habitações e o espaço público, funcionando também como proteção da privacidade das habitações em relação à envolvente.



Colina das Amoreiras, Lisboa

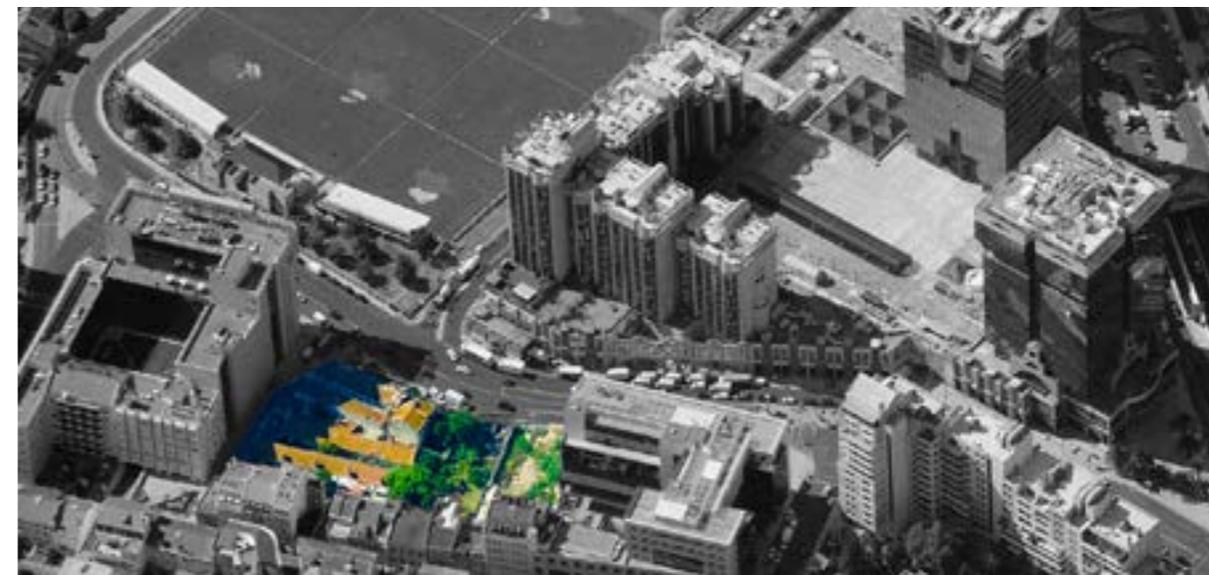
Área de Intervenção



Norte



Sul



Nascente



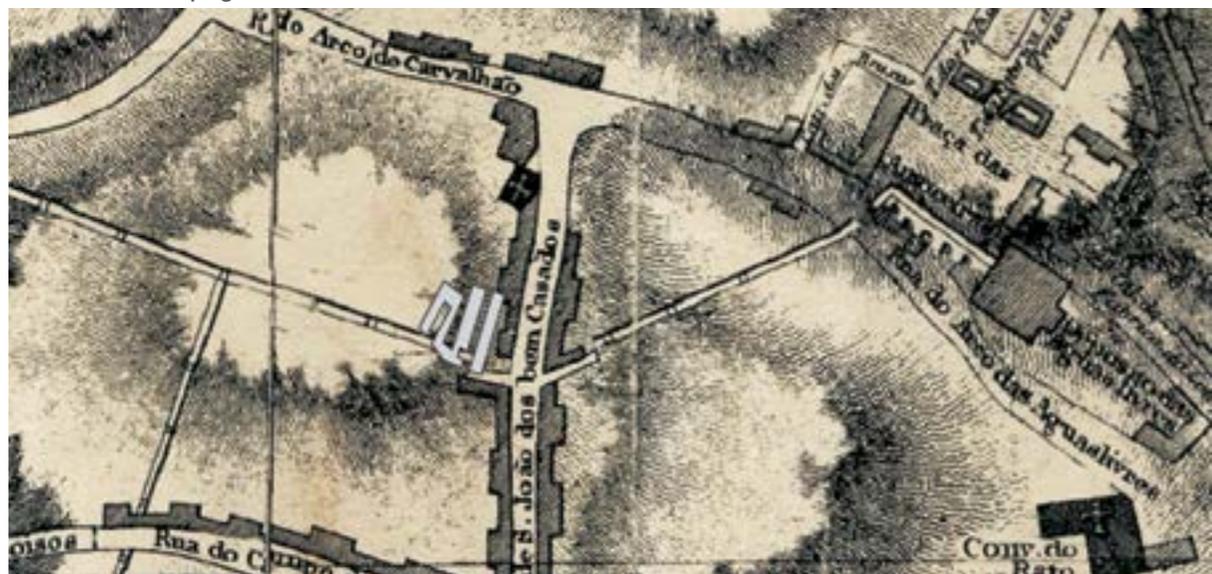
Poente



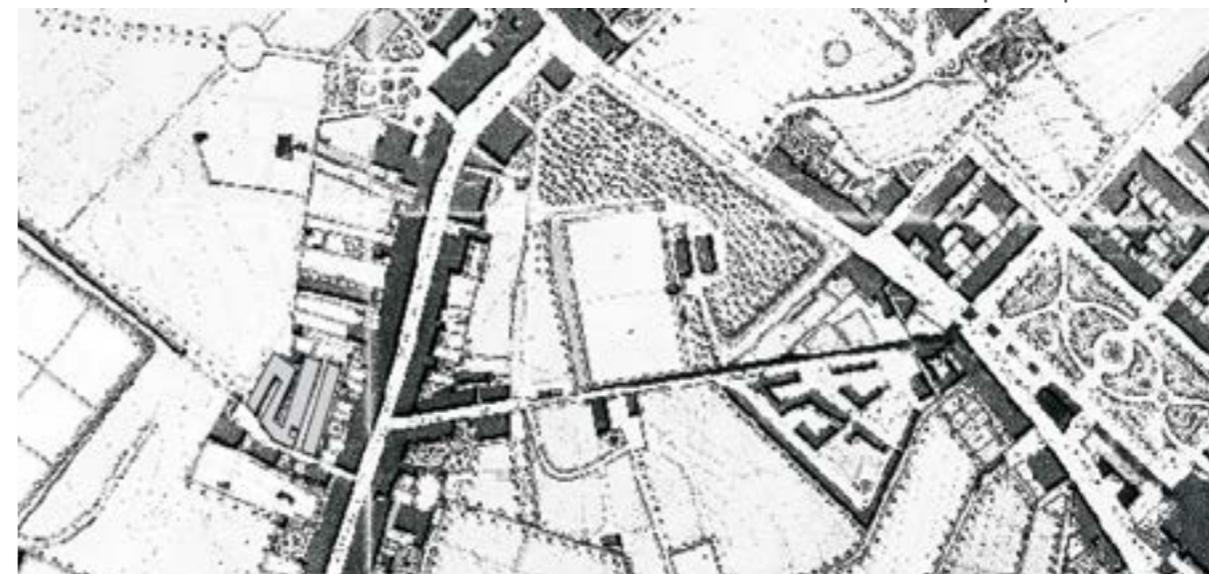
1780. Planta Topografia de Lisboa. LXI-CML.



1858. Filipe Folque. LXI-CML.



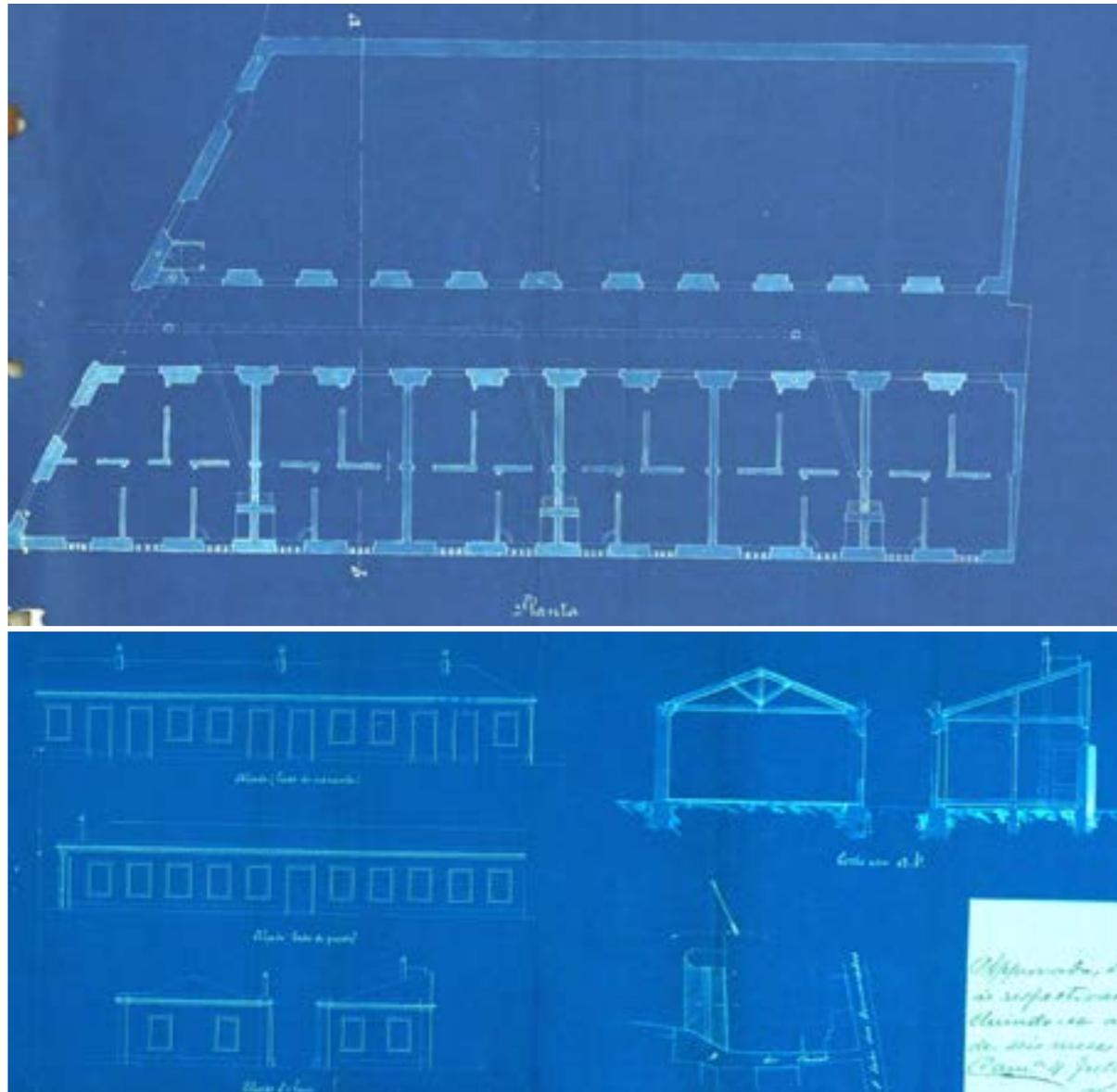
1812. Duque de Wellington. LXI-CML.



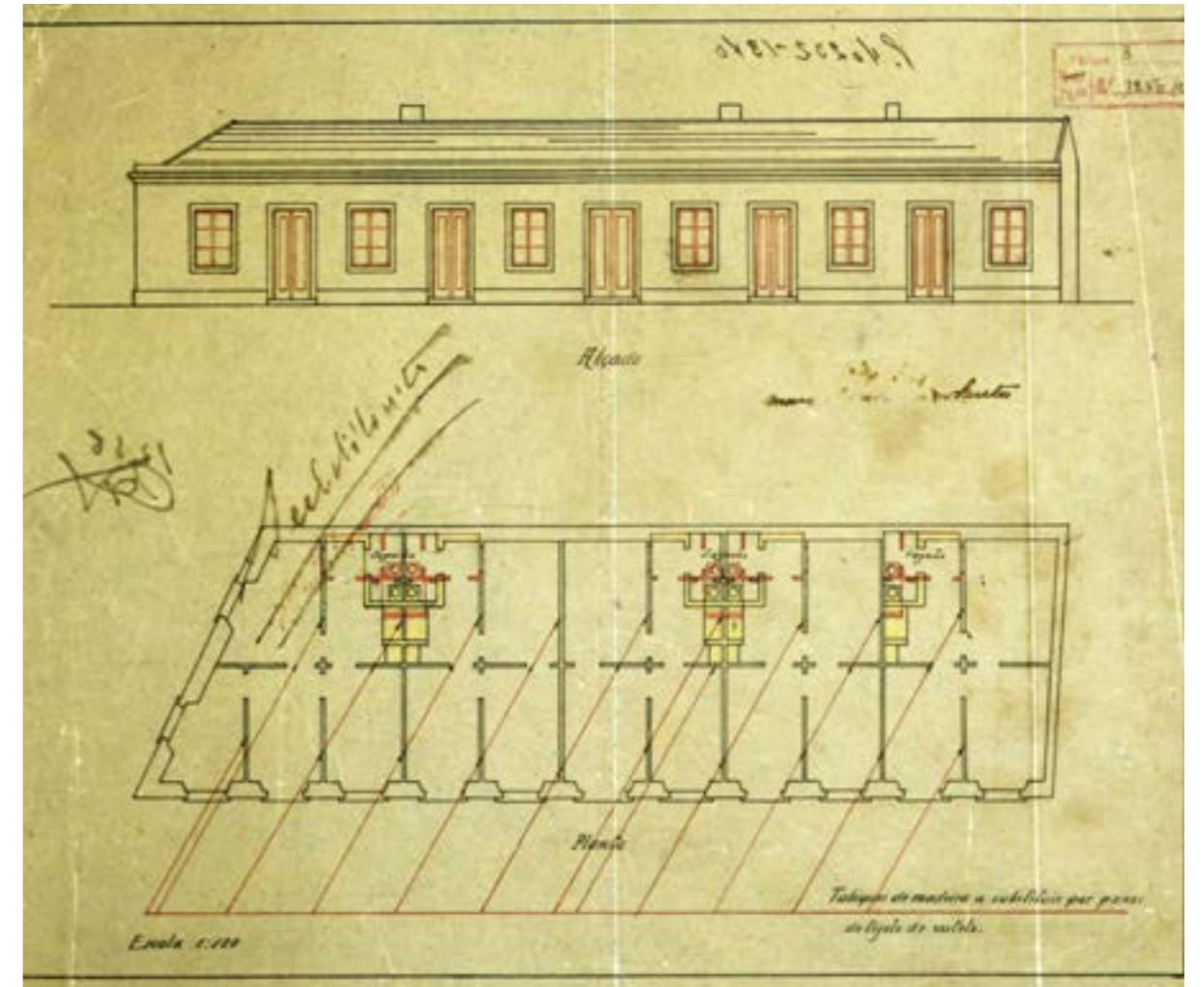
1911. Silva Pinto. LXI-CML.



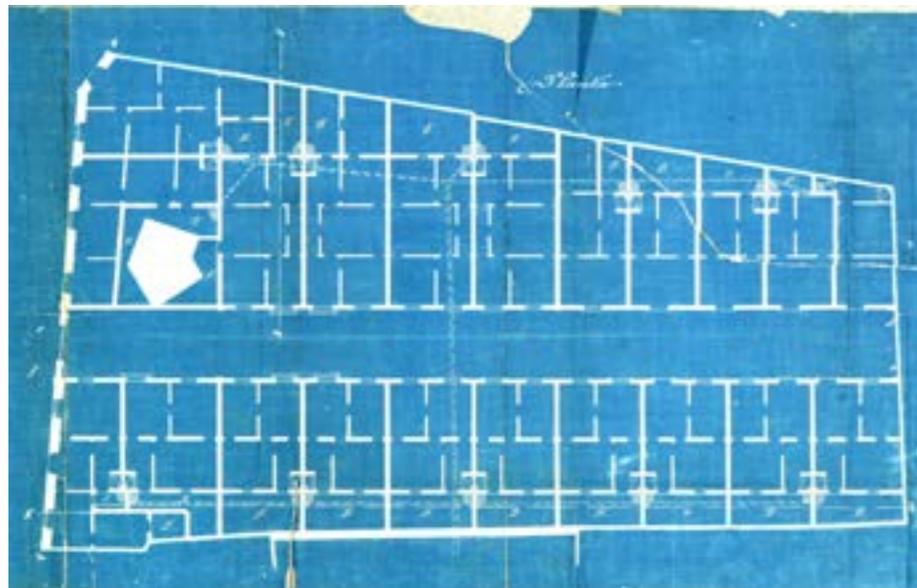
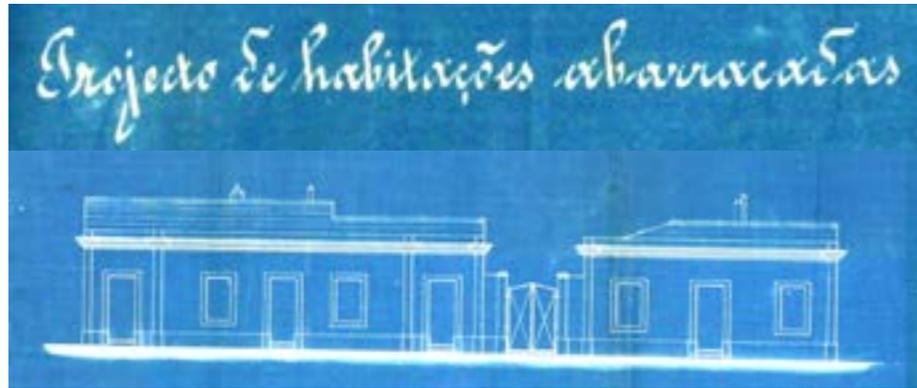
PRÉ-EXISTÊNCIA



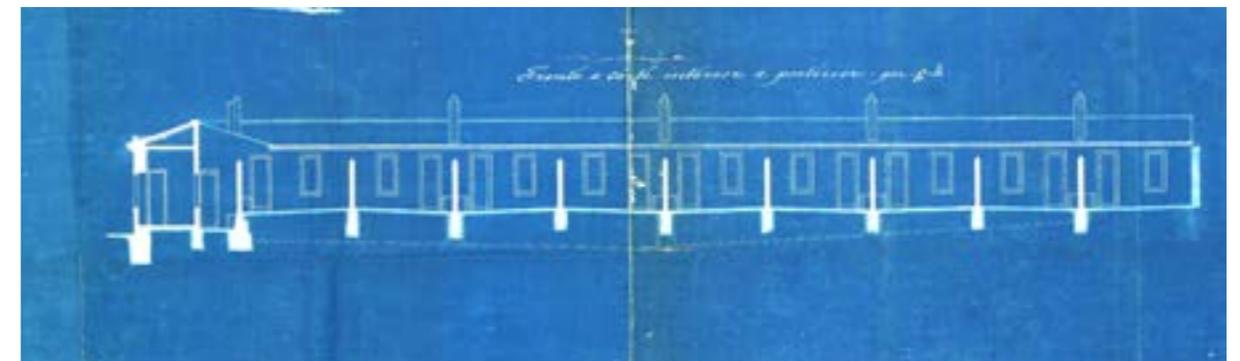
1887. Vila Sérgio + fábrica, Beco do Casal, Lisboa. AML.



1929. Transformação da fábrica em habitações. Vila Sérgio, Beco do Casal, Lisboa. AML.

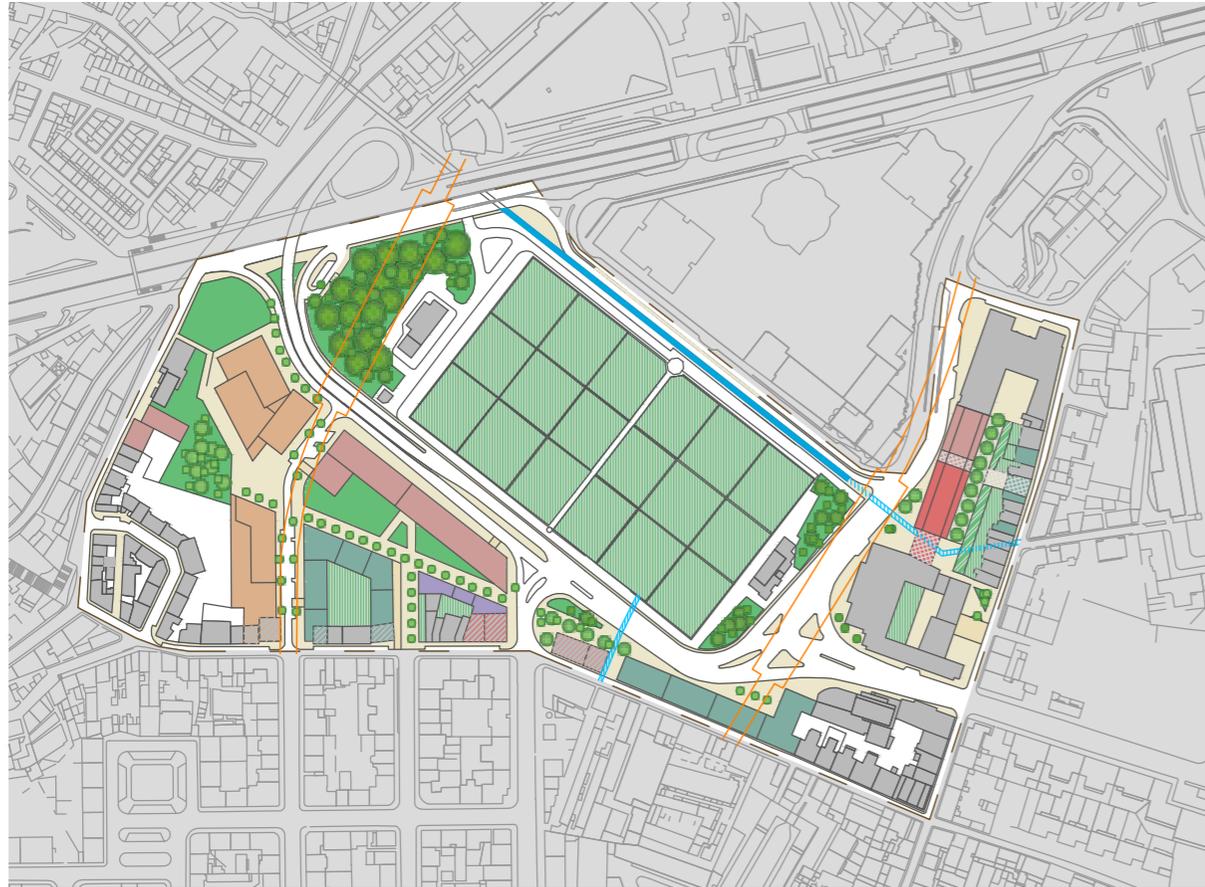


1887. Vila Reis, Beco do Casal, Lisboa. AML.

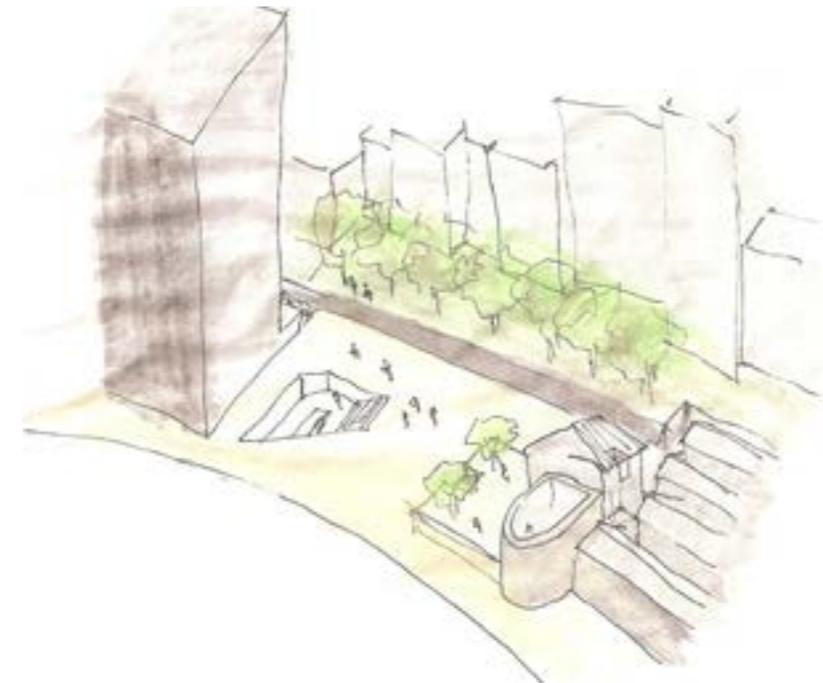






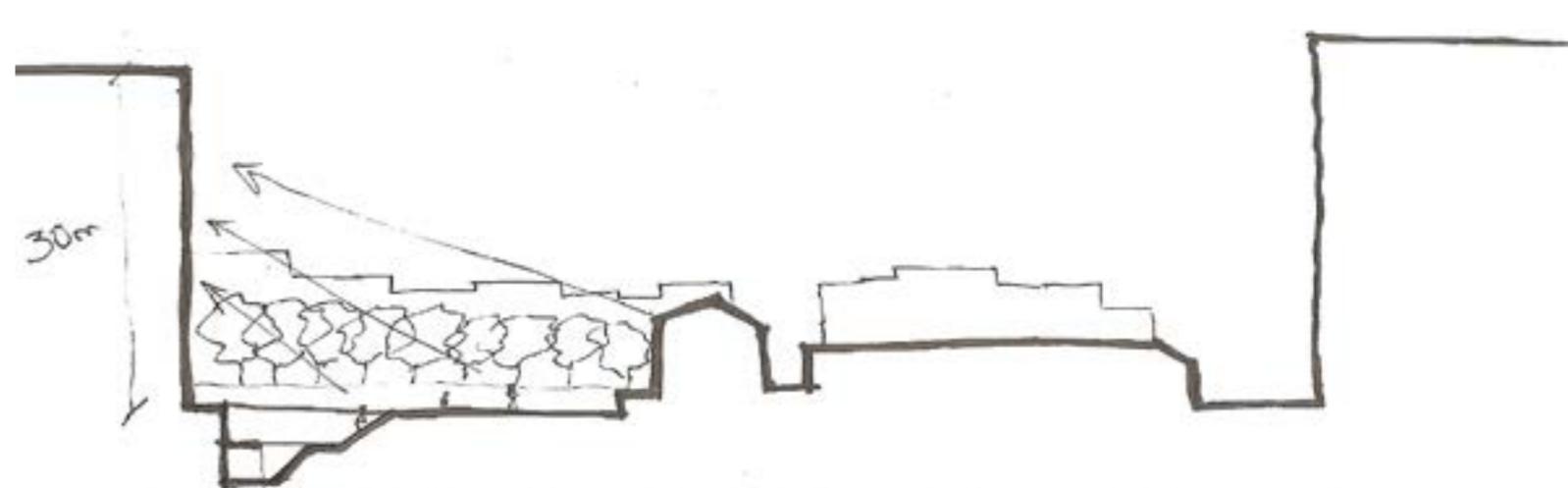
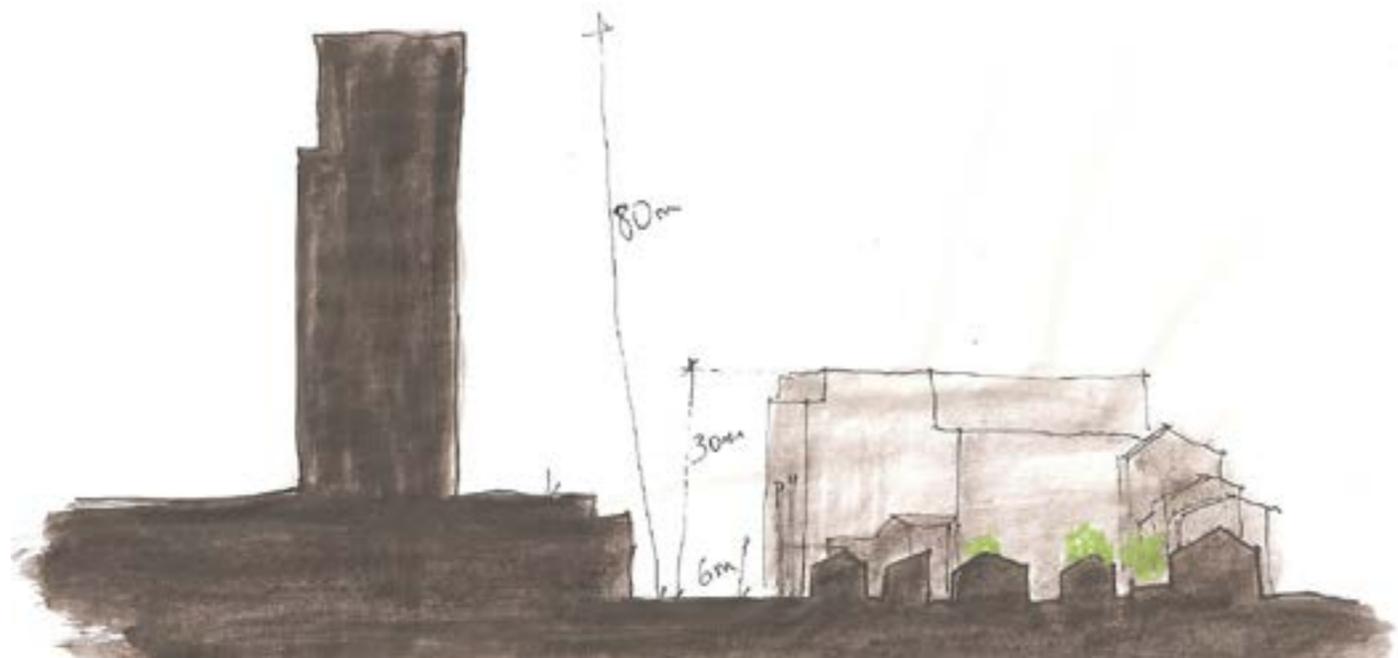
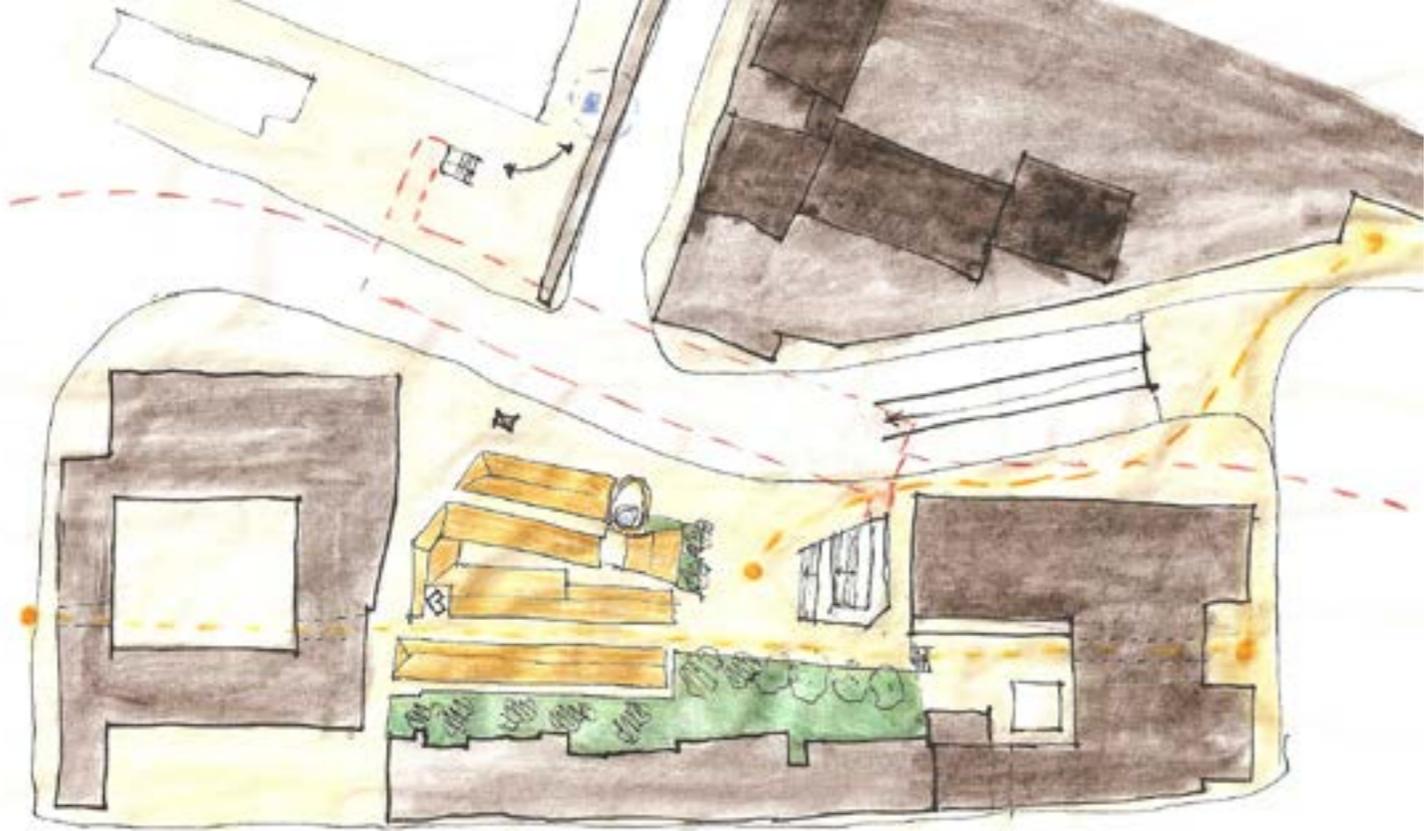


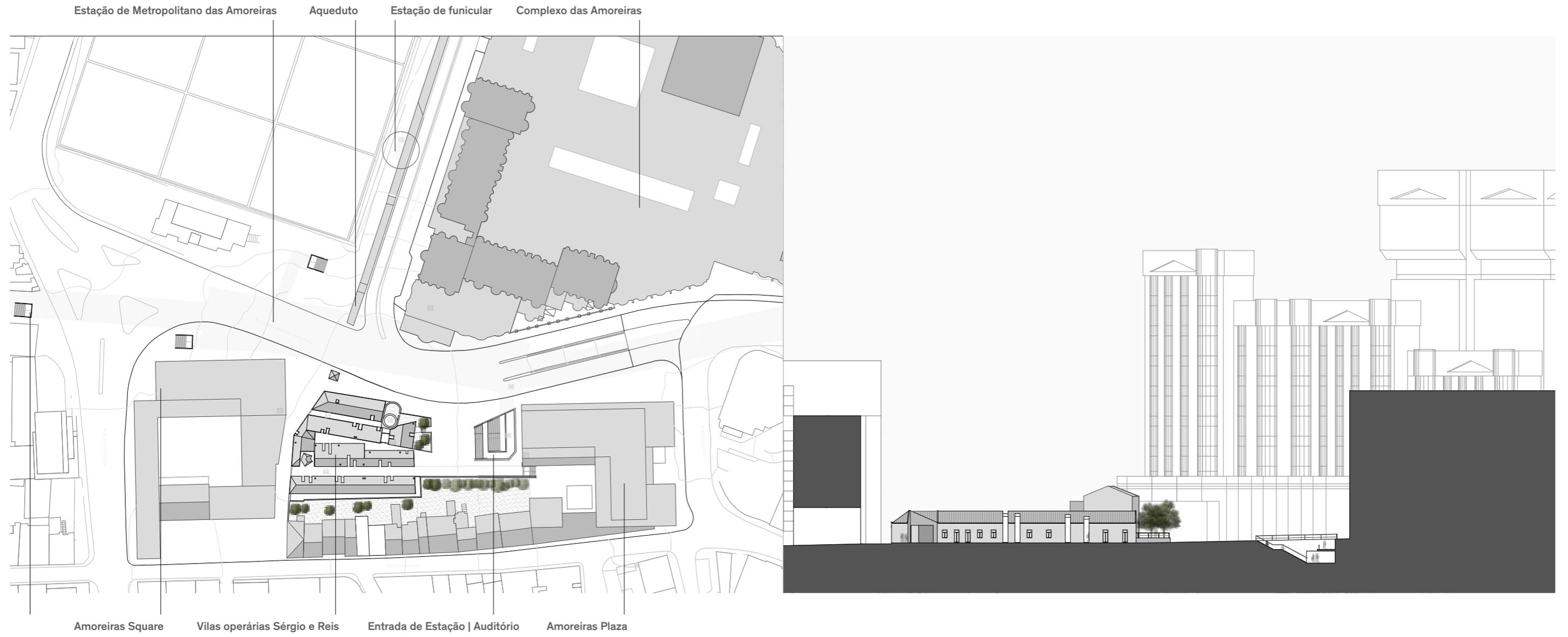
- | | | | |
|-------------------------------|---------------------------------------------------|----------------------|-------------------------|
| EDIFICAÇÃO EXISTENTE A MANTER | HOTEL E COMÉRCIO | HABITAÇÃO E COMÉRCIO | PASSEIO PEDONAL PÚBLICO |
| TERCIÁRIO | COMÉRCIO | HABITAÇÃO | EQUIPAMENTO PÚBLICO |
| ÁREAS VERDES DE USO PÚBLICO | ÁREAS VERDES PRIVADAS COM USO PÚBLICO CONDIÇÃOADO | | |
| AQUEDUTO SUBTERRÂNEO | ÁREAS VERDES PRIVADAS | | |

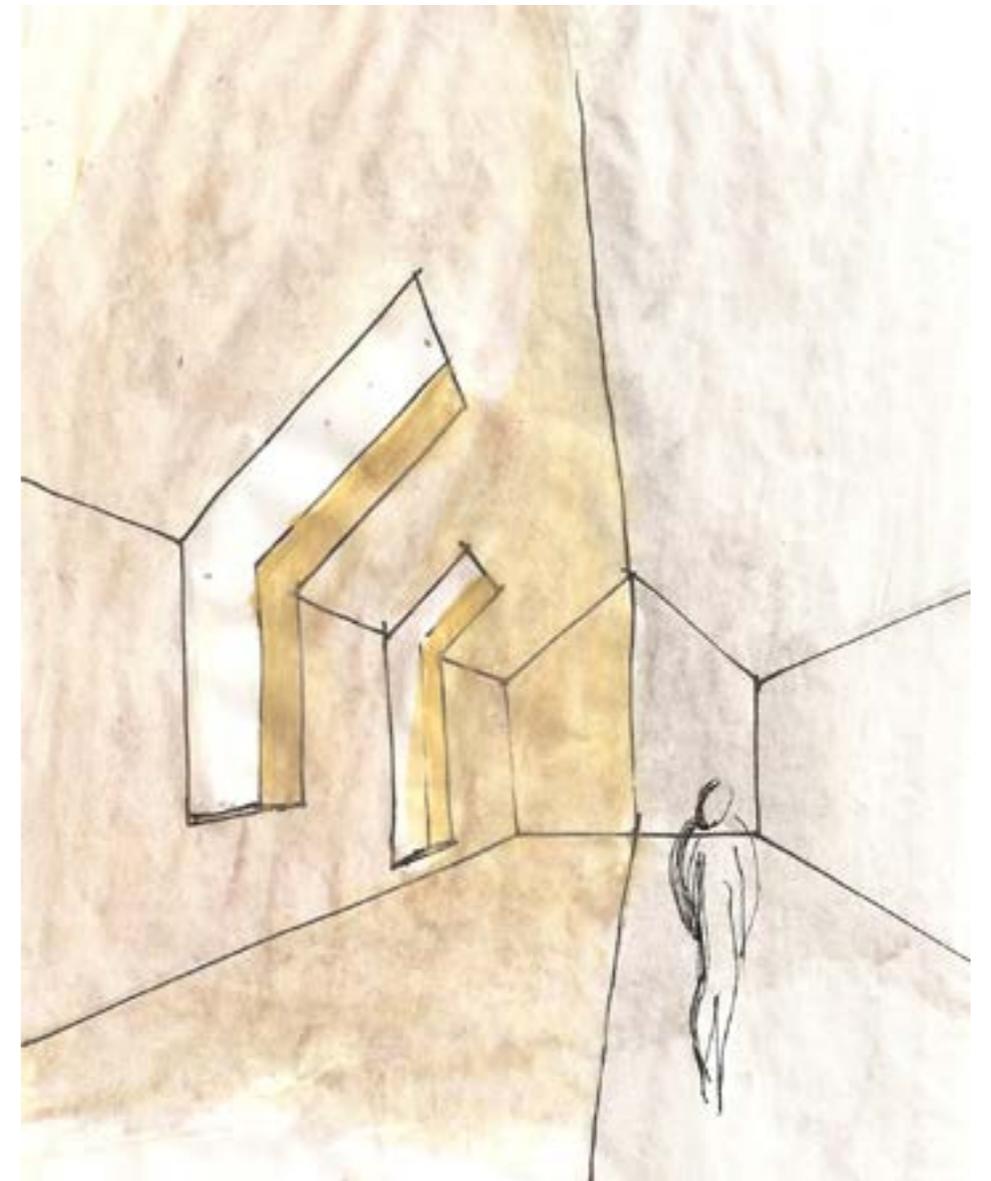
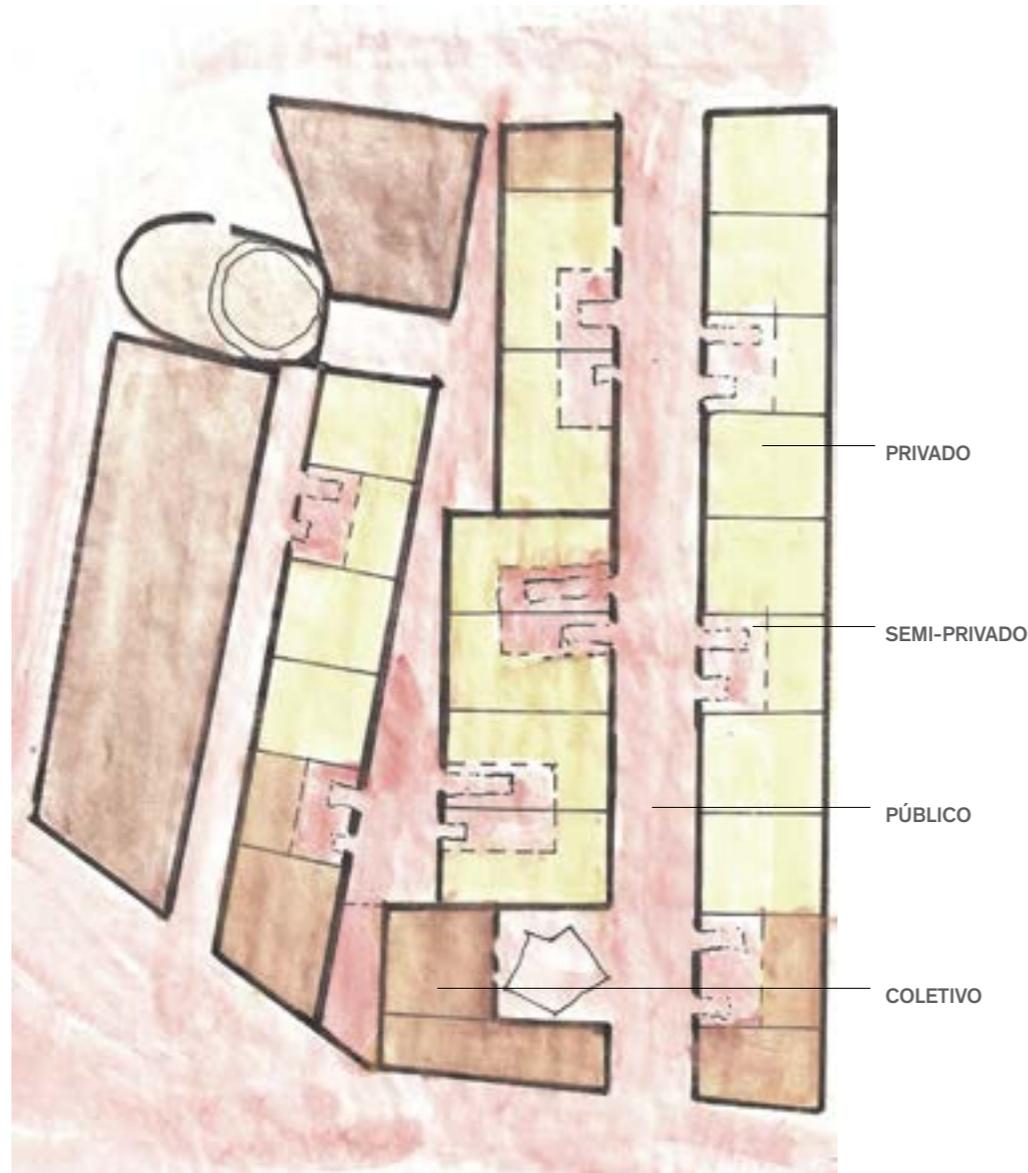


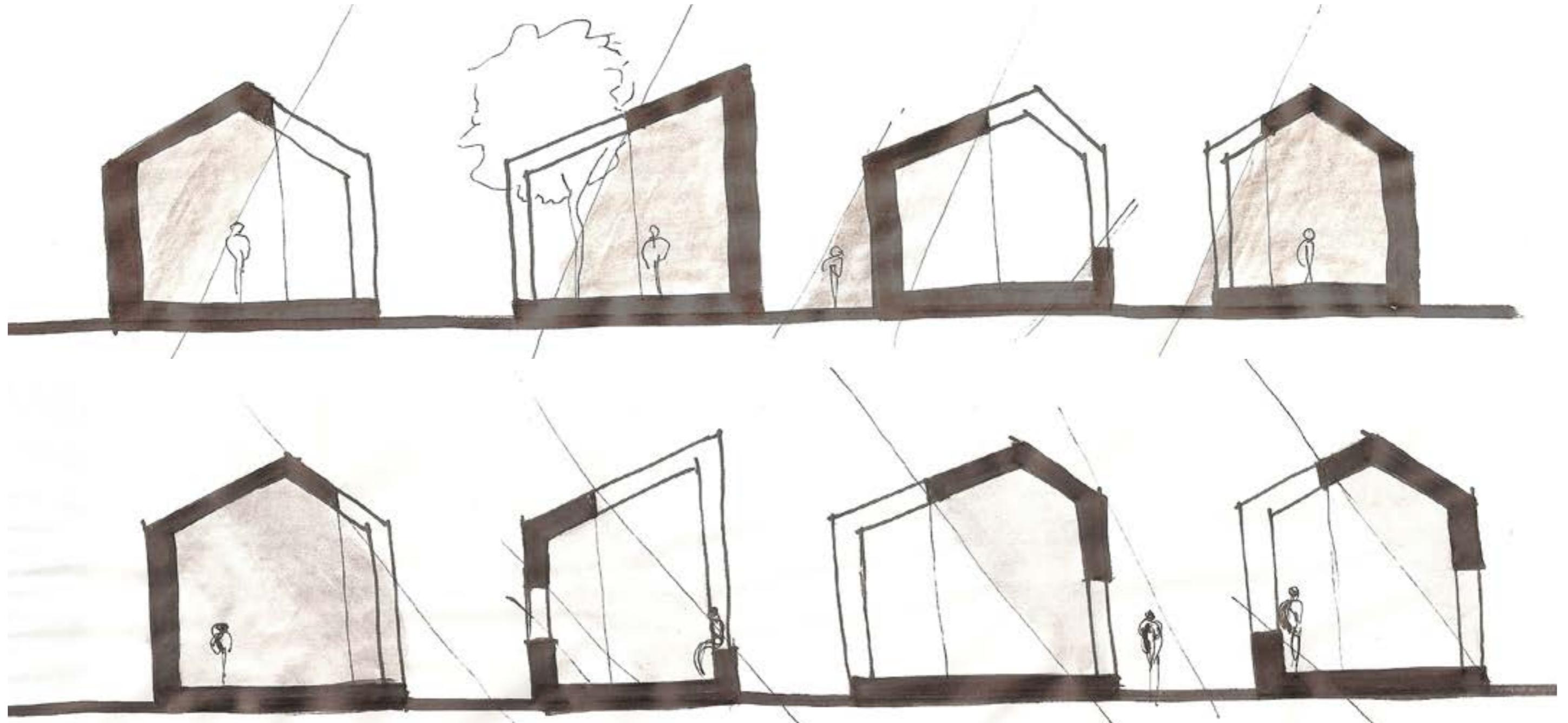
Plano de Pormenor de Amoreiras, 2011

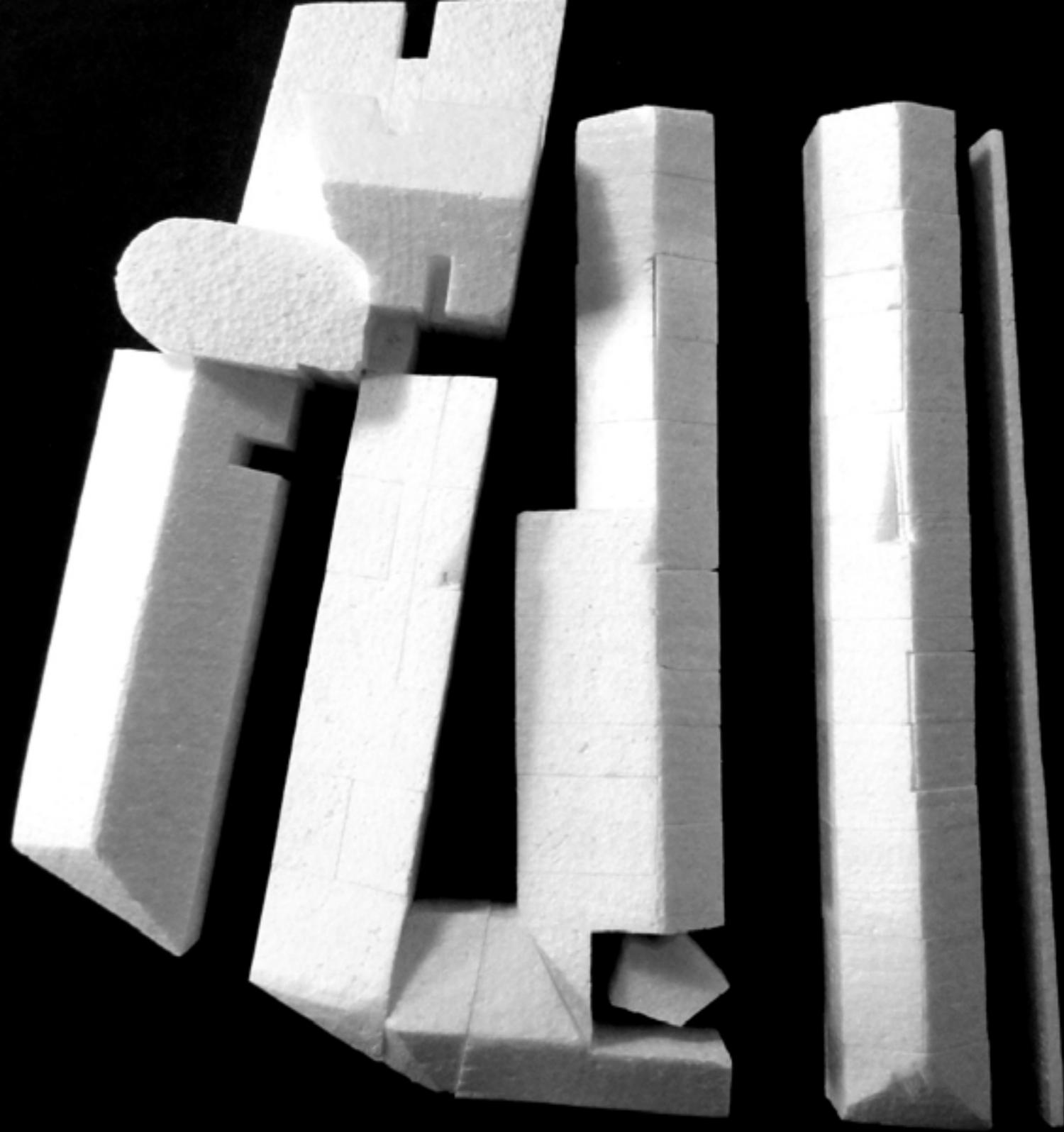
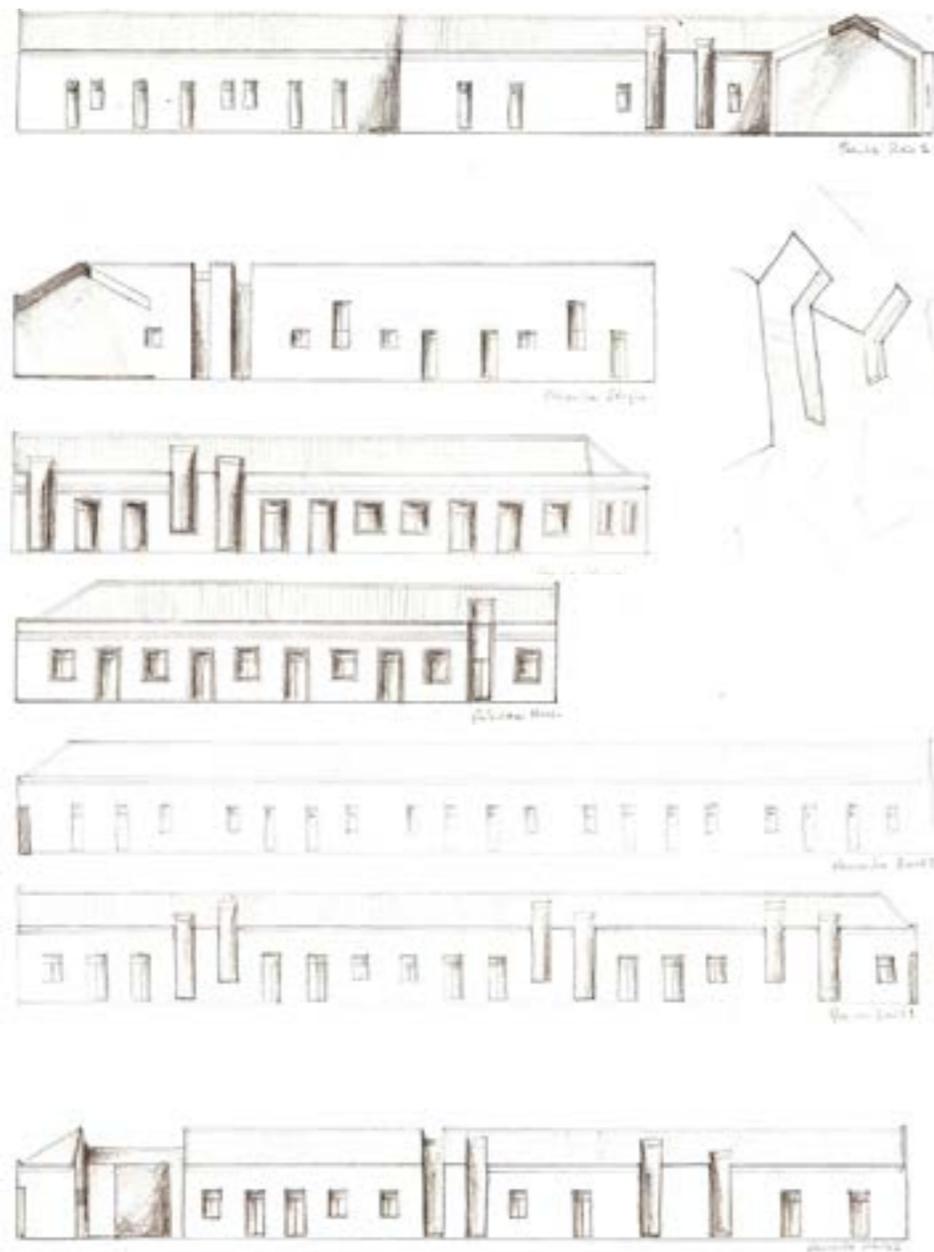
INTERVENÇÃO

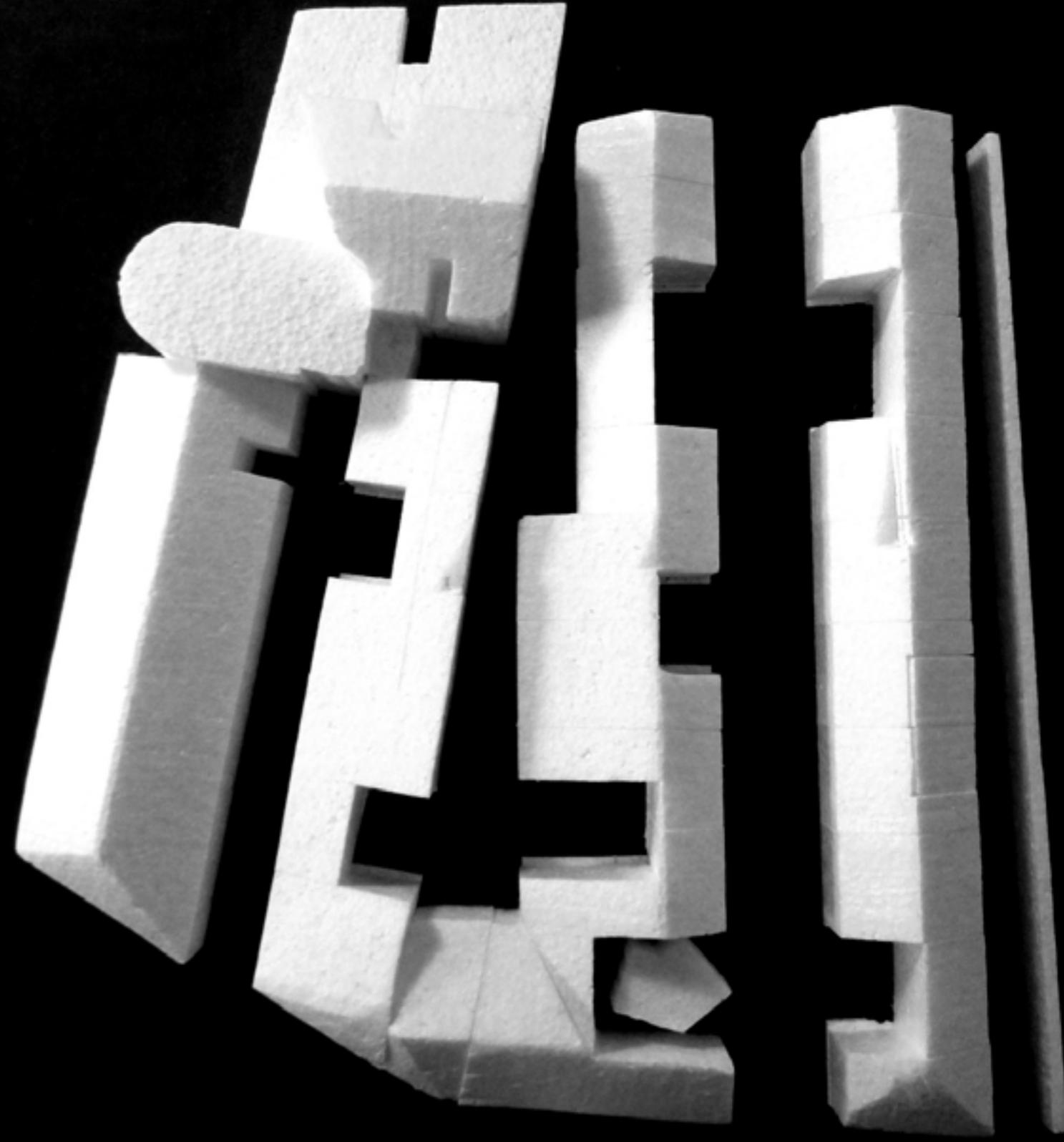
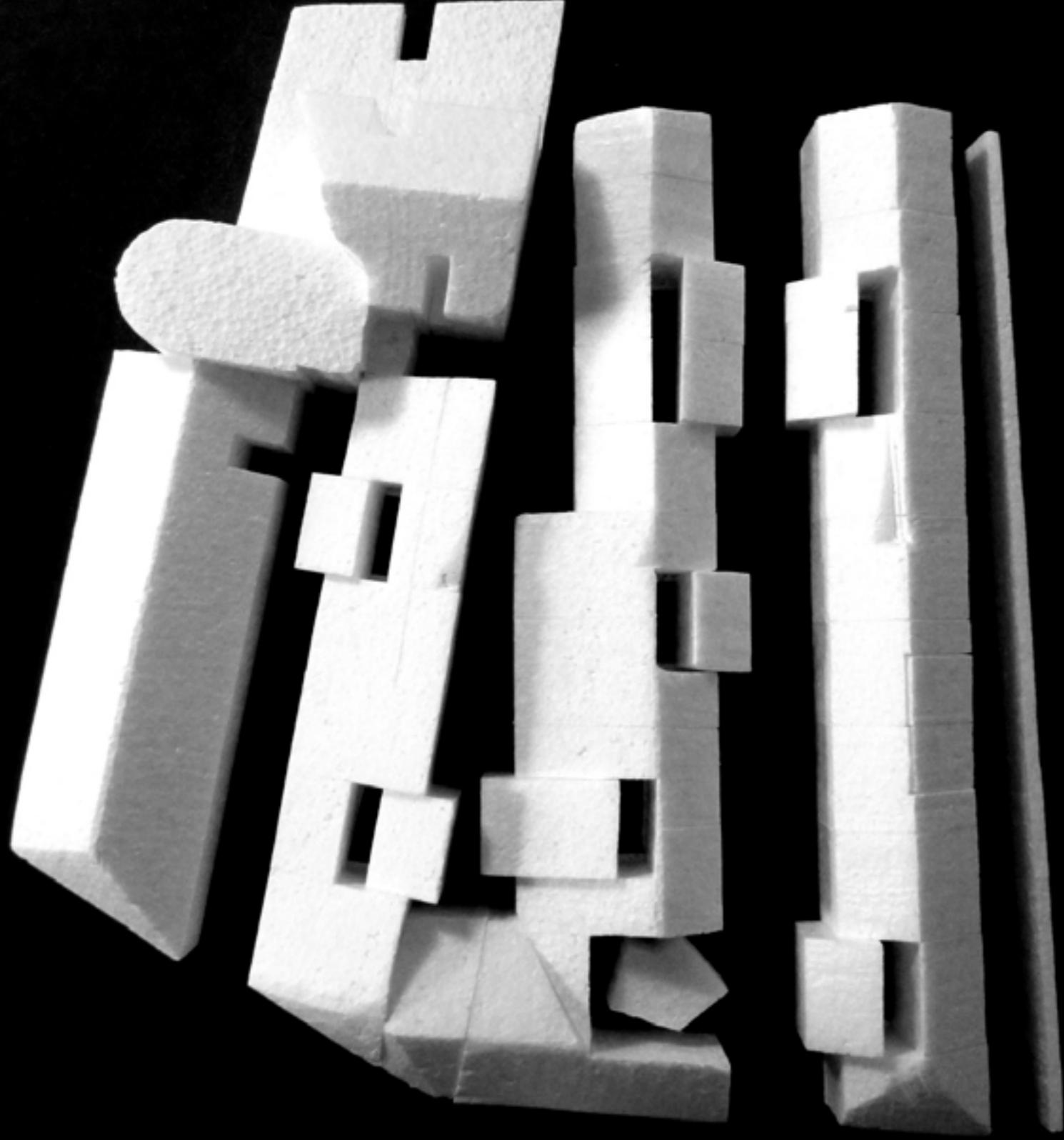




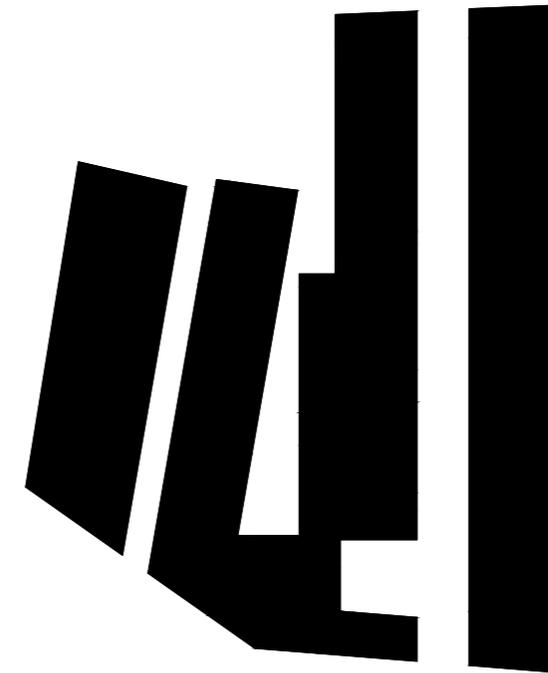












REQUALIFICAÇÃO DAS VILAS SÉRGIO E REIS



Planta nível 0



Planta nível 1



Planta de cobertura



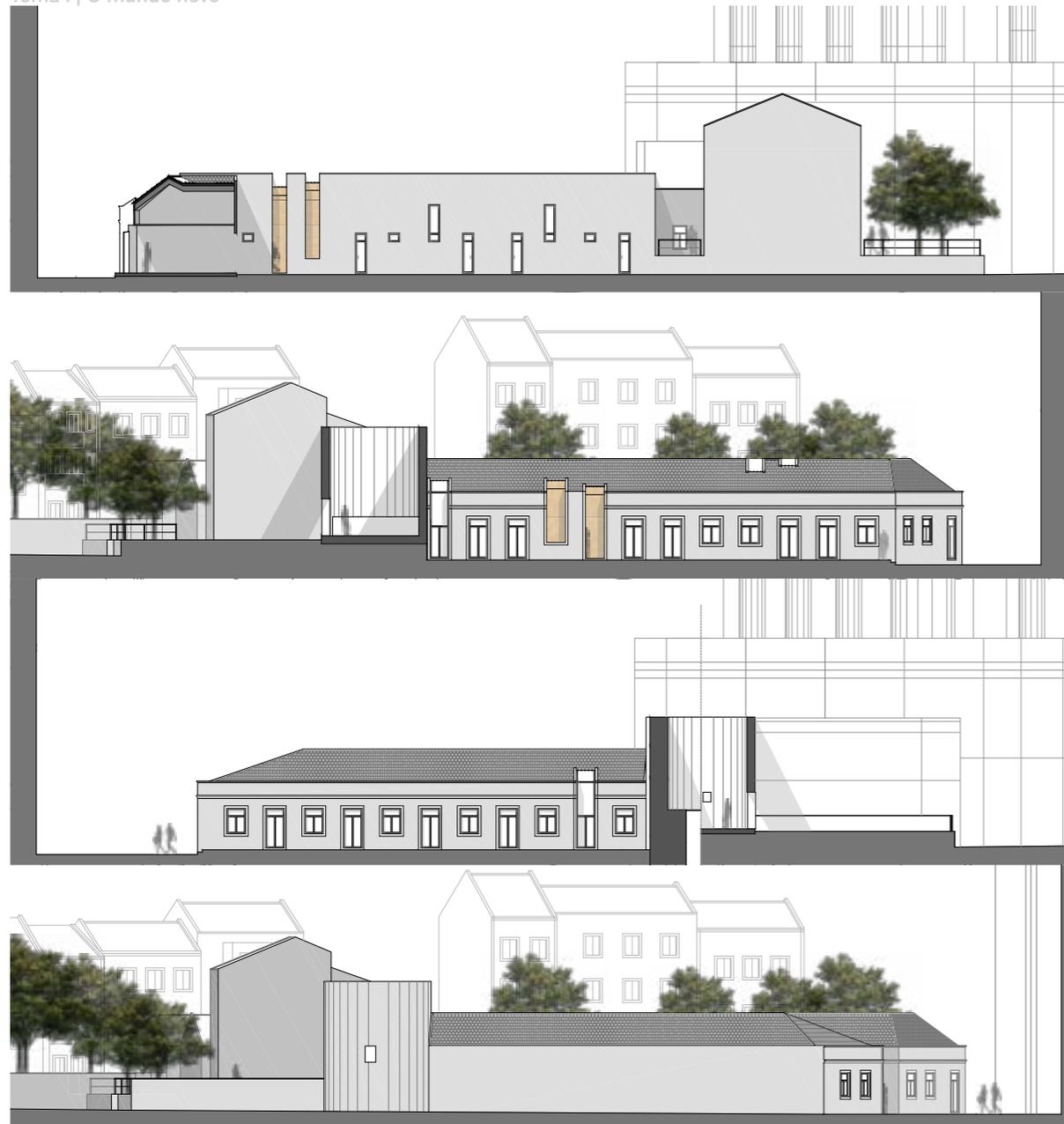
Cortes



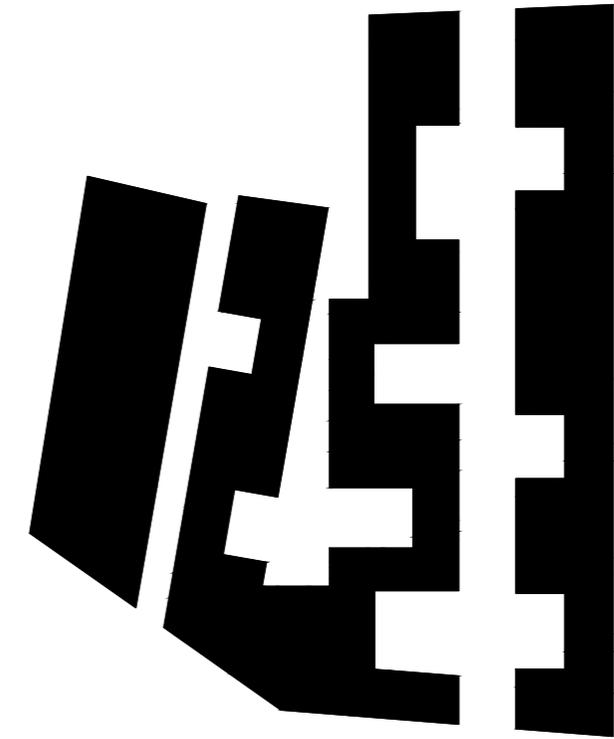
Cortes



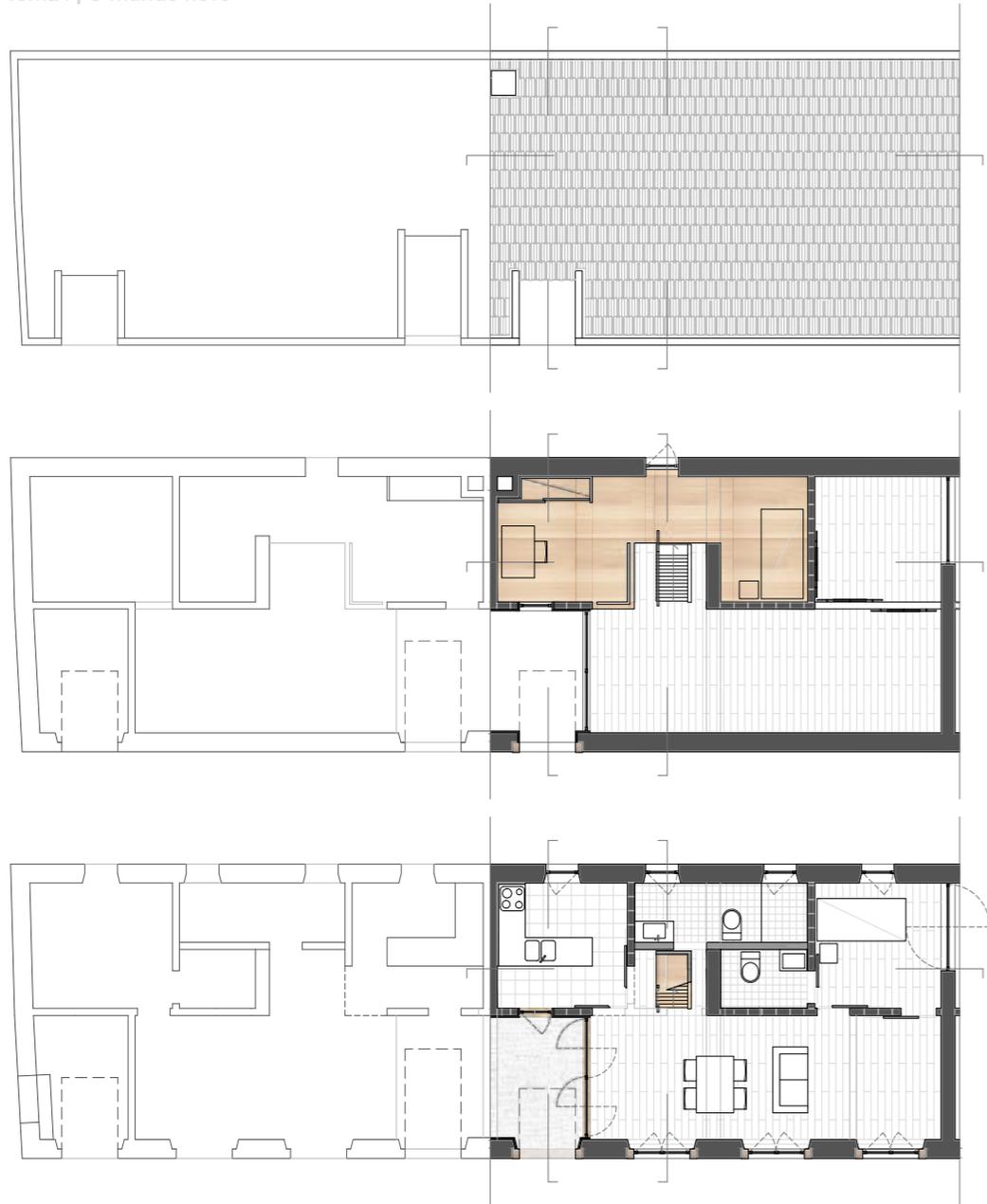
Alçados



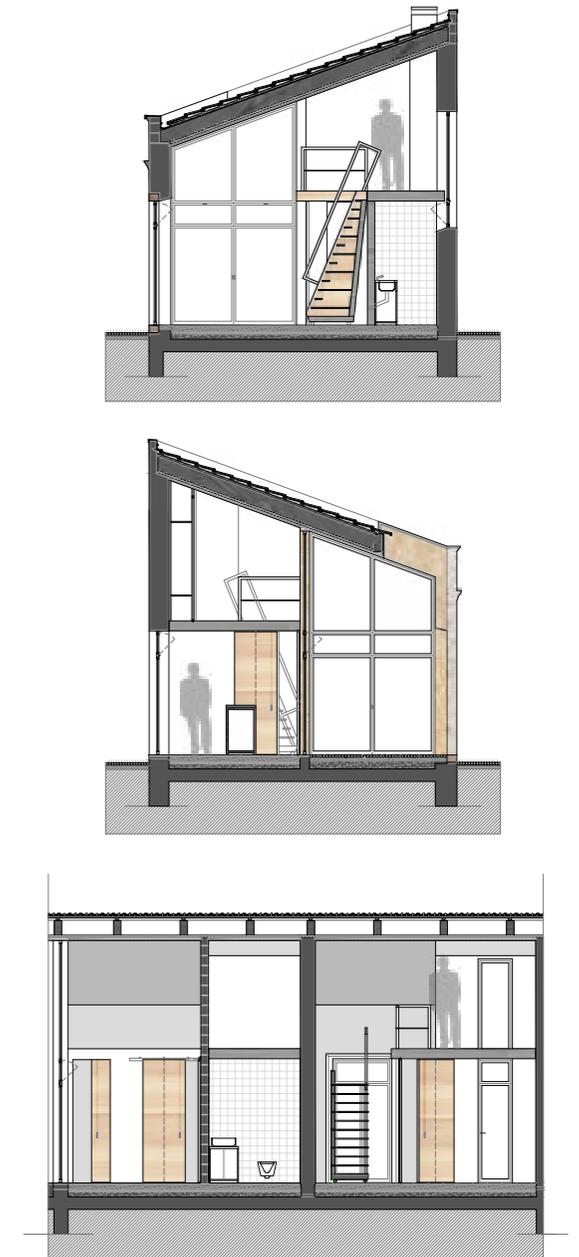
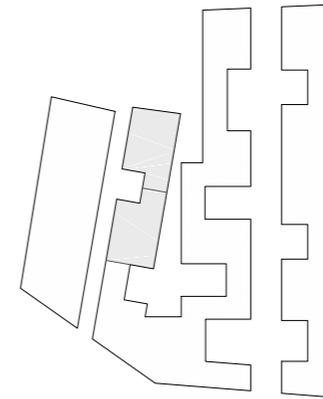
Alçados



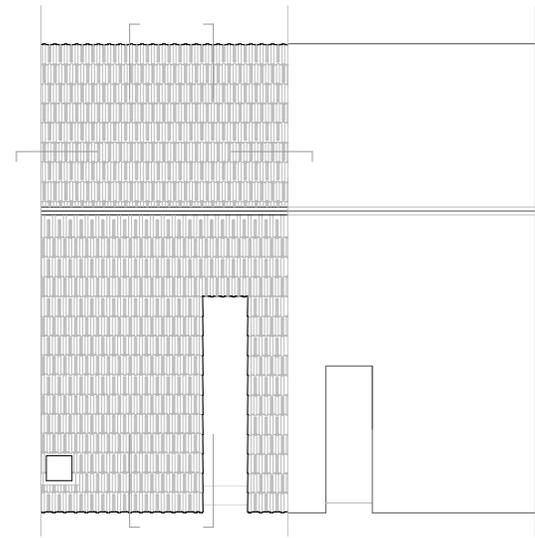
4 TIPOLOGIAS



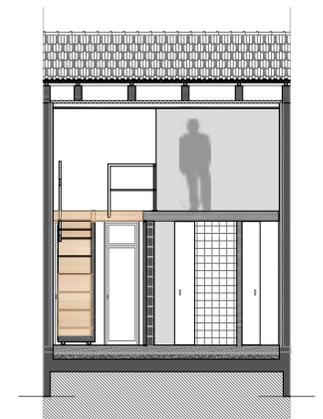
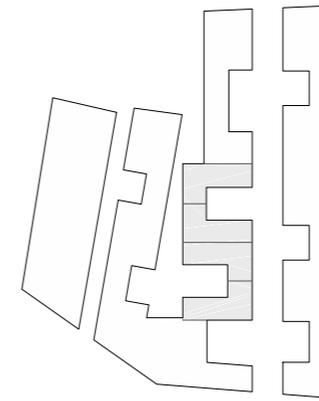
Tipologia A | Vila Sérgio



Tipologia A | Vila Sérgio



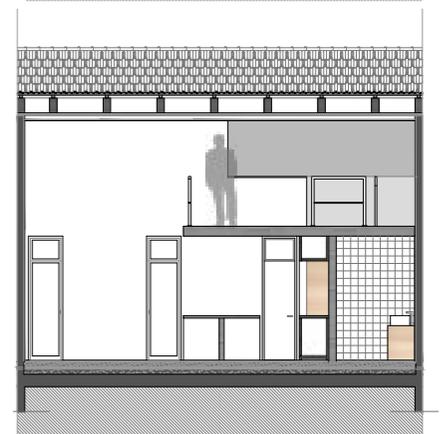
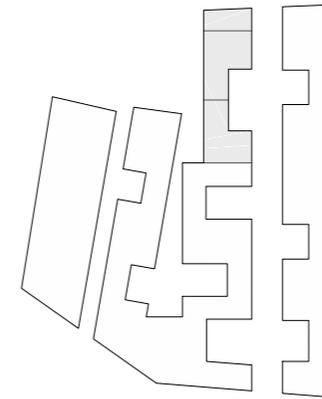
Tipologia B | Vila Reis



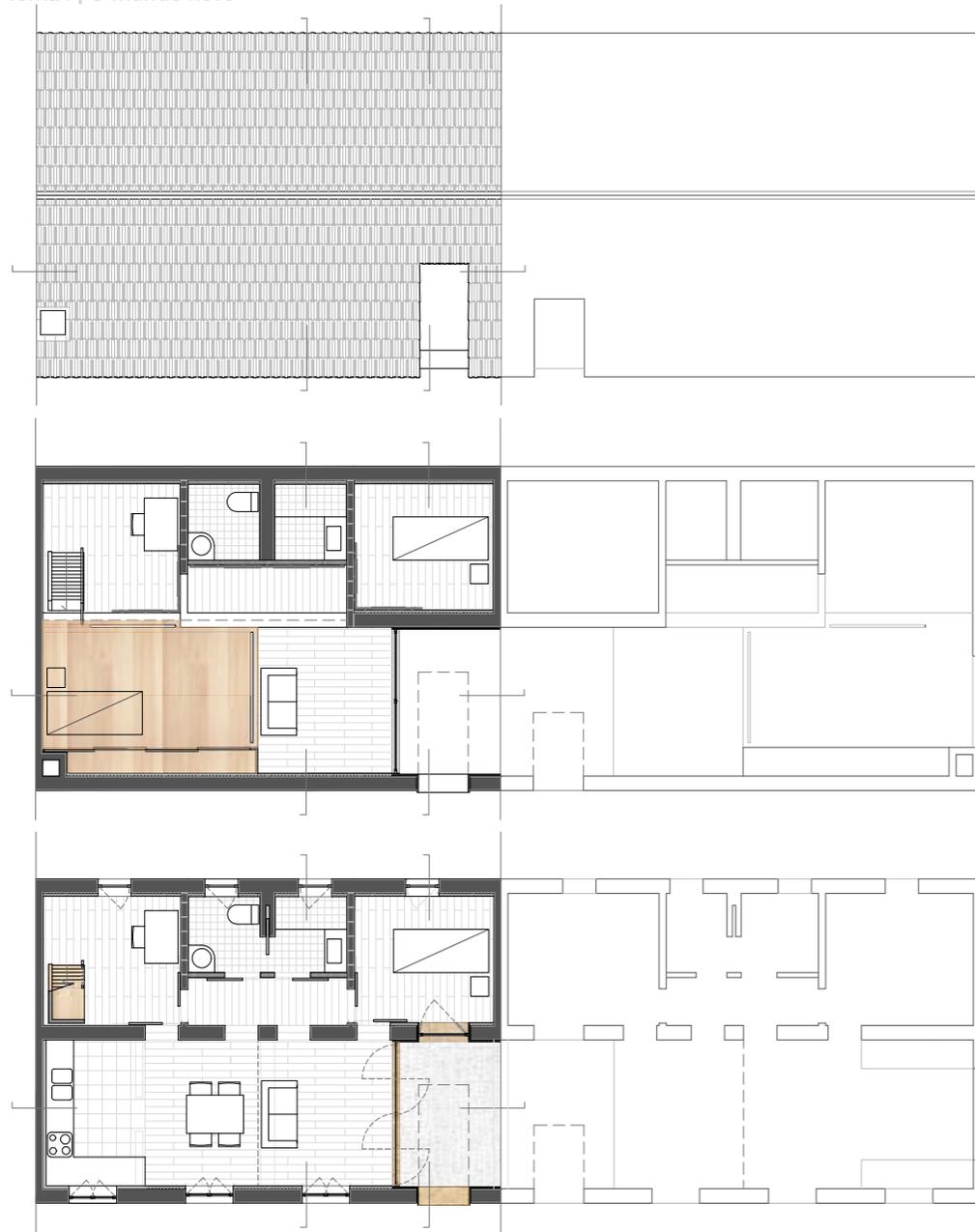
Tipologia B | Vila Reis



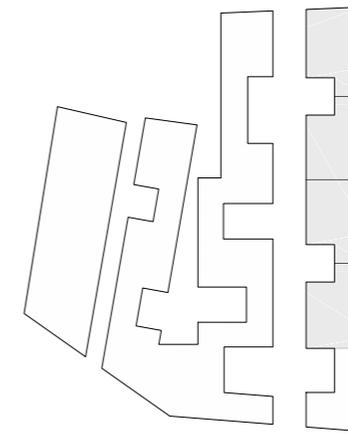
Tipologia C | Vila Reis



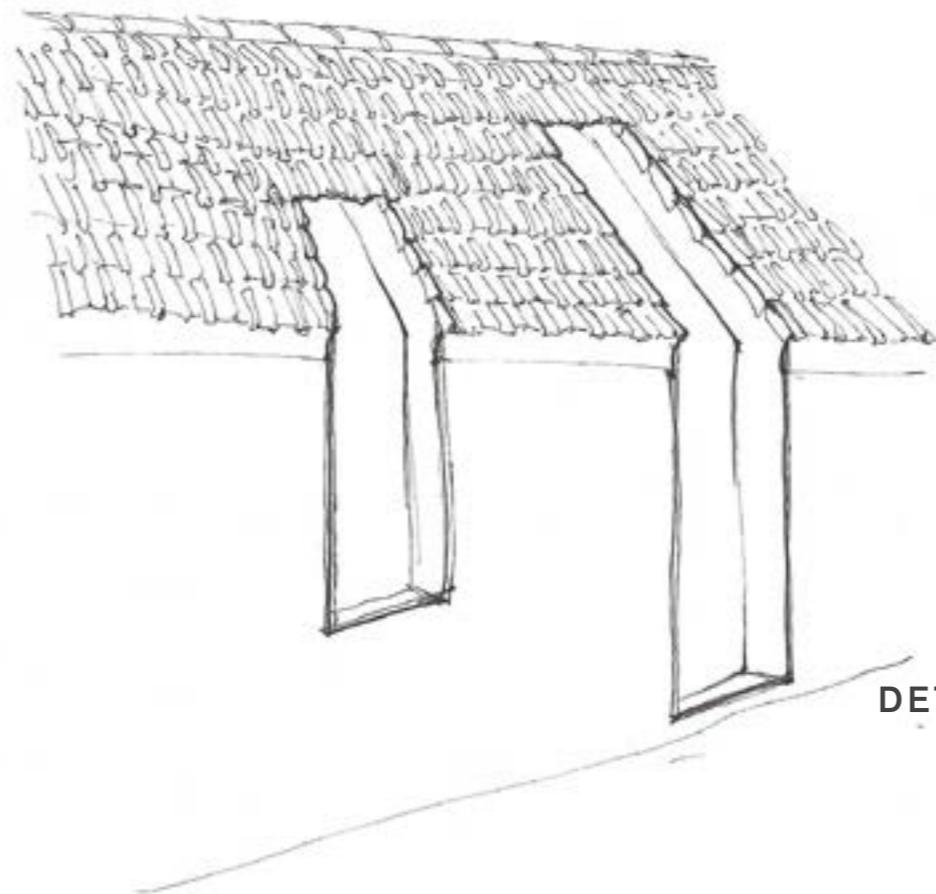
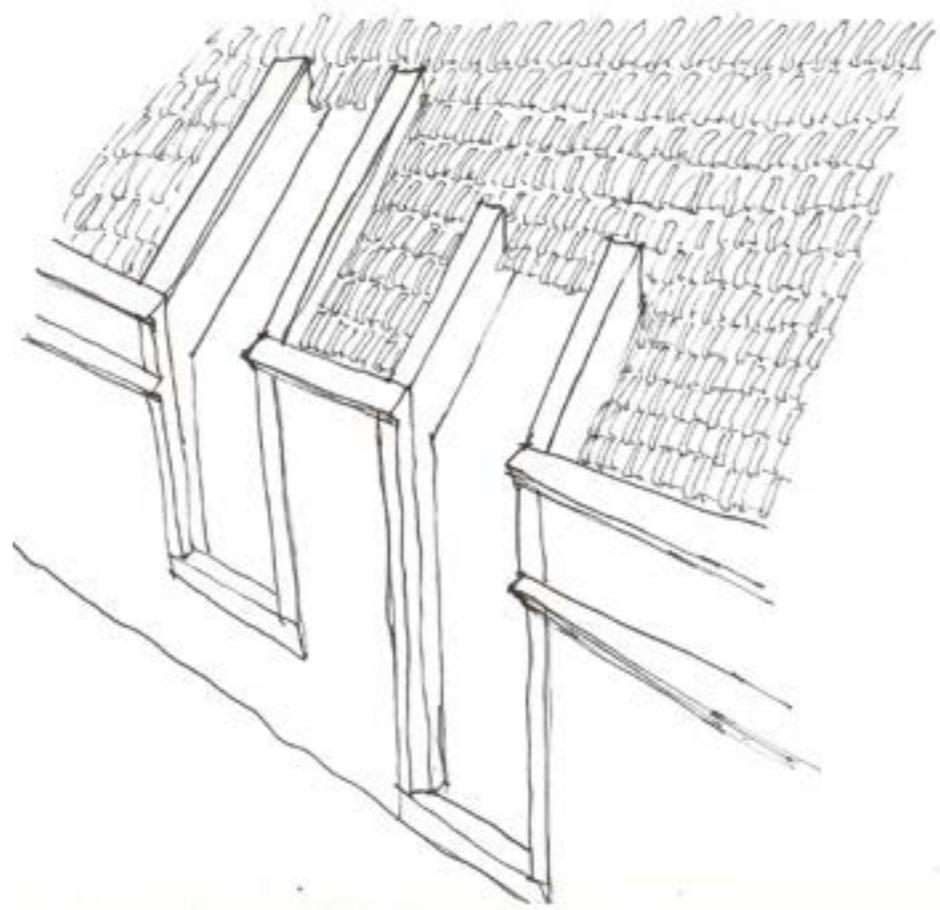
Tipologia C | Vila Reis



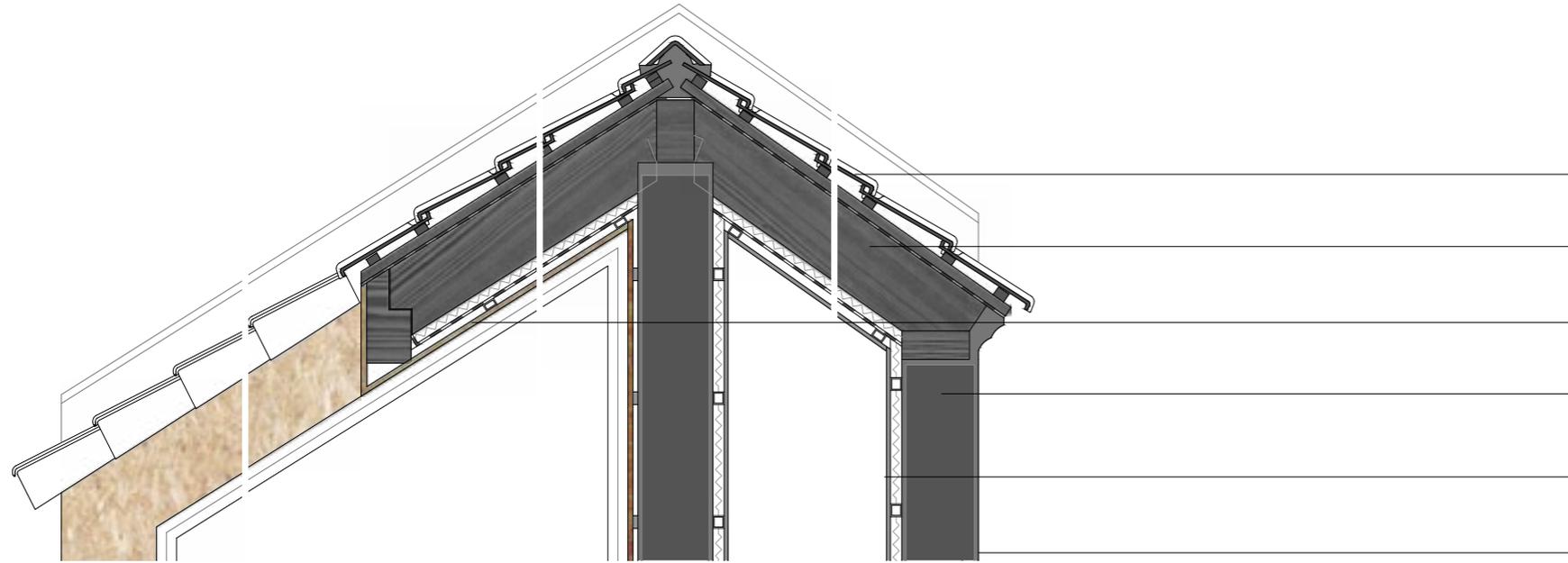
Tipologia D | Vila Reis



Tipologia D | Vila Reis



DETALHES CONSTRUTIVOS



Tema cerâmica marselha "Domus - CS"

Viga de madeira

Aglomerado de madeira - OSB

Alvenaria de pedra (pré-existente)

Gesso cartonado

Reboco pintado de cor branca

Chapa de campeamento

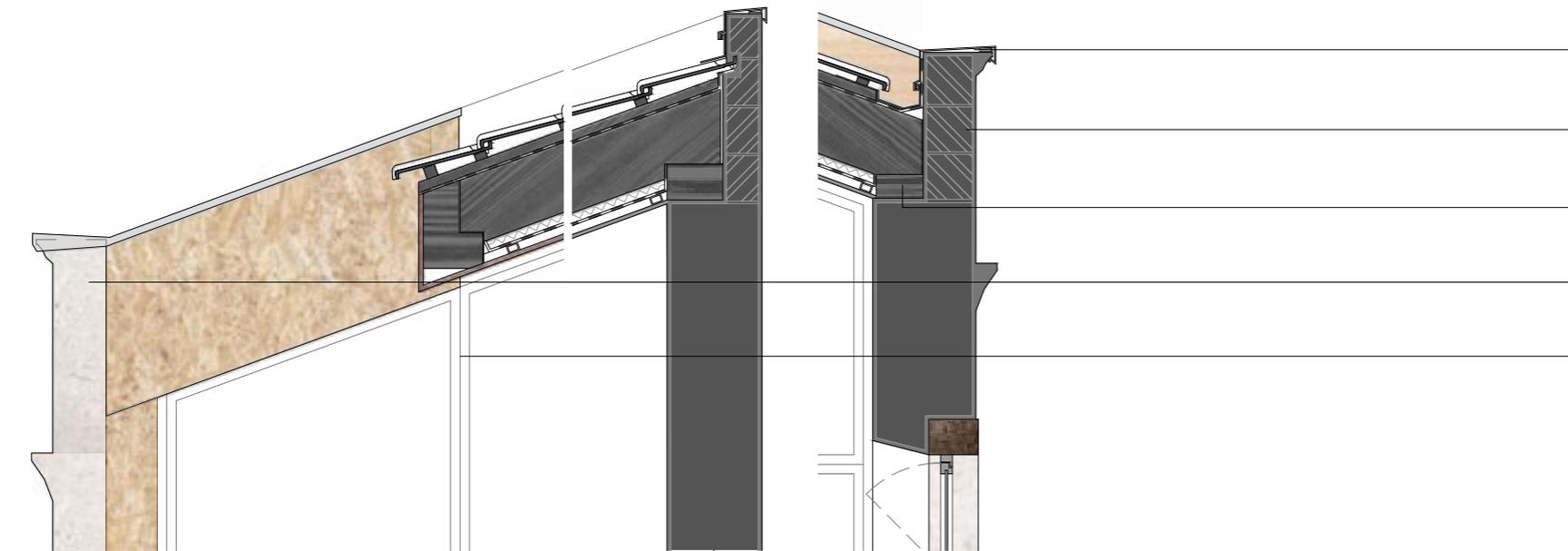
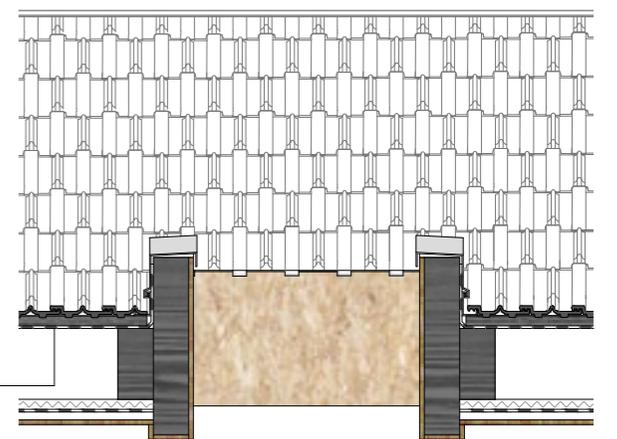
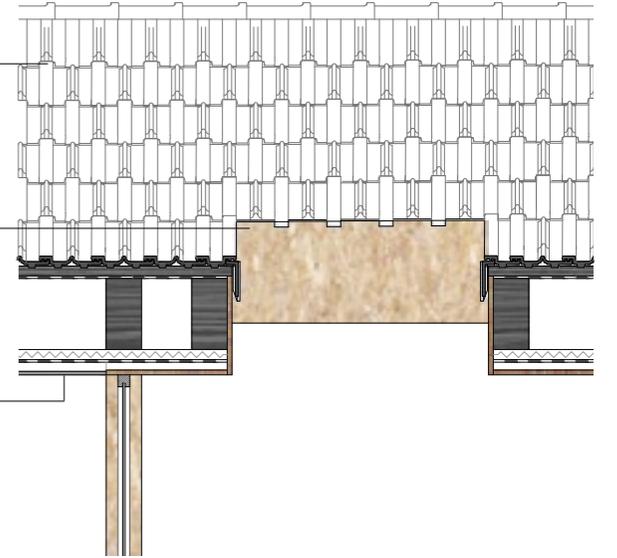
Alvenaria de tijolo cerâmico

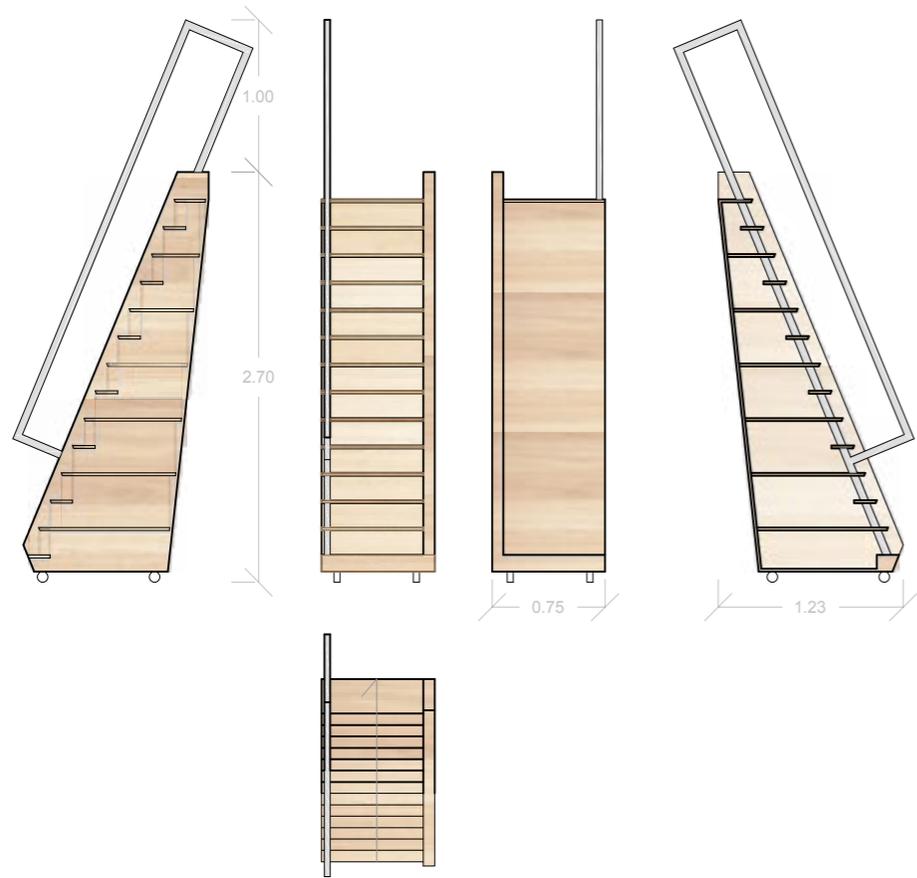
Frechal de madeira

Pedra Lioz

Caixilharia de PVC de cor branca

Camada impermeabilizante



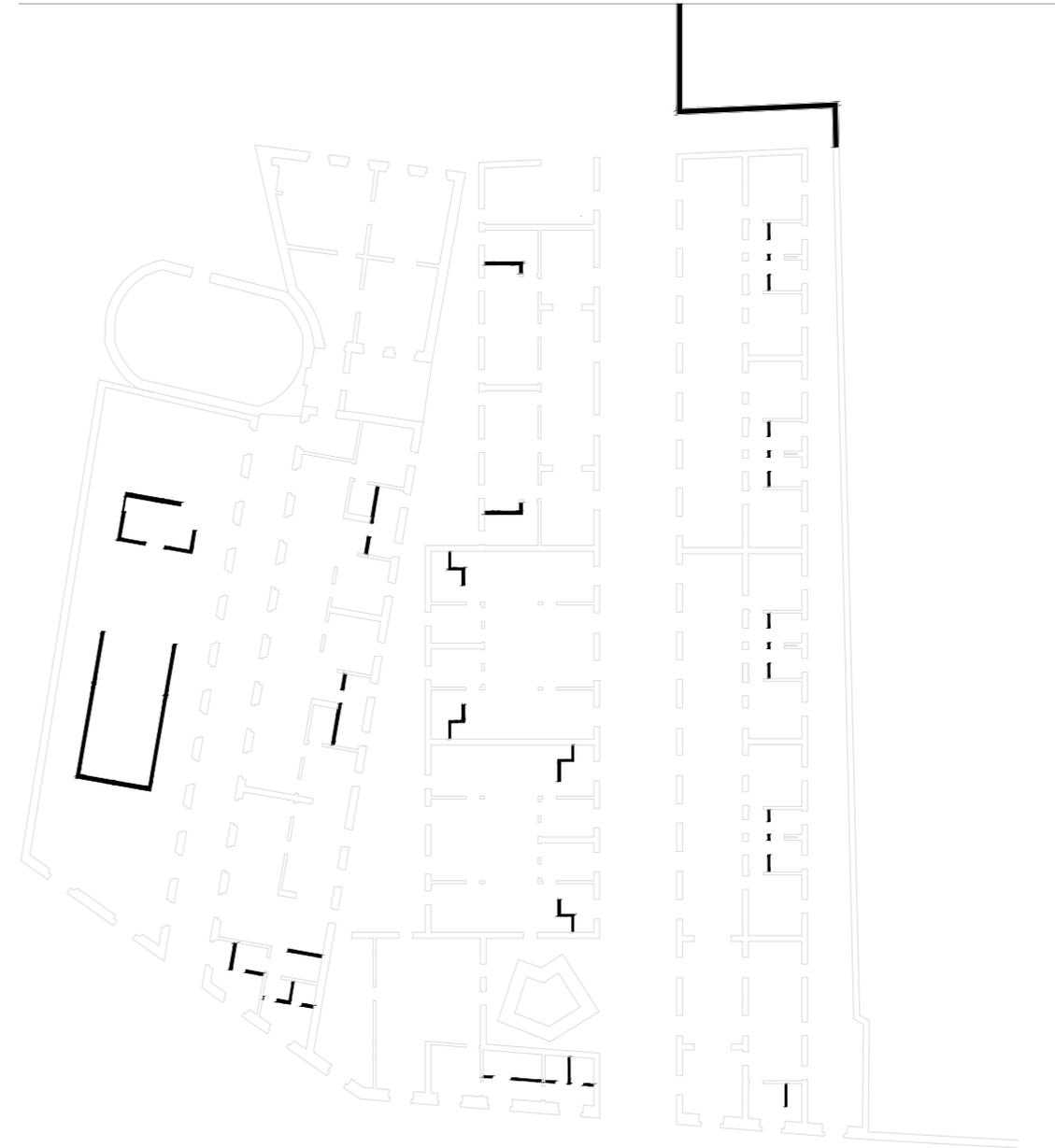


Escada | Estante

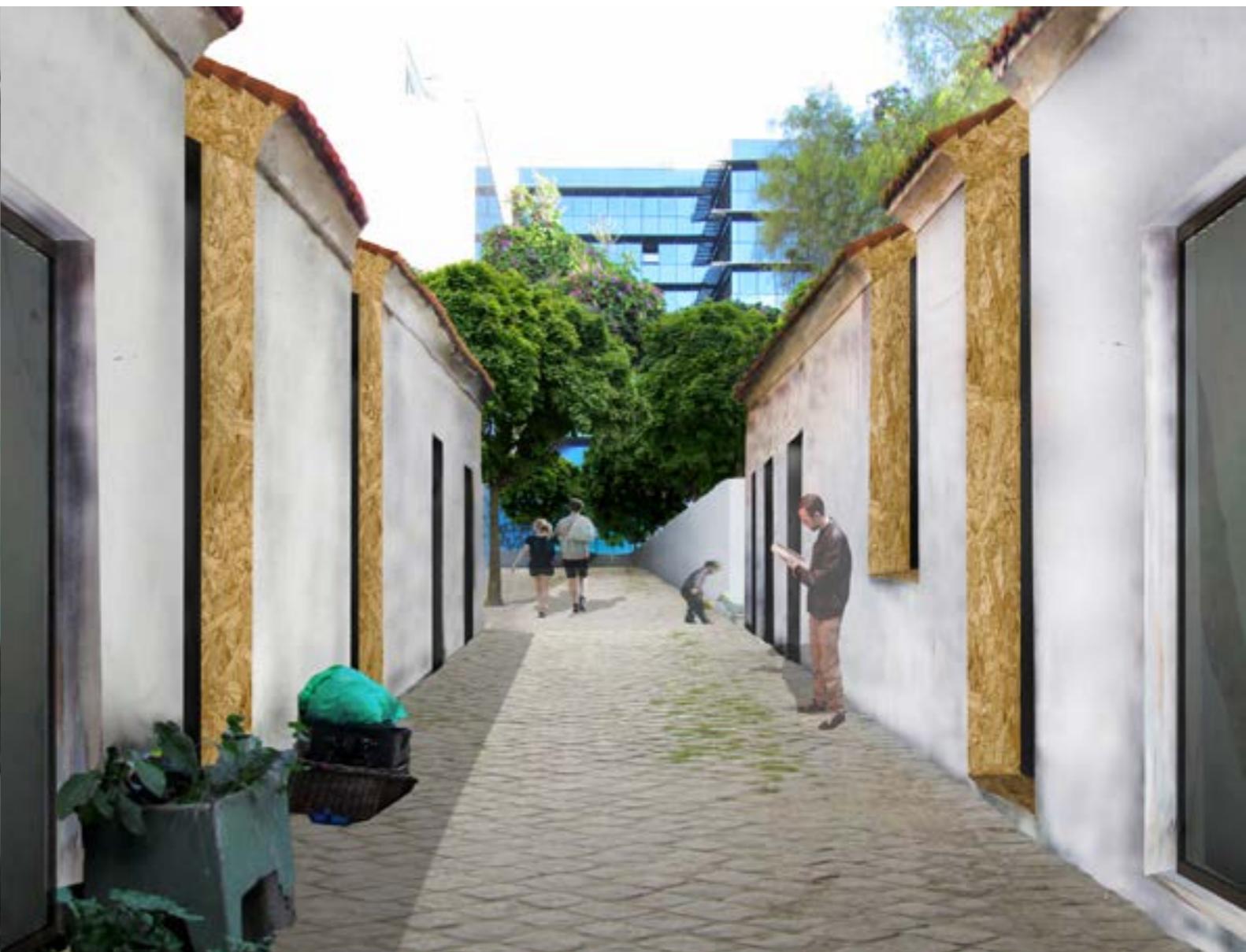
DEMOLIDO VS NOVO



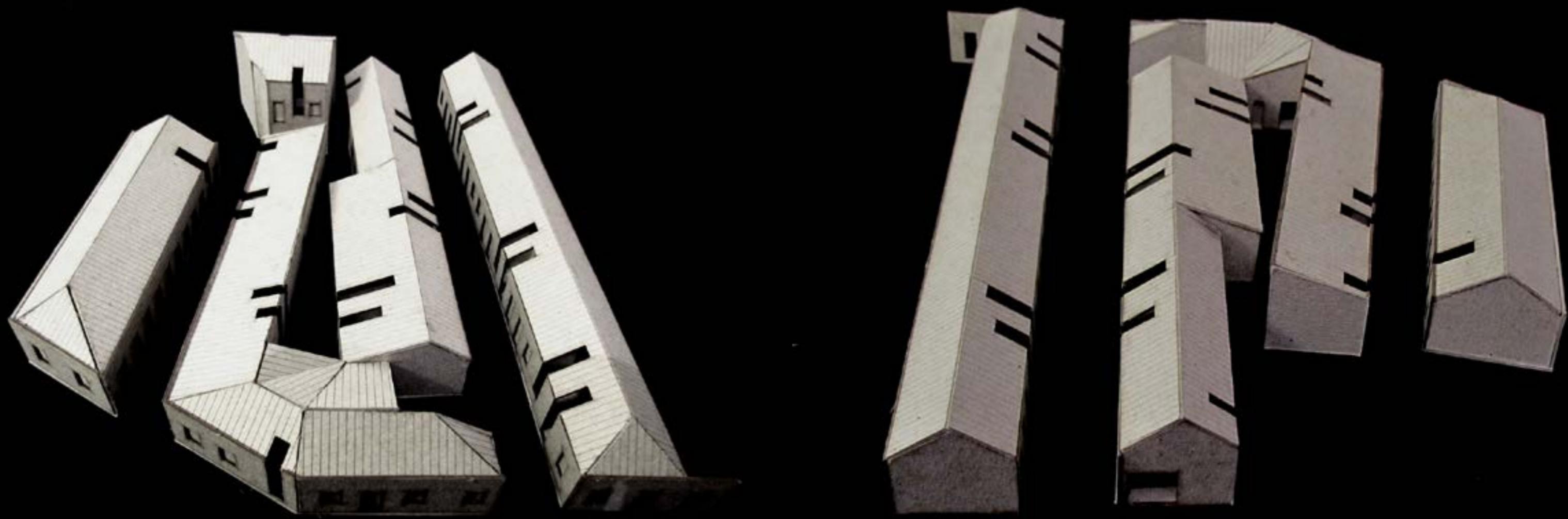
Paredes demolidas



Paredes novas (madeira lamelada XLAM)









PANCHO GUEDES

O PROCESSO DE PROJECTO EM ARQUITETURA ENQUANTO EXPRESSÃO ARTÍSTICA

RESUMO

A presente dissertação explora o processo em projeto de arquitetura enquanto meio de expressão artística. Não se trata de distinguir a arte na arquitetura sob a forma de “decoração” do espaço, mas como resultado de uma efetiva necessidade de mútua problematização. Pancho Guedes (n.1925) é um exemplo distinto de um arquiteto que não distingue entre arquitetura, pintura, escultura e outras formas de expressão artística. É a postura de arquiteto como artista que é defendida, na medida em que do mesmo pensamento criativo resultam vários tipos de expressão artística que se complementam mutuamente. Os métodos de representação de um projeto de arquitetura podem valer como objeto artístico de valor plástico próprio e independente que, ao participarem em novos contextos, concedem novas ideias para o projeto que lhes deu origem.

Com o intuito de ilustrar este pensamento, a dissertação culmina em dois casos de estudos que demonstram as benesses da relação entre a arquitetura e as outras expressões artísticas: a obra “Casal dos Olhos”, exemplificando o processo de projeto de Pancho Guedes, que, para além de arquitetura, proporcionou a criação de diversos objetos artísticos; e a obra de Ângela Ferreira (n. 1958), uma artista plástica que criou esculturas inspiradas na arquitetura de Pancho Guedes, apropriando a obra do arquiteto para novas contextualizações.

Pode-se adiantar que Pancho Guedes é um *revelador de sonhos que enfeitiçam* outros artistas.

Palavras-Chave:

Arte_ Processo_ Desenho_ Expressão artística_ Pancho Guedes_ Ângela Ferreira

ABSTRACT

The present dissertation explores the process in the architectural project as a means of artistic expression. Art in architecture is hence dealt with not as a way of decorating spaces, but as result from an actual need for mutual examination. Pancho Guedes (b. 1925) is a clear example of how an architect does not distinguish between architecture, painting, sculpture and other forms of artistic expression. The role of the architect as an artist is thus defended in light of the theory that the same creative thought may result in several different yet complementary artistic expressions. The representation methods of an architectural project may serve as an artistic object of plastic value, independent in itself, but that by participating in new contexts, contributes with new ideas and notions to the project it stemmed from.

To better illustrate this thought process, two case studies will be highlighted to demonstrate the positive outcome of the relationship between architecture and other artistic expressions: the work “Casal dos Olhos”, which exemplifies the process of the Pancho Guedes’ project and which, apart from architecture, facilitated the creation of several artistic objects; and the work of Ângela Ferreira (b. 1958), a plastic artist who created sculptures inspired in the Pancho Guedes architectural work, through an appropriation of his notions and their use in new contexts.

It is henceforth anticipated that Pancho Guedes is a *revealer of dreams that bewitches* other artists.

Key Words:

Art_Process_Drawing_Artistic Expression_Pancho Guedes_Ângela Ferreira

INTRODUÇÃO

No âmbito da vertente teórica de Projeto Final de Arquitetura do curso de Mestrado Integrado em Arquitetura, desenvolvida no Laboratório de Cultura Arquitectónica Contemporânea, a presente dissertação explora o significado dos meios de representação de projeto de arquitetura como expressão artística. Não se trata de expor a arquitetura como arte, assumindo tal posição como garantida, mas de entender o processo criativo da arquitetura como semelhante ao de um artista. A admiração pela obra de Amâncio D’Alpoim Miranda Guedes (n.1925) – arquiteto Pancho Guedes – foi um fator importante para a seleção do tema da dissertação. Um aprendiz de arquitetura precisa de ser educado, quer no pensamento quer no *olhar*. Tem a necessidade de aprender a pensar e a observar como um arquiteto. É um percurso incessante como aprendiz, onde a passo e passo deixamos o *escuro* e *aprendemos a ver*. Mestres cujos olhos estão amadurecidos como os de Pancho Guedes permitem alargar a visão e o entendimento pela arquitetura. A sua obra sensibiliza a importância de projetar arquitetura através de processos de expressão artística. “Conceptualmente, a arquitectura de Pancho Guedes reflecte uma constante reciprocidade e dialéctica entre as várias artes. Por vezes, do «edifício real» resultam pinturas e esculturas que se afastam da habitualidade do espaço arquitectónico” (Santiago in Guedes e Jacinto, 2007, p.114). Desta forma, a dissertação sustenta a ideia de que os meios de representação de um projeto de arquitetura podem-se tornar objetos artísticos de valor plástico qualificado e independente. Como objetos artísticos vão fomentar novas ideias, que beneficiarão o projeto principal que lhes deu a origem.

O arquiteto / artista do pequeno ateliê, que controla todo o processo com expressões pessoais e de características sensoriais e emocionais, está em extinção. Pancho Guedes é um exemplo vivo deste tipo de arquiteto. Esta dissertação pretende exaltar e partilhar o seu método de pensar e de projetar arquitetura, sendo considerado um exemplo admirável. Os meios tecnológicos, que hoje em dia fazem parte do processo de projeto de arquitetura, tornaram os meios de representação monótonos, universais e de pouca expressão. O desenho livre foi comutado por instrumentos de representação digital limitando a liberdade da *mão do arquiteto*, que possui uma relação íntima e

direta com o pensamento. “Temos de ouvir as vozes que nos falam do outro lado dos sonhos” (Guedes, 2007, p.54).

No estudo que se segue, o desenho será apresentado como instrumento de eleição no processo de projeto de arquitetura, pois “falamos uns para os outros através de linhas, pontos, traçados e sombras. Desenhamos para ver o que estamos a pensar” (Guedes, 2007, p.42). Assim, o tema apresentado é composto por uma abordagem ao método de projeto de Pancho Guedes, passando por uma nota biográfica do arquiteto / artista, uma contextualização da sociedade e correntes da época e um conjunto de influências, tanto ao nível da arquitetura como da pintura e escultura, que estiveram presentes ao longo da sua atividade profissional. Procedeu-se a uma análise sobre o projeto de arquitetura como expressão artística, exemplificado com o caso de estudo “Casal dos Olhos”, uma habitação unifamiliar, construída em 1982, em Eugaria, Sintra, de autoria de Pancho Guedes. Prosseguindo na análise, entende-se que as expressões artísticas de Pancho, provenientes de um projeto de arquitetura, servem de inspiração para o trabalho de outros artistas. É desta forma que surge o caso de estudo sobre a artista plástica Ângela Ferreira, com particular reflexão sobre a da escultura “Zip Zap Circus School”, 2000-2002, inspirada em desenhos de representação de um projeto não construído do arquiteto Pancho Guedes, de 1894-1895, com o mesmo título que origem à designação da escultura.

Na procura de entender o processo de trabalho de um artista, de forma a poder comparar com a de um arquiteto, foram elaboradas entrevistas a artistas plásticos, como Ângela Ferreira (n. 1958) e Ricardo Jacinto (n.1975). A seleção dos intervenientes para a realização das entrevistas baseou-se no contacto profissional que ambos usufruíram com o arquiteto Pancho Guedes. Ferreira através de “Zip Zap”; e Jacinto, arquiteto de formação mas um artista de profissão, colaborou com Pancho na Representação Oficial Portuguesa na 10ª Exposição Internacional de Arquitetura da Bienal de Veneza, 2007.

Com o intuito de esclarecer dúvidas e de colocar questões mais específicas, houve a oportunidade de contactar o arquiteto Pancho Guedes, que se encontra em África do Sul. Através da sua filha, Verónica D’ Alpoim Guedes (Llonka), foi possível trocar correspondência por via de correio eletrónico.

Este estudo contempla também um registo fotográfico sobre a nova pintura

exterior, efetuada no presente ano, no “Casal dos Olhos”. Dado o estado de degradação da pintura existente, o arquiteto Pancho Guedes decidiu ordenar uma nova pintura, na qual fiquei encarregue de certificar as tonalidades de cor de forma a corresponderem o máximo possível às originais. O contacto com a família Guedes permitiu o acesso livre à propriedade e a troca de informação. Da minha parte, foram enviados registos sobre o processo de pintura realizada na habitação e, da parte de Pancho Guedes, houve a cedência de informação, alguma nunca antes publicada, que permitiu sustentar esta dissertação.

De modo a fortalecer a articulação da vertente projetual com a vertente teórica de Projeto Final de Arquitetura, será apresentada uma maquete à escala 1:2, que representa uma porção do projeto final de curso. Desta forma, surge uma interpretação do entendimento do método de trabalho de Pancho Guedes e de Ângela Ferreira, numa versão material que não só aspira representar o projeto de arquitetura, como procura ser entendida como objeto artístico. A realização desta maquete/ escultura segue o processo de Pancho Guedes na criação de projetos de arquitetura, a partir do qual surgem objetos artísticos. Através do método de trabalho de Ângela Ferreira, apreendo o modo como transforma desenhos de projeto de arquitetura em escultura, conferindo-lhes novos significados. Esta peça artística não só funciona como meio de representação de um espaço arquitetónico, como poderá conquistar novos significados através do contexto onde será inscrever, e/ou alterar a organização espacial enquanto elemento de exposição.

ESTADO DA ARTE

O arquiteto Pancho Guedes foi tardiamente reconhecido em Portugal. É autor de uma obra de carácter peculiar e onírica, de expressão muito própria, que originou “vinte cinco estilos”¹ pessoais. Por ser uma expressão de arquitetura incompreendida², por se desviar dos princípios estabelecidas pelo Estado Novo e por se encontrar fora de território nacional, a obra de Pancho Guedes excepcionalmente foi alvo de menção ou de estudo enquanto se desenvolvia. Uma obra que tem por base a influência de grandes protagonistas da arquitetura do século XX, como Le Corbusier (1887-1965) e Frank Lloyd Wright (1967-1959), ou de artistas marcantes como Salvador Dalí (1904-1989) e Pablo Picasso (1908-1909), apenas foi tema de assunto quando o arquiteto luso-africano já se encontrava com idade avançada.

Foi necessário ocorrer uma publicação por uma revista inglesa, a *Architectural Review*³, em 1961, assinada por muitos arquitetos nacionais, e, no ano seguinte, pela revista francesa *L'Architectural d'Aujourd'hui*⁴, para que se despertasse interesse na obra de Pancho Guedes no seu país de origem. Pancho Guedes foi primeiro reconhecido internacionalmente e só depois no âmbito nacional. Assim, sob a influência destas publicações estrangeiras, a revista portuguesa *Arquitetura*⁵ decide, em 1963, publicar um artigo sobre a obra do arquiteto luso-moçambicano.

Há uma nova geração de arquitetos que reconhece o valor arquitetónico expresso na sua obra. Em 1985, quando o arquiteto já se encontrava com 60 anos, é publicada uma retrospectiva sobre a sua obra, classificando-a em vinte e cinco diferentes estilos de expressão de arquitetura, intitulada por “Vitruvius Mozambicanus, as vinte e cinco arquitecturas do excelente,

1. DIAS, Manuel Graça; LA-MAS, José – *Vitruvius Mozambicanus, as vinte e cinco arquitecturas do excelente, bizarro extraordinário Amâncio Guedes*. In “Arquitetura Portuguesa”, n.2, Julho/Agosto, 1985.

2. PAULA, Rui Mendes (dir.) – *Miranda Guedes, Arquitecto de Lourenço Marques*. In “Arquitetura, Revista de Arte e Construção”, n.79, Julho 1963, pp.31-33.

3. Beinart, Julian – *Amâncio Guedes: architect of Lourenço Marques*. In “Architectural Review”, n. 770, April, 1961, pp. 240-253.

4. Guedes, Pancho – *Y_aura-t-il une architecture? Oeuvres et projects*. In “L'Architecture d'Aujourd'hui”, n. 102, Juin-Juillet, pp. 42-48.

5. PAULA, Rui Mendes (dir.) – *Miranda Guedes, Arquitecto de Lourenço Marques*. In “Arquitetura, Revista de Arte e Construção”, n.79, Julho 1963, pp.31-33.

bizarro extraordinário Amâncio Guedes”, na revista *Arquitectura Portuguesa* ⁶. No âmbito do seu doutoramento, Miguel Santiago realiza uma tese sobre a vida e obra de Pancho Guedes, que originou a publicação do livro: “Pancho Guedes, Metamorfoses Espaciais” ⁷, em 2007. Esta obra contempla temas que abordam diferentes faces da vida do arquiteto, desde as suas “vinte e cinco” expressões arquitetónicas, às quais adiciona mais duas, aos diferentes tipos de expressão artística, acompanhada por informações biográficas bem fundamentadas.

Além de outras exposições a nível nacional, realizadas sempre no intuito de apresentar a obra do arquiteto presente em território africano, é de salientar a promovida no Centro Cultural de Belém, em 2009. Foi a exposição que melhor representou a vida e obra de Pancho Guedes, abrangendo a sua coleção pessoal de arte africana, as suas esculturas, desenhos e pinturas quer de projetos construídos quer não construídos, comprovando ser definitivamente não só arquiteto mas também pintor e escultor. Originou a criação de um catálogo denominado com o mesmo título que a exposição - “Pancho Guedes, Vitruvius Mozambicanus” ⁸. Mais recentemente, em 2011, foi realizada uma exposição com o objetivo de expor a coleção privada de objetos de arte africana de Pancho, intitulada “As Áfricas de Pancho Guedes” ⁹, no mercado de Santa Clara, Lisboa. Um catálogo com a mesma designação foi publicado, contendo um conjunto de vários depoimentos de personalidades que se cruzaram com Pancho ao longo da sua vida profissional e pessoal.

Quanto aos casos de estudo que aqui são tratados – o “Casal dos Olhos” e a escultura de Ângela Ferreira – a bibliografia disponível é pouco abundante. Contudo, em relação ao primeiro, destaca-se o texto de Timothy Ostler, “Pancho Guedes: The Eye

House” ¹⁰ e o texto de Lucio Magri e de José Luís Tavares intitulado “Casal dos Olhos” ¹¹, realizado no âmbito de um conjunto de publicações designado por “Coleção Architectos Portugueses”, onde treze arquitetos foram selecionados com o intuito de se destacar “os eventos mais marcantes e significativos da história da arquitectura portuguesa a partir do século XIX até aos nossos dias” (Milano *in* Magri e Tavares, 2011, p.97). Relativamente ao segundo caso de estudo, a escultura de autoria de Ângela Ferreira, a bibliografia disponível é unicamente referente a catálogos de exposição. Trata-se da obra de arte “Zip Zap Circus School” ¹², 2000-2002, com título retirado do nome do projeto não construído de Pancho Guedes, para uma escola de circo para crianças na Cidade do Cabo, 1984-1985, que inspirou a artista. Através da dissertação pretende-se não só abordar o processo de trabalho de Pancho Guedes, como também do trabalho de Ângela Ferreira, explorando o modo como a inspiração derivada da obra do arquiteto possibilitou a criação de novos objetos artísticos.

6. DIAS, Manuel Graça; LAMAS, José – *Vitruvius Mozambicanus, as vinte e cinco arquitecturas do excelente, bizarro extraordinário Amâncio Guedes*. In “Arquitectura Portuguesa”, n.2, Julho/Agosto, 1985.

7. SANTIAGO, Miguel - *Pancho Guedes: Metamorfoses Espaciais*. Casal de Cambra: Caleidoscópico, 2007.

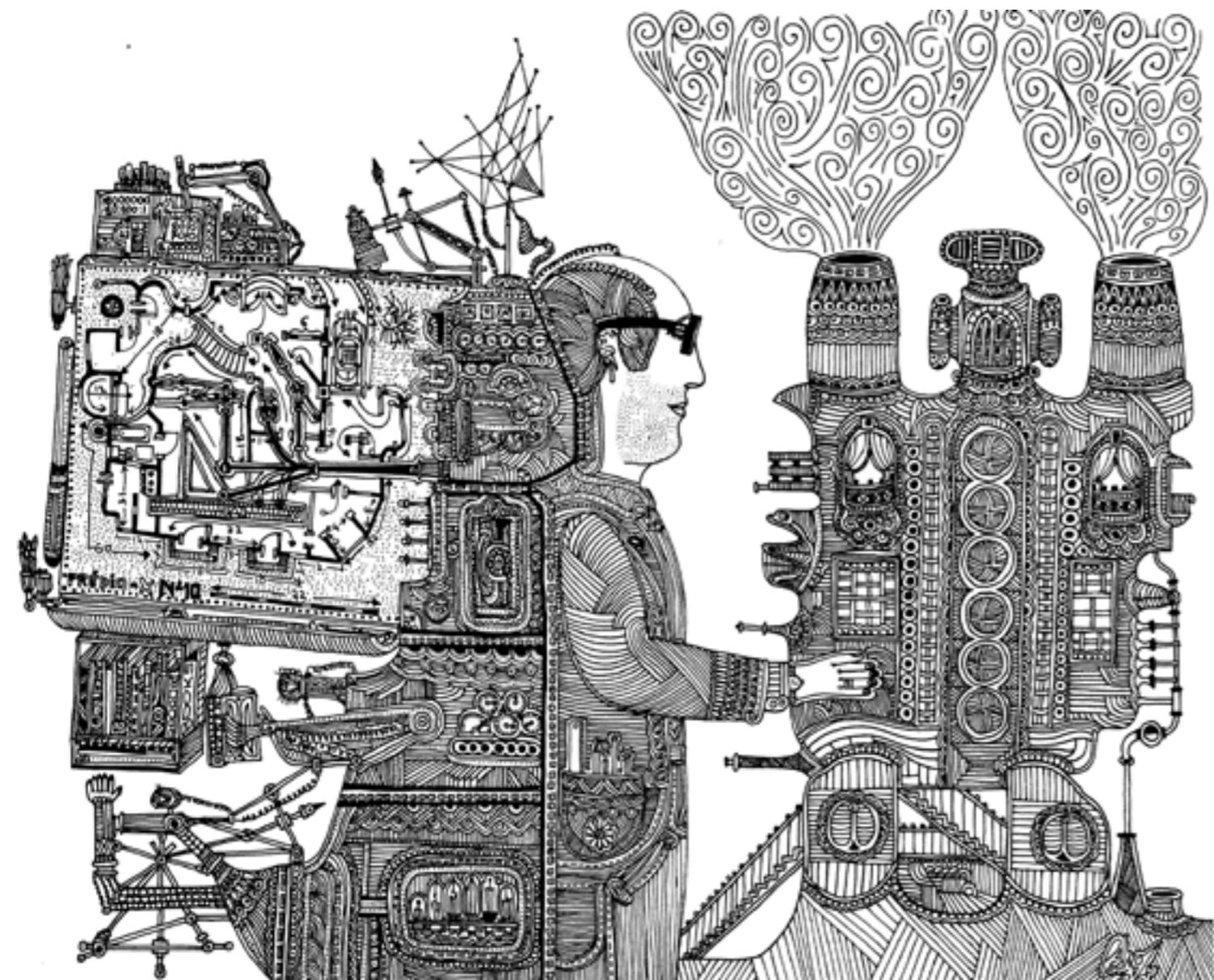
8. GUEDES, Amâncio d'Alpoim – *Pancho Guedes-Vitruvius Mozambicanus*. Lisboa: Coleção Berardo, 2009.

9. GUEDES, Amâncio d'Alpoim – *As Áfricas de Pancho Guedes*. Lisboa: Sextante Editora, 2011.

10. OSTLER, Timothy – *Pancho Guedes: The Eye House*. Acedido em 2 de Março, 2013, www.guedes.info.

11. MAGRI, Lucio; TAVARES, José Luís - *Pancho Guedes: Coleção Architectos Portugueses*. Vila do Conde: QN Edição e Conteúdos, S.A., 2011.

12. LAPA, Pedro – *More Works about Buildings and Food*. Lisboa: 2001.



PANCHO GUEDES - CRIADOR DE UM MUNDO NOVO

UM ÍCONE NO ESTRANGEIRO, UM DESCONHECIDO NO SEU PAÍS

Foi necessário uma revista ¹³ inglesa de arquitetura, na década de 1960, apresentar à sociedade portuguesa a qualidade da obra de Pancho Guedes - um arquiteto português mas de formação internacional, um pioneiro da revisão do Modernismo.

Amâncio d'Alpoim Miranda Guedes é o seu nome. O mundo conhece-o por Pancho Guedes, Miranda Guedes ou ADAM (as iniciais do seu nome). Nasceu em 13 de Maio de 1925 no centro de Lisboa. O seu pai era médico, ao serviço do Estado português, tendo sido destacado para São Tomé e Príncipe e mais tarde para Moçambique, províncias ultramarinas, levando consigo a família. Com seis anos, Pancho Guedes regressa a Portugal, à cidade das *sete colinas*, o seu primeiro reencontro com Lisboa. A sua educação escolar decorreu em Moçambique, até ingressar no quarto ano, altura em que os seus pais o inscreveram no Marits Brothers College, Joanesburgo (Santiago, 2007, p.177). É a partir desta mudança que cresce o interesse pela arte.

Motivado pelo interesse na pintura, visita frequentemente a Johannesburg Art Gallery. Quando terminou o ensino secundário, desejava seguir o curso de pintura, mas, visto que não era uma vocação digna ou honrosa, os seus pais “aconselharam-no” a via da arquitetura.

Os meus pais acharam a ideia demasiado boémia e fizeram com que me encontrasse com vários arquitectos em Lourenço Marques, pensando que a arquitectura podia ser um compromisso. Fiquei horrorizado com aquele trabalho e com aquela vida! Mas, quando fui para Witwatersand,

percebi que não havia grande diferença entre arquitectura e pintura. (Guedes, 2009, p.19)

Deste modo, Pancho Guedes ingressa no curso de Arquitetura na University of the Witwatersrand, Joanesburgo. É aqui que conhece a companheira de uma vida, Dorothy Ann (Dori, faleceu em Lisboa a 28 de Maio de 2005). Após o casamento com Dori, nasce o primeiro filho, Pedro. Ainda no 5º ano da Universidade, nasce Verónica (Llonka), com cerca de um ano de diferença do seu irmão (Santiago, 2007, p.179).

A Dori e eu decidimos que ela e os meninos iriam viver com os seus pais em Boxburg na mina e eu ficaria em Lourenço Marques trabalhando, completando as casas que estávamos a construir e a fazer uma tese para me graduar na Wits, e depois ir até Portugal fazer o exame de Estado e ter o curso reconhecido, pois o meu curso sul-africano não era aceite em Portugal. (Guedes, 2007: 12)

Apesar de já desenvolver projetos, faltava-lhe o diploma para se autenticar como arquiteto. Este era realizado em Portugal, o designado CODA – Concurso para Obtenção de Diploma de Arquiteto, dado que o Estado não reconhecia o curso realizado em Wits. Desta forma, foi na Escola Superior de Belas-Artes do Porto que Pancho realizou a prova, em 1953 (Guedes e Jacinto, 2006, p.87-88). Aproveitou a viagem para visitar outras cidades da Europa, como Paris, Madrid e Barcelona. Foi uma espécie de *peregrinação* para ver os originais das cidades, edifícios e artes sobre os quais tinha lido e que apenas conhecia através de ilustrações. Eventualmente, em alguns casos houve desilusão,

13. Beinart, Julian – *Amâncio Guedes: architect of Lourenço Marques*. “The Architectural Review”. London. n.770, April, 1961, pp. 240-252.

em outros, surpresa, dado que as escalas dessas obras apenas faziam parte da sua imaginação, que certamente não coincidiam com a escala verdadeira observada *in loco*.

Ainda em Portugal, aproveitou para observar, desta vez com um olhar amadurecido, a sua herança cultural, como igrejas e mosteiros medievais e barrocos, *designs* de Arte Nova, painéis de azulejo e vilas e aldeias vernaculares. Observou o tipo de habitação rural nacional, desconhecida em Moçambique e na África do Sul - um crescimento não planeado de casas em série de telhados inclinados.

Voltou a Lourenço de Marques com um vocábulo de ideias e de formas ampliado. A partir do ano 1950, dominou o panorama da arquitetura moçambicana durante mais de 20 anos.

Em 1960, já com o seu terceiro filho, Godofredo (n. 1952), a família realizou uma viagem pela Europa. Em Inglaterra, Pancho contacta com Reyner Banham (1922-1988), responsável pela redação da *Architectural Review*. Leva consigo fotografias de vários edifícios de sua autoria. Banham decide publicar um artigo sobre a arquitetura de Pancho. Assim, em Abril de 1961 é publicado o primeiro artigo sobre a sua obra, “Amâncio Guedes: architect of Lourenço Marques”¹⁴.

O Banham queria publicar, tratámos disso, eu pedi a um amigo que tinha estado em Filadélfia para escrever umas coisas, escrevemos aquilo juntos, pedi ao Banham para pôr um desenho de que eu gostava muito na capa da Architectural Review, ele pôs o desenho na capa. (Pancho in Barreiros e Viera, 2005, p.17)

14. In Beinart, Julian – *Amâncio Guedes: architect of Lourenço Marques*. “The Architectural Review”. London. N.770, April, 1961, pp. 240-252 .

Em Julho de 1963, a revista portuguesa *Arquitectura*, publica o artigo “Miranda Guedes, arquitecto de Lourenço de Marques”¹⁵. Foi necessário uma revista estrangeira reconhecer o trabalho único e original de Pancho Guedes para que este fosse tema de assunto no nosso país. No artigo publicado, é assumido que é uma arquitetura “espontânea, autóctone, mal conhecida e estudada (a recolha de material está ainda por fazer) tem evoluído marginalmente em relação à arquitectura dita erudita despersonalizando-se.”¹⁶.

A viagem a Inglaterra permitiu o contacto com o casal de arquitetos Smithsons (Alison Smithson, 1928-1993 e Peter Smithson, 1923-2003), que o convidaram para ir ao primeiro encontro do Team 10, em Royaumont, França, 1962.

Quería conhecer um casal chamado os Smithsons, houve um amigo uma noite que me levou a casa deles, viram as fotografias, deliraram com as fotografias [...]. (Pancho in Barreiros e Vieira, 2005, p.17)

Ainda em 1961, após a viagem pela Europa, Pancho Guedes consegue participar na VI Bienal de São Paulo, no Museu de Arte Moderna através do Centro de Informações e Turismo de Moçambique. Durante a sua exibição, é apelidado pela imprensa brasileira como “Niemeyer do Índico” (Santiago, 2007, p.182). Este título, não só é bem apropriado devido à forma como ambos “esculpem” a forma dos edifícios, como pelo facto de desenvolverem a sua criatividade em climas tropicais. Facto que influencia as soluções de ordem técnica dos edifícios, como é caso da ventilação e sombreamento.

Em outra jornada pela Europa, Pancho Guedes reencontrou

15. *Miranda Guedes, arquitecto de Lourenço Marques*, “Arquitectura”, n. 79, Julho, 1963, pp. 31-33.

16. *Miranda Guedes, arquitecto de Lourenço Marques*, “Arquitectura”, n. 79, Julho, 1963, pp. 32.

um amigo em França, Tristan Tzara (1896-1963), que conheceu no Congresso Internacional de Cultura Africana, 1962, em Salisbury (atual Harare, capital do Zimbábue), no qual também participou com a comunicação “Things are not what they seem to be – the auto-bio-farsical hour”¹⁷. Conhece também André Bloc (1896-1966), engenheiro de estruturas que, simultaneamente, era responsável pela *L’Architecture d’Aujourd’hui*, e que mostrou interesse em publicar sobre a obra do arquiteto português¹⁸.

Pancho Guedes é tido como um jovem arquiteto (35 anos), que tem a possibilidade que promover a construção de forma revolucionária, distanciada da realidade africana, numa cidade que é vista como perfil moderno. Com a revolução de 25 de Abril de 1974, vive-se um clima de tensão em Lourenço Marques. Um convite do Departamento de Arquitetura da Universidade de Witwatersrand, Joanesburgo, instituto onde se formou como arquiteto, surge na altura certa. Pancho Guedes abandona Moçambique e instala-se em África do Sul. Mais tarde, passou a dirigir o Curso de Arquitetura de Wits.

Com a colaboração da universidade de Wits teve a oportunidade de realizar várias viagens. Em 1981, tirou uma licença sabática, durante a qual esteve na University of California, em Los Angeles, aproveitando para visitar o México. Em 1988, com outra licença sabática, deu aulas no Haifa Technion, Israel, aproveitando a oportunidade para conhecer Jerusalém e o Egito. Após este período sabático, teve de regressar a Joanesburgo e aí permanecer mais um ano obrigatoriamente, consequência deste tipo de ausência estabelecida pela universidade. Contudo, no mesmo ano, com uma bolsa do Instituto de Estudos Portugueses da Wits University, Pancho visitou a Índia.

Através da dedicação e vontade dos arquitetos José

Lamas (1948-2003) e Manuel Graça Dias (n. 1953), foi dedicado um número da revista *Arquitectura Portuguesa*, em 1985, com o título “Vitruvius Mozambicanos, as vinte e cinco arquitecturas do excelente, bizarro extraordinário Amâncio Guedes”¹⁹. Esta edição resume as vinte e cinco expressões de arquitetura possíveis de Pancho Guedes, que descrevem e caracterizam a obra do arquiteto português ao longo de três décadas. José Lamas e Manuel Graça Dias afirmam que “nenhum tão exaustivo, obsessivo e comovente como este dedicado a Pancho (Adam) Guedes: arquitecto mais conhecido no estrangeiro que na sua própria terra, divulgado, discutido e publicado [...] de há vinte anos para cá e quase ignorado em Portugal.” (1985, p. 23).

Em 1990, regressa a Portugal, sendo convidado a lecionar na Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa e, posteriormente, passando pelas universidades Lusíada, Lusófona e Moderna.

Arquiteto que ao longo da sua vida criou e colecionou um vasto espólio de arte e que apenas já com idade avançada viu o seu trabalho devidamente reconhecido no seu país de origem, Pancho Guedes começou a ser objeto de várias exposições. No ano de 1987, realiza uma exposição em Lisboa, na galeria Cómicos, intitulada “Da Invenção dos Templos e Outras Artes”. Nesta exposição apresentou catorze itinerários elaborados por si, que correspondiam a propostas de viagem que fomentavam o interesse pela arte, entre a arquitetura, escultura e pintura.

No Centro Cultural de Belém, Pancho Guedes partilha o protagonismo com o arquiteto Álvaro Siza Vieira (n. 1933), em 1994, numa exposição intitulada “Artistas Arquitectos”. Representando a mais recente geração de artistas contemporâneos portugueses, estavam presentes nessa exposição, Ângela Ferreira²⁰ e Miguel

17. Tristan Tzara - [Introduction to Guedes's Lecture](#), A. d'Alpoim Guedes, “The Things are Not What They Seem to Be – The Auto-Bio-Farsical Hour”, Salisbury. (Guedes, 2007: pp.20).

18. Guedes, Pancho. [Y aura-t-il une architecture? Oeuvres et projets](#), in “L’Architecture d’Aujourd’hui”, n.102, Juin-Juillet, 1962, pp. 42-48.

19. Lamas, José; Graça, Manuel – [Vitruvius Mozambicanos, as vinte e cinco arquitecturas do excelente, bizarro extraordinário Amâncio Guedes](#), in “Arquitectura Portuguesa”, n.2, Julho/ Agosto, 1985.

20. Ângela Ferreira será referida posteriormente nesta dissertação como caso de estudo.

Palma (n. 1964).

Promovida pelo Ministério da Cultura e o Instituto de Arte Contemporânea, foi organizada uma exposição coletiva e itinerante designada “Desenho, Projecto de Desenho” na qual Pancho Guedes fez parte. Alberto Carneiro (n. 1937) e Joaquim Moreno (n. 1973) são os comissários desta exposição, que resultou na publicação de um catálogo²¹ com a participação de Fernando Távora (1923-2005).

Em 2005, de forma a assinalar os 60 anos de obra artística e os 80 anos de vida de Pancho Guedes, a Galeria Perve compilou oitenta obras de arte de sua autoria, intitulada de “Viva Pancho”²².

Dois anos depois, Pancho Guedes e Ricardo Jacinto participam na 10ª Exposição Internacional de Arquitetura, na Bienal de Veneza, realizando o pavilhão que representou Portugal, o “Liboscópio”, sendo Cláudia Taborda a comissária. Uma obra de dois autores de formação distinta que resultou numa instalação que Ana Vaz Milheiro (n. 1968) afirma ser uma “fusão da arquitectura na arte” (Milheiro, 15/09/2006).

Em 2007, Pedro Gadanho (n.1968) exhibe as diferentes perspetivas do trabalho de Pancho em Moçambique durante as décadas de 1950 e de 1960, na mostra que batizou de “Pancho Guedes – Uma Alternativa Modernista”, Museu Suiço de Arquitetura, Basileia.

Em 2009, no Centro Cultural de Belém, decorreu a maior exposição de retrospectiva da vida e obra do arquiteto luso-moçambicano – “Pancho Guedes, Vitruvius Mozambicanus”²³ Esta exposição, organizada pelo seu filho Pedro Guedes, também arquiteto, continha pinturas, esculturas, desenhos, *slides*, fotografias e maquetas.

Integrando o programa “Allgarve-10”, Pancho Guedes volta a entrar em destaque. Cria “A Voz do Mar”, 2010, uma

intervenção no Promontório de Sagres. Um projeto com uma vertente acústica onde de sente e ouve, literalmente, o mar debaixo dos pés. Concebido como intervenção temporária, ainda hoje permanece no seu lugar. Realizada no mesmo âmbito, com a curadoria de Pedro Ressano Garcia (n. 1967), foi organizada a exposição “A Linha Curva, Deambulações em torno de desenhos de Pancho Guedes”, em Vilamoura.

Pancho Guedes tem vindo a ser redescoberto por uma nova geração de arquitetos e artistas. A última exposição dedicada à sua obra e vida foi realizada em 2011, tendo como comissário responsável Alexandre Pomar (n. 1947), intitulada “As Áfricas de Pancho Guedes”²⁴, que se realizou no Mercado de Santa Clara, Lisboa.

A partir de 1990, viveu entre a cidade e o campo, Alfama e Eugaria. Após o falecimento de Dori, em 2005, regressou a África do Sul, para junto das suas filha Llonka (Verónica) e Kitty (Catarina). Atualmente, com 88 anos, há memórias que se vão apagando, mas continua a ser um exemplo de arquiteto que criou, e que continua a criar, um legado único que marca a sua personalidade. O tempo é algo que não podemos controlar, devemos usufruir cada instante para aumentar o nosso conhecimento e aproveitar a existência de personalidades como Pancho Guedes para crescermos intelectualmente. São palavras sábias de um arquiteto que percorreu o mundo e que conviveu com protagonistas da arquitetura e da arte. Para mim, Pancho Guedes é um mestre com o qual aprendi que o importante na arquitetura é o pensamento criativo, que é um fator primordial que define desde cedo se o que está a ser criado é qualificado ou não. A construção é apenas um resultado material, que se não for previamente bem pensada é apenas mais um de volume, perdendo-se uma oportunidade de criar espaços únicos e de melhorar a vida das pessoas.

21. Carneiro, Alberto; Moreno, Joaquim; Távora, Fernando – Desenho Projecto de Desenho. Instituto de Arte Contemporânea, 2002.

22. Guedes, Llonka; Guedes, Pedro – Viva Pancho. Joanesburgo: Total CAD Academy, 2003.

23. Guedes, Amâncio d’Alpoim – Vitruvius Mozambicanus. Lisboa: Coleção Berardo, 2009.

24. Guedes, Amâncio d’Alpoim – As Áfricas de Pancho Guedes. Lisboa: Sextante Editora, 2011.

CONTEXTO NACIONAL DAS DÉCADAS DE 1950 E DE 1960

Portugal ao tomar uma posição neutra em relação à Segunda Guerra Mundial (1939-1945) concentrou riqueza proveniente de dividendos da guerra, possibilitando investimentos nas terras africanas, de modo a afirmar a sua presença no território ultramarino. As cidades colonizadas começaram a prosperar economicamente. Numa realidade caracterizada por grandes assimetrias, salientavam-se as cidades de Lourenço Marques (atual Maputo) e a Beira, onde se concentravam os serviços administrativos e, gradualmente, um número cada vez maior de capitalistas. É neste desenvolvimento social que surgem alguns indivíduos com habilidades artísticas.

Pancho Guedes tira proveito desta situação próspera para libertar a sua criatividade na arquitetura e, conseqüentemente, em outras expressões de arte. Numa entrevista, Jorge Figueira (n. 1965) ao colocar uma questão afirma: “o percurso de Pancho é bastante invulgar no quadro português, mesmo tendo em conta que, nos anos cinquenta, as «colónias» abriam espaços únicos de trabalho.” (2011, p.130). Pancho responde a este comentário dizendo que “é a oportunidade individual, como aconteceu sempre.” (2011, p.103), acabando por dar como exemplo o início de carreira de Le Corbusier, “que tem a sorte de ir trabalhar com o Auguste Perret” (Pancho *in* Figueira, 2011, p.103) e que este o encaminha para Amédée Ozenfant, foi uma questão de oportunidade de demonstrar o seu talento. Ainda na mesma entrevista, Jorge Figueira afirma que Pancho Guedes “teve contacto com a realidade africana e colonial quando ainda era muito jovem. Foi educado em África, ao contrário de outros arquitetos portugueses que trabalharam nos territórios coloniais.” (2011, p.103). Pancho descreve o curso de arquitetura na África



anarquista conservador



Presente na Bienal de S. Paulo de 1961 com três obras: «o Leão que voa», «a Casa Avião», o grupo de catorze casas na Av. Miguel Bombarda Lourenço Marques. Ao contactar a Bienal de S. Paulo para a qual haviam-lhe pedido uma apresentação da comissão portuguesa, Salazar, controlava as participações na Bienal

Entrevista de Jorge Cruz Pinto e José Charters Monteiro e fotos de S.

do Sul como sendo “um curso ex-Movimento Moderno dos anos trinta, também um bocado traumático porque é um curso no final de guerra” (Pancho *in* Figueira, 2011, p.104). Na universidade de Wits, o ensino baseava-se nas premissas do Movimento Moderno de perfil internacionalista muito influenciado pelas intervenções de Le Corbusier.

É neste ambiente de profundo entusiasmo pelo Movimento Moderno, que a obra de Pancho Guedes se destaca com grande vivacidade pela sua enorme abrangência e por uma diversidade quase desconcertante, interligando um conjunto de características tão díspares como tradicionais, modernas, locais, Arte Nova, Dadaístas e Cubistas. (Santiago, 2007, p.35)

Enquanto os seus colegas que chegavam de Portugal encontravam em África a oportunidade para experimentar e afirmar um modernismo, mas reprimido pelo regime colonial, como é o caso, por exemplo, de Castro Rodrigues (n.1920), Pancho encontrava-se já num estado mais avançado de cruzamento de diferentes universos culturais. Por ser um arquiteto de profissão liberal, os seus clientes eram maioritariamente particulares, possibilitando uma arquitetura mais livre. Pancho afirma que “a maior parte dos meus colegas que trabalharam no ultramar dependia de uma arquitetura em parte predeterminada e nacionalista.” (14/08/2013).

Na década de 1950 e de 1960, a imagem da cidade alterava-se progressivamente devido ao aparecimento de um conjunto de edifícios modernistas de grande qualidade. É neste contexto que se destaca a obra de Pancho Guedes. Longe das vicissitudes da arquitetura em Portugal, das influências da

escola finlandesa (Alvar Aalto) e da escola do Porto (Fernando Távora), Pancho apresenta uma expressão muito própria, com um estatuto de *outsider* no contexto da arquitetura moderna portuguesa. Tal como afirma Ana Vaz Milheiro, Pancho “é um «artista» entre «técnicos»” (2012, p. 84), fazendo com que a sua obra fosse considerada por parte de colegas e críticos da época um “excesso artístico contrário à vocação social da profissão” (Milheiro, 2012, p.185).

Outro motivo que distingue a expressão de Pancho de outros arquitetos que chegaram ao continente africano, relaciona-se com o facto de que este não só tinha um envolvimento profissional com África, como também sentimental. Os seus colegas arquitetos não eram influenciados pela cultura africana de forma tão intensa como Pancho, pois “o colonizador correcto não sonha, executa” (Figueira, 2010, p.14), mas “Pancho deixasse também colonizar pela forma nativa” (Figueira, 2010, p.15). Pancho Guedes interioriza a cultura africana, é criativo com as técnicas e com os meios locais disponíveis no seio de condições económicas precárias. Com isto, cria uma expressão própria de arquitetura verdadeiramente contextual e multicultural, mantendo sempre um distanciamento crítico. Tem a astúcia de cruzar o racionalismo e o rigor estrutural da cultura ocidental com a dimensão *mágica* e *orgânica* da simbologia africana.

Entre a sensibilidade do primitivismo característico de África e a possibilidade de exploração livre, Pancho reúne características singulares que lhe permite libertar-se da expressão racionalista da modernidade e das premissas nacionalistas e de criar uma arte única.

INFLUÊNCIAS DE UM ARQUITETO/ARTISTA

Pancho Guedes assume uma postura de arquiteto artista. O seu entendimento por “arte” não lhe permite separar a arquitetura da pintura, da escultura e de outros tipos de expressão. A sua arquitetura é representada através de desenhos, pinturas, esculturas, maquetas e textos, refletindo uma “constante reciprocidade e dialética entre as várias artes” (Santiago *in* Guedes; Jacinto, 2006, p.114). Daí *reclamar para os arquitetos os mesmos direitos que pintores e poetas possuem há tanto tempo*²⁵. Deste modo as influências de Pancho são simultaneamente provenientes tanto de arquitetos como de artistas de diversas áreas, expressões e culturas. O próprio método como Pancho lecionava as suas aulas comprova este comportamento. Na exposição realizada em 2009, no Centro Cultural de Belém, intitulada “Pancho Guedes, Vitruvius Mozambicanus”, estava presente uma coleção de *slides* que o arquiteto utilizava como suporte para expor a matéria a lecionar. Esses *slides* continham desenhos do arquiteto que *adulteravam* as obras de outros autores. Eram interpretações, críticas e elogios que Pancho detinha em relação à obra de arquitetos, escultores e pintores. No fundo, os *slides* tanto representavam o que lhe interessava ensinar como as referências que utilizava para a sua arquitetura e arte. Segundo a artista Ângela Ferreira:

Essa sua faceta, que não é bem de um artista, mas é um artista/arquiteto/educador, era uma espécie de história de arte portátil que ele levava na sua caixinha de slides, como nós, hoje em dia, levamos no nosso computador. [...] Depois alternava, não eram só arquitetos, também eram alguns movimentos de arte: tinha Impressionismo, tinha Cubismo, as coisas que lhe interessavam. Depois, olhamos, por exemplo, para os seus murais e percebemos de onde tudo aquilo vem. (13/05/2013)

25. Primeiro manifesto do arquitecto Pancho Guedes: I claim for architects the rights and liberties that painters and poets have held for so long; realizado no âmbito da sua tese de final de curso. Em: GUEDES, Amâncio d'Alpoim – Manifestos, ensaios, falas, publicações. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2007, p.13.



Considerando este tipo de pensamento, passo a não distinguir as influências de Pancho entre a pintura, a escultura e a arquitetura, referenciando-as de forma análoga e sem predileção, tal como o arquiteto/artista se comporta durante o seu processo de criação artística.

A sua educação artística e arquitetónica começou na Universidade de Witwatersrand, em 1945, onde desde cedo foi persuadido de que a arquitetura era acima de tudo uma arte, integrando todas as restantes expressões plásticas e de design - premissa muito própria do Movimento Moderno. Inicialmente, a maioria da arquitetura Moderna derivou muito da pintura. O Cubismo, o Construtivismo, *De Stijl* e o Purismo fizeram parte de várias fases do Modernismo, como, é o exemplo mais claro e literal, a Casa Schroder (1923-1924) (figs. 4 e 5), de Gerrit Rietveld (1888-1964).

A arte de Pancho Guedes situa-se no campo de referências modernas, que vão de Vitor Horta (1861-1947) a Antoni Gaudí (1852-1926) ou de Frank Lloyd Wright (1867-1959) a Le Corbusier (1887-1965). Em cada uma destas referências, Pancho seleciona os aspetos orgânicos que se opõem às tendências mais racionalistas do Movimento Moderno. Encontra



Fig 4. “Composição com Vermelho, Amarelo e Azul”, Piet Mondrian, 1921.

Fig 5. “Casa Schröder” Gerrit Rietveld, 1923-1924. Utrecht, Holanda.

nos âmbitos mais alargados do Expressionismo, do Surrealismo ou do Movimento Dada inspiração do universo artístico. Pancho Guedes é um “Modernista Alternativo”²⁶.

A minha formação foi corbusiana, mais tarde com perturbações expressionísticas. Depois até à descoberta de Wright, a grande influência era o Dadaísmo e do Surrealismo [...]. (Pancho in Barreiros e Vieira, 2005, p.17)

Estes movimentos plásticos constituíam a linha avançada de uma nova sensibilidade criadora, tendo como lema a originalidade e como regra a rutura. Entendem a arte como um processo de pesquisa permanente, adotando uma atitude de contínuo experimentalismo e de procura de novas técnicas, novos materiais e novos meios de expressão artística. A procura de novas linguagens, o pioneirismo e a reinterpretação de objetos do quotidiano faziam parte do modo de atuar dos artistas seguidores de estes movimentos artísticos. Pancho Guedes era como um *caçador de talentos*, nomeadamente de artistas e artesãos africanos. Estava permanentemente atento ao surgimento de novos artistas que revelavam novos métodos e expressões artísticas. A partir destas novas visões, Pancho reinterpretava e transportava para o seu *mundo imaginário* o que considerava de único, expressivo e original.

O Movimento Dada ficou reconhecido no seu esplendor em 1918, quando Tristan Tzara apresenta o “Manifesto Dada”. Questionando até o próprio conceito de “arte”, de “obra” e de “artista”, o Dadaísmo aceitava qualquer experiência que destruísse a ordem, os valores e as normas estéticas estabelecidas. Seguro das suas convicções, assumia que a arte é tudo aquilo que o artista afirma como tal. Expressão máxima desta doutrina é a

²⁶ Pancho Guedes – Uma Alternativa Modernista, nome da exposição comissariada por Pedro Gadanho que decorreu no Museu Suíço de Arquitectura, Basileia, no ano 2007.

obra de arte “A Fonte” (fig. 6), 1917-1964, de Marcel Duchamp (1887-1968). Um sanitário, mais especificamente um urinol, convertido em peça de arte por ser retirado do seu contexto e ser exibido com um título, data e assinatura de pseudónimo – *R. Mutt*. Tristan Tzara afirma no seu manifesto:

Assim nasceu DADA duma necessidade de independência, de desconfiança em relação à comunidade. Quem é dos nossos conserva a liberdade. Não reconhecemos teoria nenhuma. Estamos fartos das academias cubistas e futuristas: laboratórios de ideias formais. (1918, p.11-13)

Pancho e Tzara conhecem-se na conferência de Salisbury, em 1962²⁷. Foi Tzara quem apresentou Pancho Guedes na palestra. Ficaram amigos e Tzara chega a visitar Pancho em Moçambique. (fig. 7)

27. Congresso Internacional de Cultura Africana, Salisbury, Rodésia, 1962.



Fig 6. “Fountain”, Marcel Duchamp, 1917-1964.

*Realmente é preciso vir ao fim do mundo e para mim pelo menos a África, para descobrir as coisas mais antigas, mais arcaicas e também, por estranho que pareça, as coisas mais atuais, mais extraordinárias, coisas que foram sonhadas há trinta ou quarenta anos e que agora se estão a tornar realidade neste solo africano.*²⁸

Pancho, na mesma conferência, afirma que tentou “pintar sem pensar em todas as minúcias da pintura com os quais nos preocupamos tanto – para tentar esquecer a pintura teórica”²⁹. Afirmação que vai de encontro com as ideias expressas por Tzara no seu manifesto, ou seja, em plena sintonia com o Movimento Dada.

No entanto, a arquitetura necessita de um conceito ou de uma ideia, não pode surgir isolada, tem de seguir um pensamento e integrar uma contextualização e um lugar. Assim, Pancho encontra no Purismo, outro movimento moderno, as bases para as formas

28. Tristan Tzara - Introduction to Guedes’s Lecture”, A. d’Alpoim Guedes, “The Things are Not What They Seem to Be – The Auto-Bio-Farcial Hour, Salisbury. (Guedes, 2007: pp.20)29. A. d’Alpoim Guedes, The Things are Not What They Seem to Be – The Auto-Bio-Farcial Hour, Salisbury. (Guedes, 2007: pp.20)



Fig 7. Pancho Guedes e Tristan Tzara, Lourenço Marques (Maputo), 1960s.

puras fundamentadas na geometria, na ordem matemática, na composição e na exaltação da máquina. É através da obra de Le Corbusier, que Pancho conhece a essência do Purismo: “Aprendi mais sobre o Purismo de Jeanneret ao desenhar e pintar essa máquina bela e absurda do que através de tudo o resto que li e observei.” (Guedes, 2007, p.125). Le Corbusier foi discípulo de Amédée Ozefant (1886-1966), conhecido como Cubista e um dos fundadores do Purismo. Posteriormente, o discípulo “traí o mestre – porque é sempre o discípulo que ultrapassa o mestre, que pinta melhor que o mestre. O mestre que o tinha ajudado, que o tinha posto a colaborar em livros e revistas.” (Pancho *in* Figueira, 2011, p.103). Le Corbusier expôs regularmente durante o auge do Purismo. A obra que melhor representa esta fase é a “Nature morte à la pile d’assiettes” (fig.8), de 1920. Pancho, a partir de uma reprodução de um catálogo, fez uma cópia à escala da obra real (fig.9).

Fig. 8. “Nature morte à la pile d’assiettes”, Le Corbusier, 1920.

Fig. 9. “Réplica de Le Corbusier, Nature morte à la pile d’assiettes”, 1920.



Eu pinto os meus quadros e também copios os outros. Tenho aqui no atelier uma magnífica cópia de um quadro de Le Corbusier, cujo original está em Zurique. É feita por mim e é melhor do que o original. Com mais um pouco de sentido de humor poderia fazer-me uma dedicatória a mim dirigida. (Pancho *in* Garcia, 2002, p.48)

Tal como Le Corbusier, Pancho tanto pinta quadros que o inspiram na conceção de arquitetura como arquitetura que o inspira na realização de pinturas.

A arquitectura, a escultura e a pintura são uma única linguagem com um alfabeto infindável. As suas palavras, que emprestam umas às outras, são as ideias, os sonhos, os gestos – linhas formas, cores volumes e tempo. (Guedes, 2007, p.74)

Pancho Guedes encontra no Movimento Dada a liberdade necessária para transformar os seus sonhos e no Purismo as regras de composição geométrica para compor a forma. Jorge Figueira designa este “trabalho de feiticeiro; de um negociante de mercadorias mágicas, de um curandeiro” de “Corbu Dada” (*in* Pancho, 2009, p.279), sendo o Purismo referente a Le Corbusier, quer na pintura quer na arquitetura, e o Movimento Dada referente a Tristan Tzara.

A predisposição para ser contagiado, as reminiscências do passado e a forte individualidade «estilística», fazem-nos associar a sua obra a uma metamorfose constante, resultado de uma mistura de influências locais e internacionais. (Santiago, 2007, p.101)

Pancho reconhece abertamente a inspiração em outros artistas, mas esta é sempre *moldada* para o seu próprio *mundo*, dando origem a uma imagem muito própria que marca a sua personalidade e expressão. O seu método de trabalho é um exercício de apropriação e de fazer evoluir o seu trabalho e dos outros, auxiliando-o a gerar um vocábulo de formas e, por conseguinte, um conjunto de expressões arquitetónicas. Em “Stiloguedes”, o mais importante estilo de Pancho, procura uma “arquitetura mais rica e pessoal”. (Guedes, 2007, p.12). Embora apresente uma organização racional, este estilo caracteriza-se por uma complexidade figurativa, onde se manifesta a influência de Pablo Picasso (1881-1973), Joan Miró (1893-1983) e Antoni Gaudí. Através dos cortes, várias vezes representados em pinturas, é possível entender a espacialidade plástica e pictórica da sua arquitetura. O próprio arquiteto afirma que “Stiloguedes é a minha maneira mais idiossincrática – é como se fosse a minha família real. É uma bizarra e fantástica família de edifícios com bicos e dentes [...]” (Pancho *in* Santiago, 2007, p.53).

Pancho manifesta uma vontade e talento pela pintura e desenho, que não só é expressa nos seus quadros, como também na sua pintura mural, fazendo parte dos espaços arquitetónicos. Os muralistas mexicanos e alguns pintores pós-cubistas também fazem parte das suas influências. Diego Rivera (1886-1957), um pintor mexicano associado ao Movimento Muralista, foi motivo de inspiração para Pancho.

Pancho acompanhava as alterações ocorrentes na Europa e na América através de livros e de revistas. Era assinante das revistas *Casabella*, *La Architettura* e a *Architectural Review* (Figueira, 2011, p.106). Cada livro potenciava um novo conhecimento e atualização sobre a arquitetura e as outras artes. É através de livros que acompanha as ideias e expressões de outros

arquitetos e artistas que se encontram em contextos culturais, sociais e económicos divergentes do seu. Quando ingressou na universidade, um tio ofereceu-lhe um livro de arquitetura, o seu primeiro contacto com o universo da construção, da teoria e da arquitetura - “The Seven Lamps of Architecture”, 1849, de John Ruskin (1819-1900) (Santiago, 2007, p.21). É através do livro “Cézanne’s Composition”, 1943, de Erle Loran (1905-1999) que Pancho entende como Cézanne compunha as suas imagens e distorcia a realidade.

Cada livro marca um revirar do pensamento de Guedes. Absorve cada página retirando para si o que considera extraordinário compilando a informação que considera genuína de diferentes autores, de forma a educar o seu intelecto e a poder formar o seu próprio juízo. Outros livros marcaram a sua educação com referências na arquitetura, como “Theory And Design In The First Machine Age”, 1960, de Reyner Banham (1922-1988) e “In the Nature of Materials, 1887-1941 The Buildings of Frank Louyd Wright”, 1942, de Henry-Russel Hitchcock (1903-1987), o único que tinha sobre Frank Lloyd Wright (Santiago, 2007, p.21). Através desse livro, Pancho reinterpreto espacialmente uma planta poligonal de Wright, a única planta poligonal que conhecia até então deste arquiteto, que deu origem à primeira obra que construiu em Lourenço Marques (atual Maputo) – a “Casa Poligonal” (fig.10), 1950 (Pancho *in* Figueira e Milheiro, 2010, p.33). Pancho apenas visitou os Estados Unidos da América quando os escritos, os desenhos e as fotografias de Wright já tinham sido apropriados nos seus projetos. Não se tratam de cópias, mas de uma interpretação do trabalho da obra do arquiteto americano.

O mesmo acontece com Antoni Gaudí - Pancho absorve as ideias deste arquiteto catalão. Desenvolveu a mesma ideia “de que um edifício pode ser um mundo em si mesmo e,

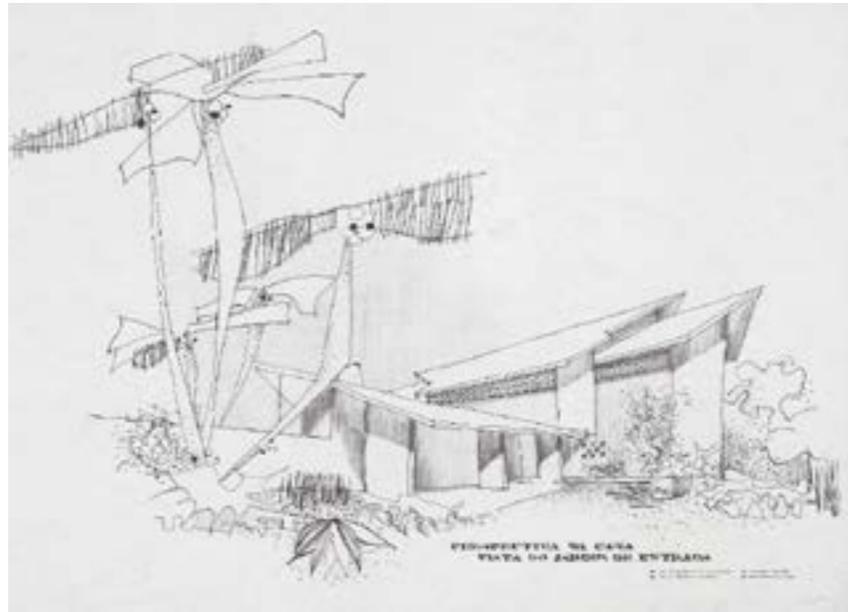


Fig 10. Desenho de perspectiva da "Casa Poligonal", Pancho Guedes, 1950.

partilhou o entusiasmo pelas formas curvilíneas e uso da textura dos diversos materiais.” (Santiago, 2007, p.61) (fig.11). Ambos exploram os três elementos de destaque de uma habitação: a parede, a chaminé e o pilar. Para além disto, Pancho também cria variações de goteiras e gárgulas, transformando-as, tal como realiza em os outros elementos, em volumes realçados e com detalhes que outros arquitetos não atribuiriam. Pancho entende que a criação de qualquer elemento arquitetónico é uma oportunidade para expressar a sua criatividade (Guedes, 14/08/2013). É em Gaudí que Pancho se inspira no seu estilo biomórfico, surgindo as formas curvilíneas e orgânicas e o uso de diversos materiais como textura de superfícies, como é o caso do estilo próprio “Casas com paredes torcidas e reviradas” dos seus vinte e cinco (fig.12).

Desde o Renascimento, os pintores representavam os

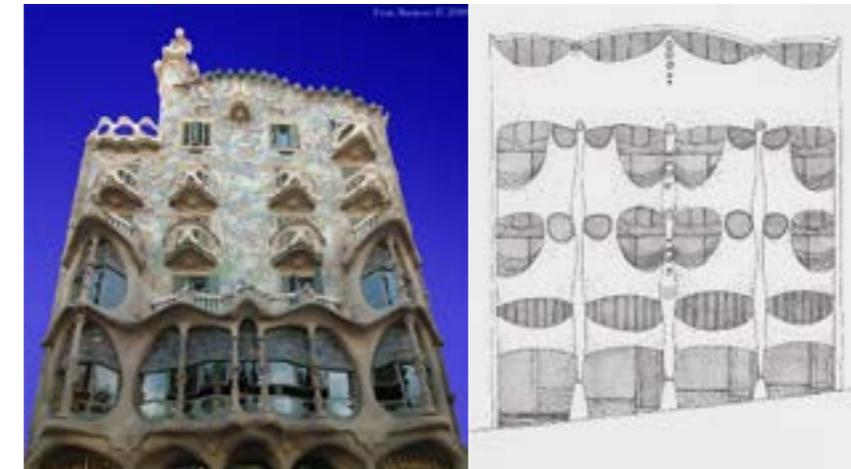


Fig 11. “Casa Batlló”, Antoni Gaudí, 1904-1906.

Fig 12. Desenho de alçado do “Edifício Vicente Caldeira”, Pancho Guedes, 1953.

lugares e os objetos tal como observavam, a partir de um ponto de vista fixo e num instante concreto. Partindo de Cézanne, os cubistas contrapuseram outro olhar. Representavam um objeto a partir de diferentes pontos de vista e em momentos simultâneos, ou seja, substituíam a imagem visual pela imagem mental. É introduzido um novo elemento na pintura – o *Tempo* – como forma extrema de captar o objeto durante o tempo que é observado, sendo depois representado em múltiplos pontos de vista, através da desfragmentação, rotação, sobreposição e interceção de planos. “As Meninas de Avignon” (fig.13), de Picasso, 1907, é considerada a primeira criação cubista. Os planos surgem sobrepostos, a profundidade é eliminada e o cenário representado é abruptamente fragmentado em diversas formas geométricas. É desta forma que Pancho pinta “A Pedrada” (fig.14), de 1948-49, por exemplo,. Outra pintura de Pancho que se assemelha à expressão de Picasso é a “Torre de Mina” (fig.15), com um tipo de técnica de acordo, por exemplo, com o “Violino e Uvas” (fig.16), de 1912.

É assim que Pancho Guedes entende como devemos ser educados: estudando, copiando, reinterprestando e reinventando os mestres.

Isto é a forma como nós trabalhamos: inventamos os nossos antecessores. Há aqueles artistas que nos interessam e apropriamo-nos da sua obra. Fazemos reinterpretações e começamos a entrar em tensão com a obra deles.
(Pancho *in* Garcia, 2002, p.48)

É também possível descobrir semelhanças entre a arte de Pancho Guedes e de Salvador Dalí e Joan Miró. Estes



13



16

14



15

Fig.13. "Meninas d'Ávignon", Pablo Picasso, 1907.

Fig.14. "A Pedrada", Pancho Guedes, 1948-1949.

Fig.15. "Torre de Mina", Pancho Guedes, s/ data.

Fig. 16. "Violino e Uvas", Pablo Picasso, 1912.

artistas enquadram-se no Surrealismo, onde o poder criativo do inconsciente e do sonho, é a base genuína para da imaginação. Pretendiam emancipar a imaginação de todas as limitações impostas pela razão, ou por fatores de ordem social ou cultural. A criação artística deveria de resultar da experiência psíquica do inconsciente. Pancho Guedes não seguia de forma rigorosa os padrões desta linguagem artística, apenas retinha para si o que lhe interessava e que considerava excepcional, tal como faz com tudo que observa. De Dalí, Pancho apreende o seu lado mais delirante, a interpretação da realidade de uma forma pitoresca e onírica. Há semelhança entre uma pintura de Pancho que representa o "Leão que Ri"²⁹ (fig. 17) e o quadro surrealista de Dalí, intitulado por "The Architectonic Angelus" (fig.18), de 1933, não só pelo método de abstração como pela forma criada. O famoso corte lateral do "Leão que Ri" foi alvo que várias interpretações por parte do autor, desde desenhos de contorno de linha, a



Fig. 17. "Leão que Ri com trânsito", Pancho Guedes, s/ data.

Fig. 18. "The Architectural Angel of Millet", Salvador Dalí, 1933.

29. Seria impróprio abordar a obra de Pancho Guedes sem referir a mais mediática, o edifício “Leão que Ri”, 1956-1858, Lourenço Marques (Maputo). No fundo, este edifício é como uma personalidade que caracteriza o arquiteto luso-africano.

30. Edifício que nunca chegou a ser construído. Projeto de 1963, Moçambique.

pinturas mais elaboradas com figurações abstratas. Ainda muito semelhante com a técnica e expressão do surrealismo de Salvador Dalí, é a pintura da autoria de Pancho que representa a fachada de “Mulher Habitável”³⁰ (fig. 19). Nesta obra, não só as pinturas se assemelham com a técnica do Surrealismo, como a própria forma arquitetónica. Pertence ao estilo pessoal “espaços torcidos e revirados” dos vinte e cinco de Pancho. No Surrealismo, a metáfora e a transformação dos sonhos em matéria é tão expressa na pintura, como na escrita e na arquitetura, facto que pertence também a Pancho Guedes. “Os edifícios surgem dos sonhos e desejos” afirma Pancho Guedes (2007, p.58). A “Mulher Habitável” é “uma construção incrivelmente luminosa e branca derretendo-se por uma montanha abaixo” (Pancho, 2007, p.58), tal como expressam as várias pinturas que, para além do tipo de linguagem que se assemelha à de um surrealista, também representam o edifício na sua espacialidade, forma e imagem.

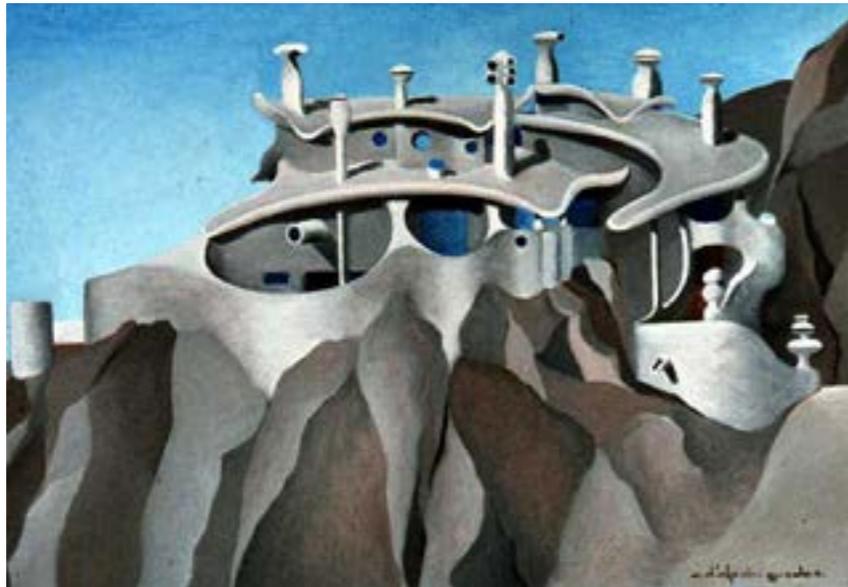


Fig.19. “Retrato Mulher Habitável”, Pancho Guedes, 1965.

Pancho não só tem vinte e cinco diferentes expressões de arquitetura, como também as tem na pintura e na escultura. Apenas falta catalogar e classificar em conjuntos de *famílias*, tal como fez com a arquitetura.

Outro tipo de expressão na pintura, ainda de influências surrealistas, pode ser comparada com uma fase da obra de Joan Miró. Continuando as composições complexas e densas, que transformam a pintura numa invenção de formas, cores e imagens provenientes do subconsciente, surge por vezes um universo lírico onde proliferam signos, grafismos, formas orgânicas e fragmentos de objetos ou de seres vivos, tudo pairando livremente no espaço. É exemplo claro deste tipo de representação, a pintura de Pancho com a temática de “navios”, como a obra “Capitão Feito Prisioneiro” (fig. 20), que se assemelha com a pintura de Miró, “Carnaval de Arlequim” (fig.21), 1924-25, por exemplo.

Pancho foi convidado para a primeira reunião do Team 10, um grupo de dissidentes do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), composto principalmente por Aldo van Eyck (1918-1999), Alison e Peter Smithson, Brian Richards (1829-2004), Georges Candilis (1913-1995), Giancarlo De Carlo



Fig.20. “Capitão feito prisioneiro”, Pancho Guedes, s/ data.

Fig.21. “Carnaval de Arlequim”, Joan Miró, 1924-1925.



Fig.22. Reunião de Team 10, autor desconhecido, s/data.

(1919-2005), James Stirling (1926-1992), José Coderch (1913-1984) e Sandrach Woods (1923-1973) (fig.22).

Então, podemos perguntar-nos, porque é que este homem está no Team 10? Este «homem de sete instrumentos» que se juntou a nós como Ariel na «Tempestade» de Shakespeare: uma energia vinda do novo mundo, com raízes na Europa; [...]

Guedes mostra ao Team 10 como um bom arquitecto pode actuar em muitos níveis, e que é possível, sem mudar os valores que nos são mais caros, e sem perder a dignidade ou a moral, fazer acontecer ideias em qualquer lado, de qualquer maneira e em qualquer altura, mesmo se a única coisa que tivermos à mão for um pau e um bocado de areia. (Simthson cit. in Guedes, 2009, p.252)

Nestas reuniões, de carácter informal, os arquitetos apresentavam os seus trabalhos, que posteriormente eram discutidos pelos restantes membros do grupo. A obra de Pancho Guedes apresentava um carácter divergente em relação ao tipo de arquitetura dos outros membros. A maioria dos arquitetos do grupo admirava a liberdade de criatividade e versatilidade de Pancho Guedes, que torna a sua arquitetura *bizarra* e singular, revelando ser uma alternativa ao modernismo. Apesar da diferença que marcava no seio do grupo, o arquiteto luso-africano pôde compreender com o Team 10 as imperfeições do pensamento arquitetónico que tinham herdado do Movimento Moderno.

Podemos ver hoje a obra de Pancho como o cruzamento do modernismo que é a expressão da arquitectura colonial portuguesa do Século XX, em Moçambique e em Angola, com uma heterodoxia que lhe dá uma verosimilhança Team 10. No limite, estará para lá deste, numa direcção desconhecida. (Figueira in Guedes e Jacinto, 2006, p.102)

Todas estas influências são tratadas por Pancho de uma forma muito particular e original, acrescentando a cada uma a referência da cultura *mística* e *primitiva* que o rodeia. Para além de ser influenciado pelas vanguardas e por alguns movimentos pictóricos europeus, nunca se distanciou de uma representação de inspiração africana. Pancho relaciona “o fim do mundo” (Tzara in Guedes, 2007, p.20) com o *mundo novo*³¹, no lugar que será o “futuro do mundo” (Tzara in Guedes, 2007, p.20). Relaciona África com os acontecimentos da Europa e da América em um território auspicioso e expectante. Faz em África o que os próprios artistas africanos nunca presenciaram e apresenta ao *exterior* o que a

31. “Mundo Novo” – tema do presente Projeto Final de Arquitetura.

liberdade de expressão possibilita, mesclando as técnicas locais com as influências arquitetónicas internacionais.

Pancho Guedes vive e tira proveito da cultura africana para tornar a sua arquitetura única e inédita. Explora a arte africana estando constantemente atento aos artistas locais, cuja educação e experiência de vida lhes dá uma visão diferente da Europa. Envolvia-se com artistas e artesãos africanos, convidava-os para trabalhar na sua casa e comprava os seus desenhos. Descobria talentos e estimulava a criatividade. Este envolvimento resultou numa coleção de arte tradicional e popular africana colossal, bem como na escrita de vários artigos sobre este tipo de expressão *primitiva*. Ainda em África do Sul, Pancho participava em exposições e, quando regressou a Lourenço Marques, tornou-se membro do Núcleo de Arte da Colónia de Moçambique. Este núcleo de arte tinha como objetivo promover a educação estética e progresso da arte na colónia portuguesa. Aqui, eram organizados cursos e exposições de arte, com permanente intercâmbio com Lisboa, sempre com o intuito de fortalecer a presença imperial e de aproximar as colónias a Portugal. Neste contexto, o Núcleo de Arte representou um papel fundamental na propaganda do Estado na época, como, por exemplo, na participação da 1ª Exposição Colonial Portuguesa no Porto (1934) e na Exposição do Mundo Português (1940) (Costa *in* Guedes, 2011, p.26).

Surgem oportunidades aliadas ao contexto social de libertação de África, que resultam na possibilidade de uma nova arte africana, assente numa força criativa excecional. Este período foi para Pancho uma oportunidade para colaborar com vários artistas da cultura africana. Dos vários artistas, destacam-se Malangatana Ngwenya (1935-2011), Titu Zungu (1939-2000) e Alberto Mati. Estes artistas eram conhecidos por um tipo de

expressão caracterizado por uma dualidade e inter-relação entre a vida rural e a vida urbana. Os últimos anos do colonialismo e da luta de libertação que se desencadeava passaram a ser temas refletidos na arte e marcavam o percurso individual dos artistas e demais protagonistas do movimento cultural.

Malangatana Valente Ngwenya (fig.23) surgiu na vida de Pancho Guedes através do Núcleo de Arte da Colónia de Moçambique, onde o arquiteto adquiriu o seu primeiro quadro da autoria deste artista, “A Árvore da Amizade” (Guedes, 2009, p.26-27). Certo dia, Malangatana apareceu no ateliê de Pancho pedindo-lhe que lhe desenhasse uma casa, aproveitando o momento para anunciar que ia expor o seu trabalho no Núcleo de Arte. Pancho não enuncia se o desenho para a habitação que Malangatana solicitou foi realizado, mas a pretensão com que Malangatana se deslocou até Pancho pode apenas ter servido como pretexto para o convidar para a sua exposição e promover o seu talento. Malangatana afirma que “em meados dos anos de 1950, eu estava no Núcleo de Arte com um dos alunos e Pancho Guedes entrou. Não estava à espera de tal audiência” (*in* Guedes, 2009, p.14-15), o que permite agora entender que Malangatana possuía uma “atitude meio irónica, trocista” (Guedes, 2009, p.26), como descreveu Pancho na entrevista com Ulli Beier. Pancho tinha bastante interesse no trabalho de Malangatana, o que fez com que o convidasse a sair do Núcleo de arte, onde costumava pintar em tempo parcial, para passar a trabalhar a tempo inteiro na sua garagem. Aconselhou Malangatana para uma viagem ao interior de Moçambique, pretendendo que “observasse todo o cenário, as expressões, as imagens” (Malangatana *in* Guedes, 2009, p.14-15) de modo a interiorizar a cultura e mitologia dos seus antepassados.

Pancho Guedes ajudou Malangatana a reconhecer a sua

natureza, as suas origens, para que a sua expressão na pintura fosse a mais genuína e original possível. Esta ajuda prestada por Pancho a Malangatana, não só beneficiava o crescimento intelectual e expressivo do artista africano, como funcionava de forma recíproca, inspirando-o na conceção das suas obras. Absorvia a essência da arte africana observando os artistas locais a pintar, o que, posteriormente, levou o arquiteto/artista a tentar pintar da mesma forma.

Esta bondade é contagiante, de tal forma que se enraizava nas nossas mentes, perfumando-as. Pancho conseguiu entrar na minha mente, iluminando-a e provocando-a. (Malangatana in Guedes, 2009, p.15)

O número 915 da Rua de Nevala, no ateliê de Pancho, no seu edifício “Leão que Ri”, funcionava como um centro de artes. Esta era a morada onde vários artistas e intelectos da

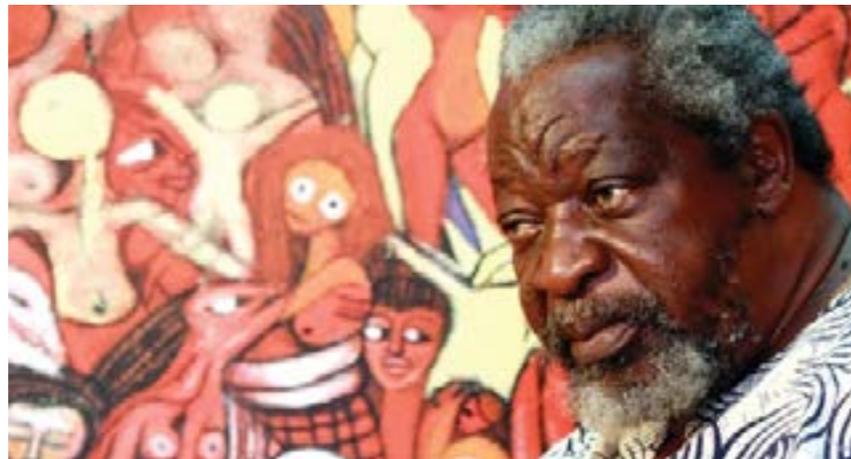


Fig. 23. Malangatana Ngwenya (1935-2011).

época se cruzavam e comutavam opiniões. Pancho era como um *seleccionador de futebol* que reunia a sua equipa de eleição, onde todos pudessem usufruir do conhecimento de cada um, de forma a criar novas ideias através da inspiração do trabalho dos outros.

Alberto Mati, através dos seus desenhos, um empregado doméstico que vivia no “Leão que Ri”, foi também motivo de inspiração. Pancho fazia variações dos seus desenhos e comprava os seus cadernos. Mati desenhava tudo o que o seu imaginário criava, “os primeiros desenhos da sua autoria que vi, representavam uma senhora a visitar um doente no hospital e Tarzan a desmembrar vários animais selvagens” (Guedes, 2009, p.47).

Outro artista africano que inspirou Pancho Guedes foi Tito Zungu, natural de Mapumulo, Zululândia, que não sabia ler nem escrever e a sua idade era uma incógnita. Contudo, criou uma expressão muito própria com a qual representava tudo o que observa em cidades, como aviões, edifícios e barcos.

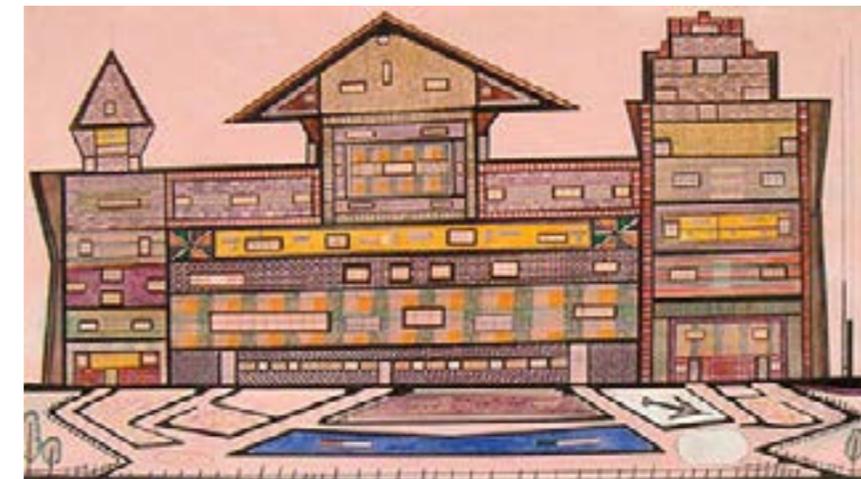


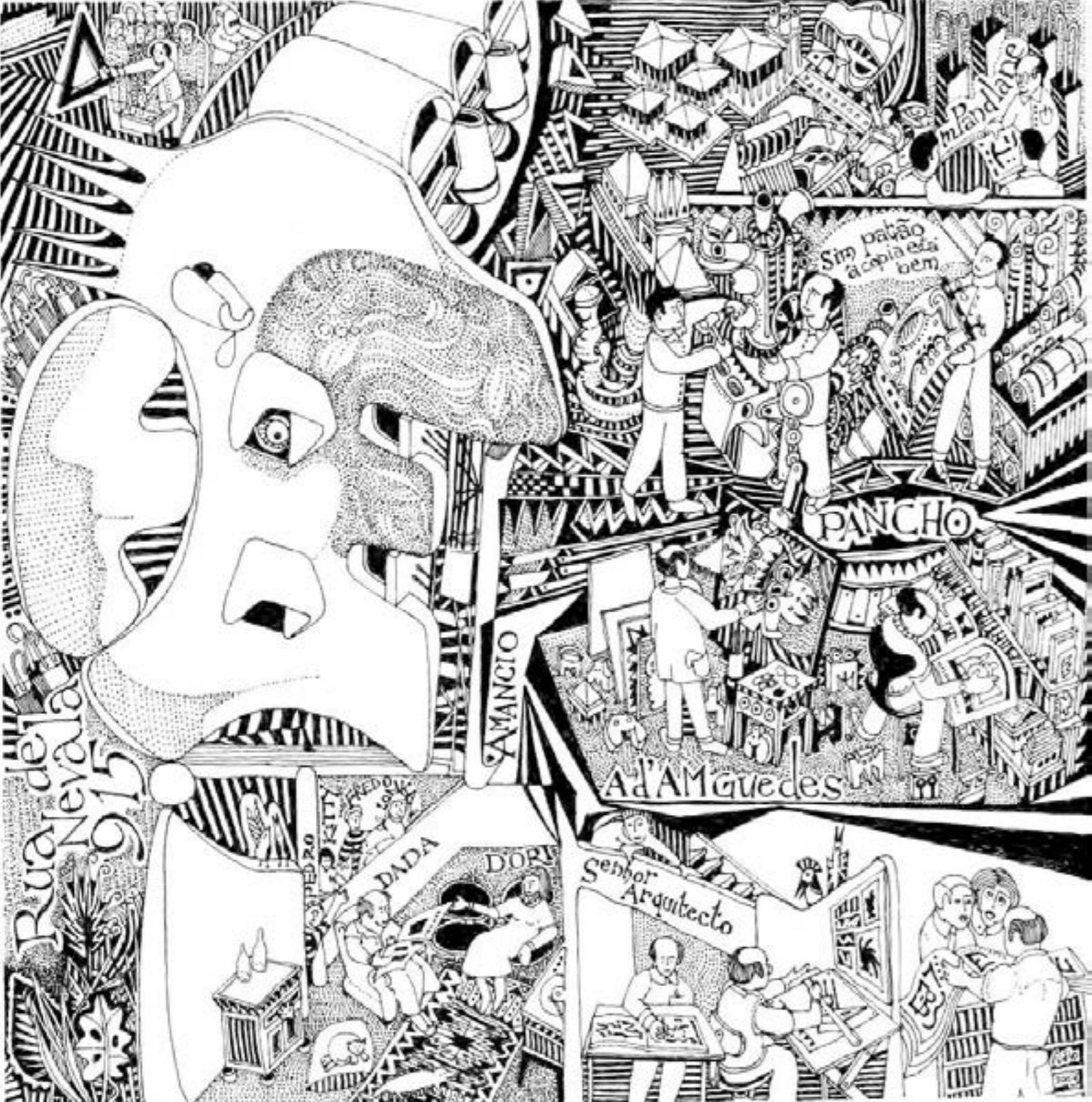
Fig. 24. Pintura sem título de Tito Zungu, 1974.

O seu trabalho em nada é semelhante ao dos artistas naïf – os desses são, invariavelmente, de um realismo infantil. Os trabalhos de Tito são executados numa caligrafia única; ele não pinta as figuras – desenha-as e escreve-as, mais como um arquitecto do que como um pintor. (Guedes, 2007, p.106)

Embora tenha um tipo de expressão espontânea, *naïf* e proveniente de um artista sem instrução (fig.24), Tito possuía uma enorme sensibilidade para o significado do que representa e uma necessidade compulsiva de transmitir as suas visões. As suas pinturas são ricas em decoração e de uma organização excecional, com padrões e texturas de linhas minuciosas trabalhadas a régua e esquadro e com frequentes variações de escala (Guedes, 2007, p.106-109).

De modo muito particular, a obra de Amâncio Guedes reflete a sua personalidade, manipulando simultaneamente os estilos históricos da arquitetura e da arte e incorporando expressões populares. Contudo, os seus projetos não apresentam data, pertencem a *famílias* na qual avança e retrocede. Não segue uma ordem cronológica. Inventa e reinventa constantemente. Volta às suas *famílias* em tempos e locais distintos. Em Pancho, a arquitetura é intemporal, mas o edifício não, a ruína faz parte do seu processo.

I CLAIM FOR
ARCHITECTS
THE RIGHTS AND
LIBERTIES THAT
PAINTERS AND POETS
HAVE HELD FOR
SO LONG
PANCHOGUEDES



PANCHO GUEDES - O PROCESSO DE PROJETO EM ARQUITETURA

O MODO DE PROJETAR DE UM ARQUITETO / ARTISTA

Pancho Guedes faz parte de uma geração de arquitetos que sempre ensinou, sempre aprendeu, viajou, desenhou e construiu. Mas distingue-se por entender a arquitetura, a escultura, a pintura, a escrita, a teoria e a história como áreas de permanente relação. Na arquitetura de Pancho há uma reciprocidade e dialética entre as várias artes. Os seus projetos são representados e reinventados por desenhos, pinturas, esculturas, maquetas, fotografias e metáforas.

Para Pancho, a arquitetura construída não é a última fase do processo, mas uma das expressões resultantes do processo criativo, fazendo parte também os desenhos, as maquetas e as pinturas. Alison Smithon, a propósito da exposição “Sixteen architecture and many other sights”, na *Architectural Association*, Londres, 1980, cria uma história que descreve metaforicamente o comportamento de Pancho como arquiteto:

Se imaginarmos – como nas histórias para crianças – a situação de “Era uma vez”, Guedes estava numa paragem e chegam dois autocarros ao mesmo tempo; Guedes começaria a conversar com os dois motoristas, falaria com os dois revisores [...]; poria metade dos passageiros dos dois autocarros bem dispostos [...]; e conseguiria de alguma maneira «apanhar» os dois autocarros [...].

E seguramente, só por ter estado naquela paragem, surgiram:

- uma família de esculturas de autocarros;
- uma série de desenhos, pinturas ou bordados de autocarros e das pessoas dentro deles;
- uma ou mais casas que eram casas-autocarros que tinham



decidido estacionar, ou paragens de autocarro que se tinham tornado casas-autocarro. (Cit. in Guedes, 2009, p.250-251)

Mesmo após a construção do edifício, o arquiteto regressa ao estirador e cria novas interpretações sobre o projeto, alterando-o mentalmente, tanto em forma como em significado artístico. É um processo infundável, na incessante procura da essência. O seu filho Pedro afirma:

Os projectos não são abandonados quando são construídos. [...] Os quadros, esculturas e edifícios de Pancho são o lado formal do trabalho. Atrás deles estão os desenhos que lhes deram vida e que continuam a questionar, subverter, minar e melhorar aquilo que foi concluído de um modo fugaz. (Pedro in Guedes, 2009, p.265)

O processo e todas as possíveis ideias desencadeadas através do pensamento do arquiteto são clarificados no desenho. O método *principal* de representação de arquitetura, o desenho, é por vezes mais genuíno que a própria obra construída. Numa entrevista ³² de Ana Vaz Milheiro e Jorge Figueira, é perguntado a Pancho se “os edifícios de Le Corbusier eram belos?” (2010, p.29), ao qual responde que “os desenhos de Le Corbusier eram belos; os edifícios eram abstracções dos desenhos.” (Pancho *in* Figueira e Milheiro, 2010, p.29). Esta afirmação clarifica o entendimento de Pancho por “projeto” – não existe exclusivamente na “obra construída”, mas provém da sua projeção imaginada, onde reside a autenticidade. Em outra entrevista, com Manuel Graça Dias, afirma que “nós fazemos projectos; o projecto é que conta! Não uma realização hipotética desse projecto” (Pancho *in* Dias, 1999,

32. FIGUEIRA, Jorge; MILHEIRO, Ana Vaz – *Pancho Miranda Guedes. In “J.A.-Jornal Arquitectos”, Ser Belo: n. 241, Out./Nov./Dez. 2010, pp.21-35.*

p.181). O que comprova que o arquiteto distingue claramente o edifício, a “obra construída”, do pensamento arquitetónico e as sensações daí resultantes. Há uma distinção entre a construção e o desejo do arquiteto, que apenas pode ser expresso de forma fidedigna através do desenho. Os desenhos *são o método mais verdadeiro* de transmitir uma ideia. Apenas estão limitados pela destreza da “mente”, tendo a mão a função de transmitir as ideias graficamente. A propósito de uma entrevista ³³, dirigida por Maria Barreiros e Pedro Vieira, afirmam sobre Pancho que “o desenho, a manualidade que retira da pintura, a escultura, tornam-se marcas da sua obra que revertem para a arquitectura...” (2005, p.14), ao qual o arquiteto completa explicando:

*É isso que é arquitectura. Há uns senhores que dizem que é a obra construída. A obra construída é outra coisa completamente diferente, porque nós hoje não controlamos a obra construída. Eu, como fazia as obras nas missões calvinistas do interior de Moçambique, fazias eu, com pessoal e controlava. (Pancho *in* Barreiros e Vieira, 2005, p.14)*

O desenho sobrepõe-se à “obra construída”. Alguns pormenores são mais visíveis na expressão gráfica do que no objeto arquitetónico. De modo a clarificar o entendimento sobre esta convicção de Pancho, Pedro Ressano Garcia pergunta se “a arquitectura são as obras ou são os desenhos” (2002: 44), de forma muito segura, Pancho responde que “são duas coisas completamente diferentes.” (*in* Garcia, 2002: 44), fazendo uma definição:

33. LOUREIRO, Luís (dir.); BARREIROS, Maria; VIEIRA, Pedro – *{entrevista} Pancho Guedes. In “Revista NU”, Identidade: n.26, 2005.*

A arquitectura são as ideias; os desenhos, as maquetas, a invenção espacial. Quando faço um projecto, testo os seus espaços, percorro-os e ainda estou a pensá-los. Conheço os espaços pequenos – por vezes muito pequenos – as explorações verticais, a luz, as variações espaciais e a forma dos tectos. Há outra coisa que é a construção, e essa, muito raramente corresponde às intenções do arquitecto. É preciso separar uma coisa da outra. Hoje não há construtores que acompanhem um projecto.”

(Pancho in Garcia, 2002, p.44-45)

Pancho adquiriu ao longo da sua vida um método de projetar onde se destaca um grande equilíbrio entre arte e ciência. O grau de técnica, o conhecimento profundo sobre processos construtivos, o conhecimento sobre as características dos materiais, já estão tão incorporados na criatividade do artista, que podem ser ocultados na primeira fase de representação, mas permanecem constantemente no imaginário. Nos seus meios de construção, tanto recupera os processos tradicionais, como expressa um desejo pelas novas tecnologias. Pancho Guedes teve a oportunidade de muitas vezes trabalhar na própria obra, marcando, aperfeiçoando, esquiçando nas paredes cruas. Este carácter experimental *in loco*, permitiu ao arquiteto um entendimento do *esqueleto* dos edifícios que lhe permitiu traçar formas curvilíneas e sinuosas de grande carga poética.

O seu *ecletismo* não é como uma derivação estilística, mas uma forma de recriar as linguagens possíveis da arquitetura, o que torna mais interessante a compreensão das suas obras arquitetónicas. Na verdade, os seus projetos não são inovadores no plano construtivo, mas expressam um domínio de todas as

técnicas construtivas.

Em Pancho Guedes, um projeto é uma oportunidade de desenharmos e concretizarmos algo que surgiu no nosso imaginário, uma imagem ou conjunto de imagens criadas pela nossa mente. A propósito de uma questão colocada por Ulli Beier, Pancho refere: “Primeiro inventa-se qualquer coisa, ou sonha-se com qualquer coisa, e depois é que se encontram as justificações” (2009, p.22). A esta resposta, Beier interroga se é “a imagem que surge primeiro”, ao qual Pancho afirma que “ a imagem, não sei de onde vem. Neste caso em particular, [falavam sobre o “Leão que Ri”] chamei-lhe dedos, picos. Será uma interpretação de um edifício que sempre teve importância para mim? É uma casa em Lisboa, a Casa dos Bicos, [...]” (2009, p.22). Para Pancho, é no intelecto do arquiteto que é desvendada a arquitetura, que depois é conceptualizada com materiais. Mas essa construção não é o produto genuíno da conceção de um pensamento arquitetónico. É no desenho que se encontra a expressão verdadeira. Na bidimensionalidade do papel não só podemos iludir o volume e a profundidade, como podemos inventar mundos e formas, coisas possíveis e impossíveis, materializáveis ou não. O desenho é o motor principal e assume premissas de existência formal. A expressão e a representação produzem uma forte impressão visual, criando sensações de luz, de cromatismo e de texturas. São imagens criadas pelo raciocínio, posteriormente transportadas para o plano da vivência.

De um lado está o mundo visível, a pele, e do outro, o mundo oculto do imaginário. É na interligação e na sobreposição destes dois mundos, que o conceito se constitui, num jogo de forças que procura uma síntese entre real e virtual,

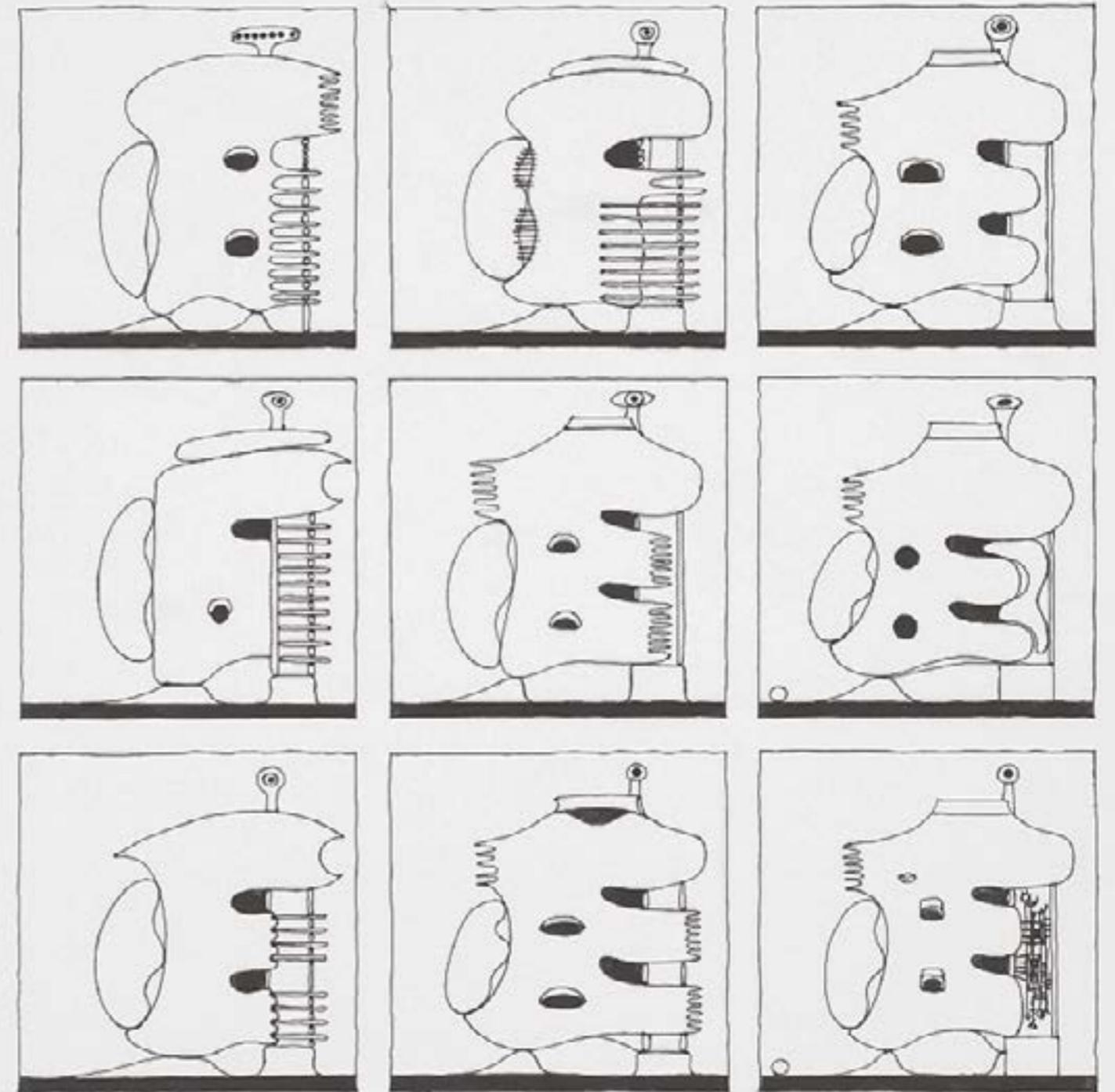
ser e aparência, racional e irracional, visível e invisível. Estas dualidades surgem nos desenhos dos projectos de arquitectura, mas também nos murais, e na pictórica e escultórica de Pancho. (Santiago, 2007, p.89)

Assim como acontece no seu discurso, os projetos de Pancho reportam-nos para sucessivas metáforas. Apresentam significados para lá das suas utilizações. É através do desenho, de pinturas e esculturas que os edifícios se transformam em rostos, animais ou humanos. Elementos arquitetónicos que outros arquitetos não realçariam, na sua obra ganham uma dimensão simbólica. É o caso, por exemplo, de três chaminés que se assemelham com girafas, que chegam a dar origem ao nome da habitação “Casa das Três Girafas” (fig.28), Maputo, 1953. A dimensão simbólica da arquitetura de Pancho permitiu uma criação de identidade, um estilo próprio, o seu *ecletismo*.

Precisamos de dar tempo ao tempo para que os edifícios se tornem neles próprios. Precisamos de tempo para que os edifícios encontrem as suas próprias caras. (Guedes, 2007, p.58)



Fig. 28. “Casa das três girafas”, Pancho Guedes, Maputo, Moçambique, 1953.



O DESENHO DE PROJETO DE ARQUITETURA COMO PROCESSO ARTÍSTICO

A representação de projeto tem como função chegar a um objeto concreto, revelar uma essência: a essência da arquitetura que se materializa em elementos primordiais como o ritmo, a proporção, a harmonia e o equilíbrio. É no ato de projetar que a criatividade é testada - é uma ação intelectual que define uma forma, mesmo que por vezes esteja dependente de processos relacionados com o ato próprio de desenhar. É uma atividade individual, onde o desenho projeta a imaginação para o exterior, seja ela proveniente de um sonho ou causa de um raciocínio mental. “O desenho vai permitir a cada artista desenvolver uma expressão própria e original, enquanto também organiza o seu processo criativo com um modo de expressão específico do pensamento visual.” (Rodrigues, 2003, p.85). “Desenhar” é o ato que se situa entre a ideia e a imagem exterior, onde estão em jogo o passado e o futuro, o conhecimento e o desconhecido, o que foi observado e o novo - é um *mundo novo*. No entanto, no mesmo tempo em que desenhos surgem novas ideias, através das formas que vão surgindo no suporte, ou seja, pensamos a desenhar e a desenhar pensamos.

O desenho para Pancho Guedes é o prazer do acto de desenhar, é a expressão gráfica de uma ideia, é a possibilidade de uma existência que permite uma outra existência – a arquitectura. (Santiago in Guedes e Jacinto, 2006, p.116)

Pancho Guedes é um observador *compulsivo*, tanto na informação proveniente da Europa e da América, o *mundo exterior*, como nas experiências vividas na cultura africana, o *mundo que o rodeia*, fazendo com que sinta a necessidade de registar as suas impressões sensoriais, de esclarecer o seu conhecimento, de construir a sua memória, de construir coisas que auxiliem as suas atividades práticas. É exprimindo-se através da arte que Pancho controla e interpreta tudo o que *absorve* (fig.30). Mas, não basta ser um observador constante, é necessário também ter a *visão educada* para que sejamos atraídos apenas pelo que é *belo*. Para uma visão educada é imprescindível treinar a observação, e o desenho é o método mais eficaz, “o desenho ajuda muito a regular a vista (ou a visão) e a formar o juízo.” (Gómez, 1995, p.44). Ana Leonor Rodrigues refere que “o desenho educa o



Fig. 30. “Anatomia do pensamento”, Pancho Guedes, s/ data.

olhar, ordena a sensibilidade, exponencia a imaginação criadora e estabelece a possibilidade de comunicação e entendimento, ao autor, das suas próprias ideias, ao observador o experimentar conceptualizado da própria acção de desenhar...” (2003, p.50). Desenhar é, de facto, um treino para a mente.

Para ser grande, sê
inteiro: nada
Teu exagera ou exclui
Sê todo em cada coisa.
Põe quanto és
No mínimo que fazes.

Ricardo Reis³⁴

Ricardo Reis exalta a necessidade da autenticidade em tudo que se faz. O interesse, a motivação e a necessidade de conhecimento leva-nos a querer mais, saber mais, conhecer mais. Porém, não será na quantidade que residirá a genuinidade do conhecimento, mas a sua aplicabilidade a algo de autêntico. É na procura de autenticidade que Pancho Guedes vive. O desenho é um meio de representação puro, sem interferências entre a *mente* do criador e o que vai ser representado no *papel*. Pancho utiliza o desenho não só como meio de representação de projetos de arquitetura, mas também como experiência artística. Desta forma, Pancho defende o carácter artístico do processo criativo de um arquiteto renunciando o trabalho de equipa – que constitui um processo mais tecnicista, por apresentar uma linguagem mais codificada e menos expressiva devido à necessidade de comunicação dentro de um grupo. Ao manter o

34. Heterónimo de Fernando Pessoa – Para ser grande, sê inteiro - “Odes”.

processo criativo individual, a expressão torna-se mais artística.

*Os desenhos para um edifício devem vir todos da mesma mão [...] para que um edifício fale uma só voz. Os edifícios são os mesmos se passarem por uma equipa [...] temos de ser nós a desenhá-los para que eles fiquem um pouco mais perto da verdade [...] Os edifícios resultam, em grande medida, da forma como são desenhados. Em muitos dos edifícios a forma do desenho é o que mais se evidencia – em muitos, é o que os mantém juntos.*³⁵

O desenho proveniente de engenheiros que Pancho Guedes recebia para os seus projetos, refazia “de modo a que fizessem parte do grupo, para que tivessem o mesmo traço e papel do mesmo tamanho.” (Pedro in Guedes, 2009: 267)

Se tivermos de destacar entre *processo* e *produto*, o desenho é mais o processo que o produto, ou, como refere o artista espanhol Juan José Gómez Molina “o autêntico desenho não está no desenho final, mas na estratégia que desenha” (1995, p.188). O mesmo se pode afirmar na arquitetura de Pancho Guedes, onde, para o arquiteto, a essência da arquitetura se encontra na estratégia, no *processo*, e não no *produto* final, que é a obra construída. O desenho é o meio mais eficaz no processo, pois funciona como pesquisa e procura pela forma, resulta da tensão entre a dúvida e a convicção. Mesmo que o projeto não seja construído, a ideia original de arquitetura está presente no papel e no imaginário. O importante é enaltecer o pensamento de conceção de arquitetura - o processo. Sem esta fase conquistada e solidificada, mesmo que a obra seja construída, não há arquitetura.

35. Excerto da Comunicação apresentada no Institute of South African Architects por Pancho Guedes, Cidades do Cabo, 1964. (cit. Guedes e Jacinto, 2006, p.116)

Acredito que os rabiscos e as notas conceptuais em bruto têm uma vitalidade que muitas vezes se perde nas obras acabadas. São os esboços espontâneos em blocos de notas e os outros registos fugazes que dão vida ao mais conseguido dos desenhos finais. (Guedes, 2009, p.39)

Frequentemente, Pancho tinha de recorrer a desenhos e esboços nas paredes para explicar uma situação ou solucionar os problemas de obra. O seu filho Pedro Guedes relembra as suas visitas com o pai ao local das obras de construção: “sob a tinta e o estuque de quase todos os edifícios que alguma vez foram construídos sob a supervisão de Pancho há maravilhosos esboços explicativos que nunca voltarão a ser vistos e que foram feitos para esclarecer maneiras de ultrapassar problemas inesperados.” (Pedro *in* Guedes, 2009, p.267)

Para além de ser uma expressão de uma ideia, o desenho serve como estímulo criativo. A artista Ana Leonor Rodrigues afirma que “ao fazer um desenho com uma qualquer finalidade útil, desencadeio o processo de desenhar que, por sua vez, pode ser sugestivo de inventivas que divergem da intenção original”

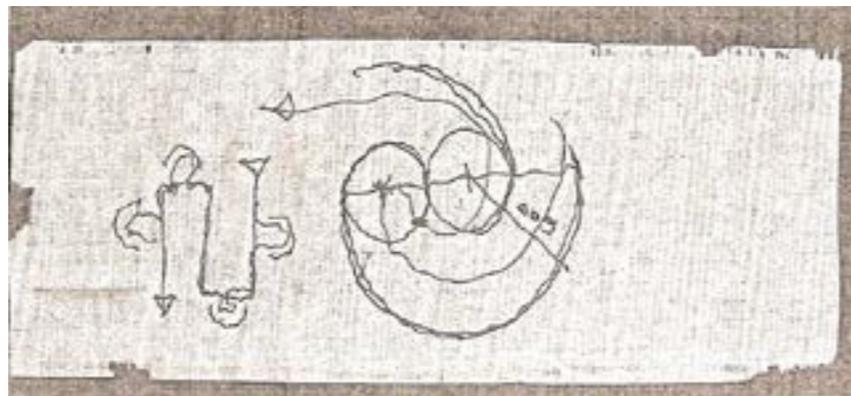


Fig. 31. Esquízo de Pancho Guedes realizado no processo de projeto da obra “Lisboscópio”, 2007.

(2003, p.45). Uma forma resultante de um desenho pode seguir outros caminhos através de derivações desse próprio desenho.

O processo (fig.31) de desenvolvimento da instalação “Lisboscópio” (fig.32), realizado no âmbito da representação oficial portuguesa na 10ª Exposição Internacional de Arquitetura – Bienal de Veneza, 2007, expressa claramente esta posição. Foi uma colaboração entre Pancho Guedes e Ricardo Jacinto, onde o processo criativo foi partilhado “de igual para igual” (Jacinto, 04/06/2013). Durante essa fase, Pancho Guedes apresentou os seus desenhos com a representação daquilo que imaginava ser a instalação (fig.33). Ricardo Jacinto analisou a planta, mas não chegou a observar os alçados, fazendo com que a interpretação do projeto não correspondesse fielmente ao representado. Em determinada altura, “na reunião seguinte, em que falámos com a curadora, ele mostrou a planta e eu mostrei os meus desenhos, um pouco antes de ele desvendar os seus alçados.

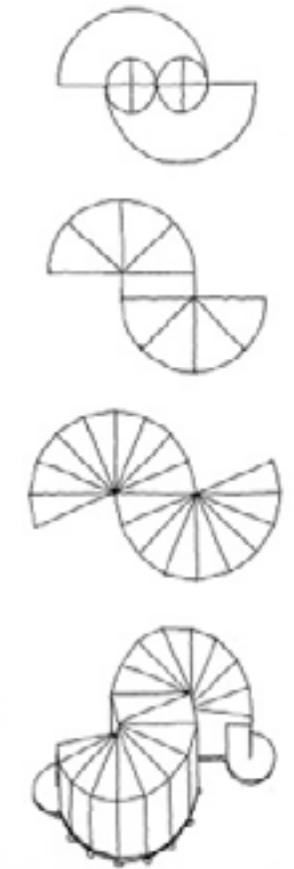


Fig. 32. “Lisboscópio”, Pancho Guedes e Ricardo Jacinto, 2007.

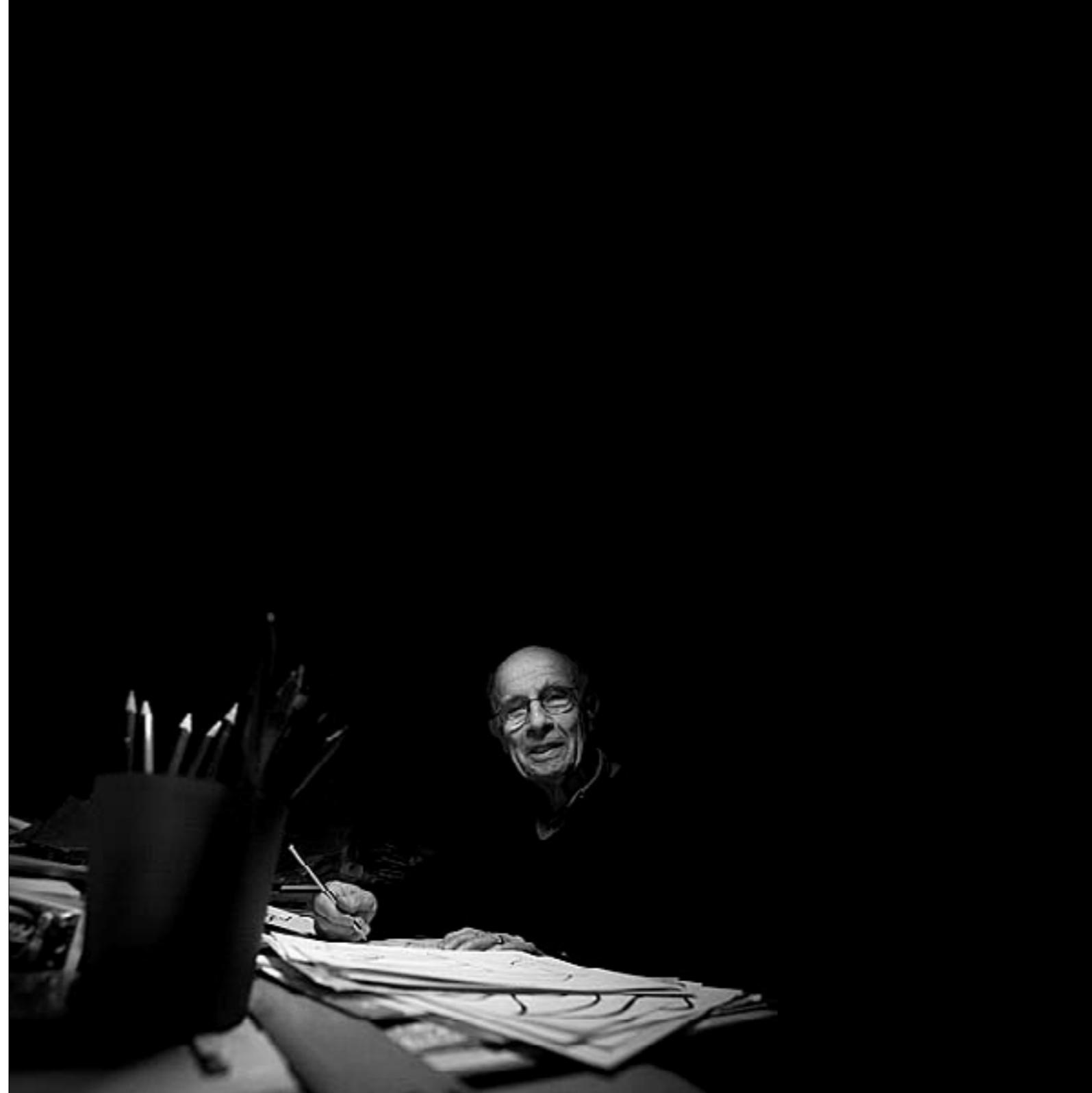


Fig. 33. Conjunto de esquiços de Pancho Guedes realizados no processo de projeto de “Lisboscópio”, 2007.

Ele claramente percebeu que a resolução que eu tinha feito, em modo tridimensional da forma que tinha apresentado em planta, era diferente daquela que ele tinha idealizado.” (Jacinto, 04/06/2013).

Foi a interpretação de um desenho de Pancho que levou à origem de outra forma, diferente da já representada. “Há esta minha interpretação e a partir daí gera-se um conflito, porque a mesma forma estava a ser interpretada de maneira diferente e com objetivos diferentes.” (Jacinto, 04/06/2013). Pancho Guedes, sempre muito perspicaz, entendeu o sucedido e, na reunião com a curadora, não expôs os seus alçados. Observou os desenhos de Ricardo, entendeu que aquela forma seria uma melhor solução, juntou a sua planta e fez com que o projeto nunca tivesse duas versões diferentes.

Todavia, Pancho Guedes afirma que para se ser um bom artista é necessário saber parar. Referindo as suas influências, afirma que “Picasso, tal como Matisse, descobriu que deveria deixar cada quadro inacabado. Tinha uma percepção incrível de quando largar a obra, antes de ficar demasiado «trabalhada». Há um momento próprio [...]”, concluindo que “tanto Picasso como Matisse safavam-se [a pintar] porque sabiam parar.” (in Garcia, 2002, p.48). Da mesma forma o processo criativo de Pancho se desencadeia. Pouco do significado da sua obra apresenta um carácter definitivo, nunca existe conclusão, pois volta, quase sempre, a reinventar. Deixa um lugar para a interpretação livre, que tanto atinge quem observa a sua obra como a si mesmo.



DESENHO DE ESTIRADOR VS DESENHO DE COMPUTADOR

Atualmente vive-se na era digital onde o desenho é processado por meio de *software*, fazendo com que o desenho de “papel e caneta” seja colocado de parte.

Com vista à economia de tempo e garantia de minimização de erros, o desenho digital domina os ateliês de projeto há vários anos e o conceito de desenho livre tem vindo a se perder. Com isto, perdem-se as emoções, sentimentos e expressões de quem está a desenhar. O modo de projetar de Pancho Guedes apenas se mantém com os arquitetos em fim de carreira. O estirador, o papel vegetal, o esquadro e a tinta-da-china, são elementos que cada vez menos são visíveis em ateliê. Os ateliês passaram a conter inúmeros funcionários, que participam no *mundo globalizado*, onde a concorrência é uma constante ameaça e os meios de representação de arquitetura surgem expressas em linguagens universais. Já não existe o pequeno ateliê do arquiteto/artista. A globalização trouxe a homogeneidade na representação de projetos de arquitetura. O processo deixou de ser individual e autónomo, como era com Pancho, e passou a ser um acontecimento público, divulgado de diversas formas, como, em vídeos, simulações *3D* ou fotomontagens.

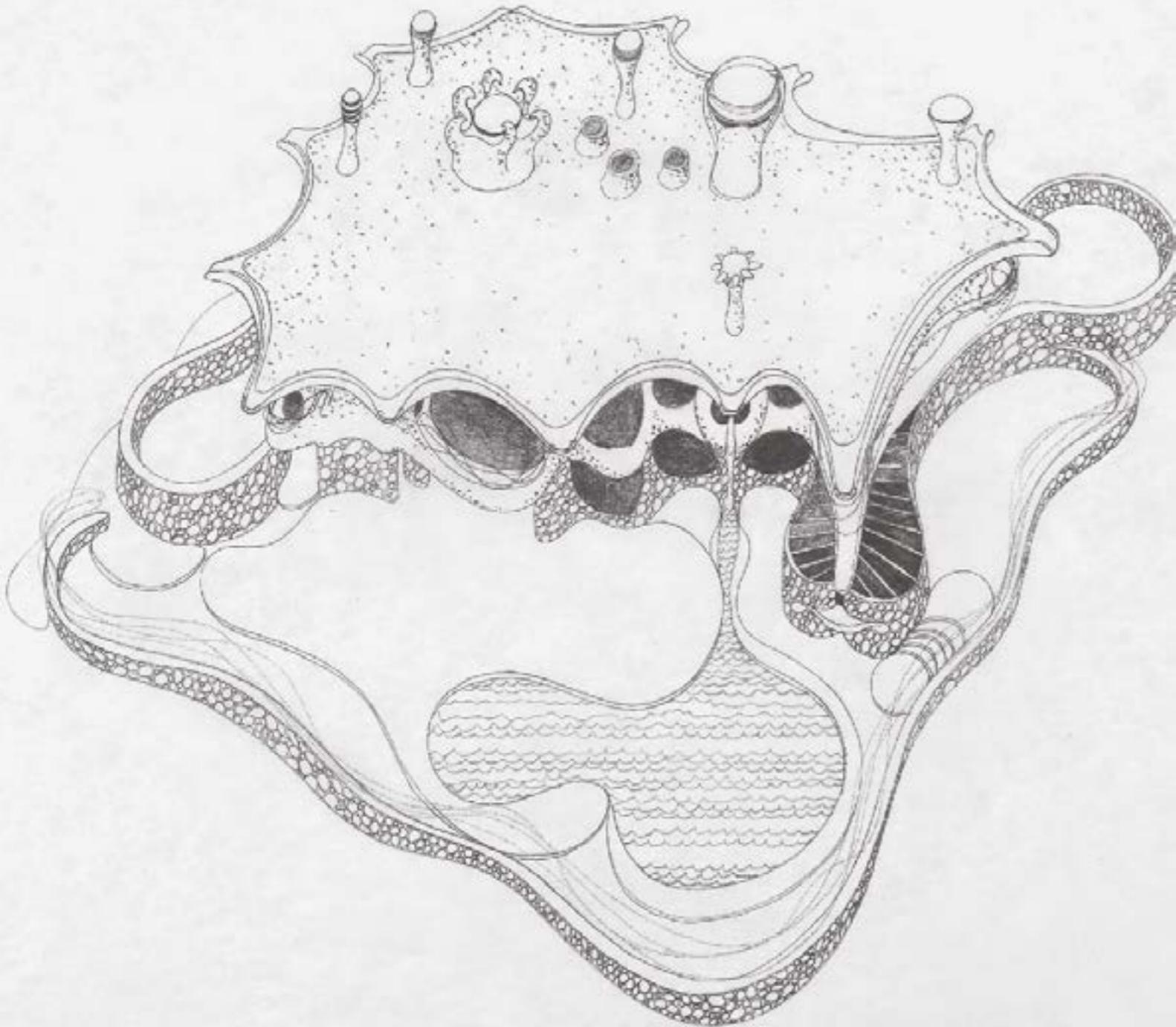
Contudo, ocorre nestes procedimentos uma ambiguidade. O desenho digital é também “analógico”, no ponto de vista que é executado por um indivíduo que é sempre “analógico” (Santiago, 2007: 156), é um ser pensante e quem comanda a ação.

Pancho Guedes afirma que “a conceptualização é fundamental para a realização da arquitetura. A maioria dos arquitetos são sujeitos a uma forma de trabalhar por técnicas estatais” (14/08/2013). Considero que o desenho manual e o

digital devem ser um complemento mútuo, onde, por um lado se continua com o traçado livre na fase de decisão do projeto, e, por outro, o desenho de computador proporciona a precisão e rapidez. Numa entrevista, Pedro Ressano Garcia questiona a Pancho se “usa computador” (2002, p.43), ao qual responde:

O desenho técnico de computador compra-se e oferece muitas possibilidades, a maneira como é explorada essa ferramenta é que é rígida e limitada. É curioso ver que há quem desenvolva o seu próprio funcionamento e explore o limite de entendimento daquilo que não percebe com os outros instrumentos de desenho. Daquilo que é, aparentemente, um acto mágico de fabricar bocados de imagem. Eu prefiro sonhar com as coisas e depois no papel explorar alternativas, em desenho à mão livre.

(Pancho in Garcia, 2002, p.43)



O DESENHO DE PROJETO QUE CONQUISTA VALOR PLÁSTICO PRÓPRIO

Por norma os desenhos de representação de projetos de arquitetura são criados com o intuito de antever um edifício. São desenhos que fazem parte do processo e não são criados com o intuito de existência própria. Privilegia-se o que se traduzirá na obra a construir, em detrimento daquilo que é o próprio desenho. Nesta situação, Ana Leonor Rodrigues afirma que “o termo *devir* traduz bem o lugar conceptual do desenho, [...] é a possibilidade de se tornar outra coisa, um misto de lagarta e casulo, do qual percebemos o processo no momento em que vimos a borboleta” (2003, p.103). No caso de Pancho Guedes, os desenhos possuem vários significados e uma intenção artística implícita e uma qualidade estética que os particulariza, que os eleva a objeto de arte. Para este arquiteto, que é também artista, os desenhos não são apenas um método de representação, mas também um meio de expressão artística. Embora não seja a razão original da sua realização, os seus desenhos tornam-se objetos artísticos com valor plástico independente, de forma a distanciarem-se do seu propósito original.

O que noutros sítios seria uma maquete, aqui é uma escultura. Os cortes e alçados, usualmente guardados em gavetas de arquivo, são pinturas de cores intensas que se penduram nas paredes. (Magri e Tavares, 2011, p.15)

É regular no método de trabalho de Guedes a pesquisa e procura da forma arquitetónica através de desenhos de diversos tipos: esquiços, desenhos mais detalhados, mais espontâneos,

pinturas de diversos tipos de expressão. Ana Leonor Rodrigues refere que este tipo de expressão “é um processo de trabalho, que implica escolhas sucessivas, descobertas, invenções, destruições, tudo o que afinal está implícito na criatividade artística.” (Rodrigues, 2003, p.49). No caso de Pancho Guedes o resultado desse exercício é tão qualificado que os desenhos por vezes recebem molduras, que também fazem parte do processo artístico. As molduras são criadas pelo próprio artista e apresentadas com uma temática, normalmente associada à expressa na pintura. As próprias molduras são um projeto em si (fig.36).

Os desenhos de Pancho comunicam de uma forma tão expressiva que se sobrepõem ao código e regras convencionais de representação de projetos de arquitetura. Contudo, continuam a transmitir informações com grande precisão ao nível construtivo, mas de uma forma mais própria e individual.



Fig. 36. “A secção da Sai-pal que sonha com os seus alçados”, pintura com moldura cria por Pancho Guedes, 1981.

Estes desenhos não só representam de forma mais intensa as sensações dos espaços neles representados, como também a sua própria expressividade artística provoca o observador. Nesta reciprocidade, “Pancho Guedes cria desenhos que desvendam edifícios, tal como edifícios que desvendam desenhos.” (Santiago *in* Guedes e Jacinto, 2006, p.114).

O sujeito exprime-se sem constrangimentos desde o seu nível mais inconsciente até à mais controlada e racionalizada representação do mundo e das imagens da forma. [...] Ao desenho fica o lugar para a extrema subjectividade, do gosto pelas formas e pelas sensações, pelo prazer em estar e ser, ou pelo desejo de o ser. O domínio do saber sem que se sabia, do poder secreto e íntimo sobre si próprio. (Vieira, 1995: 40)

Para Pancho o essencial no processo de um projeto é o pensamento criativo, que tanto proporciona a criação de edifícios, como de esculturas, desenhos, pinturas, maquetas e textos. No fundo é como se fosse uma árvore, que depois dá um edifício, dá uma pintura, também dá uma maqueta, como frutos. Todas elas são coisas acabadas em si, mas, simultaneamente, não são acabadas porque são irmãos uns dos outros. O facto de eles existirem como uma família faz com que vivam da mesma ideia. Aquilo que dá vida a um também dá vida a outro e acabam por se influenciar muito. (Jacinto, 04/06/2013)

As várias expressões provenientes do pensamento criativo, como, a pintura, a escultura e a arquitetura, complementam-se e auxiliam mutuamente o entendimento conceptual e sensorial. Segundo Pancho “tudo afeta a execução de um projeto de arquitetura. As pinturas e as esculturas que são sobre um



Fig.37. “Dentro do Leão que Ri”, pintura do corte do edifício “Leão que Ri”, Pancho Guedes, 1981.

projeto são parte integral da obra” (Guedes, 14/08/2013). Exemplo evidente desta atitude é a pintura sobre o corte do edifício “Leão que Ri” (fig.37), que representa a espacialidade que se pode experienciar no edifício. “Acho que a espacialidade é compreensível através de pinturas, desenhos e esculturas.” afirma Pancho (14/08/2013). Mas Miguel Santiago prolonga o efeito deste comportamento, afirmando:

Neste desenho [pintura sobre o “Leão que Ri”] conta-se a história da sua vida [de Pancho] em Maputo. O jardim está repleto com as suas estátuas e esculturas. A base tem uma figura feminina nua, que Pancho Guedes refere como sendo a sua «musa». No primeiro andar, faz-se representar deitado,

ao lado da sua mulher, simbolizando a vida doméstica e a unidade do seu lar. No segundo piso é representado um grupo de edifícios pertencentes à família Stiloguedes. No último andar, os seus desenhadores, alunos ou empregados esperam para o servir. (2007, p.107).

Para além de auxiliarem o entendimento do “devir”, os meios de representação de arquitetura eliminam os erros, secundarizam a paisagem, enfatizam as proporções, redimensionam a escala e pormenorizam o que é relevante. Pancho não fica limitado em relação à vivência do espaço da arquitetura, cria outros tipos de expressão artística provenientes do mesmo pensamento criativo.

Acredito que os quadros, assim como todas as outras criações, crescem uns a partir dos outros, que cada artista inventa os seus próprios precursores, que há um diálogo incessante com muitos passados. (Guedes, 2009, p.31)

A arquitetura contém uma importância acrescida, mas, no entanto, não possui um valor de expressão artística superior ou menor que uma pintura ou escultura. Na oportunidade de realizar questões a Pancho Guedes, foi perguntado: “a arquitetura é a responsável pelas outras expressões artísticas?” (Martinho, 14/08/2013), ao qual respondeu: “é óbvio que a arquitetura é diferente da pintura e da escultura e que consiste numa série de expressões inerentes ao projeto” (Guedes, 14/08/2013). São criações que derivam de outras e que, conseqüentemente, originam novas.

Ainda com o exemplo da obra “Leão que Ri” pode-se



Fig.38. “Casa de bonecas da Kitty”, Pancho Guedes, 1968.

referenciar a casa de bonecas (fig.38) que Pancho criou para a sua filha Kitty. O próprio autor identifica esta obra como “um edifício”, admitindo que lhe deu “muita luta. [...] É que não se trata só de uma casa de bonecas, apesar da dimensão, é um edifício!” (Guedes, 2009, p.23). Além do pensamento criativo originar vários tipos de expressão, Pancho Guedes consegue fazê-lo em períodos de tempo distintos. O edifício foi concluído em 1958 e a casa de bonecas criada em 1968, o que prova que regressa constantemente aos projetos anteriores, volta para “polir, rearranjar” (Guedes, 2009, p.23), como se um fosse um escultor ou pintor. Para Pancho tanto faz que seja uma pintura, uma escultura ou arquitetura, o que está em causa é o pensamento criativo que lhe dá origem, a oportunidade de criarmos algo que

vislumbrámos.

Através deste método de trabalho, Pancho permite que os seus desenhos sejam mais acessíveis no que trata ao seu entendimento ou interpretação. Facto que é importante no contexto onde realizava maioritariamente os seus projetos, que eram encomendados por particulares, indivíduos cujo entendimento sobre desenho de arquitetura não é do seu dever. Os desenhos artísticos são mais “acessíveis a qualquer sujeito, pois a comunicação não implica um saber do exterior para nós, mas antes um conhecimento de si mesmo para permitir o desenvolvimento do sentir a partir do estímulo artístico.” (Rodrigues, 2003, p.104). Em uma época onde o desenho tridimensional ainda não existia, o trabalho artístico de Pancho, as pinturas e esculturas, facilitavam o entendimento da arquitetura por parte de quem não pertencia ao meio. Os desenhos de projeto de arquitetura convencionais são de carácter técnicos e de pouca comunicação artística, necessitando o observador de um grau de conhecimento de desenho técnico para interpretar fielmente o que está expresso.

Joaquim Vieira defende que “o projecto ocupa espaço nas artes plásticas através do exacerbamento da vertente intelectualista, pela ilusória racionalização do acto artístico e dos fenómenos de comunicação da obra.” (1995, p.27). É na fase inicial de projeto, na parte criativa, que surge a liberdade semelhante à de outros artistas, como pintores e escultores. É no desenho que se encontra a liberdade de expressão das ideias e *sonhos* que nos ocorrem em pensamento. Mies van der Rohe é constantemente referenciado pelos seus desenhos simples a carvão que sintetizam o espírito modernista. Além de se tratar de desenhos livres do tipo “esboço”, que adensam uma ideia,

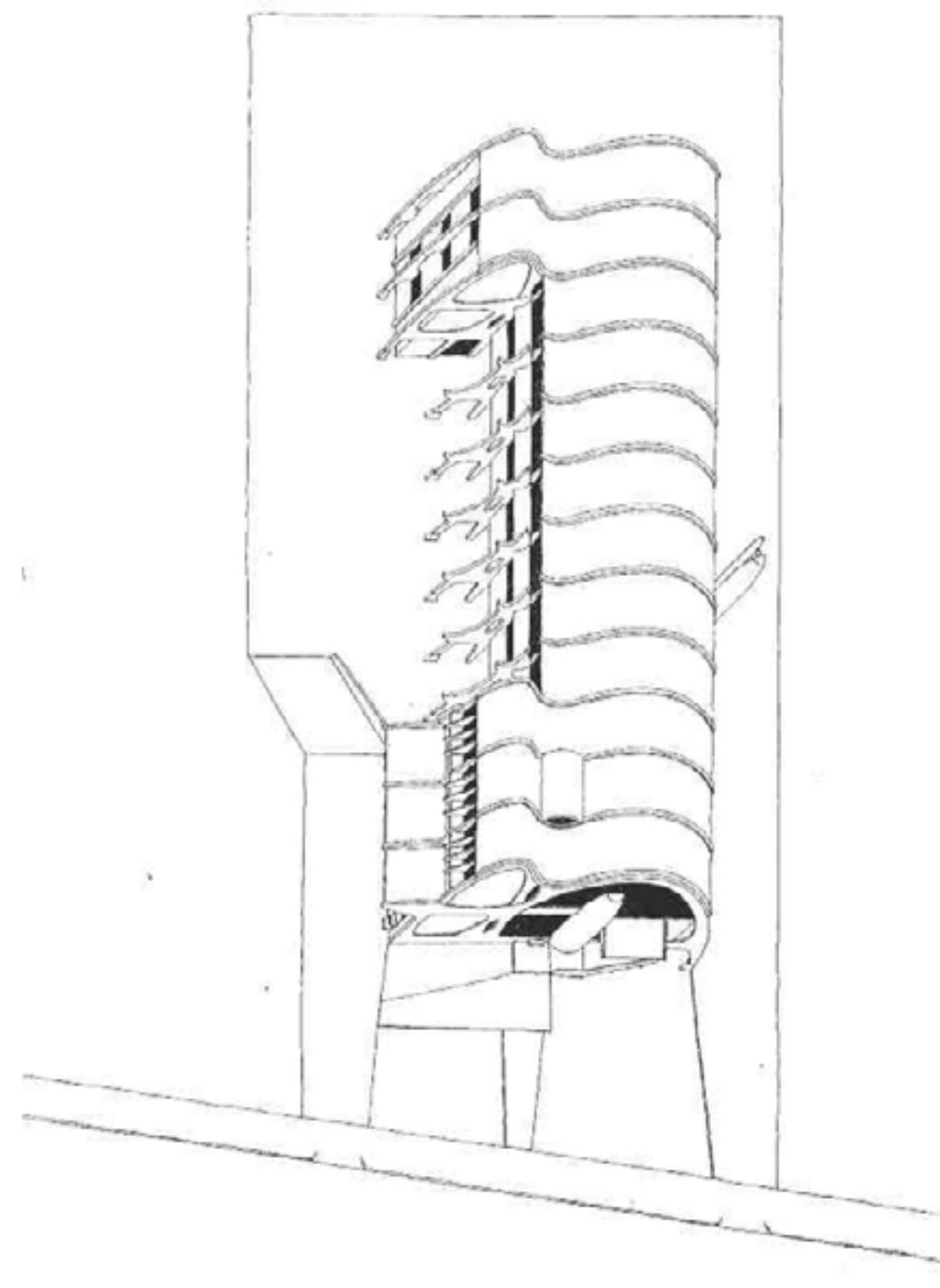
36. "Kröller House", Mies van der Rohe, Wassenaar, Netherlands, 1912. Maqueta construída em telas e madeiras.

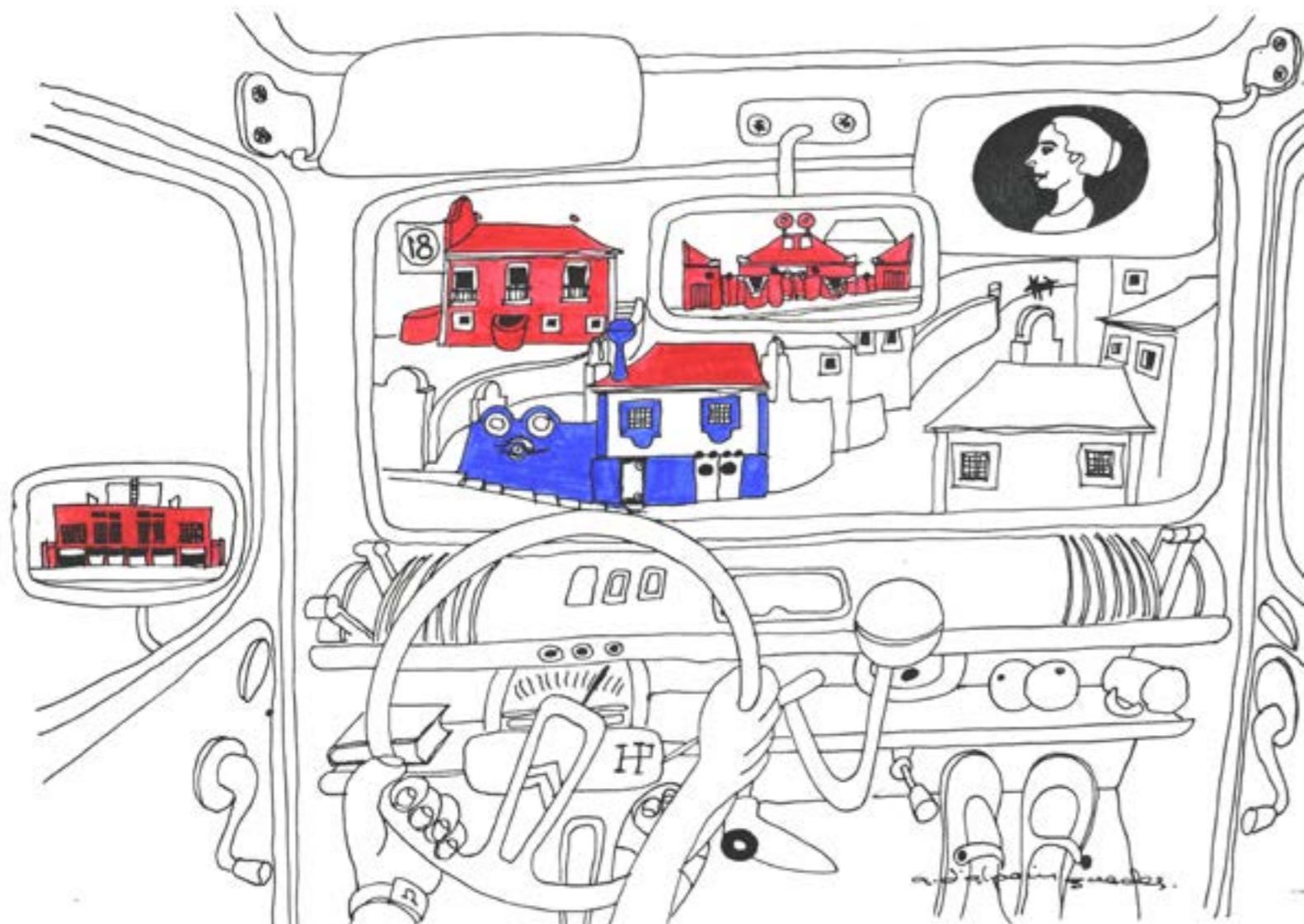
são também uma declaração de princípios, o que lhes confere um valor muito mais rico do que apenas simples desenhos.

Mas não é apenas através de desenho que o processo de projeto de arquitetura de Pancho é marcado. As maquetas fazem também parte do processo criativo. É um tipo de representação que, devido à sua constituição, permite sugestões e ideias que antes da sua construção não se previam, como acontece com um escultor durante a realização de uma escultura. São objetos que, não só pela conceção semelhante à de uma escultura, podem se tornar em peça de arte. Como objeto artístico, passam a fazer parte de novos contextos, e que, ao regressarem novamente ao contexto original, para a sua primeira função, transferem novas ideias e possibilidades que antes não estavam presentes no pensamento criativo que lhes deu forma. É uma experiência também presente na maqueta³⁶ construída na escala 1:1, a propósito de um projeto de Mies van der Rohe (fig.32). Não só alterou o paradigma da arquitetura de Mies, originando uma alteração no tipo de expressão de arquitetura, como inspirou arquitetos e artistas na criação de obras, como, por exemplo, o caso de Ângela Ferreira, que será alvo de estudo no prosseguimento da dissertação.



Fig. 39. Fotografia com Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) e a maqueta de "Crown Hall", autor e data desconhecido.





PANCHO GUEDES - CASO DE ESTUDO
CASAL DOS OLHOS

“CASAL DOS OLHOS”

Pancho Guedes cresceu em África, mas Portugal sempre permaneceu como segunda morada. Sintra, situada na periferia da capital, é uma vila com lugares únicos, repleta de palácios e paisagens fascinantes, onde a arquitetura, a morfologia e a história se complementam de forma particular. “Viemos a Portugal. Queríamos ter uma casa próximo de Lisboa e Sintra rapidamente se tornou o sítio civilizado sem o «frenesi» de Cascais e do Estoril.”, afirmou Pancho (14/08/2013). Seria, portanto, o lugar ideal para nos surpreender com a sua arquitetura, acrescentado a este lugar mais um espaço de interesse.

O “Casal dos Olhos”, número 56 no Caminho de Rio de Milho, situado na Eugaria, uma aldeia a poucos quilómetros da Vila de Sintra, é mais uma obra que expressa a prática habitual de Pancho em fundir a arte com a arquitetura. Autor de mais de quinhentas obras em Moçambique, Pancho, ao criar o “Casal dos Olhos”, permite que seja possível observar a sua arte sem que tenhamos de nos deslocarmos a África. A arquitetura tem de comunicar com o lugar e de se enquadrar no contexto envolvente. Deste modo, o “Casal dos Olhos” “se insere na arquitetura da aldeia, na arquitetura da região, na arquitetura de Sintra. [...] É uma casa muito simples com uma planta tradicional de uma pequena casa de aldeia da região.” (Guedes, 14/08/2013)

Em 1972, Pancho compra uma casa num terreno declivoso, característico da Serra de Sintra. Dada a dificuldade em aceder a esta casa por automóvel, teve de comprar outra casa, um pouco mais abaixo da colina, que comunica com a rua principal da aldeia de Eugaria. Serviu também de habitação temporária enquanto se reconstruía e se ampliava a casa principal (Magri e Tavares,



2011, p.83). Quando a casa principal já se encontrava finalizada, o “Casal dos Olhos” serviu como pequeno ateliê de Pancho durante um certo tempo. Segundo o senhor Luís³⁷, Pancho e Dori possuíam um apito cada, que servia como sinalização quando um pretendia chamar o outro entre os largos metros que separa uma casa da outra.

A casa secundária, que no fundo passa a conter mais protagonismo que a principal, foi em tempos uma habitação típica da região (fig.38). Quando Pancho adquiriu esta pequena propriedade, já se encontrava em estado de ruína. O piso inferior possuía um lugar onde pernoitavam os animais, que passou a ser a garagem do automóvel da família Guedes. O piso superior constituía uma pequena habitação, que fora toda reinventada por Pancho. No entanto, o arquiteto manteve a linguagem própria da aldeia, continuou com a imagem de uma pequena casa de

37. Senhor Luís - um trabalhador multifuncional, responsável pela manutenção das habitações de Eugaria e de Alfama de Pancho Guedes.



Fig. 43. Fotografia da casa pré-existente anterior à transformação para “Casal dos Olhos”, arquivo P.G, anterior a 1982.

campo, tal como as envolventes.

No número dedicado ao arquiteto luso-africano pela revista *Arquitetura Portuguesa*, em 1985, “Vitruvius Mozambicanus, as vinte e cinco arquitecturas do excelente, bizarro extraordinário Amâncio Guedes”, foi realizada uma catalogação que resume e caracteriza as vinte e cinco possíveis expressões de arquitetura de Pancho. O “Casal dos Olhos” não foi exceção, é a número 22, pertence à *família* “Metamorfozes e assombrações”. Este estilo arquitetónico exclusivo de Pancho corresponde a “um conjunto de edifícios que sofreram transformações ao longo do tempo” (Santiago, 2007, p.82). Em alguns casos, dentro desta *família*, as transformações são difíceis de discernir, tal é o estado de integração com a pré-existência. Pancho afirma:

Gosto de trabalhar sobre ideias de outras pessoas – continuarlas se me agradam, contrariá-las se não.

De vez em quando, transformam-se em obras importantes e os edifícios metamorfoseiam-se numa outra coisa.

(Guedes, 2009, p.159)

De certa forma, hoje poderíamos classificar mais obras de Pancho como “metamorfozes”, dado que é uma característica que marca o processo de trabalho do arquiteto – reinventar e recriar projetos ao longo do tempo através do seu imaginário e expresso maioritariamente em pinturas. Mesmo depois de construídas, as obras de Pancho têm continuidade.

Como procedimento natural do processo de desenvolvimento de projetos de arquitetura, Pancho Guedes criou para o “Casal dos Olhos” um conjunto de desenhos que correspondem a pesquisas e divagações em “torno do modo

38. O olhar dos pintores cubistas, em movimento, podia ver o objecto a partir de diferentes pontos de vista e em momentos simultâneos. Substituíam, pela primeira vez, a imagem visual pela imagem da mente.

39. “As Meninas de Avignon”, Pablo Picasso, 1907. Este quadro representa cinco mulheres de um bordel, na Rua de Avignon, Barcelona, que posam nuas para o artista. Enquanto o espaço pictórico é decomposto, os planos surgem sobrepostos, a profundidade é eliminada e o claro-escuro anulado. Os objectos são abruptamente fragmentados em diversas formas geométricas.

de reabilitar a pequena casa de campo, mantendo o carácter vernacular, mas introduzindo uma vertente e um carisma modernos e, acima de tudo, seus.” (Magri e Tavares, 2011, p.81). Consequência deste pensamento criativo, surgem desenhos de expressão muito própria do artista, com uma qualidade natural que se distingue de outros meios de representação de arquitetura. É o caso de um desenho que representa duas fachadas simultaneamente (fig.44), muito semelhante com o tipo de expressão dos pintores cubistas³⁸, como, por exemplo, de Pablo Picasso. Através da minha interpretação pessoal, ousa a comparar a obra “As Meninas de Avignon”³⁹ (fig.45), 1907, com o desenho de múltipla perspetiva do “Casal dos Olhos” de Pancho Guedes. Ambas as obras estão repletas de vários “olhos”, captados de diferentes pontos de vista e representados em múltiplos planos. Picasso representa formas desfragmentadas através de formas geométricas. Os planos surgem sobrepostos, a profundidade é eliminada e o claro-escuro anulado. Ambos

Fig. 44. Desenho com perspetiva múltipla de “Casal dos Olhos”, Pancho Guedes, 1982.

Fig. 45. “Meninas d’Ávignon”, Pablo Picasso, 1907.



efetuam nas suas pinturas uma intensa pesquisa formal. Mesmo em Picasso é notório a influência da arte primitiva africana através das cores quentes utilizadas e o no contorno das formas que se confunde por vezes com o fundo. De forma audaz, declaro que o “Casal dos Olhos” é como um *conjunto de mulheres de Avignon*, impregnadas nas paredes, que espreitam quem passa na rua e que observam o vale deslumbrante de Eugaria com os seus “olhos esbugalhados”. Recentemente renovaram o seu *visual* com a nova pintura (fig.46 e 47). Os “olhos” do casal, ou as “meninas do casal”, são como as de senhora que habitam a aldeia, que passam parte do seu tempo nas janelas vendo quem chega, assim como quando visitei o “Casal dos Olhos”. Além dos olhos da própria obra de Pancho, que intimidam e impõem respeito a quem rodeia a casa, existiam outros, provenientes das casas circundantes, que espreitavam e tentavam perceber o que queria o *intruso* da aldeia. Talvez fosse mesmo esse o propósito de Pancho Guedes, um sonho de vislumbrou e que representou

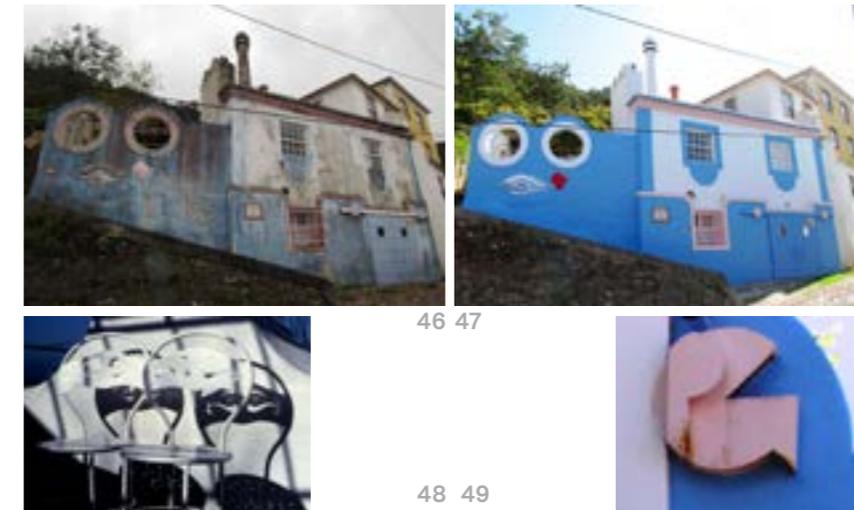


Fig. 46. “Casal dos Olhos”, fotografia anterior à nova pintura, de Leandro Martinho, 2013.

Fig. 47. “Casal dos Olhos”, fotografia posterior à nova pintura, de Leandro Martinho, 2013.

Fig. 48. Cadeiras metálicas criadas para o “Casal dos Olhos”, fotografia proveniente do arquivo P.G.

Fig. 49. Pormenor de “Casal dos Olhos”, candeeiro de exterior. Fotografia de Leandro Martinho, 2013.

40. “Sôr Guedes” é o nome pelo qual é tratado pelos vizinhos da aldeia de Eugaria.

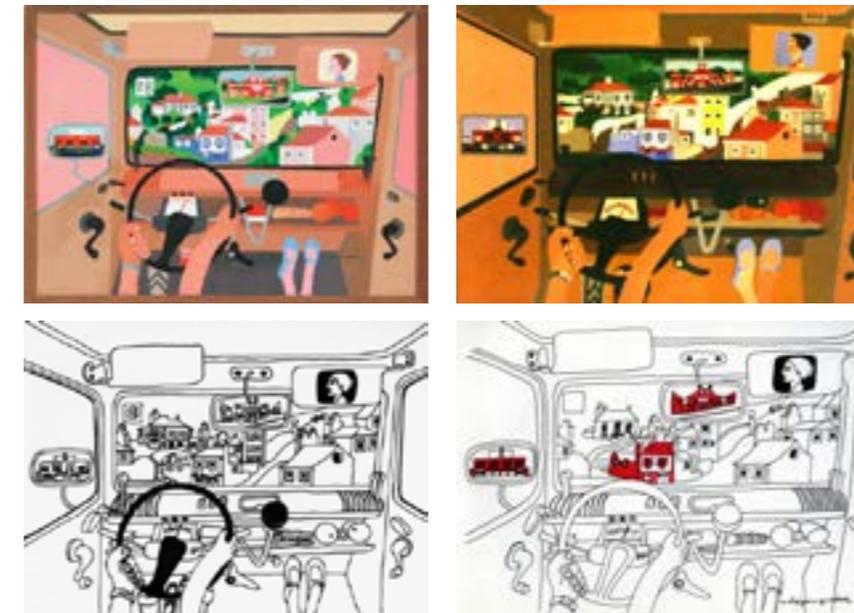
na casa “super salaia” (Guedes, 2009, p.162), um conjunto de *olhos enfeitiçados* que protegem a casa “do mau-olhado” (Guedes, 2009, p.162), enquanto o “Sôr Guedes”⁴⁰ se encontrava fora, provavelmente em África.

Outros objetos surgiram no âmbito deste processo criativo: umas cadeiras metálicas com “olhos” (fig.48), dos quais também existem desenhos e um candeeiro de iluminação, que marca a entrada na habitação “Casal dos Olhos”, que é criado a partir das iniciais do próprio nome do arquiteto – “PG” (fig.49). Fruto também deste pensamento criativo sobre a casa de Eugaria, Pancho cria as pinturas: “Olhos para o Casal dos Olhos” (fig.40), 1983; e “Parede do Casal dos Olhos” (fig.41), 1983-1984. Estas pinturas foram dignas de molduras, também elas desenhadas e construídas por Pacho. Contudo, são objetos artísticos que tanto representam o projeto de arquitetura “Casal dos Olhos”,



Fig. 50. “Olhos para o Casal dos Olhos”, Pancho Guedes, 1983.

Fig. 51. “Parede do Casal dos Olhos”, Pancho Guedes, 1983-1984.



Figs. 52,53,54 e 55. Conjunto de pinturas e desenhos com o título “A Viagem”, Pancho Guedes, 1982. Arquivo P.G.

como existem com o propósito do arquiteto se expressar como artista. Fazem parte de um mesmo pensamento criativo, são *cúmplices* na informação que partilham.

Também resultado do processo do projeto “Casal dos Olhos”, faz parte o conjunto de pinturas intituladas de “A Viagem”, 1982. Estas pinturas (figs. 52,53,54 e 55), derivações da mesma representação, demonstram Pancho e Dori dentro do seu carro, numa viagem imaginária entre Joanesburgo e Sintra, ou seja, numa viagem entre a sua casa e estúdio em Meville, representada no retrovisor interior do automóvel, a casa de Lourenço Marques, no retrovisor lateral esquerdo, e a casa do “Casal dos Olhos” que se avista na frente do veículo.

O projeto de arquitetura para a Eugaria tornou-se no pretexto para Pancho se expressar de diferentes formas. As

41. Pancho Guedes contou a Timothy Ostler, que, a certa altura, Dori afirma que “a casa já começava a ter olhos a mais”. Mas Pancho respondeu dizendo que, na verdade, “há muitíssimos mais olhos para vir”. (tradução livre) Oster, Timothy – *The Eye House*, 1986.

42. Matteo de’ Pasti (1420-1467), natural de Verona, Itália, era um escultor e medalhista que trabalhou para várias comissões reais. Colaborou com Leon Battista Alberti na construção do Templo Malatestiano, em Rimini.

pinturas e as esculturas vão apoiar e realçar partes que não são tão visíveis na arquitetura construída e vão auxiliar o entendimento da espacialidade antes da sua construção.

É próprio de Pancho Guedes resolver um projeto através de um tema central ou de uma imagem (Ostler, 1986, s.p.). O “Casal dos Olhos”, tal como o próprio nome indica, é marcado pela existência de muitos olhos, talvez “demasiados olhos”⁴¹, como indicou Dori. Mas de onde surge esta ideia de criar uma casa com “olhos”?

Segundo Pancho Guedes, os “olhos” surgiram pelo nome que escolheu para designar a casa na Eugaria: “chamei a casa «Casal dos Olhos». É tradição dar nome a uma casa e este foi o nome que escolhi.” (14/08/2013). Durante muito tempo Pancho ficou fascinado com o “olho” existente na famosa medalha criada por Matteo de’ Pasti⁴², que a *Architectural Review* publicou quando



Fig. 56. “The Winged Eye”, Leon Battista Alberti, “De re Aedificatoria” (1443-1452).



Fig. 57. Proa de embarcação de pesca de Costa da Caparica. Fotografia de Leandro Martinho, 2013.



Fig. 58. “Olhos para o Casal dos Olhos”, Pancho Guedes, 1983. Arquivo P.G.

Fig. 59. Pormenores de “Casal dos Olhos” - pátio, “olho” e chaminé. Fotografia de Leandro Martinho, 2013.

lançou uma questão chamada “The Seeing Eye”, em 1939, com um texto de John Betjeman (1906-1984). Nesta medalha está representado o perfil de Leon Battista Alberti (1404-1472) e um olho, intitulado “The Winged Eye” (fig.56), desenhado por si nos dez livros do tratado de arquitetura “De re Aedificatoria”⁴³ (1443-1452).

Outro motivo que levou o arquiteto a batizar a casa de “Casal dos Olhos” está relacionado com os olhos pintados nas embarcações de pesca portuguesas. Estes olhos tinham a função de proteger os pescadores e os seus barcos do mau-olhado e serviam de amuleto durante as suas navegações (fig.57). Pancho realizou um conjunto de desenhos (fig.58) que estudam a composição deste tipo de “olhos”. O “olho” representado no muro que pertence à casa (fig.59), que delimita o pátio, é o que

43. “De re Aedificatoria” corresponde ao tratado arquitectónico de dez livros elaborado por Leon Basttista Alberti entre 1443 e 1452, em Florença, que consistiu numa contraposição e revisão do tratado “De Architectura” de Vitruvius.



Fig. 60. Pormenor de “Casal dos Olhos”, “olhos” da porta de entrada e “olhos” da chaminé. Fotografia de Leandro Martinho, 2013.

mais se assemelha aos “olhos” que os pescadores pintavam nas suas embarcações. É um “único olho com um coração, parece uma boca com uma rosa nos dentes, suportando-o ao mesmo tempo com a língua para fora.”⁴⁴ (Ostler, 1986, s.p.).

Mais “olhos” se evidenciam à medida que circundamos a casa. Como os olhos que marcam a entrada para o piso nobre da casa, de cores azul e cor-de-rosa (fig.50). Outros olhos, “dois olhos corbusianos esbugalhados”⁴⁵ (Ostler, 1986, s.p.) (fig.59), permitem que a paisagem seja observada através do pátio. A chaminé da casa é um elemento pré-existente que o arquiteto preservou, no entanto, também sofreu uma “metamorfose”: aproveitando as linhas curvas do seu topo, desenhou mais um par de “olhos” (fig.60), semelhantes aos que marcam a entrada. Segundo a interpretação do senhor Luís, os “olhos” da entrada

44. Tradução livre. No original: “a single eye with a heart looking like a mouth holding a rose in its teeth while sticking its tongue out at the same time.” (Ostler, 1986, s.p.).

45. Tradução livre. No original: “two Corbusian goggle-eyes” (Ostler, 1986, s.p.).

corresponderiam a uns “olhos masculinos” e os da chaminé a uns “olhos femininos”, devido às suas linhas mais elegantes em comparação com os anteriores. A esta interpretação, realizada enquanto o senhor Luís realizava a repintura da casa, acrescentei que talvez os “olhos masculinos” correspondessem aos olhos de Pancho e os “olhos femininos” aos olhos de “Dori”. Contudo, segundo Pancho, os “olhos” “não têm significado próprio” (14/08/2013).

Pancho garantiu que a espacialidade de uma casa de campo se mantinha, mas “todo o resto é invenção”⁴⁶.

[...] muitas das alterações tornam-se de tal modo parte original que se integram, sem costuras visíveis, no que existe. (Guedes, 2009, p.159)

46. Citação retirada de um texto não publicado de autoria de Pancho Guedes de uma descrição do “Casal dos Olhos”.



Fig. 61. Fachada de “Casal do Olhos”. Fotografia de Leandro Martinho, 2013.

Fig.62. Desenho de estudo de janelas portuguesas. Arquivo P.G.

Fig.63. Pintura “Janelas Porguesas”, Pancho Guedes, c. 1982. Arquivo P.G.

Depois de realizada a abertura da do vão da garagem, de modo a permitir a entrada de um automóvel, o topo da casa, correspondente ao segundo piso, foi demolido e reconstruído. Prova da reconstrução desta parede é o destacamento do piso superior em relação ao piso inferior, produzindo um efeito de sobreposição. Assim, a composição ficou fragmentada em três partes: a parede azul correspondente ao pátio; o piso térreo com o azul-escuro e com a faixa cor-de-rosa, que evidencia o destacamento em relação ao piso superior; e o próprio piso superior, de cor branca, com as duas janelas e as respetivas molduras (fig.61). São molduras inventadas por Pancho, que resultaram em formas semicirculares, familiarizando-se com o tema “Olhos”. Segundo Pancho, “as molduras das janelas são uma das imensas variedades das molduras nacionais das janelas portuguesas.” (14/08/2013). Estas variações de molduras foram

Fig. 65. Desenho de corte longitudinal do projeto “Casal dos Olhos”, Pancho Guedes, 1982. Arquivo P.G.



Fig. 66. Desenho de corte transversal do projeto “Casal dos Olhos”, Pancho Guedes, 1982. Arquivo P.G.

estudadas através do desenho pelo arquiteto (figs. 62 e 63), até chegar à forma que melhor se enquadrasse no “Casal dos Olhos”.

Uma treliça de aço pintada de cor-de-rosa (fig.64), que pretende suportar uma videira, conduz-nos desde o portão do muro que envolve o pátio à porta de entrada da casa imagem, simbolizando a treliça de madeira que existia na casa antes da “metamorfose”.

Segundo os desenhos de representação do projeto “Casal dos Olhos” (figs. 65 e 66), estava previsto mais um piso na habitação que não foi construído. Pancho Guedes explica que “o projeto evoluiu com várias alternativas porque a casa foi construída aos bocados. Eu vivia na Africa do Sul e nos Estados Unidos e ia a Portugal quando podia e tinha dinheiro para a obra.” (14/08/2013). Este piso contemplava o quarto, com proximidade

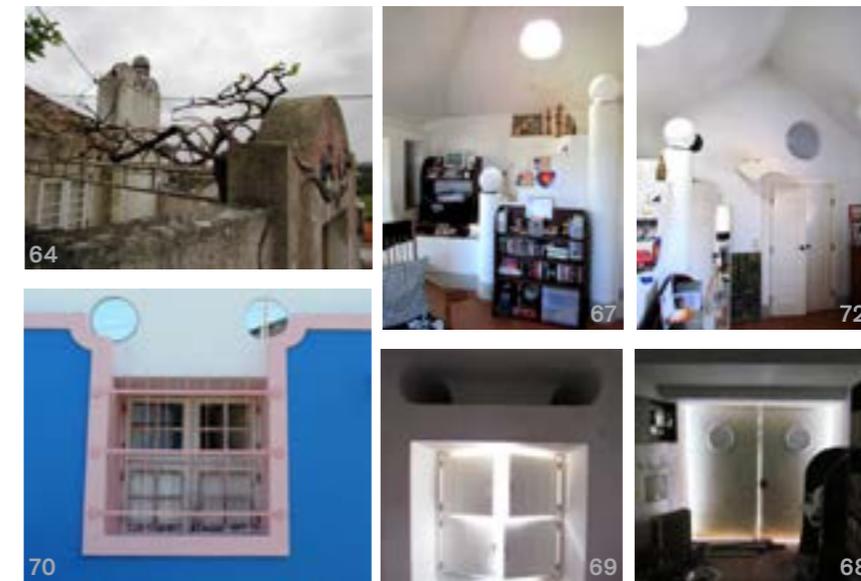


Fig. 64. Pátio com videira de “Casal dos Olhos”. Fotografia de Leandro Martinho, 2013.

Fig. 67. Escada de “Casal dos Olhos”. Fotografia de Leandro Martinho, 2013.

Fig. 68. Garagem de “Casal dos Olhos”. Fotografia de Leandro Martinho, 2013.

Fig. 69. Janela vista do interior do quarto de “Casal dos Olhos”. Fotografia de Leandro Martinho, 2013.

Fig. 70. Janela vista do exterior do quarto de “Casal dos Olhos”. Fotografia de Leandro Martinho, 2013.

Fig. 72. Sala de estar de “Casal dos Olhos”. Fotografia de Leandro Martinho, 2013.

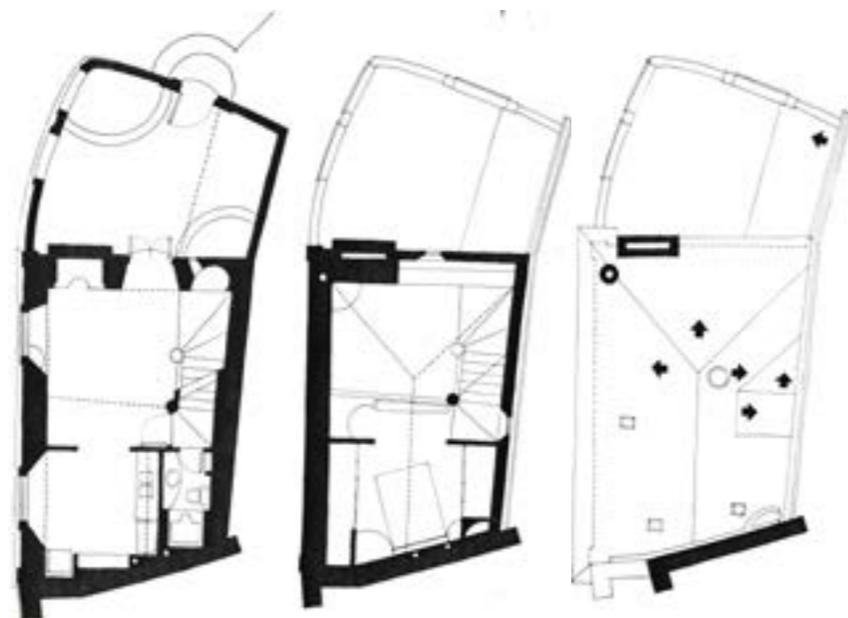


Fig. 71. Conjunto de plantas do projeto “Casal dos Olhos”, Pancho Guedes, 1982. Arquivo P.G.

ao teto e com uma varanda que iria fazer parte do duplo pé direito da sala de estar. As escadas que lhe dariam acesso têm agora “uma função decorativa e uma função *prateleirística*” (fig.67) (Magri e Tavares, 2011, p.83). Servem como dispositivo formal, iluminadas por duas luzes zenitais, onde estão expostas pequenas esculturas e pinturas de Pancho. Devido a esta alteração de projeto, o quarto situa-se no piso da garagem (fig.68), lugar onde a privacidade, a iluminação e a ventilação não se adequam a este tipo de função. De forma a resolver este problema, Pancho Guedes cria duas entradas de luz circulares, além da janela (fig.69), também elas semelhantes a “olhos”, direcionadas para a rua mas a uma cota que não permitem contato visual. Desenha uma grande de proteção contra assaltantes (fig.70), que serve simultaneamente para criar mais privacidade, distanciando

o espaço do quarto dos acontecimentos do exterior. Este distanciamento também é proporcionado pela profundidade do vão, causada pela espessura da parede de alvenaria de pedra.

No piso nobre encontra-se assim a sala de estar, a cozinha e a instalação sanitária (fig. 71). A escada localiza-se junto da porta de entrada e a inclinação das águas é perceptível do interior, tornando ilusoriamente os espaços mais amplos (fig.71).

*Se eu tivesse um tecto plano, imagine o quão terrivelmente maçante seriam aqueles espaços: espaços baixos como pequenas caixas. Deste modo assim você tem bastante espaço.*⁴⁷ (Guedes in Ostler, 1986, s.p.)

No âmbito da vertente prática de Projeto Final de Arquitetura, a área de intervenção estabelecida em enunciado pelos docentes corresponde a uma zona da cidade de Lisboa que necessita de uma revitalização – a Colina das Amoreiras. O exercício do enunciado propunha a elaboração de quatro habitações perspetivando a sociedade futura numa distância de tempo de 20 anos. Foi dada a oportunidade de eleger a zona de implantação para as quatro habitações de forma livre. Dado que a existência de excesso que construção devoluta é um assunto atual de Lisboa, é necessário lhe dar primazia, tendo em conta que é um problema que deve ser resolvido hoje de forma a precaver a cidade no futuro. Desta forma, elegi como implantação do Projeto Final de Arquitetura uma área, junto do Complexo das Amoreiras, que contém uma pré-existência, nomeadamente, a “Vila Sérgio” e a “Vila Reis”. Estes dois elementos correspondem a vilas operárias que se encontram, em parte, em estado devoluto. Assim, o projeto de intervenção consistiu na “metamorfose” de

47. Tradução livre. No original: “If I’d had a flat ceiling, imagine how terribly dull those spaces would have been: sort of low narrow little boxes. Like this you have quite a grand space.” (Guedes in Ostler, 1985, s.p.)

tipologias de habitação de origem do final do século XIX e início do século XX para uma interpretação do que será a sociedade no ano de 2034. Segundo Pancho, “o projeto é dependente das diversas circunstâncias que a originaram” (14/08/2013). No caso do presente projeto de final de curso, a seleção das vilas operárias foi motivada pelo desejo de transformar as habitações que serviram uma sociedade em habitações que servirão uma sociedade futura, marcando simultaneamente a evolução urbana envolvente – correspondendo no final do século XIX uma zona industrial e em inícios do século XXI a um centro de negócios.

O estudo sobre o projeto “Casal dos Olhos”, de Pancho Guedes, permitiu compreender como se deve realizar uma restauração, mesmo sendo “fictícia”, não deixou de ser “verdadeira”⁴⁸. Ambos os projetos, o de Pancho para a Eugaria e o Projeto Final de Arquitetura para a Colina das Amoreiras, consistem na transformação de um espaço existente para constituir um novo, conferindo-lhe igualmente um novo significado. A obra arquitetónica “Casal dos Olhos” permitiu descobrir o modo como se cuida uma pré-existência conferindo-lhe uma nova espacialidade mas mantendo formalmente a estrutura original e a relação com a envolvente. Permitiu compreender como é possível criar arquitetura contemporânea através de métodos construtivos que constituem o edifício existente, pertencentes a circunstâncias remotas. O “Casal dos Olhos” funcionou como modelo prático e teórico que auxiliou a resolução do Projeto Final de Curso, assim como a obra de Frank Lloyd Wright inspirou Pancho Guedes na realização da sua tese de final de curso de arquitetura – “Thesis for the Degree in Architecture”, Universidade de Witwatersrand, 1953.

48. “O «Casal dos Olhos» é uma restauração fictícia mas verdadeira.” (Guedes, 14/08/2013).





PANCHO GUEDES - CASO DE ESTUDO
ÂNGELA FERREIRA

ÂNGELA FERREIRA

Ângela Ferreira nasceu na antiga colónia portuguesa de Moçambique, em Lourenço Marques (atual Maputo), em 1958. No ano de 1983, concluiu os estudos do curso de Escultura na Michaelis Art School, em Cidade do Cabo, África do Sul. Entre 1973 e 1975 viveu em Lisboa, período de tempo que apenas deixou “uma memória um pouco confusa” (Ferreira, 1990, p. 6). Foi uma chegada a Portugal numa fase em que o país de encontrava em alterações políticas e sociais. A Revolução de 25 de Abril de 1974 tinha despontado e essa circunstância tornou o futuro do país uma incógnita, levando Ferreira a retornar a África do Sul. Durante as férias, Ângela Ferreira viajava até Portugal, usufruindo a oportunidade para visitar exposições de arte, de forma a acompanhar os trabalhos de artistas portugueses. No ano de 1989, com uma licença sabática, regressou a Portugal. Segundo Ângela Ferreira, “a escolha era entre ir para um país como a Inglaterra ou os Estados Unidos ou vir para Portugal. Acabei por optar por Portugal, apesar de não conhecer praticamente ninguém no meio artístico português.” (1990, p.6). Assim, desde 1990 que vive e trabalha entre Lisboa e África do Sul.

Nas minhas visitas a Portugal fascinava-me os objetos de cultura popular. Era uma visão simultaneamente turística, de quem vem de fora, mas ao mesmo tempo eram coisas que faziam parte da minha educação em Moçambique, coisas de que se falava na escola. Eu costumava desenhar esses objetos, e pareceu-me natural quando vim para cá, trabalhar a partir daí. (Ferreira, 1990, p.6)



“Hotel da Praia Grande (o Estado das Coisas)”, Ângela Ferreira, 2003.

A carreira como docente iniciou-se em 1984, como Assistente de Escultura em Cape Technikon Department of Art and Design, na Universidade Sul-africana da Cidade do Cabo, até 1991. Foi responsável pelo Departamento de Escultura da escola AR.CO – Centro de Arte e Comunicação Visual – em 1992. Entre 1994 e 2000 foi Assistente Convidada no Departamento de Escultura da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Ainda no ano 2000, lecionou Teoria de Arte na Universidade de Stellenbosch, África do Sul. Entre 2001 e 2003 voltou a fazer parte do corpo docente da Faculdade de Arquitetura da Universidade Sul-africana da Cidade do Cabo. Atualmente, vive e trabalha somente em Lisboa. Desde 2003 é Professora Assistente na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e, recentemente, no Instituto Universitário de Lisboa – ISCTE.

Foi premiada ao longo da sua carreira, assim como foi motivo em 1989 pela Fundação Calouste Gulbenkian. Em 1995, foi agraciada com o Prémio de Escultura da Bienal das Caldas da Rainha. No ano de 2003, foi premiada pela universidade onde se formou, a Michaelis School of Fine Art, Cidade do Cabo, com o Honorary Research Associate.

Constituiu diversas exposições individuais e coletivas, em instituições públicas e privadas por várias cidades do mundo, tais como: Lisboa e Porto (Portugal); Berlim (Alemanha); Madrid, Vigo e Badajoz (Espanha); Cidade do Cabo e Joanesburgo (África do Sul); Bolzano (Itália); Marfa (Texas); Sydney (Austrália); Rio de Janeiro (Brasil); Amesterdão (Holanda); e Londres (Inglaterra). Das exposições individuais, importa realçar: “Ângela Ferreira”, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (1990); “Casa Maputo: Um Retrato Íntimo”, Museu de Serralves, Porto (1999); “Zip Zap Circus School”, intervenção urbana, Cidade

do Cabo (2002); “No Place at All /Em Sítio Algum”, Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa (2003); “Random Walk”, Galeria Filomena Soares, Lisboa (2005); e “Hard Rain Show”, Museu Coleção Berardo, Lisboa (2008).⁴⁹

Participou na 1ª e 2ª Bienal de Joanesburgo (1995 e 1997), na Bienal de Istambul (1999) e na Bienal Internacional de Melbourne (1999). Em 2007, foi convidada a representar Portugal na 52ª Bienal de Veneza, Itália, na qual apresentou a obra “Maison Tropicale” (fig.77). Este projeto “reflete sobre a história colonial e as suas ressonâncias contemporâneas, pós e neocoloniais” (Bock, 2007, s.p.), inspirada na “Casa Tropical” (fig.78) concebida por Jean Prové (1901-1984). A “Casa Tropical” de Prové consistia em um modelo de casa pré-fabricada em módulos de alumínio, um projeto de produção em massa de habitações esteticamente e tecnicamente sofisticadas. Criadas para um concurso promovido pelo Ministério do Ultramar francês, após a Segunda Guerra Mundial, estas pequenas habitações foram desenhadas de forma a permitir um maior acesso da população a uma arquitetura e design de qualidade.⁵⁰

49. Informação retirada do website: Ângela Ferreira. [Acedido em: 19 de Junho de 2013]. Disponível em: http://angelaferreira.info/wp-content/uploads/AngelaFerreira_biblio.pdf.

50. PROUVÉ, Jean – *La Maison Tropicale*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2009.



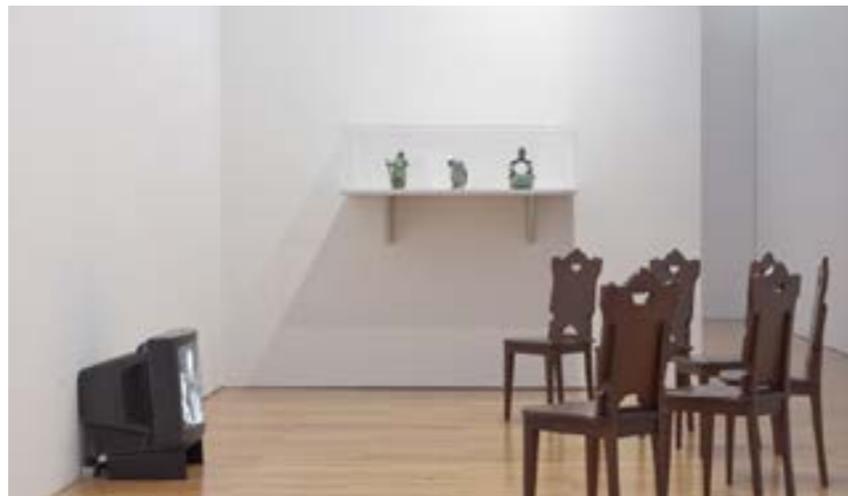
Fig. 77. “Maison Tropicale”, Ângela Ferreira, 2007. Fotografia de autor desconhecido.

Fig. 78, “A Casa tropical”, Jean Prové. Fotografia de Bernard Renoux, 2007.

A EXPRESSÃO ARTÍSTICA DE ÂNGELA FERREIRA

Desde cedo que a obra de Ângela Ferreira evoca o passado histórico recente do nosso país, relacionada com Guerra Colonial (1961-1974), de forma a não apagar assuntos que a sociedade do presente tenta não abordar, por se tratarem de *tabus* ou de histórias que ninguém tenciona revelar ou recordar. São histórias que ambas as sociedades africana e portuguesa encaram atualmente como um assunto perturbador, que deixou sequelas e que a artista tenta desmistificar através das suas *provocações* artísticas.

Utensílios populares da civilização portuguesa e africana são transportados para as suas obras de arte, retratando uma época ou emoções e memórias neles associados. São exemplo deste tipo de expressão as obras como “Amnésia” (fig.78) (1997) - instalação de arte que consistia na projeção de um vídeo que retratava o passado colonial, “aborda a presença portuguesa em



78. Vista parcial de “Amnésia”, Ângela Ferreira, 1997. Fotografia de David Rato.

África e os problemas sociais, culturais e políticos associados a essa realidade do colonialismo” (Jürgens, 2004, p.8). Esta obra recria um ambiente de uma casa colonial, usando mobiliário de época, feita em “umbila” (tipo de madeira africana), para recriar uma sala de estar onde o espectador é convidado a sentar-se assistindo ao vídeo. Em “Sem Título” (1998), outra obra de Ferreira, uma projeção de vídeo apresentava o corpo da própria artista executando “os movimentos coreografados dos exercícios de ginástica da rítmica realizados pela Mocidade Feminina aquando das comemorações do 10 de Junho”⁵¹ (Fernandes, 1999, p.12). O cenário correspondia à tribuna do Estádio Nacional, monumento usual de muitas comemorações nacionalistas do Estado Novo. Assim, cada escultura de Ângela Ferreira reflete um conjunto de significados cujos contextos importa conhecer de forma que a ideia conceptual apresentada seja melhor compreendida e interpretada. Maioritariamente, as suas obras de arte são acompanhadas por fotografias, que desempenham a função de contextualizar o tema abordado. Funcionam como meio expansão espacial, instituem uma dinâmica que elide a distância entre o que nos é próximo (escultura) e o que nos é distante (contexto da inspiração). Contudo, a fotografia trata-se também de um elemento inseparável do processo artístico, registando todos os acontecimentos.

A obra de Ângela Ferreira é marcada por uma dualidade territorial, indissociável do seu percurso biográfico, das deslocações constantes entre África (Moçambique e a África do Sul) e a Europa (Portugal).

Este tipo de manifestação através da arte, que procura estabelecer ligações entre o *país colonizado* e o *país colonizador*, também é muito próprio na obra de Pancho Guedes. Apesar de um ter nascido e outro crescido em Moçambique, ambos mantiveram

51. Dia de feriado nacional em honra de Luís de Camões, assinalando a data da sua morte, em 1580, também designado por Dia de Camões e Dia das Comunidades. Devido à sua postura patriotista e nacionalista, o Estado Novo atribui maior significado a este dia, organizando comemorações através de paradas militares.

uma relação com Portugal, presente nas suas expressões artísticas. Tanto Guedes como Ferreira utilizam e articulam as distintas culturas nas suas obras, complementando-as com referências de cada uma. Porém, não existe uma necessidade de reviver o passado, pois o fator que leva a mesclarem referências entre as diferentes culturas está inerente à possibilidade de abordar as complexas relações entre ambas e o que cada uma pode ampliar ao significado de outra.

Um impulso característico está também presente nas obras onde Ângela Ferreira trabalha em referência a várias concepções históricas da arte, retirando da possibilidade de cruzar diferentes vozes culturais ou linhas de abordagem uma perspectiva associativa aberta à diferença, à contradição, à coexistência do anacrónico e à expressão da particularidade e da universalidade. (Jürgens, 2004, p.7)

Pancho Guedes cria um *mundo* próprio, fruto do seu imaginário e inspirado no trabalho de outros artistas, através do qual interpreta e inventa a sua arte de linguagem pessoal. Ângela Ferreira utiliza um outro processo, utiliza as memórias da sua vivência em África como matéria de trabalho. Enquanto Pancho cria a sua própria imagem tal como deseja e sonha, Ferreira pesquisa no seu íntimo através de memórias para criar a sua arte. A instalação “Casa. Um retrato íntimo da casa em que nasci”, 1999, é prova dessa indissociável relação da sua expressão artística com as circunstâncias da sua história pessoal. Nesta obra, “o plano da evocação íntima e autobiográfica cruza-se com a enunciação de uma memória confrontada com as marcas políticas e culturais do tempo enunciado” (Fernandes, 1999, p.8). São memórias que tanto revelam a vida pessoal da artista,

como retratam a época através dos elementos apresentados. A casa presente na projeção de vídeo, integrada na instalação, corresponde ao lugar onde a artista nasceu e, simultaneamente, a uma realização típica da assimilação de um modelo de arquitetura modernista.

Igualmente a Pancho, a obra de Ângela Ferreira pode situar-se entre a falência do modernismo e o impacto contraditório da sua tentativa de implementação (Bock, 2007, s.p.). Em África, o trabalho dos artistas funciona como instrumento de crítica, e Ângela Ferreira não é exceção. Mas a sua “proposição crítica dos seus objectos não é imediata, antes ferveilha subtil e imediatamente debaixo da superfície das suas belas esculturas, que assim se oferecem como espaço entre «o objecto e o político», espaço esse que o observador é incentivado a ocupar.” (Bock, 2007, s.p.). Não se trata de uma lição, mas antes de um estímulo para o nosso próprio imaginário político⁵² e pensamento crítico. Utiliza como matéria primeira do seu trabalho espaços impregnados de histórias quase sempre inscritas em uma circunstância social, política ou cultural. O contexto do pós-modernismo assenta como base perfeita para abordar estes assuntos.

Tal como se sucede com a obra de Pancho, as esculturas de Ferreira estão absorvidas por metáforas, lançando a dúvida sobre aquilo que nos habituámos a considerar como factos assimilados, mas permitindo uma maior abertura na interpretação e criação. A obra de Ângela Ferreira expressa o entendimento e crítica sobre os lugares e seus ambientes. Entende a arquitetura modernista em África como o símbolo de poder nacional e, conseqüentemente, político. O modernismo também se manifestou em outros tipos de expressão, como a música, literatura, *design*, moda, mas a arquitetura ambicionava

52. Político, não no sentido de propaganda, mas no sentido em que a arte se inscreve na sociedade e no quotidiano não só de forma estética mas também como instrumento que intervém para melhorar a nossa maneira de estar na vida e o nosso intelecto.

transformar o quotidiano de modo a torna-lo mais simplificado. Assim, Ângela Ferreira utiliza a arquitetura como inspiração para as suas esculturas, quer na vertente formal quer técnica e como significado representante de uma sociedade e cultura. Com a sua obra, Ferreira expressa a compreensão multifacetada, histórica e geográfica do modernismo. É uma investigação que “mostra-nos que podemos ver o modernismo na arquitectura quase como um estojo de construção, um conjunto de ferramentas de que todos podemos fazer uso [...]” (Sandqvist, 2011, p.102).

Para começar, esperava provar a mim mesma que a posição ideológica e autocrática de modernismo era também o seu fracasso ao apropriar-se dessa mesma posição através de alguns sistemas políticos muito questionáveis. Contudo, as minhas suspeitas provaram ser infundadas. Aquilo que fui capaz de verificar é que não se pode olhar para o modernismo enquanto abordagem ou linguagem simplificada. O modernismo é uma rede complexa que evoluiu no tempo e na geografia, bem como politicamente e, na realidade, o que se torna claro é que existem muitos modernismos diferentes; já não se pode ser visto como uma manifestação isolada. (Ferreira in Sandqvist, 2011, p.101)

As formas arquitetónicas que encontramos nas obras de Ângela Ferreira são apresentadas como objetos escultóricos retirados da sua origem, mas continuando a fazer referência aos espaços de onde foram retirados, acarretando em si uma carga metafórica e, simultaneamente, revelando “que o modernismo, em si, é um movimento do século XX essencialmente estético e técnico” (Sandqvist, 2011, p.102)

Não obstante a variedade de resultados, a sua arte resulta de várias referências, processos de importação, de deslocamento, movimentos de associação ou de transferência de referências que vão do urbanismo à arquitectura e desta à arte, e que tanto podem tornar evidentes continuidades como descontinuidades estilísticas. (Jürgens, 2004, p.11)

Exemplo desta reflexão é a escultura de Ferreira onde justapôs dois ícones do modernismo, o “Crown Hall/ Dragon House” (fig.80), 2009, que reflete também o seu hábito de confrontar o modernismo de África com o modernismo internacional. Esta escultura foi realizada no âmbito de uma



Fig. 80. “Crown Hall / Dragon House”, Ângela Ferreira, 2009. Fotografia proveniente da Galeria Filomena Soares.

Fig. 81. “Crown Hall”, Mies van der Rohe, 1950, Chicago. Fotografia de Hagen Stier.



Fig. 82. “Dragon House”, Pancho Guedes, 1961, Maputo. Fotografia de P.G. - *Vitruvius Mozambicanus*.

exposição em Chicago, intitulada “Making Modernism”. “Convidarem-me precisamente porque eu trabalhava muito sobre Modernismo” afirma Ângela Ferreira (13/05/2013). É mais uma inspiração que Ferreira em Pancho. Esta escultura tem como referência a obra “Crown Hall” (fig.81) de Mies van der Rohe, Chicago, de 1950, e a obra de Pancho Guedes “Dragon House” (fig.82, Maputo, de 1961. Demonstra como o modernismo pode ser expresso de diferentes formas consoante as circunstâncias, mantendo, contudo, a sua verdadeira a essência.

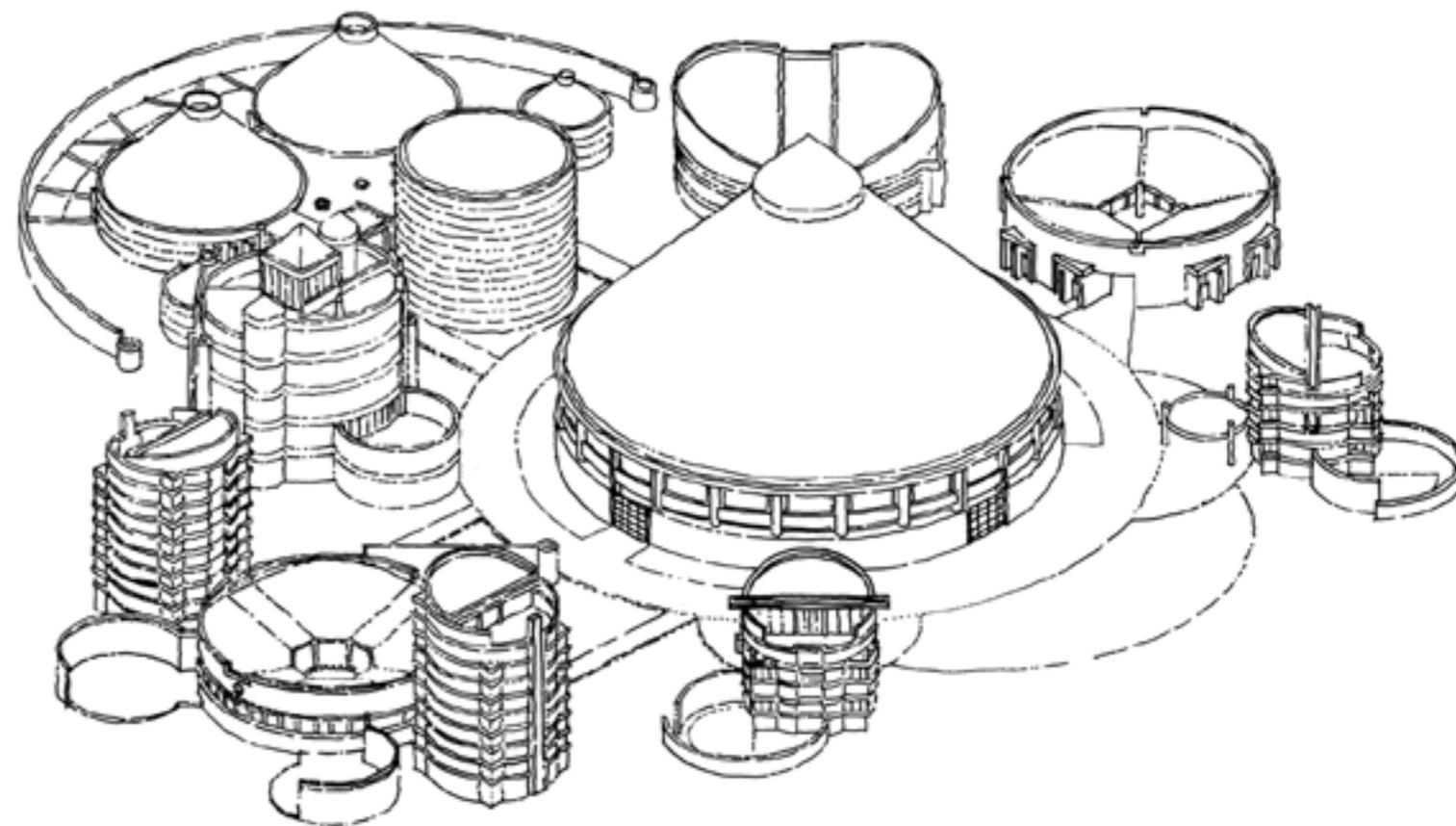
Numa única imagem, o espectador vê como o modernismo se torna plural, da mesma maneira que qualquer hierarquia de lugares diferentes se revela ilusória. Ferreira vê, e mostra-nos enquanto espectadores, que o modernismo em si, com as suas ideias democráticas a par da sua linguagem formal, tremenda e pioneira, não pode ser responsabilizado pelos sistemas políticos que o exploram. (Sandqvist, 2011, p.102)

Como qualquer artista, Ângela Ferreira usa o desenho como método de estudo no processo de projeto de esculturas. Em alguns casos, tal como acontece no processo de projeto de Pancho Guedes, os próprios desenhos de representação de estudo de esculturas ganham um valor plástico independente da sua função inicial e continuam a ser trabalhados mesmo depois de consumada a peça. Assim como acontece com o trabalho de Pancho, onde a arquitetura construída não é significado de conclusão mas uma parte do processo criativo, as esculturas de Ângela não constituem a conclusão do processo. Tanto o arquiteto como a artista continuam a redesenhar e a construir modelos interligados com os já construídos. Na entrevista dirigida por Rui Sanches (n. 1954,) Ângela Ferreira afirma:

De certa maneira os desenhos servem para documentar o processo de pensamento que vai desde a escolha das referências até à escultura. É a maneira como eu olho para as referências quando começo a analisá-las, decifrá-las e o pensar possíveis essências que me interessam. Por outro lado o desenho não depende da necessidade de resolver uma ideia escultoricamente. Quase sempre continuo a desenhar para lá da escultura. É aí que o desenho ganha o seu valor como trabalho autónomo. Nunca deixam de ser desenhos de formas tridimensionais sobre o mesmo assunto que as esculturas, só que procuro então alargar a área de significado de acordo com as possibilidades bidimensionais mais imediatas e mais imaginativas que o desenho possibilita. (1990, p.10)

O ato de projetar tanto resulta no objeto que motivou o pensamento criativo como origina a criação de outros objetos de arte, que serviram inicialmente apenas como forma de antever

o original. Por vezes, os vários objetos artísticos resultantes de um mesmo pensamento criativo são expostos em simultâneo, completando mutuamente a informação que se pretende transmitir. Em outros casos, são separados e o contexto onde cada um é inserido transforma os seus significados e possibilitam novas interpretações. Este ato pode fomentar a criação de novas ideias, ainda relacionadas com o projeto que deu origem a todo o processo.



ZIP ZAP CIRCUS SCHOOL

Ângela Ferreira tem relacionado com o seu trabalho uma grande diversidade de lugares que foram cenário da sua vida, através de um processo de aproximação e tradução dos respetivos espaços e culturas.

A escultura “Zip Zap Circus School” (fig.84), 2000-2002, consiste em uma dessas interpretações relacionadas com a circunstância de um lugar que vivenciou. Ângela Ferreira residiu vários anos na Cidade do Cabo, África do Sul, perto de uns armazéns ocupados por uma escola de circo para crianças, a Zip Zap Circus School. Esta escola de circo tinha dificuldades financeiras e necessitava de umas instalações dignas e próprias, pois os espaços que ocupavam eram facultados através de favores e durante tempo incerto. Conhecendo o trabalho de Pancho Guedes, encomendaram-lhe uma escola de circo. Pancho desenhou a escola, mas a sua implantação foi uma incógnita, o



Fig. 84. “Zip Zap Circus School”, Ângela Ferreira, 2000-2002, na exposição “Hard Rain Show”. Rennes, França. Fotografia de B. Mauras.

circo ainda não tinha o terreno necessário para a construção, mas encomendaram o projeto achando que seria mais fácil encontrar alguém que doasse um terreno se já possuíssem ideias concretas. Pancho Guedes criou a escola de circo “naquilo que chamamos em inglês *on expect*” (Ferreira, 13/05/2013). Assim, a escola de circo Zip Zap criou um evento de relações públicas, convidando várias personalidades influentes na cidade, incluído o autor do projeto, de forma a adquirirem um terreno através de uma doação ou através de angariação de fundos.

Ângela Ferreira, conhecendo a escola de circo e por ser “vizinha” das instalações que ocupavam na data, foi também convidada para este evento. Desta forma, teve a oportunidade de contactar com Pancho Guedes: “Eu era uma miúda, ele já era um senhor e estivemos a falar. Nessa altura, eu estava a trabalhar, aflita, sem conseguir resolver um projeto.” (Ferreira, 13/05/2013). Este projeto referenciado por Ferreira corresponde ao que iria ser a escultura “Zip Zap circus school”.

No ano 2000, sob a orientação do comissário Pedro Lapa (n.1960), inaugurou-se no dia 17 de Novembro, a exposição intitulado por “More Works about Buildings and Food” no Hangar K7, Fundação de Oeiras. O título da exposição cita e altera o nome de um “velho álbum de canções dos Talking Heads, «More Songs about Buildings and Food» de 1978, para enunciar com ironia uma temática recorrente nas exposições de arte contemporânea.” (Lapa, 2001, p.21). Esta exposição, que conseguiu reunir alguns dos mais creditados artistas contemporâneos nacionais e internacionais, tinha como objetivo apresentar uma reflexão sobre conceitos e questões decorrentes do paralelismo ente a arte e arquitetura, tendo em vista o espaço da cidade como objeto expressivo, que serve de suporte para se criar arte (Morais *in* Lapa, 2001, p.18).

Ângela Ferreira participou nesta exposição a convite de Pedro Lapa. O tema “More Works about Buildings and Food” apenas lhe permitia um caminho, criar uma peça artística sobre edifícios, pois “comida” não era tema que se relacionasse com o seu tipo de trabalho. “Comida, não era a minha área, não ia trabalhar sobre comida” (Ferreira, 13/05/2013). Ferreira já tinha criado até à data um conjunto de esculturas e instalações relacionadas com arquitetura, mas, segundo a artista, encontrava-se numa fase da sua carreira em “que queria trabalhar arquitetura, mas não queria trabalhar com arquitetura.” (Ferreira, 13/05/2013). Desta forma, a artista encontrava-se com um dilema e sem saber ao certo sobre o que queria tratar para a exposição. Ao ouvir Pancho Guedes a apresentar o projeto para a escola de circo, Ângela Ferreira conseguiu encontrar um rumo para o projeto que tinha de criar. Teve a ideia de criar uma escultura a partir de um desenho de representação de arquitetura de um edifício que ainda não



Fig. 85. “Zip Zap Circus School”, Ângela Ferreira, 2000-2002, na exposição “More Works about Buildings and Food”. Hangar K7, Oeiras, Fotografia de Mário Valente.

estivesse construído, nomeadamente, o próprio projeto que estava a ser apresentado, o “Zip Zap Circus School”, 1984-1985. No fim da apresentação de Pancho, Ferreira foi pedir autorização ao arquiteto, de modo a poder utilizar os seus desenhos para criar a escultura através da sua interpretação, que seria exposta no Hangar K7.

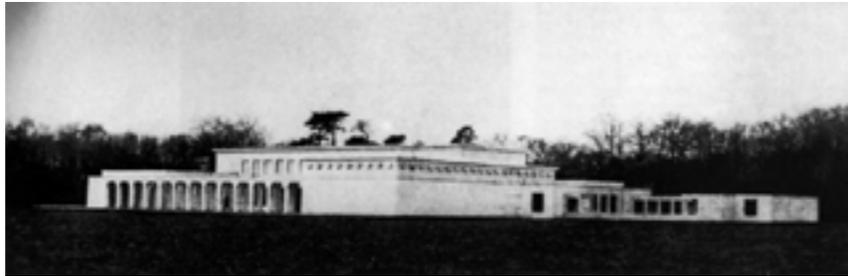
O sonho era construir um edifício que não existia. Era dar realidade, em versão obra de arte, e materializar algo que o circo queria, eventualmente o Pancho também, mas na verdade a dívida era mais para o circo. Fazer verdadeiro, algo que era só um sonho. (Ferreira, 13/05/2013).

A conceção da escultura foi realizada em colaboração com o arquiteto que desenhou o espaço da exposição, Pedro Gadanho (n.1968), utilizando os mesmos materiais e linguagem da arquitetura da própria exposição (fig. 85).

Fiz o desenho daquilo que queria utilizar e disse ao Ganhado que, com o mesmo material que ele fazia a sua arquitetura [da exposição], eu ia construir a do Pancho. O Pancho ia ajudar a supervisionar a construção do «seu edifício» na exposição. (Ferreira, 13/05/2013).

Deste modo, este projeto, para além da autora, teve a colaboração de dois arquitetos, onde as linhas retilíneas da arquitetura da exposição de Gadanho se encadeavam com as formas curvilíneas da porção, selecionada pela artista, do projeto de Pancho. Este objeto artístico não só constituiu uma escultura como também funcionou como uma maquete à escala real do projeto não construído. Como suplemento à estrutura geral

Fig. 86. Maqueta à escala real do projecto “Kröller House”, Mies van der Rohe, 1912. Fotografia proveniente de “S,M,L,XL”. O.M.A., Rotterdam: Office of Metropolitan Architecture, 1995, pp. 62-63.



da exposição, permitiu, através da sua escala e forma, que as pessoas vivenciam o espaço como se de uma arquitetura se tratasse.

Se o projecto arquitectónico da própria exposição é já concretização da ficção de um comissário, este projecto, Zip Zap Circus School, que dessa narrativa parte constitui uma outra narrativa, de um outro desejo, que à ficção da exposição se encadeia. (Lapa, 2001, p.21)

O Hangar K7 foi o primeiro e último lugar onde esta escultura apresentou a sua forma original. Após a conclusão da exposição, a escultura teve de ser destruída, pois a sua materialidade, blocos de gesso, não permitia que a peça artística fosse reutilizada ou transportada para outro lugar. Mas, em 2001, a Fundação De Appel, em Amsterdão, convidou Ângela Ferreira a expor a escultura numa exposição coletiva, intitulada “In the Meantime”. Desta forma, a artista teve a oportunidade de recriar a escultura com novos materiais e de forma a adaptar a peça às características do novo espaço onde iria ser exposta. “Aquilo [a exposição na Fundação De Appel] era no terceiro andar e a instalação estava construída em gesso. Percebi logo que era uma maneira para representar a ideia com outros materiais e

que me podia servir para mais do que aquele sítio.” (Ferreira, 13/05/2013).

Foi um processo muito semelhante ao modo de trabalho de Pancho Guedes - recriar as suas obras de modo a otimizá-las ou gerar novas interpretações a partir da peça já criada. Assim, a escultura “Zip Zap Circus School” surge construída em tela e madeiras, materiais que Mies van der Rohe utilizou na sua maqueta à escala real representando uma casa de campo - Kröller-Müller, em Wassenaar, Holanda, de 1912 (fig.86). Segundo Ferreira, “a obra do Mies era feita com rodas, telas e madeira. É um cenário na verdade, e fizemos a de Amsterdão nessa versão.” (13/05/2013). Para além da escultura, a artista juntou à exposição uma fotografia da maqueta de Mies, como faz normalmente nas suas obras, e uma reprodução da planta de Pancho Guedes para a escola de circo, referenciando assim a sua inspiração para a realização desta obra, bem como as respetivas “filosofias contrastantes – se não mesmo contraditórias.” (Bock, 2007, s.p.) entre Mies e Pancho. Consequentemente, Ângela Ferreira volta a utilizar os conceitos de modernidade, realçando a dicotomia entre as interpretações internacionais e africanas da arquitetura. É uma visão muito semelhante aos processos de projeto de Pancho Guedes, ambos criam uma articulação entre África e o Modernismo, criando uma alternativa ao último. Pancho surge na escultura da artista pelo desenho e Mies pela maqueta. São os meios de representação de um projeto de arquitetura que, para além de anteverem a construção de um edifício e constituírem meios de expressão artística, vão inspirar outros artistas.

Mas eu fiquei completamente grata porque o lado plástico do projeto do Pancho ajudou-me imenso. Ele tanto usa o formato do circo convencional, como usa o formato da palhota africana. Faz um jogo muito próprio do Pancho, que um arquiteto mais formalista, mais modernista na sua pureza, não faria. De certa maneira, o meu projeto como escultora ganhou em conteúdo muito por isso, porque há a ideia que é um circo no sul de África que tem uma forma que é uma espécie de uma palhota, mas ao mesmo tempo que é uma palhota é um circo. (Ferreira, 13/05/2013)

A maquete à escala real de Mies van der Rohe foi construída em 1912, por encomenda de uma senhora milionária, Kröller-Müller, uma das maiores colecionadoras de arte da época, principalmente de Mondrian e Van Gogh (Koolhaas, 1995, p.62). A cliente pretendia uma casa que fosse simultaneamente uma combinação de museu. Recomendado por ter sido assistente de Peter Behrens (1868-1940), Mies van der Rohe, um jovem arquiteto na altura (26 anos), foi um dos escolhidos a quem foi encomendado este projeto (Koolhaas, 1995, p.62). De modo a visualizarem como seria a espacialidade e enquadramento da casa no terreno onde seria construída, Kröller-Müller solicitou a Mies a construção de uma maquete à escala no local. Com telas e madeira, a maquete foi erguida, criando um cenário que representava conceptualmente o volume da habitação e definia a respetiva envolvente. Mies apresentou uma arquitetura de expressão clássica, mas o facto de existir uma linha férrea nas imediações, alterou a ideia da milionária de construir a casa.

Contundo, a visualização da maquete permitiu que Mies van der Rohe entendesse outras problemáticas da arquitetura.

Foi uma oportunidade única, desejo de muitos arquitetos, poder antever em escala real a sensação de uma arquitetura, que permitiria desvendar novas ideias e despontar melhores soluções. Esta história foi apresentada por Rem Koolhaas, no livro “X,M,L,XL”⁵³, no qual expressa os efeitos que esta maquete poderia ter despertado em Mies:

Imaginei – quase com inveja – que esta estranha «promulgação» da futura casa o mudasse drasticamente: seria a sua brancura e leveza e revelação esmagadora de tudo o que ele ainda não acreditava? Uma manifestação de antimatéria? Foi esta catedral de telas um lançamento para outra arquitetura?»⁵⁴ (1995, p.63).

Este projeto não constituiu mais um legado de Mies van der Rohe, mas a maquete poderá ter possibilitado ao arquiteto uma visão de um novo tipo de expressão de arquitetura, onde se torna evidente o branco, a leveza, a simplificação e a não ornamentação. Em uma visão mais literal, Koolhaas afirma que “todos os trabalhos posteriores de Mies usam seda, veludo e couro como contra-arquitectura flexível”⁵⁵ (1995, p.63).

É neste tipo de processo de projeto de arquitetura que se enquadra o trabalho de Pancho Guedes. Os meios de representação de arquitetura permitem-lhe resolver ou encontrar novos caminhos que solucionam a forma arquitetónica ou até mesmo novas expressões de arquitetura (*estilos*) ou de arte. Segundo Pancho Guedes “os desenhos para um projeto podem originar ideias para outros projetos” (14/08/2013). No caso do projeto “Zip Zap Circus School” os desenhos de Pancho vão mais além, pois inspiram a artista plástica Ângela Ferreira, originando

53. KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce – The House that Made Mies. In “S,M,L,XL”. O.M.A., Rotterdam: Office of Metropolitan Architecture, 1995, pp. 62-63.

54. Tradução livre. No original: “I guessed – almost with envy – that this strange “enactment” of a future house had drastically changed him: were its whiteness and weightlessness an overwhelming revelation of everything he did not yet believe in? An epiphany of anti-matter? Was this canvas cathedral an acute flash-forward to another architecture?” (Koolhaas, 1995, p.63)

55. Tradução livre. No original: “All of Mies’s later work used silk, velvet, and leather as flexible counter-architectures.” (Koolhaas, 1955, p.63).

a criação de uma escultura. A própria escultura revela um ciclo, apresentando uma evolução ao ser representada em duas versões diferentes: a primeira versão, onde a sua materialidade se confunde com a arquitetura da primeira exposição que constituiu; e a segunda versão, onde surge a inspiração em Mies van der Rohe.

A escultura evoluiu como peça de arte e ganha novos significados em cada lugar que é exposta. A própria artista afirma que a escultura “foi acumulando conteúdo e nessa altura o Pancho já não tinha nada a ver com o projeto. Porque, na verdade, o projeto começa a desenvolver-se escultoricamente.” (Ferreira, 13/05/2013). Para Pancho este tipo de processo faz parte de qualquer obra criada, pois, “em toda a obra há uma continuidade e uma série de continuidades” (Guedes, 14/08/2013). Mas, embora se altere, o objeto artístico nunca deixa de evidenciar a fonte que lhe deu origem, quer seja através da forma quer seja através de referências. A escultura de Ferreira é uma continuidade do projeto de Pancho, tal como o arquiteto afirma: “É uma evolução interessante to meu projeto «Zip Zap»” (14/08/2013).

Ângela Ferreira segue Pancho Guedes como um exemplo de quem associa África com o resto do mundo, criando um *mundo novo*, mas sem danificar o lado cultural africano, mantendo as técnicas, cores e texturas e, reciprocamente, levando para o modernismo novas interpretações.

O Pancho para mim tem sido um arquiteto extremamente útil. Há vezes em que nem gosto dos edifícios dele, mas de facto ele é uma pessoa que, conscientemente, trabalha a relação entre o modernismo e África, e o que é que o modernismo está a fazer em África e quais são os efeitos

que África pode fazer num edifício modernista.
(Ferreira, 13/05/2013)

A segunda versão da escultura “Zip Zap Circus School” continha três estruturas, representando uma secção literal do projeto do arquiteto Pancho, correspondendo na implantação a um canto (fig.87). A estrutura maior apresentava dimensões de 600x500x590 centímetros, a intermédia 500x350x380, e, a mais pequena, 100x50x170 centímetros. Esta última, dada a sua dimensão, era constantemente deslocada de lugar por parte do público. A intenção não era de tornar a escultura interativa, mas as suas características formais conduziam a tal, como afirma Ferreira: “claro que quando pões umas coisas com rodas, convidas a que mexam.” (13/05/2013). As rodas surgiram com o intuito de “representar a ideia lunática de se conseguir levar o edifício, de transportá-lo, de colocá-lo em outro sítio, como a maquete

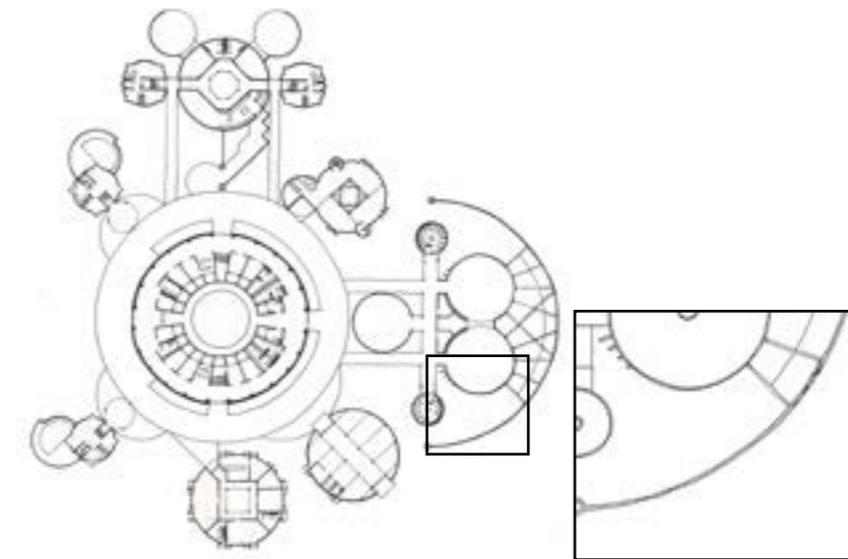


Fig. 87. Planta de implantação do projeto “Zip Zap Circus School” de Pancho Guedes, 1984-1985, com pormenor selecionado por Ângela Ferreira para a realização da escultura. Arquivo P.G.

do Mies.” (Ferreira, 13/05/2013), e não com a funcionalidade de transportar da peça de arte. Observando de um certo ponto de vista, a escultura iludia para uma construção acabada, mas, do outro lado, poderíamos ver as partes correspondentes à secção do projeto de Pancho Guedes. “Mais uma vez, como a obra do Mies, é um cenário.” (Ferreira, 13/05/2013).

Esta escultura esteve igualmente presente em outras exposições. Em cada lugar a escultura manipulava a organização do espaço. Em 2001, após a participação no Hangar K7, a escultura fez parte de exposição colectiva “Total Object Complete with Missing Parts”, na Tramway Gallery, em Glasgow, Reino Unido. Em 2002, funcionou como “obra pública temporária” (Ferreira, 13/05/2013), na Cidade do Cabo, em parceria com a escola de circo Zip Zap e a convite do Instituto de Arte Contemporânea da cidade. Neste evento, a escultura foi implantada no centro da cidade, junto ao terminal de comboios, num terreno expectante que a escola considerava como ideal para construir o seu circo. Nesse mesmo terreno, havia estado instalado em 1925, o Fillis’ Circus, o primeiro circo da cidade (Jürgens, 2004, p.10). Nesta exposição, a escultura funcionou como uma arquitetura, servindo de palco. Ferreira afirmou que “também era habitável, o circo chegou a utilizá-lo para espetáculos” (13/05/2013) (fig. 88). No ano 2003, a escultura volta a Portugal, para fazer parte da exposição individual de Ângela Ferreira “Sítio Algum”, no Museu do Chiado. Por último, surge em 2008 na exposição “Hard Rain Show” (fig.68), em Rennes, França, também no âmbito de uma mostra antológica da artista, que, no mesmo ano, se estendeu para o Museu Coleção Berardo, no Centro Cultural de Belém.

De exposição para exposição esta escultura teve de ser obrigatoriamente reconstruída, pois, tal como afirma a autora, é um projeto “muito efémero” (Ferreira, 13/05/2013).

Presentemente, esta escultura não se encontra em “sítio algum”. Cada vez que é reconstruída, utiliza novos materiais, de forma a manter a qualidade da combinação da madeira com tela, contrariamente, “acabava por perder a frescura e a tensão” (Ferreira, 13/05/2013). Mas talvez seja esse carácter “efémero” que desperte tanto o interesse. Um antagonismo marca este objeto artístico, “é um projeto que tem uma vida muito longa” (Ferreira, 13/05/2013), em termos de participação em exposições, mas, simultaneamente, “é efémero” (Ferreira, 13/05/2013), devido à sua construção.



Fig. 88. “Zip Zap Circus School”, Ângela Ferreira, 2002, Cidade do Cabo. Fotografia de David Goldblatt.

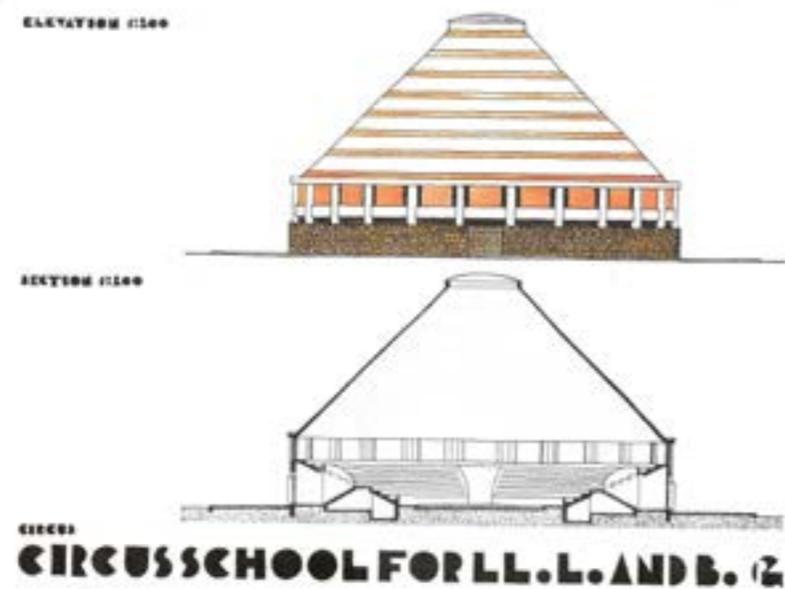
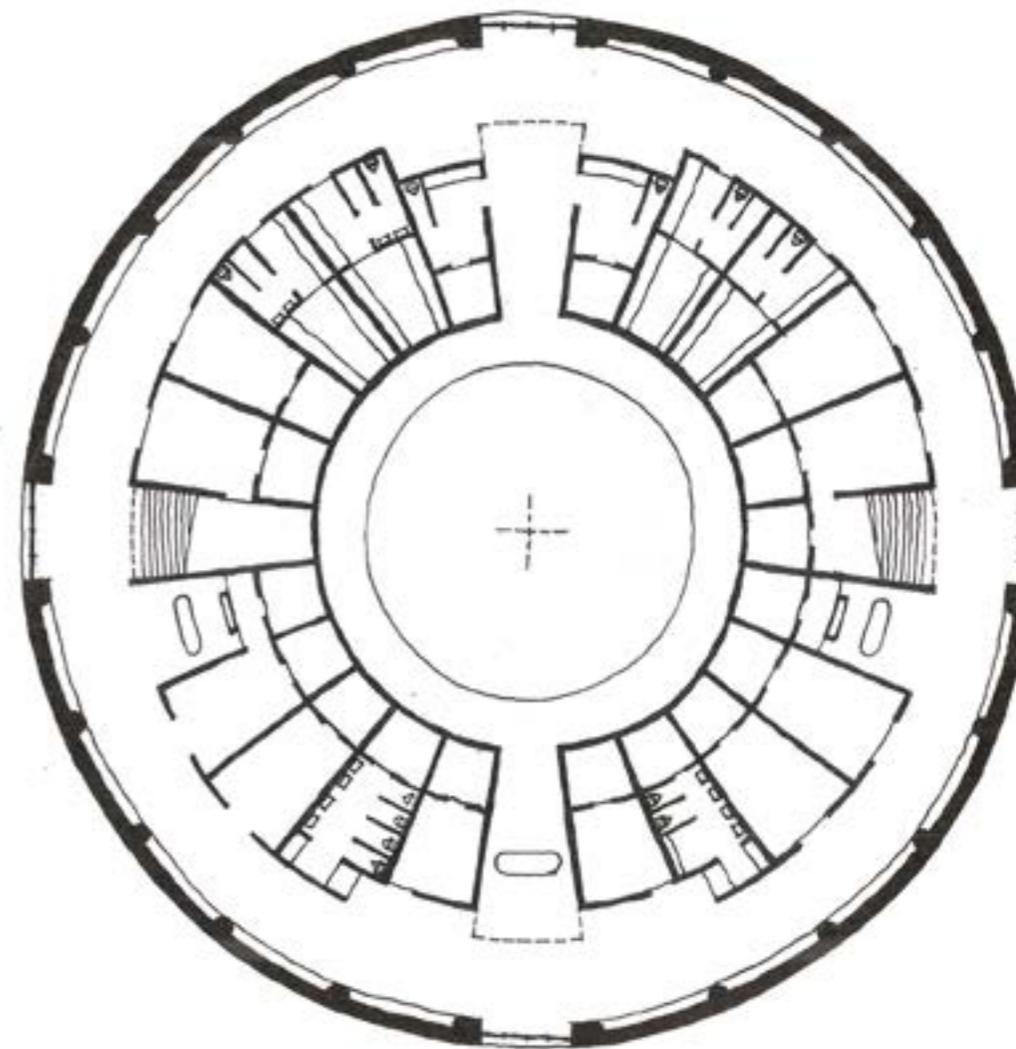


Fig. 89. Pormenor do projeto "Zip Zap Circus School", Pancho Guedes, 1984-1985. arquivo P.G.



CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

A história da humanidade reflete, desde o início, o resultado da inteligência criativa. Percebemos que tínhamos o poder de exercer transformações no que antes parecia imutável. A criatividade tornou-se a grande força do ser humano, e com isso, modificámos e modificamos o Mundo. Atualmente, o intelecto é marcado como um capital de valor inestimável.

A expressão artística entra aqui como um meio facilitador de dominar. Toda a análise, interpretação e reflexão que é usada no processo criativo origina consciência e conduz a um conhecimento muito mais aferido. Através de meios de representação podemos expressar tudo o que a nossa imaginação cria. Quanto melhor se dominar o desenhar, a conceção de maquetas, a pintura e a escultura, melhor se domina aquilo que se pretende transmitir.

Sendo a criação de arquitetura um ato complexo e de difícil processamento, encontramos no desenho uma forma de sistematizar e concretizar o controlo das suas múltiplas estâncias. O desenho permite um acesso operativo ao espaço, tornando-o mais material, mais visível e dominável.

Para cada momento de relação ente arquiteto e projeto existirá sempre o desenho, a maqueta, como forma de antecipar e de expressar o que se quer construir. Mas o que se pretende construir pode ser influenciado pelo meio que o representa, pela representação que define o *devoir*. A expressão artística é um meio que possibilita a clareza do que está presente no nosso imaginário. Essa clareza expressa no suporte vai originar novas ideias que vão complementar a ideia que lhes deu origem. Um arquiteto só tem benefícios ao representar a sua arquitetura através de expressões artísticas, benefícios que tanto afetam o criador como a obra que se pretende criar.

Pancho Guedes é um arquiteto que privilegia a expressão artística como meio de representação. No processo de desenvolvimento de um projeto de arquitetura, tanto resulta um edifício como desenhos, pinturas e esculturas. São todos membros de um mesmo pensamento criativo onde cada um tem a função de auxiliar o significado dos outros. Através de desenhos e pinturas de Pancho é possível o que o arquiteto pretende criar como espaço arquitetónico.

Contudo, é na expressão do desenho e pintura de Pancho que reside a autenticidade e a genuidade da arquitetura. A arquitetura enquanto obra construída é uma conceção material que dificilmente é controlada na sua totalidade pelo arquiteto.

Pancho Guedes vê o projeto de arquitetura como uma oportunidade de se expressar, além de arquiteto, como artista. Os objetos artísticos provenientes do processo de projeto de arquitetura vão influenciar conceptualmente a obra que se pretende construir. No entanto, as pinturas, desenhos, maquetas e esculturas servem como meio de visitar e de possibilidade de alterar a obra construída. Por vezes, a arquitetura já consolidada, permite continuidades de expressão artísticas que consistem em derivações do já criado. Correspondem a uma espécie de *metamorfose* de ideias anteriores.

As expressões artísticas de Pancho não só inspiram o arquiteto/artista para outras concretizações como também servem de referência para outros artistas. Foi o caso de Ângela Ferreira, que criou uma escultura através da sua interpretação de desenhos de projeto de Pancho.

A maqueta/escultura realizada no âmbito desta dissertação e vertente projetual funciona como conclusão física. Representa simultaneamente expressividade artística e uma interpretação do projeto de final de curso.

Os arquitetos são mais necessários hoje que nunca. (Guedes,14/08/2013)



TEMA IV - ESCULTURA "PA-8"

ESCULTURA “PA-8”

“PA” de vários significados: de Projeto de Arquitetura; de Pátios; de Pancho Guedes e de Ângela Ferreira.

“8” porque corresponde ao número de pátios criados no projeto de arquitetura de “4 Habitações nas Amoreiras”.

A escultura representa a simbiose entre o processo de trabalho de Pancho Guedes e de Ângela Ferreira. A partir do processo de trabalho de Pancho, apreende-se para a escultura a expressividade artística que se potencia com os meios de representação de projetos de arquitetura. Ao estudar o método de trabalho de Ferreira, foi possível compreender como uma interpretação de desenhos que antecipam uma outra obra, nomeadamente de arquitetura, pode originar a criação de outras obras de significados diferentes.

O processo de criação da escultura é semelhante ao que a artista Ângela Ferreira utilizou na realização de “Zip Zap Circus School”, 2000-2002 - parte de uma seleção de uma porção do projeto de arquitetura, especificamente um dos pátios criados.

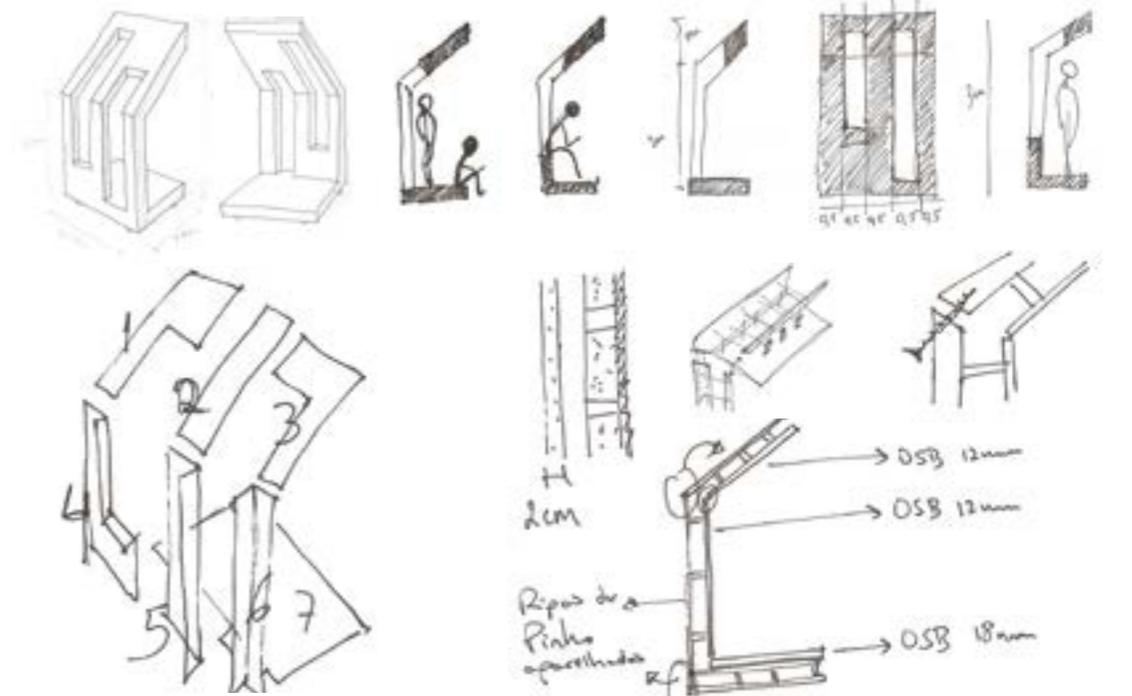
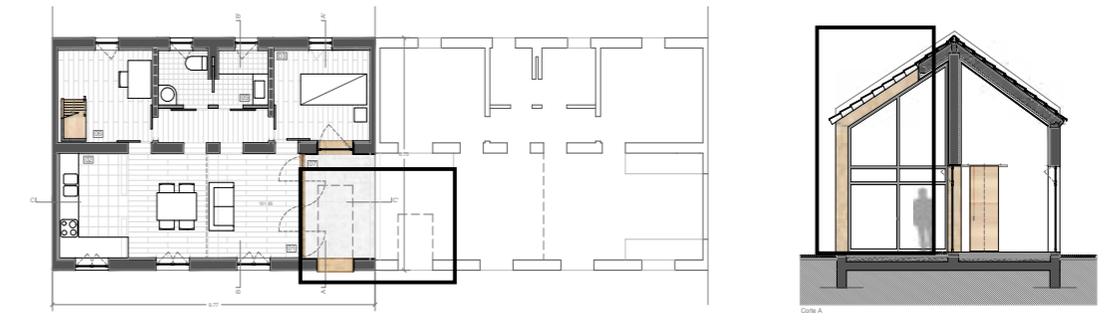
Os materiais que dão forma à escultura correspondem aos que estão previstos para a conceção dos pátios -

placas de madeira de aglomerado OSB e ripas de madeira de pinho - pretendendo desta forma também expressar o ambiente do lugar.

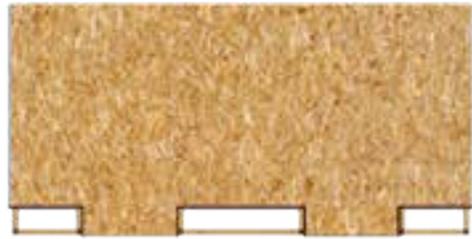
Assim, a escultura tanto tem o objetivo de existir como expressão artística, como de representação tridimensional de parte do projeto de arquitetura, ou seja, como maquete.

Quer na escultura “Zip Zap Circus School” de Ângela Ferreira quer na maquete de Mies van der Rohe “Kröller House”, 1912, a escala utilizada corresponde a 1:1. A escultura “PA-8” foi concebida na escala 1:2 em relação ao projeto de arquitetura. Desta forma, os figurantes que participaram na sessão fotográfica da escultura são crianças, pois apresentam uma escala humana que corresponde a metade da escala de um adulto, fazendo parecer que a utilização do espaço fosse semelhante com a escala real.

O processo de construção da escultura permitiu o contacto com os materiais que serão utilizados em projeto, assim como a compreensão do seu comportamento enquanto constituinte de espaço e o surgimento de novas ideias para o lugar em intervenção.

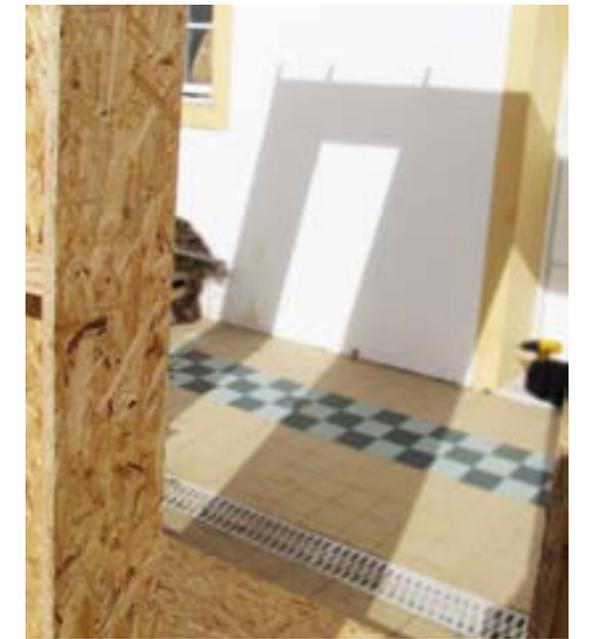


Esquícios



Planta e Alçados

Cortes



BIBLIOGRAFIA

ARTIGOS

DIAS, Manuel Graça; LAMAS, José – Vitruvius Mozambicanus, as vinte e cinco arquiteturas do excelente, bizarro extraordinário Amâncio Guedes, *in* “Arquitectura Portuguesa”, n.2, Julho/Agosto, 1985.

FIGUEIRA, Jorge - A mão que embala o berço: Pancho Guedes dentro e fora do Team 10, *in* GUEDES, Amâncio (Pancho); JACINTO, Ricardo, Lisboscópio (comissariado de Cláudia Taborda), Representação Oficial Portuguesa da 10.ª Exposição Internacional de Arquitectura da Bienal de Veneza, Lisboa: Ministério da Cultura, 2006, pp. 99-109.

FIGUEIRA, Jorge; MILHEIRO, Ana Vaz – Pancho Miranda Guedes, *in* “J.A.-Jornal Arquitectos”, Ser Belo: n. 241, Out. Nov. Dez. 2010, pp.21-35.

FIGUEIRA, Jorge – Fora do Pós-colonialismo, o império disperso de Pancho Guedes, *in* “J.A. - Jornal Arquitectos”, Ser Belo: n. 241, Out. Nov. Dez. 2010, pp.14-15.

FIGUEIRA, Jorge – Pancho Guedes: Colonização / Performance, *in* “J.A. - Jornal Arquitectos”, Ser - Pobre: n.236, Jul./Ago./Set. 2009, pp. 6-9.

GARCIA, Pedro Ressano – Há revelações que são verdadeiros milagres, *in* “J.A.. - Jornal Arquitectos, A condição Pós-Moderna”: n.208, Nov. Dez. 2002, p.41.

GUEDES, A, d’Alpoim - A cidade doente - o caso de Lourenço Marques, *in* “Binário”, Lisboa: Soc. Ind. Tipografia, n. 82, Julho 1965, pp. 818-820.

GUEDES, A. d’Alpoim – Os arquitectos como feiticeiros, prestidigitadores, negociantes de mercadorias fantásticas, poções, promessas, bruxarias. Eu como curandeiro, *in* “J.A.- Jornal Arquitectos”, A condição Pós-Moderna: n. 208, Nov./Dez. 2002, p. 51.

LOUREIRO, Luís (dir.); BARREIROS, Maria; VIEIRA, Pedro – {entrevista} Pancho Guedes, *in* “Revista NU”, Identidade: n.26, 2005.

MILHEIRO, Ana Vaz – Pancho e Ricardo, *in* “O Público”, 15 de Setembro 2006.

MONTEIRO, José Charters; PINTO, Jorge Cruz – Amâncio Guedes -anarquista-conservador, *in* “Revista Arquitectura e Vida”, n.11, Dez. 2000, pp.24-31.

OSTLER, Timothy – Pancho

Guedes: The Eye House. Acedido em 2 de Março, 2013, em <http://www.guedes.info/liv26.htm>

PAULA, Rui Mendes (dir.) – **Miranda Guedes, arquitecto de Lourenço Marques,** *in* “Revista Arquitectura”, n.79, Jul. 1963, pp. 29-31

TOUSSAINT, Michel – **Pancho Guedes,** *in* “J.A. - Jornal Arquitectos”, n. 112, Jun.-Jul. 1992, pp. 44-47.

CATÁLOGOS

BOCK, Jurgen – **As construções invisíveis de Ângela Ferreira,** *in* “Catálogo Oficial das Representações Nacionais da Bienal de Veneza”, 2007.

CARVALHO, Nuno Lima de – **I Salão Nacional de Arquitectos/Artistas.** Galeria de Arte do Casino Estoril, Outubro 1986.

CARNEIRO, Alberto; MORENO, Joaquim; TÁVORA, Fernando – **Desenho Projecto de Desenho,** Instituto de Arte Contemporânea, 2002.

FERNANDES, João – **Ângela Ferreira, Casa. Um retrato íntimo da casa em que nasci,** Fundação Serralves, 1999.

FERREIRA, Ângela – **A propósito de...** Fundação Calouste Gulbenkian – CAM. Lisboa, 1990.

FERREIRA, Ângela – **Visitas Privadas.** Porto, Abril 2002.

JÜRGENS, Sandra Vieira – **Onde?** *In* “Pangloss”, n.5, 2004, pp. 6-9.

GUEDES, Amâncio d’Alpoim – **Pancho Guedes - Vitruvius Mozambicanus,** Lisboa: Coleção Berardo, 2009.

GUEDES, Amâncio d’Alpoim; JACINTO, Ricardo – **Liboscópio: caderno de Veneza,** Lisboa: Direção Geral das Artes, 2007.

JACOB, Mary Jane; BAAS, Jacquelyn – **Chicago Makes Modern,** Institute of Chicago, 2009

LAPA, Pedro – **Ângela Ferreira: Uma Escala, uma Sequência, o Engenho da Deriva e um Filme Retardado.** Museu do Chiado, 1995.

LAPA, Pedro – **More Works about Buildings and Food.** Lisboa: 2001.

MONOGRAFIAS

BARBAS, Patrícia; COLAÇO, Margarida; DIAS, Pedro Silva – **Anos 60, anos de ruptura, arquitectura portuguesa nos anos sessenta,** Lisboa: Livros Horizonte, 1994.

DIAS, Manuel Graça – **Ao volante pela cidade,** Lisboa: Relógio d`Água, 1999, pp. 167-195.

FERNANDES, José Manuel – **Arquitectos do século XX da tradição à modernidade,** Lisboa: Caleidoscópio, 2006, pp. 158-161.

FIGUEIRA, Jorge – **Reescrever o Pós-Moderno, Sete entrevistas,** Porto: Dafne, 2011, pp. 100-124.

FRANÇA, José-Augusto – **A Arte em Portugal do século XX: 1911-1961,** Lisboa: Bertrand, 1974.

GOMES, Pedro Rodrigues – **Arquitectura e Arte: Influências, Temáticas e Colaborações,** Instituto Superior Técnico: Dissertação de mestrado em Arquitectura, 2010.

GÓMEZ Molina, Juan José – **Las Lecciones de Dibujo,** Madrid: edicions Cátedra, 1995.

GUEDES, Llonka; GUEDES, Pedro – **Viva Pancho,** Joanesburgo: Total CAD Academy, 2003.

GUEDES, Amâncio d’Alpoim –

As Áfricas de Pancho Guedes, Lisboa: Sextante Editora, 2011.

GUEDES, Amâncio d’Alpoim – **Manifestos, ensaios, falas, publicações,** Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2007.

KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce – **The House that Made Mies,** *in* “S,M,L,XL”. O.M.A., Rotterdam: Office of Metropolitan Architecture, 1995.

MARTINEZ, Luísa Margarida – **Conceito e cor em arquitetura: um estudo da obra de Pancho Guedes,** Lisboa: Tese de Mestrado em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura de Lisboa, 2007.

MAGRI, Lucio; TAVARES, José Luís – **Pancho Guedes: Coleção Arquitectos Portugueses,** Vila do Conde: QN Edição e Conteúdos, S.A., 2011.

MILHEIRO, Ana Vaz – **Nos Trópicos sem Le Corbusier,** Lisboa: Relógio d’Água, 2012.

MORAIS, Sousa – **Maputo: património da estrutura e forma urbana: topologia do lugar,** Lisboa: Livro Horizonte, 2001.

PROUVÉ, Jean – **La Maison Tropical,** Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2009.

RODRIGUES, Ana Leonor – **O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitec-**

tónico. Lisboa: Editorial Estampa, 2000.

RODRIGUES, Ana Lenor – **O que é Desenho**. Lisboa: Quimera, 2003.

SANDQVIST, Gertrud – **Ângela Ferreira**, *in* “Professores”, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, pp. 99-104.

SANTIAGO, Miguel – **Pancho Guedes: mais de meio século de metamorfoses espaciais**, Lisboa: Tese de Doutoramento em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2004.

SANTIAGO, Miguel - **Pancho Guedes: Metamorfoses Espaciais**, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007.

SILVA, Daniel Corsi da – **Atos tridimensionais: Manifestação da existência, interfaces entre a arquitectura e a escultura**, Universidade de São Paulo: Dissertação de Mestrado de Arquitectura, 2012.

TAVARES, Domingues – **Leon Battista Alberti, Teoria da arquitectura**, Dafne editora, 2004.

TZARA, Tristan – **Sete Manifestos Dada**, Lisboa: Hiena editora, Col. Cão Vagabundo, 1987, pp.11-13.

VIEIRA, Joaquim – **O Desenho e o Projecto São o Mesmo?** Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1995.

ZEVI, Bruno – **História da Arquitec-**

tura Moderna em Portugal, 2º volume, Lisboa: Editora Arcádia, 1973.

ZOMBEK, Mark Jar – **On Leon Battista Alberti, History and Aesthetic Theories**, Massachusetts Institute of Technology, 1989.

DEPOIMENTOS

Entrevista a Pancho Guedes. 14 de Agosto de 2013

A presente entrevista foi possível de se realizar através de correspondência de correio eletrónico. Atualmente Pancho vive em Joanesburgo com as suas filhas Verónica (Llonka) e Catarina (Kitty). Foi em colaboração com a sua filha Llonka que Pancho Guedes respondeu a esta entrevista.

LM - A arquitetura para o arquiteto Pancho é o pensamento criativo ou aquilo que resulta dele? Ou seja, a arquitetura já existe no pensamento ou apenas quando é expressa no papel?

PG - Há tipos diferentes de pensamento. A arquitetura existe tanto no pensamento como no papel.

LM - Uma ideia para um projeto surge primeiro que a imagem ou é a imagem a própria ideia?

PG - A ideia para um projeto é o resultado de um convite de construir qualquer coisa. Tenho ideias muito diversificadas que se concretizam quando a oportunidade se apresenta.

LM - Vê a arquitetura como mais um resultado que deriva de um pensamento

criativo, tal como a pintura e a escultura o são? Ou a arquitetura é a responsável pelas outras expressões artísticas?

PG - É óbvio que a arquitetura é diferente da pintura e da escultura e que consiste numa série de expressões inerentes no projeto.

LM - Os desenhos realizados para um projeto podem por vezes originar a ideia de outro edifício para além daquele que se pretende?

PG - Acho que os desenhos para um projeto podem originar ideias para outros projetos. Na obra de qualquer arquiteto há uma continuidade de imagens que são expressões da sua personalidade.

LM - Considera que os desenhos, pinturas, maquetas e esculturas realizadas para representarem um edifício, podem se afastar de tal forma a poderem existir de forma independente? Ou é impossível de se separarem?

PG - Em toda a obra há uma continuidade e uma série de continuidades.

LM - As pinturas e as esculturas que realiza sobre um projeto de arquitetura que passam a ser obras de arte também ajudam a resolver problemas desse projeto?

PG - Talvez. Tudo afeta a execução

de um projeto de arquitetura. As pinturas e as esculturas que são sobre um projeto são parte integral da obra.

LM - Os desenhos, pinturas, maquetas ou esculturas, realizadas para representar um edifício, podem viver em outro contexto e lugar diferente do original. Considera que esse contexto diferente pode trazer novas ideias que alteram o desenho original desse edifício?

PG - A ideia original expressa no desenho preliminar é transformada na execução do projeto final mas retém a ligação com a imagem original.

LM - Qual é a sua obra construída que melhor conseguiu representar o que estava presente num desenho? E isso aconteceu por ter tido a oportunidade de controlar a obra durante a construção?

PG - Todos os meus projetos foram construídos consoante o desenho e a realização criativa na obra é uma função do arquiteto.

LM - Quase todos os seus projetos se concentram em Moçambique. Acha possível que se possa compreender a espacialidade da sua arquitetura através dos desenhos e pinturas?

PG - Acho que a espacialidade é compreensível através de pinturas,

desenhos e esculturas.

LM - A data dos projetos para o arquiteto Pancho não têm importância, mas tem consciência que um edifício tem um tempo de vida. Podem surgir novas ideias ou desenhos a partir do estado de ruína de um edifício?

PG - Todos os edifícios têm várias vidas. No meu caso os edifícios construídos em Moçambique eram dependentes de circunstâncias completamente diferentes das presentes.

LM - Pancho Guedes criou 25 estilos (+2) dentro dos quais avança e recua no tempo. Qual é o fator que o leva a optar por um estilo e não por outro? É o local onde o projeto é desenvolvido?

PG - O projeto é dependente das diversas circunstâncias que a originaram.

LM - Pancho afirmou em tempos que “o edifício seguinte é na verdade uma continuação de um anterior”. Como é que surgia um novo estilo?

PG - Não se decide que um novo estilo é necessário. Não se inventa um novo estilo. Há imagens que vêm da consciência na execução da conceptualização. Estas imagens podem, através do tempo e talvez mais projetos, serem classificadas como novo estilo.

LM - Como distingue a sua arquitetura em África da arquitetura dos seus colegas portugueses que trabalhavam também no território colonial?

PG - A maior parte dos meus colegas que trabalharam no ultramar dependia de uma arquitetura em parte predeterminada e nacionalista.

LM - Em poucas palavras, como descreve a arquitetura de Le Corbusier? O que é que na arquitetura de Le Corbusier o deixa sempre surpreendido?

PG - É um processo de trabalho extremamente diferente. Le Corbusier punha os seus discípulos ocidentais a analisar as obras que surgiam e que ele dominava conscientemente durante a sua materialização.

LM - Há algum arquiteto ou conjunto de arquitetos contemporâneos atuais de quem aprecia muito o trabalho?

PG - Sim. Há imensa arquitetura contemporânea que aprecio tanto em Portugal como no resto do mundo.

LM - Dado o estado geral da economia do Mundo, em especial da Europa, como vê a profissão de arquiteto no futuro?

PG - É cada vez mais necessário casas, apartamentos, escolas, hospitais,

etc. em todo o mundo.

LM - Considera o arquiteto/ artista em vias de extinção?

PG - Os arquitetos são mais necessários hoje que nunca.

LM - Acha que o desenho digital pode substituir de alguma forma o desenho manual?

PG - A conceptualização é fundamental para a realização da arquitetura. A maioria dos arquitetos são sujeitos a uma forma de trabalhar por técnicas estatais.

LM - O que pensa sobre a escultura “ZipZap Circus School” (2000-02, Lisboa) da artista Ângela Ferreira, criada a partir dos desenhos de Pancho para a escola de circo para criança (1984-85, Cidade do Cabo)?

PG - É uma evolução interessante do meu projeto “Zip Zap”.

LM - Conhece a outra escultura de Ângela Ferreira intitulada “Crown Hall / Dragon House”, de 2009? É inspirada na obra “Dragon House” de Pancho e na obra “Crown Hall” de Mies van der Rohe. O que pensa sobre esta articulação de uma obra de Pancho com a obra de Mies?

PG - É bom que a Ângela Ferreira seja inspirada pelo meu “Dragon House” e o “Crown Hall” do Mies (que conheço bem).

Mas, francamente, vejo pouca ligação ao meu projeto “Dragon House”.

LM - Como se sente ao existirem artistas que se inspiram na sua obra? Tal como o arquiteto Pancho se inspirou na obra de outros.

PG - Penso que somos todos inspirados por artistas passados e que influenciámos o futuro.

Sobre o “Casal dos Olhos”

LM - Qual a razão que levou a escolher a Serra de Sintra para construir a sua casa?

PG - Viemos a Portugal. Queríamos ter uma casa próximo de Lisboa e Sintra rapidamente se tornou o sítio civilizado sem o “frenesi” de Cascais e do Estoril.

LM - Porque é que decidiu inserir o tema “Olhos” na casa de Eugaria?

PG - Porque chamei a casa “Casal dos Olhos”. É tradição dar nome a uma casa e este foi o nome que escolhi.

LM - Cada par de “olhos” tem um significado próprio ou foi desenhando-os consoante faziam boa composição?

PG - Não têm significado próprio.

LM - Considera mais fácil fazer arquitetura a partir de um edifício já

existente ou começar um de novo sem pré-existência?

PG - Nem uma nem outra é fácil.

LM - Considera o “Casal dos Olhos” uma restauração verdadeira ou é apenas uma alteração que não permite distinguir costuras com a pré-existência?

PG - O “Casal dos Olhos” é uma restauração fictícia mas verdadeira.

LM - O “Casal dos Olhos” é uma interpretação do que Pancho Guedes entende por Portugal?

PG. Não.

LM - O terceiro piso não foi construído. Qual foi o motivo que levou a obra construída ser diferente do que está desenhado?

PG - O projeto evoluiu com várias alternativas porque a casa foi construída aos bocados. Eu vivia na Africa do Sul e nos Estados Unidos e ia a Portugal quando podia e tinha dinheiro para a obra.

LM - Como explica a forma das molduras das janelas?

PG - As molduras das janelas são uma das imensas variedades das molduras nacionais das janelas portuguesas.

LM - Porque é que elementos como as chaminés têm tanto protagonismo para si na arquitetura?

PG - Todos os elementos de um projeto oferecem oportunidades de criatividade.

LM - Os desenhos que fazem parte dos estudos sobre a arquitetura do “Casal dos Olhos” foram utilizados em outros contextos?

PG - Não.

LM - Considera o “Casal dos Olhos” um bom resultado de articulação entre a arquitetura e a arte?

PG - Acho que o “Casal dos Olhos” se insere na arquitetura da aldeia, na arquitetura da região, na arquitetura de Sintra.

LM - Se o projeto para a Eugaria fosse realizado hoje, desenhava da mesma forma ou no mesmo estilo?

PG - Acho que sim.

LM - Em poucas palavras, como descreve o “Casal dos Olhos”?

PG - É uma casa muito simples com uma planta tradicional de uma pequena casa de aldeia da região.

Entrevista com Ângela Ferreira. 13 Maio 2013

A entrevista com Ângela Ferreira deve-se à inspiração que esta artista retira através de desenhos e de edifícios de Pancho Guedes para as suas obras. Vários artistas e arquitetos inspiraram o trabalho de Pancho, mas também a sua obra inspira outros criativos.

LM - A Ângela Ferreira teve a oportunidade de contactar e com obra de Pancho Guedes e de a estudar. Como descreve este arquiteto/artista?

AF - Ele é um “fala-barato”, e adora atenção. Não sei se é no bom sentido ou no mau sentido, mas ele é um homem muito egocêntrico. Só estabeleceu alguma notoriedade do seu trabalho fora de Moçambique e África do Sul já com uma certa idade. Portanto, ele teve de gozar tudo já na terceira idade.

Fui à sua exposição no CCB. Essa exposição foi muito importante. Ela foi comissariada pelo seu filho, mas com muita participação de Pancho. Ele sempre teve aquela ideia de que era arquiteto, mas artista. Mas na minha interpretação, ele pertence a um grupo de artistas/ arquitetos, muito próprio do século XX, que emanavam a

ideia de que ser arquiteto ou ser artista era uma coisa mesclada, que não havia muita diferença entre uma coisa ou outra.

LM - Pancho é o próprio a dizer que “não consegue distinguir entre pintura, escultura e arquitetura”.

AF - Sim. Mas isso não é inédito dele. Le Corbusier também tinha as suas ambições como artista plástico. Muitas das personagens da Bauhaus tinham práticas muito plásticas e arquitetónicas ao mesmo tempo, ou design e artes plásticas. Esta mistura das disciplinas propriamente ditas, hoje em dia não está muito em voga, mas na altura era muito certo no pensamento que nasce precisamente na Bauhaus. Tem muito a ver com aqueles cursos básicos e interdisciplinares que se davam e que cujas escolas de arquitetura e de artes ainda lecionaram durante muitos anos. Portanto, eu acho que o século XX é muito disso e o Pancho nasce muito do modernismo puro do século XX.

LM - Pancho Guedes é uma referência para a Ângela Ferreira a partir de que momento?

AF - Um dos primeiros edifícios que ele desenhou foi para o meu avô. A cidade onde eu nasci e vivi durante 15 anos estava apegada de edifícios do Pancho. Era

impossível não ter como referência de arquitetura o Pancho. É como ser português e estar em artes e não saber quem é o Siza. Era visto como personagem de notoriedade na sociedade em que se vivia então no Lourenço Marques. Ele construiu 600 ou 700 edifícios em Moçambique, boa parte em Lourenço Marques, atual Maputo. Dentro dos amigos dos meus pais, três em cada dez tinha uma casa desenhada pelo Pancho ou tinham a fábrica ou garagem que ele tinha desenhado. Não era difícil não viver num espaço desenhado por ele.

LM - Falou que visitou a exposição sobre a vida e obra de Pancho Guedes no CCB, o que apreendeu de lá?

AF - A exposição correspondeu um pouco com o Pancho a tentar mostrar-se nessa imagem “de que sou arquiteto, mas a arquitetura é só uma pequena parte da minha atividade; também sou escultor, sou pintor, também sou artista gráfico, também sou educador”. Mas, para mim, essa foi a sua “falha”, ou, fazendo uma retrospectiva, olhando para a vida dele. Se calhar, nós não fazemos tudo tão bem, umas coisas como as outras, uns escrevem melhor, uns pintam melhor, outros desenham a casa melhor, outros esculpem melhor. E, esta ideia renascentista, de que

tu consegues fazer tudo e que nada se separa, é fantástica do ponto de vista da saúde mental, mas depois isso quer dizer que estás a levar à seria aquilo que não fazes tão bem. Quando tentas impingir isso como sendo uma prática séria e as pessoas que estão de fora estão a ler as várias coisas e a dizer que “isto é mesmo único e incrível, e isto, verdadeiramente, não é tão único e incrível”, cria alguns problemas. Mas por outro lado, há que dizer que aquela foi a exposição em que o Pancho teve a oportunidade de se mostrar, de se representar como ele pensa que é. Eu acho que isso também é muito respeitável e que todos nós devíamos de ter o direito de fazer isso.

LM - O que a marcou mais nessa exposição?

AF - Das coisas que eu mais gostei foram, não do ponto de vista da arquitetura, porque daquilo que eu vi lá foram mais desenhos, esculturas e pinturas, mas o que eu achei mais interessante foram os seus desenhos. Ele faz muito aquele desenho com linha preta, uma coisa muito gráfica e antropomórfica. São desenhos muito claustrofóbicos, cheios de coisas e tudo apejado, coisa que na arquitetura também faz, mas tem que dar mais espaço, porque

as pessoas têm que entrar, os carros têm de passar, tens de por uma cama, portanto, não podes apejar tudo. A outra coisa que achei absolutamente extraordinária e que nunca tinha visto foi a coleção de slides que ele tinha como educador. Ele foi diretor da escola de arquitetura de Witwaterstand durante vinte anos e era muito respeitado como académico sul-africano dentro da arquitetura, precisamente por ser arrojado. Era muito interdisciplinar, trazia muitos artistas plásticos para o curso de arquitetura e os alunos adoravam. Adoravam esse lado menos tecnicista da arquitetura, mais poético e mais expressivo. Enquanto que em outras escolas de arquitetura de África do Sul estavam a tentar uma via mais tecnicista e mais economicista, porque a pressão de construir “arquitetura social” era enorme e de criar componentes modulares que fossem económicos e viáveis de construir. De certa maneira, o Pancho quebra isso e cria um curso de arquitetura muito mais mirabolante e inventivo. O que eu encontrei nesta exposição foi uma coleção enorme de slides. Imagina que ele dava uma aula sobre Construtivismo, o primeiro slide era sempre uma obra de arte que ele fazia no slide sobre o Construtivismo,

ele desenhava no próprio slide de 35mm. Por exemplo, a aula que ele dava sobre o Mies Van der Rohe, era um edifício do Mies onde ele depois fazia “cornos” e outras expressões, muitas vezes relacionado com as ironias que ia usar, se gostava ou se não gostava, se achava que era objeto de celebração ou não. Aquela imagem já era uma interpretação do trabalho que ele ia apresentar. Ele deu centenas de aulas, portanto, praticamente tudo o que é arquiteto, desde o princípio do século XX até ao Construtivismo a Bauhaus, a coleção de slides era enorme. Esses slides ficam como que uma reação do Pancho em relação à história da arquitetura e onde é que ele ia beber para a sua arquitetura. Essa sua faceta, que não é bem artista, mas é um artista/ arquiteto/ educador, era uma espécie de história de arte portátil que ele levava na sua caixinha de slides, como nós, hoje em dia, levamos no nosso computador. Era um trabalho mesmo muito à moda do Pancho. Mesmo em arquitetura, ele é bastante expressivo. Ele desenhava e raspava nos slides, muito expressivo. Depois alternava, não eram só arquitetos, também eram alguns movimentos de arte; tinha Impressionismo, tinha Cubismo, as coisas que lhe interessavam. Depois,

olhamos, por exemplo, para os seus murais e percebemos de onde tudo aquilo vem.

LM - A escultura “Zip Zap Circus School” parte de desenhos de Pancho Guedes para uma escola de circo para crianças. Como surgiu esse projeto?

AF - Quando eu comecei a trabalhar nesse projeto, que foi a convite do Pedro Lapa, (o Gadanho [Pedro] era realmente o arquiteto do projeto da própria exposição), o que me aliciou foi o facto de que o Pancho nessa altura ainda estava a viver cá [Portugal] e eu estava a viver em Cape Town, tinha voltado para a África do Sul e estava lá a morar. O projeto nasce de uma maneira muito simples e muito bonita - os responsáveis do circo moravam a meu lado, andavam sempre com falta de dinheiro, e, um dia, disseram-me: “vamos fazer um comes e bebes, vem aí o Pancho, porque nós pedimos-lhe para desenhar uma escola. Assim, convidámos pessoas importantes cá da terra para ver se conseguimos angariar dinheiro e alguém que nos ofereça um terreno”. Eles não tinham terreno para construir o circo. O Pancho fez o circo naquilo que chamamos em inglês on expect, não havia terreno, foi só fazer o plano. Não havia nenhuma especificidade de terreno, nem inclinação,

porque não havia. Portanto, eu fui a essa sessão de public relations. O Pancho esteve a falar sobre o que pensava e porque é que fez daquela forma. Assim, encontramos. Eu era uma miúda, ele já era um senhor e estivemos a falar. Nessa altura, eu estava a trabalhar, aflita, sem conseguir resolver um projeto. Tinha sido convidada para trabalhar neste projeto no Hangar K7. O título da exposição era mesmo “More Works about building and food” e eu estava numa encruzilhada, porque, comida, não era a minha área, não ia trabalhar sobre comida. Já tinha feito alguns projetos sobre arquitetura, portanto, ia ser com certeza sobre arquitetura. Mas foi numa fase da minha vida em que eu tinha feito uma data de projetos sobre arquitetura. Estava numa fase que queria trabalhar arquitetura, mas não queria trabalhar com arquitetura. De repente, estava a ouvir o Pancho e pensei “olha, porreiro, já sei o que vou fazer. Vou fazer sobre um edifício que está desenhado mas que não existe”. Pedi-lhe logo autorização e, já que o Pancho voltava para Lisboa, podia-me dar uns concelhos.

[Ângela Ferreira exhibe o catálogo da exposição “More Works about building and food” e explica a instalação comparando

com os desenhos do Pancho Guedes para o circo ZipZap]

Assim, na exposição trabalhei também com Gadanho. Ele estava a construir o espaço da exposição para os outros artistas. Fiz o desenho daquilo que queria utilizar e disse ao Ganhado que, com o mesmo material que ele fazia a sua arquitetura [da exposição], eu ia construir a do Pancho. O Pancho ia ajudar a supervisionar a construção do “seu edifício” na exposição. Ele adorou, qualquer pessoa que brinque com os projetos dele, para ele é divertido. Para o Gadanho foi um momento mais refrescante, sem ter aquela preocupação de ter de saber onde ia por as obras dos vários artistas. Mas eu fiquei com uma sensação horrível. Quando esta exposição acabou, eu não tinha nada, fiquei sem nada, porque a escultura foi destruída, não podia guardar isto para nada.

O sonho era construir um edifício que não existia. Era dar realidade, em versão obra de arte, e materializar algo que o circo queria, eventualmente o Pancho também, mas na verdade a dádiva era mais para o circo. Fazer verdadeiro, algo que era só um sonho.

LM - Esta instalação teve duas versões. Qual foi o motivo?

AF - Tive a sorte de ser convidada para fazer esta instalação em Amesterdão. Quando aceitei fazer o trabalho em Amesterdão, eles disseram logo que não podia ir com aquela instalação criada no Hangar k7. Aquilo era no terceiro andar e a instalação estava construída em gesso. Percebi logo que era uma maneira para representar a ideia com outros materiais que me podia servir para mais do que aquele sítio. Vi que a obra do Mies era feita com rodas, telas e madeira. É um cenário na verdade, e fizemos a de Amesterdão nessa versão.

Volto a viver na Cidade do Cado, e lá existia uma instituição que se chamava Instituto de Arte Contemporânea que me convidou para fazer o projeto outra vez. Nessa altura decidi fazer conjuntamente com o Circo, escolhendo um sítio que fosse o terreno onde gostassem de construir a sua escola. Entretanto, o circo ainda não tinha sido construído. Acabou por ser num descampado, onde as pessoas atravessam para chegar ao terminal de comboios. Ficou como obra pública temporária. Também era habitável, o circo chegou a utilizá-lo para espetáculos.

LM - As peças estavam dispostas da mesma maneira? Qual era a lógica de organização entre elas?

AF - As peças estavam dispostas sempre da mesma maneira, de acordo com a implantação do projeto de Pancho. No fundo, selecionei uma parte do projeto, um canto. [Explica a organização da instalação comparando com os desenhos de Pancho]. A ideia era que visto de um lado dava a perceção de que estava acabado. Mais uma vez, como a obra do Mies, é um cenário. O elemento mais pequeno era o mais difícil, porque, como era verdadeiramente móvel, as pessoas estavam sempre a mexer e nunca se encontrava no sítio certo.

LM- A ideia era mesmo ser interativo? As pessoas podiam deslocar aquilo?

AF - Hum... não. O objetivo consistia em representar a ideia lunática, de conseguires levar o edifício, transportá-lo, e coloca-lo em outro sítio, como a maquete do Mies. A história é maravilhosa, não sei se é verdade ou não, mas eu li isto no livro do Rem Koolhaas. Mas depois confirmei com o museu de Chicago, que me ofereceu a fotografia do trabalho do Mies van der Rohe. Mas, claro que quando

pões umas coisas com rodas, convidas a que mexam.

Conceptualmente só há três momentos neste projeto: a versão original em Lisboa, onde o projeto nasce; há a de Amesterdão, onde aparece o Mies van der Rohe; e depois há a versão pública, em Cape Town, onde os miúdos vão fazer circo.

LM - Assim o Mies só aparece quando a instalação original em gesso se transforma numa instalação em madeiras e telas.

AF - Exatamente, na segunda versão. Foi acumulando conteúdo e nessa altura o Pancho já não tinha nada a ver com o projeto. Porque na verdade, o projeto começa a desenvolver-se escultoricamente. Mas eu fiquei completamente grata porque o lado plástico do projeto do Pancho ajudou-me imenso. Ele tanto usa o formato do circo convencional, como usa o formato da palhota africana. Faz um jogo muito próprio de Pancho, que um arquiteto mais formalista, mais modernista na sua pureza, não faria. De certa maneira, o meu projeto como escultora ganhou em conteúdo muito por isso, porque há a ideia que é um circo no sul de África que tem uma forma que é uma espécie de uma palhota, mas

ao mesmo tempo que é uma palhota é um circo. Se estivéssemos a apresentar o projeto em Glasgow, por exemplo, iriam todos dizer que é uma palhota, mas eu digo sempre “então mas vocês nunca foram ao circo?”

LM - É uma tenda convencional de um ciro mas simultaneamente não é? Reporta para as palhotas?

AF - É uma tenda! Mas eles querem ver África. Ele fez um projeto dentro da “loucura pancheana”, que prestou muito para o meu trabalho. Nisso o trabalho dele é muito rico. Aliás, eu tenho outro projeto em que usei o Pancho.

LM - Refere-se ao Crown Hall/ Dragon House?

AF - Exato, esse mesmo. É uma coisa muito recente, de 2009. O Pancho para mim tem sido um arquiteto extremamente útil. Há vezes em que nem gosto dos edifícios dele, mas de facto ele é uma pessoa que, conscientemente, trabalha a relação entre o modernismo e África, e o que é que o modernismo está a fazer em África e quais são os efeitos que África pode fazer num edifício modernista. É para mim muito cativante como pessoa. Há uma espécie de hibridez, que é um momento profundamente ocidental,

profundamente modernista e ao mesmo tempo um pessoa que está a pensar “mas o que é que isto tudo significa aqui na costa leste de África? Como é que as palhotas se relacionam com isto”, ou seja, como é que a arquitetura tradicional, que também é boa, como é que se pode integrar com outras influências. Por exemplo, a escola de Caniço, que ele fez, é absolutamente fenomenal.

LM - O Crown Hall/ Dragon House foi criado em que contexto?

AF - O Crown Hall/ Dragon House foi feito para uma exposição em Chicago, que se chamava “Making Modernism”. Convidarem-me precisamente porque eu trabalhava muito sobre Modernismo. Chicago é como um epicentro do senhor Mies dan ver Rohe. Basicamente a escultura é um misto entre o Dragon House do Pancho e o Crown Hall do Mies. O Mies, literalmente pendurou o edifício nas estruturas metálicas e eu faço uma “dupla pendura”, é o Mies pendurado sobre si próprio. Na parte de baixo é a fachada, trabalhada em madeira, do edifício do Pancho. Nesta escultura, consegue-se ver através do edifício do Mies, de fibra de vidro, a fachada do Pancho.

LM - No fundo também é uma

ligação do Modernismo com África.

AF - Claro, claro. E o projeto também incluía duas fotografias. Uma do edifício do Mies e outra do edifício do Pancho.

LM - Onde se encontram atualmente estas obras?

AF - O Crown Hall/ Dragon Hall ainda está na minha galeria, porque ainda não foi vendida e o ZipZap não é vendível. É muito efémero, cada vez que tem de ser feito, é reconstruído outra vez.

LM - Com novos materiais?

AF - Sim. Infelizmente. Eu na altura pensei que conseguia fazer da escultura um objeto que poderia manter, mas depois para manter a qualidade daquela estrutura de madeira com a tela não dava, porque tem de ser feito por estofadores. Acabava por perder a frescura e a tensão. Possivelmente pode surgir um museu “louco” que poderá comprar o projeto e, eventualmente, construí-lo. Mas é um projeto curioso por isso. É um projeto que tem uma vida muito longa, mas é efémero, e com sempre alguém interessado, como hoje, tu.

Entrevista com Ricardo Jacinto. 4 Junho 2013

A entrevista com Ricardo Jacinto deve-se à colaboração que teve com Pancho Guedes na criação de uma instilação no âmbito da representação oficial portuguesa na 10ª Exposição Internacional de Arquitetura – Bienal de Veneza de 2007. A instalação proveniente da cooperação entre os dois arquitetos/artistas designou-se de “Lisboscópio”. Com esta entrevista procura-se saber o método de trabalho de Pancho Guedes no processo de elaboração de um projeto, quer seja de arquitetura ou artístico.

LM- O Lisboscópio surgiu da colaboração entre Pancho Guedes e o Ricardo Jacinto sob a orientação da curadora Cláudia Taborda. Como decorreu a discussão e troca de ideia com um arquiteto tão experiente e conhecedor de muitas expressões de arte?

RJ - Foi uma colaboração de igual para igual. Do ponto de vista do processo é evidente que é uma colaboração muito difícil. Primeiro porque há um blind date entre mim e o Pancho. Como é evidente ele não me conhecia, mas eu conhecia a

sua obra, gostava muito do que criava, mas não o conhecia pessoalmente. Separávamos 50 anos de diferença. O Pancho tinha 80 ou 81 na altura. Começamos a trabalhar juntos e, simultaneamente, a nos conhecer minimamente e a tentar aceitar as ideias de duas pessoas com universos bastante diversos e com uma ideia bastante diferente do que estavam a fazer, ou daquilo que poderiam estar a fazer.

LM- Pancho Guedes não vê distinção entre as várias expressões de arte, isso foi notório no desenvolvimento da instalação “Lisboscópio”?

RJ - O limite que o Pancho não vê tão claramente, tal como eu não vejo, entre a arquitetura e todas as artes, vem acrescido de uma posição política ou de uma perspetiva de que o ato artístico também é um ato político e que comporta esse valor também. Eu considero que a arquitetura é sempre política, a arte é sempre política, não estou a falar do ponto de vista de poder ser propagandista, não é nessa lógica, mas do modo como ela se inscreve no espaço da cidade e como ela atua sobre as nossas vidas a um nível que não é só estético, ou então é estético, numa perspetiva que é também ético e

político.

LM - Como é que chegaram à forma do “Lisboscópio”. Fale-me do processo.

RJ - Depois de saber que íamos trabalhar com pessoas de duas gerações completamente diversas e que não se conheciam, houve algumas divergências. Por exemplo, eu lembro-me que uma das sugestões do Pancho era um “pavilhão”, ele tinha muito interesse em desenhar um “pavilhão”. Mas as pessoas não percebiam se queria mesmo desenhar um “pavilhão”, se ele percebeu que lhe estavam a pedir um “pavilhão” ou não. Eu não tiro nenhuma conclusões em relação a isso, mas acho simplesmente que isso pode perfeitamente fazer parte da sua ironia e, nesse sentido, isso é uma característica que eu acho que é muito produtiva, não é? Tu introduzires ironia no teu pensamento criativo, nomeadamente numa situação em que, e eu ai não sei exatamente com é que é na sua atividade profissional mas imagino que a atitude seja mais ou menos a mesma, utilizar a ironia cria um contexto que é instável. Isso foi de algum modo muito produtivo.

Em determina altura, começou-se a falar sobre a questão do nomadismo, da ideia de transporte, da ideia de viagem,

a própria circunstância da Bienal, de se ter de transportar uma coisa para lá... e tudo isto começou em determinada altura a ser motivo de discussão, discussão no sentido positivo. E foi a partir daí que se começou a desenhar. O Pancho estava muito interessado nesta ideia de desenhar um “pavilhão”. Tinha uma ideia que queria dar voz a uma serie de projetos que refletissem sobre a cidade, sobre a cidade de Lisboa num ponto de vista mais urbanístico, e foi, de algum modo, discutir sobre a perspetiva de um e de outro. Isso a mim interessava-me particularmente.

Foi um processo que decorreu da seguinte forma: ele mostrava-me uma coisa eu acrescentava uma outra, transformava, mostrava uma posição. Em determinada altura a instalação estava mais ou menos, a instalação, “pavilhão”, cada qual com o seu termo para designar aquela coisa, estava mais ou menos definida e depois ficamos na realidade responsáveis por parte diferentes na peça que foi apresentada. Ele ficou responsável pelo “pavilhão”, aquele elemento maior, que ainda foi utilizado em outro contexto, e eu, por outros elementos, que correspondiam a três peças mais pequenas e aquela rede de tubos, que depois acabou por ficar

parte do meu espólio pessoal, tal como aquele elemento maior ficou dele.

Mas o desenho foi muito partilhado. Mas, na realidade, acho que o Pancho foi altamente generoso, quanto mais não seja na medida em que, uma pessoa com uma história brutal, é uma pessoa que vai contando histórias que tu leste nos livros. Eramos todos demasiado novos para podermos contrapor ou ter outros factos. Ele contava histórias de grandes atores do modernismo e do pós-modernismo na arquitetura.

LM- O desejo fez bastante parte da discussão que ocorria durante o processo?

RJ- Para mim, desenhar em conjunto foi uma conquista e isso eu tive de conquistar, literalmente, ao longo do processo, quer dizer, ele tinha ali um “puto” ao lado e não fazia ideia nenhuma do que eu fazia. Mas, no entanto, ele não era uma pessoa desinteressada, ele é muito curioso e é muito perspicaz. É uma pessoa muito inteligente e muito curiosa.

É um processo muito interessante, cheio de ironia, de ideias assim um bocado disparatadas, que surgem e que ou evoluem ou não. Aquelas imagens dos seus edifícios estão presentes no seu discurso criativo e na sua imaginação.

Lança uma imagem para depois trabalhar em torno dela.

Nos tínhamos a ideia de que tinha de ser uma coisa transportada, desmontada e uma coisa leve, tudo isto começou a povoar no nosso imaginário. Depois, em determinada altura, ele trouxe uma planta e um alçado do “pavilhão”, ou, daquilo que ele imaginava que seria o “pavilhão”. Eu lembro-me que estava a fazer desenhos também de coisas muito próximas de tendas, coisas que se pudessem transportar e que se pudesse colapsar, cuja forma fosse algo que ao transportar tivesse uma identidade e que depois ao se abrir outra. Qualquer coisa como uma tenda, um chapéu-de-chuva, esse tipo de objetos que transportamos connosco e que, de repente, assumem uma forma e desempenham a sua função e que depois transforma em outra forma. Deambulávamos muito em torno desta ideia e é aí que Pancho lança a ideia de um círculo desviado. Este é um momento crucial no desenvolvimento do projeto, porque ele apresenta essa planta e conhecia toda a sua forma, mas o desenho não desvendava tudo. Eu não vi os alçados, apenas vi a planta e quando a vi pensei que era a planta perfeita para o que nós

pensávamos ser uma forma que se podia transformar ou recolher. Aquela forma permitia uma coisa fechada que depois se abria, para um lado e para o outro. A partir daqui, começaram a surgir as maquetas. A partir do desenho de Pancho pensei como é que a forma, através da minha interpretação, poderia ser realmente. Na reunião seguinte, em que falámos com a curadora, ele mostrou a planta e eu mostrei os meus desenhos, um pouco antes de ele desvendar os seus alçados. Claramente percebeu que a resolução que eu tinha feito em modo tridimensional da forma que apresentou em planta era diferente daquela que ele tinha idealizado.

A instalação acaba por refletir um pouco as diferenças de idealização da forma, como é que se associou o material e o seu comportamento enquanto objeto móvel. É um resultado, da conversa entre os dois. Não chega propriamente a um objeto estável, final, mas comporta em si uma discussão que não tem um resultado propriamente claro e fechado.

LM -Deixa muitas coisas em aberto, de livre interpretação...

RJ - Deixa muitas coisas em aberto sim. Em determinada altura conformou-se numa determinada forma. Cada um ficou

responsável pela sua contribuição, sendo que eu acho que aquela forma não seria possível de ser realizada sem a nossa conversa conjunta.

O chão, todo em gravilha, foi uma ideia do Pancho, que eu acho que também nasce das discussões, ele sabia que eu estava muito interessado no modo como o som refletia o espaço e se refletia no espaço, como é que isso poderia ser interessante. Os tubos! Ele estava sempre a gozar! E a afirmar “mas aquilo não tem nada lá dentro, os tubos, não pões nada lá dentro”, pois ele ouvia muito mal e dizia sempre que não tinha nada, dizendo para o fim: “e porque é que não metes a voz da Amália lá dentro, a cantar?”.

Da possibilidade que me foi dada de trabalhar com ele, percebi que qualquer pessoa que lida com o processo criativo sabe que não é uma coisa linear. Há momentos em que há explosões, coisas que nos levam para um sítio e para outro. Há momentos em que não acontece nada. É uma coisa que não é linear. Provavelmente nenhum processo de imaginação é assim [linear], e, provavelmente, nenhum processo científico é assim, por mais que tentemos. No entanto, com ele nunca tens rede, ele está sempre a tirar-te o tapete.

LM - Sempre com um discurso cheio de metáforas...

RJ- Sim, e a ironizar. E nunca é crítico dizendo que “isso não”. Ele é crítico pela forma como te mostra aquilo de um ponto de vista completamente diferente, e isso, considero que faz dele, não só uma grande arquiteto, como lhe dá as qualidades perfeitas para ser um professor.

LM - Apresenta-se recetivo. É isso?

RJ - Mostra-se recetivo na medida em que crítica, mostrando que aquilo poderia ser outra coisa, ou transformando. O que é muito estimulante, não há dúvida nenhuma.

LM - Achei muito interessante o facto de Ricardo não ter visto o alçado e ter interpretado a planta de outra maneira, diferente daquilo que era suposto.

RJ- Sim, sim! Foi muito interessante. Lembro-me perfeitamente: ele viu o meu desenho, eu tinha feito um 3D, e ele ia mostrar primeiro à comissária, tirou o primeiro desenho e colocou assim à frente, e eu, calado, tirei os meus desenhos, o 3D que tinha feito a partir da planta. Estava contente com o desenho que ele tinha mostrado, e coloquei em cima da mesa, ele apresentou a planta, olhou, e deixou

a apenas esse desenho. Por baixo da mesa tinha os alçados, que não mostrou, e juntou a sua planta ao meu 3D. Foi uma situação engraçada, ao mesmo tempo foi malandro e não deu o braço a torcer.

LM - Teve um raciocínio rápido e pensou “bem, isto é melhor do que o que eu estava a fazer e não vou revelar o restante para que não se perceba que há dois projetos diferentes”.

RJ - Exatamente! foi uma coisa muito rápida. Mas é isto que faz dele uma pessoa curiosa e com muita vida. Mas eu estava a pensar mais em objetos que se abriam e que se fechavam e ele também estava a pensar em tendas, mas com outra lógica diferente.

LM - Ele estava a pensar numa instalação com um carácter mais estático.

RJ - Sim, sim. E depois há esta minha interpretação e a partir daí gera-se um conflito, porque a mesma forma estava a ser interpretada de maneira diferente e com objetivos diferentes.

LM - Isso vai muito de encontro do meu tema, daí ter como caso de estudo a artista Ângela Ferreira, porque cria uma escultura a partir de uma interpretação de desenhos de Pancho.

RJ - Claro, claro. Aqui a única

diferença é que não havia distância, estávamos os dois a trabalhar no mesmo projecto.

LM - Quanto tempo foi disponibilizado para o projeto?

RJ - Foi rápido, foram seis meses. Para mim foi uma aprendizagem enorme. A ideia de autoria para ele é muito relevante. Uma coisa é tu colaborares como chefe, outra coisa é colaborares de igual para igual e aceites que, mesmo que o que estejas a desenhar não represente totalmente um reflexo da tua autoria, o que fazes está em causa também. Isso para mim faz muito sentido, mas para ele havia um pouco mais de dificuldade, também porque provavelmente queria marcar a sua posição de uma maneira um bocadinho diferente, ou seja sozinho.

LM - Dos meios de representação de projeto de arquitetura de Pancho Guedes nascem outras obras de arte, como, por exemplo, um corte de um edifício se transforma numa pintura. Considera que essas interpretações podem transformar de alguma forma o que está prometido, ou seja, o que será construído?

RJ - Interessa-me pensar como é que as coisas se transformam, ou seja, temos um processo de trabalho, como,

por exemplo, fazer um edifício, e a partir daí, fazemos uma pintura ou uma maquete e decidimos que é mais um fruto daquele pensamento criativo. No fundo é como se fosse uma árvore, que depois dá um edifício, dá uma pintura, também dá uma maquete, como frutos. Todas elas são acabadas em si, mas, simultaneamente, não são acabadas porque são irmãos uns dos outros. O facto de eles existirem como uma família faz com que vivam da mesma ideia. Aquilo que dá vida a um também dá vida a outro e acabam por se influenciar muito.

LM- E cada objeto vai transportar-nos para outros e acrescentar algo, é desta forma?

RJ - Exato, como a pintura do “Leão que Ri”. Como é que aquela cena se reflete no modo como vês aquele edifício? Há uma relação. Ele dedica-se tanto a um elemento secundário a um edifício como ao próprio e isso demonstra o seu interesse.

LM - Para Pancho o que interesse é o pensamento criativo da arquitetura e não tanto a construção em si.

RJ - Sim, porque em torno desse pensamento surgem várias formas. E isso é interessante, porque dá um universo.

“CASAL DOS OLHOS” - PROCESSO DE PINTURA (02-08-2013 A 17-08-2013)



1- Anterior à pintura

2-Lavagem



3- Pintura de primário

4-Pintura final



5- Posterior à pintura

PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA ESCULTURA PA-8



ENUNCIADOS

TEMA I - Trabalho Individual, 1º Semestre.

Tendo por base a área de intervenção estipulada na ficha de unidade curricular, localizada em Lisboa, no eixo entre o Largo do Rato e a colina das Amoreiras, propõe-se a elaboração de um exercício que permita o estabelecimento da relação entre a macro escala (análise estratégica do território) e a micro escala (intervenção arquitectónica detalhada).

Pretende-se que este exercício possa desencadear um debate centrado em leituras prospectivas em relação à sociedade. Como tal, em paralelo com a elaboração dos projectos de arquitectura deverá realizar-se, no contexto de cada grupo de trabalho, a definição de um perfil social que se preveja possível num futuro a médio prazo (2 décadas). Para tal algumas perguntas poderão colocadas, como por exemplo:

- como a organização económica e política poderá influenciar os modos de vida e a relação do individuo com a sua comunidade;
- em que medida a tecnologia poderá influenciar a organização social;
- de que modo os recursos naturais poderão influenciar as acções sobre o território e localização e organização do espaço doméstico;

O objectivo final do exercício consiste na elaboração de projectos para quatro habitações. Estas habitações serão encaradas como tipologia associadas ao universo social definido pelo debate atrás mencionado.

Caberá a cada estudante a decisão de onde implantar as habitações e de que modo estas se organizam, não só em função do espaço doméstico, mas também na sua relação como a envolvente urbana que suporta o exercício. Neste sentido, deverá o estudante ser capaz de estabelecer um discurso que lhe permita relacionar a proposta tipológica e habitacional com o trecho urbano que caracteriza a sua envolvente próxima.

Área de Intervenção:

Percurso urbano entre o Largo do Rato e a Colina das Amoreiras

Metodologia:

1. Num primeiro momento, serão constituídos grupos de aproximadamente 5

estudantes;

2. A área de intervenção será parcelada, pela docência da Unidade Curricular, de acordo com planta anexa, tendo como critério os diversos extractos temporais referidos na FUC;

3. Cada um dos elementos, de cada grupo, ficará individualmente afecto a uma das parcelas, anteriormente designadas.

4. Os projectos das habitações serão desenvolvidos individualmente dando seguimento ao âmbito do exercício;

5. Ao mesmo tempo que são desenvolvidas as propostas individuais, deverá ser mantido um debate, no seio de cada um dos grupos, que permita desenvolver uma estratégia de harmonização das várias intervenções.

Entregas e Avaliação:

1ª Entrega intermédia: 25 de Outubro 2012 (caderno em formato A3) + maqueta esc. 1:5000/1:2000 da área de intervenção e sua relação com as habitações;

2ª Entrega intermédia: 13 de Dezembro 2012 (caderno em formato A3)

Entrega Final: 28 de Janeiro de 2013 (desenhos e maquetas de escala a determinar pelo aluno, sugerindo-se a 1/1000 e 1/200 ou 1/50; simulações gráficas da proposta; e caderno síntese em formato 21 x 21 cm)

Apresentação e Avaliação: de 29 Janeiro a 1 de Fevereiro de 2013

Modelo de Apresentação

As apresentações finais das propostas individuais de cada um dos alunos serão realizadas por Grupo, sendo que, deverá apresentar-se a definição do perfil social pedido, associando-se uma a estratégia geral para a área de intervenção.

Lisboa, 18 de Setembro 2012

TEMA IV – Trabalho Individual, 2º Semestre.

Como conclusão do ano lectivo será realizado um trabalho individual que visa o estabelecimento de uma síntese em relação ao percurso de cada um dos estudantes. Este trabalho, pensado para ser desenvolvido no espaço do último mês de aulas, pressupõe a realização de um tema livre a enquadrar pelo próprio estudante. Condiciona-se apenas o desenvolvimento deste último Tema ao estabelecimento de uma relação em torno dos exercícios elaborados no curso do ano lectivo.

Como linhas orientadoras são lançadas algumas pistas:

1. Aplicação directa de um ensaio extraído a partir do trabalho desenvolvido nos laboratórios;
2. Elaboração de projectos de extensão em relação ao programa lançados ao longo escolar;
3. Exercício específico de representação ou performativo em torno do projecto das habitações.

Os objectivos do Tema IV passam pelos seguintes pontos:

1. Desenvolvimento de competências ao nível da problematização em torno da arquitectura produzida por cada estudante. Este exercício será uma oportunidade para construir um enredo discursivo em torno do trabalho de projecto, enriquecendo os pressupostos de base com que cada proposta foi realizada
2. Consolidação da autonomia dos estudantes em relação aos temas desenvolvidos durante o ano lectivo. Ao solicitar-se que cada estudante construa o seu próprio enunciado, procura estimular-se a autonomia em relação ao acompanhamento e orientação dos docentes da UC de PFA.
3. Melhoria e credibilização das propostas individuais iniciadas no 1º semestre. Este exercício deve ser visto como oportunidade para retomar e solidificar as decisões de projecto inicialmente lançadas no âmbito dos

exercícios anteriores, nomeadamente do exercício do Tema I.

Área de Intervenção:

Área de intervenção atribuída em contexto de grupo a cada um dos estudantes;

Metodologia:

1. O trabalho deverá ser realizado individualmente;
2. Cada estudante deverá socorrer-se dos meios que julgar conveniente para o desenvolvimento deste exercício;
3. O trabalho deverá evidenciar quer a autonomia, quer a capacidade de problematização de cada estudante.

Entregas e Avaliação:

O resultado deste exercício deverá ser integrado no contexto da entrega final de PFA

Modelo de Apresentação

A decisão do suporte em que o exercício é desenvolvido fica a cargo de cada estudante, devendo contudo ser realizado relatório a integrar o caderno de formato 21x21 cm

Lisboa, 2 de Maio de 2013

LABORATÓRIO DE CULTURA ARQUITECTÓNICA CONTEMPORÂNEA

Docente: Ana Vaz Milheiro

Ano lectivo: 2012/2013

Tema:

Mundos Ficcionalados

Seis cidades africanas – planos urbanos entre 1940 e 1974

Apresentação:

O Estado Novo “inventou” um território urbano capaz de homogeneizar algumas paisagens construídas. É esse território que vamos analisar a partir de seis cidades, uma no continente europeu e as restantes em África. Os desenhos – ou os planos directores – funcionam como um “guião” que se vai transformando à medida que princípios deterministas começam a apresentar lacunas. Os desenhos mais geométricos e positivistas, de uma primeira fase, dão progressivamente lugar a esquemas mais adaptáveis e moldáveis, de uma segunda e terceira investida estado-novista, e à medida que os arquitectos descobrem as culturas locais. Paradoxalmente, também são os “planos amáveis”, aqueles que menos sobrevivem ao tempo, enquanto as geometrias rígidas prevalecem. Com o tema deste ano pretende-se promover leituras sobre a construção do território como um lugar ficcionado e por isso expressão de diversas narrativas que se sobrepõem, completam ou anulam.

Metodologia:

Os trabalhos decorrem em duas fases.

1º semestre: os alunos organizam-se em três grupos de trabalho, distribuindo entre si as seis cidades. Fase de pesquisa em arquivos (Arquivo Histórico Ultramarino e Centro de Documentação do IPAD, etc.), bibliográfica e entrevistas. Abordagem inicial aos casos de estudo. São produzidos um relatório e três recensões de grupo. A primeira recensão parte da análise comparativa dos filmes *A Costa dos Murmúrios*, de Margarida Cardoso (2004) e *20, 13*, de Joaquim Leitão (2006) numa tentativa em identificar esquemas de representação do território africano, através do cinema, no imaginário

português recente. Pretende-se que cada grupo produza não um documento escrito, mas ilustrado, a partir do visionamento sugerido pelos dois filmes. As recensões seguintes inscrevem-se numa metodologia mais convencional, analisando os livros dos arquitectos Francisco Castro Rodrigues, *Um Cesto de Cerejas, Conversas, Memórias, uma vida* (organização e introdução de Eduarda Dionísio, Lisboa: Casa da Achada, 2009); e Pancho Guedes, *Manifestos Ensaios Falas Publicações* (Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2007).

2º semestre: cada aluno encontra a sua linha individual de pesquisa dentro do tema geral. A pesquisa bibliográfica torna-se mas específica. A análise é individual e pretende-se original.

É produzido um trabalho final com cerca de 26 páginas dactilografadas. Documentação fotográfica, imagens, entrevistas, etc., são incluídos em anexo e não são contabilizados nas 26 páginas finais.

Cada aluno deverá juntar ao trabalho de projecto final o relatório produzido em grupo (facultativo) e o trabalho final individual.

CIDADES

1. Lisboa;
2. Praia;
3. Bissau;
4. São Tomé;
5. Luanda;
6. Maputo.

ÍNDICE DE FIGURAS

Pancho Guedes- Criador de um Mundo Novo

Fig. 1. Desenho de Pedro Guedes com o título: “O Meu Pai, My Father”. In GUEDES, Amâncio d’Alpoim – Pancho Guedes - Vitruvius Mozambicanus. Lisboa: Coleção Berardo, 2009, p.260.

Contexto Nacional das décadas de 1950 e de 1960.

Fig. 2. Fotografia de Leandro Martinho da página 24 da “Revista Arquitectura e Vida”, n.11, Dez. 2000.

Influências de um arquiteto/artista

Fig. 3. Fotografia de autor desconhecido, representando a “inauguração da coluna de madeira de totem que marca o limite norte do edifício “Leão que Ri”. Pedro e Llonka subiram a escultura, enquanto Pancho, Dori e todos do escritório observam”. In GUEDES, Llonka; GUEDES, Pedro – Viva Pancho. Joanesburgo: Total CAD Academy, 2003, p. 05.

Fig. 4. Pintura “Composição com Vermelho, Amarelo e Azul”, de Piet Mondrian, 1921. Fonte: <http://cultura.culturamix.com/arte/obras-de-piet-mondrian>

Fig. 5. Fotografia de autor desconhecido. “Casa Schröder”, de Gerrit Rietveld, 1923-1924, Utrecht, Holanda. Fonte: [http://ceciliapolidoritwicedesign.blogspot.](http://ceciliapolidoritwicedesign.blogspot.pt/2012_03_18_archive.html)

[pt/2012_03_18_archive.html](http://ceciliapolidoritwicedesign.blogspot.pt/2012_03_18_archive.html)

Fig.6.Fotografiadeautor desconhecido. “Fountain”, de Marcel Duchamp, 1917-1964. Fonte: SFMOMA - <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/25853>

Fig. 7. Fotografia de autor desconhecido com Pancho Guedes e Tristan Tzara em Lourenço Marques (Maputo), 1960. In GUEDES, Amâncio d’Alpoim – Pancho Guedes - Vitruvius Mozambicanus. Lisboa: Coleção Berardo, 2009, p.22

Fig. 8. Pintura “Nature morte à la pile d’assiettes”, de Le Corbusier, 1920. Fonte: http://www.moma.org/collection/provenance/provenance_object.php?object_id=79312

Fig. 9. Pintura “Réplica de Le Corbusier, Nature morte à la pile d’assiettes”, de Pancho Guedes, 1920. Óleo sobre tela 81x100cm. In GUEDES, Amâncio d’Alpoim – Pancho Guedes - Vitruvius Mozambicanus. Lisboa: Coleção Berardo, 2009, p.254

Fig. 10. Desenho de perspectiva da “Casa Poligonal”, de Pancho Guedes, 1950. Lápis sobre papel. 50x76cm. . In GUEDES, Amâncio d’Alpoim – Pancho Guedes - Vitruvius Mozambicanus. Lisboa: Coleção Berardo, 2009, p.130.

Fig. 11. Fotografia de Fran Barrero da “Casa Batlló”, de Antoni Gaudí, 1904-1906, Barcelona. Fonte: <http://www.soothbrush.com/casa-batllo-building-spain-photos/>

Fig. 12. Desenho de alçado do “Edifício Vicente Caldeira”, de Pancho Guedes, 1953.

Lápis sobre papel 50x39cm. In GUEDES, Amâncio d’Alpoim – Pancho Guedes - Vitruvius Mozambicanus. Lisboa: Coleção Berardo, 2009, p.108.

Fig. 13. Pintura “Les demoiselles d’Avignon”, de Pablo Picasso, 1907. Óleo sobre tela. Fonte: <http://peregrinacultural.wordpress.com/tag/pablo-picasso/>

Fig. 14. Pintura “A Pedrada”, de Pancho Guedes, 1948-1949. Óleo sobre latex. 128x76cm. In GUEDES, Amâncio d’Alpoim – Pancho Guedes - Vitruvius Mozambicanus. Lisboa: Coleção Berardo, 2009, p.49.

Fig. 15. Pintura “Torre de Mina”, de Pancho Guedes, s/data. Óleo sobre latex. In GUEDES, Amâncio d’Alpoim – Pancho Guedes - Vitruvius Mozambicanus. Lisboa: Coleção Berardo, 2009, p.49.

Fig. 16. Pintura “Violino com Uvas”, de Pablo Picasso, 1912. Óleo sobre tela 50,6x61cm. Fonte: <http://cafehistoria.ning.com/profiles/blogs/paul-cezanne-e-suas>

Fig. 17. Pintura “Leão que Ri”, de Pancho Guedes, s/ data. Acrílico sobre tela. In SANTIAGO, Miguel - Pancho Guedes: Metamorfoses Espaciais. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007, p.145.

Fig. 18. Pintura “The Architectural Angel of Millet”, de Salvador Dalí, 1933. Fonte: <http://www.scaruffi.com/museums/dali/index.html>

Fig. 19. Pintura “Retrato de Mulher Habitável”, de Pancho Guedes, 1965. Fonte: <http://www.guedes.info/apcontfram.htm>

Fig. 20. Pintura “Capitão Feito Prisioneiro”, de Pancho Guedes, s/ data. Óleo sobre papel 43x63cm. In GUEDES, Amâncio d’Alpoim – Pancho Guedes - Vitruvius Mozambicanus. Lisboa: Coleção Berardo, 2009, p.50.

Fig. 21. Pintura “Carnaval de Arlequim”, de Joan Miró, 1924-1925. Fonte: <http://surrealismodoacaso.files.wordpress.com/2009/05/carnaval-de-arlequim.gif>

Fig. 22. Fotografia de autor desconhecido com elementos do Team 10. s/ data. Fonte: <http://www.gizmoweb.org/2011/01/one-modernism-one-history-one-world-one-guedes/>

Fig. 23. Fotografia de DR com Malangatana Ngwenya (1935-2011). Fonte: <http://www.diarioaveiro.pt/noticias/aveiro-exposicao-de-pintura-e-fotografia-homenageia-malangatana>

Fig. 24. Pintura sem título de Tito Zungu, 1974. Fonte: <http://www.sahistory.org.za/media/image/zungu-deton-tito-1939-2000>

Fig. 25. Imagem “I claim...” Apresentação gráfica do Manifesto “I claim...” de Pancho Guedes. Arquivo Pancho Guedes. Fonte: <http://www.gizmoweb.org/2011/01/one-modernism-one-history-one-world-one-guedes>

Pancho Guedes- O processo de projeto em arquitetura

Fig. 26. Desenho de Pedro Guedes “sobre as múltiplas identidades de Pancho, aparições e pseudónimos e disfarces. In

GUEDES, Llonka; GUEDES, Pedro – Viva Pancho. Joanesburgo: Total CAD Academy, 2003, p.25.

O modo de projetar de um arquiteto/artista.

Fig. 27. Pintura “Swazi Zimbabwe”, de Pancho Guedes, 1970. Óleo sobre tela 51x57cm. In GUEDES, Amâncio d’Alpoim – Pancho Guedes - Vitruvius Mozambicanus. Lisboa: Coleção Berardo, 2009, p.251.

Fig. 28. Fotografia de autor desconhecido com a “Casa das três Girafas”, s/ data. Arquivo Pancho Guedes. In GUEDES, Amâncio d’Alpoim – Pancho Guedes - Vitruvius Mozambicanus. Lisboa: Coleção Berardo, 2009, p.190.

Fig. 29. Alçados do projeto para o edifício “Leão que Ri”, de Pancho Guedes, s/ data. Tinta sobre papel 32x42cm. In GUEDES, Amâncio d’Alpoim – Pancho Guedes - Vitruvius Mozambicanus. Lisboa: Coleção Berardo, 2009, p.101.

O desenho de projeto de arquitetura como processo artístico

Fig. 30. Desenho “Anatomia do pensamento”, de Pancho Guedes, s/data. In GUEDES, Amâncio d’Alpoim – Pancho Guedes - Vitruvius Mozambicanus. Lisboa: Coleção Berardo, 2009, p.41.

Fig. 31. Esquiço feito num papel de açúcar para café no processo de desenvolvimento da escultura “Lisboscópio”,

de Pancho Guedes e Ricardo Jacinto, 2007. In GUEDES, Amâncio d’Alpoim; JACINTO, Ricardo – Liboscópio: caderno de Veneza. Lisboa: Direção Geral das Artes, 2007, p.07.

Fig. 32. Escultura “Lisboscópio”, de Pancho Guedes e Ricardo Jacinto, 2007. In GUEDES, Amâncio d’Alpoim – Pancho Guedes - Vitruvius Mozambicanus. Lisboa: Coleção Berardo, 2009, p.231.

Fig. 33. Desenhos de “Lisboscópio”, de Pancho Guedes e Ricardo Jacinto, 2007. In GUEDES, Amâncio d’Alpoim – Pancho Guedes - Vitruvius Mozambicanus. Lisboa: Coleção Berardo, 2009, p.231.

Fig. 34. Fotografia com Pancho Guedes de Rodrigo Cabrita, 2007. Fonte: <http://photo-a-trois.blogspot.pt/2008/01/pancho-guedes.html>

Desenho de estirador vs Desenho de computador

Fig. 35. Desenho de “Perspetiva da Casa Moreno Ferreira”, de Pancho Guedes. Lápis sobre papel 50x59cm. In GUEDES, Amâncio d’Alpoim – Pancho Guedes - Vitruvius Mozambicanus. Lisboa: Coleção Berardo, 2009, p.115.

O desenho que conquista valor plástico próprio

Fig. 36. Pintura “A secção da Saipal que sonha com os seus alçados”, de Pancho Guedes, 1981. Acrílico sobre tela, 69x84cm. In

GUEDES, Amâncio d’Alpoim – Pancho Guedes - Vitruvius Mozambicanus. Lisboa: Coleção Berardo, 2009, p.250.

Fig. 37. Pintura “Dentro do Leão que Ri”, de Pancho Guedes, 1981. Acrílico sobre tela. In SANTIAGO, Miguel - Pancho Guedes: Metamorfoses Espaciais. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007, p.146.

Fig. 38. “Casa de Bonecas de Kitty”, de Pancho Guedes, 1968. In GUEDES, Amâncio d’Alpoim – Pancho Guedes - Vitruvius Mozambicanus. Lisboa: Coleção Berardo, 2009, p.102.

Fig. 39. Fotografia de autor desconhecido com Mies van der Rohe e a maquete de “Crown Hall”, s/ data. Fonte: <http://arqfolio.com.br/blog/mies-van-der-rohe/>

Fig. 40. Desenho com axonometria de “Padaria Saipal”, de Pancho Guedes, s/ data. Fonte: <http://www.guedes.info/adcontfram.htm>

Pancho Guedes – Caso de estudo “Casal dos Olhos”

Fig. 41. Desenho “A Viagem”, de Pancho Guedes, 1982. Arquivo Pancho Guedes.

Fig. 42. Fotografia de autor desconhecido representando a aldeia de Eugaria. Arquivo Pancho Guedes.

Fig. 43. Fotografia de autor desconhecido representando a casa pré-existente anterior à construção de “Casal dos Olhos”. Arquivo Pancho Guedes.

Fig. 44. Desenho com perspetiva múltipla de “Casal dos Olhos”, de Pancho Guedes, 1982. Arquivo Pancho Guedes.

Fig. 45. Pintura “Les demoiselles d’Avignon”, de Pablo Picasso, 1907. Óleo sobre tela. Fonte: <http://peregrinacultural.wordpress.com/tag/pablo-picasso/>

Fig. 46. Fotografia de Leandro Martinho sobre a fachada de “Casal dos Olhos” anterior à nova pintura, 2013.

Fig. 47. Fotografia de Leandro Martinho sobre a fachada de “Casal dos Olhos” posterior à nova pintura, 2013.

Fig. 48. Fotografia de autor desconhecido com cadeiras metálicas de “Casal dos Olhos”. Arquivo Pancho Guedes.

Fig. 49. Fotografia de Leandro Martinho sobre o “Casal dos Olhos” com pormenor de candeeiro de iluminação exterior. 2013.

Fig. 50. Pintura “Olhos para o Casal dos Olhos”, de Pancho Guedes, 1983. Acrílico sobre tela 55x38cm. In GUEDES, Amâncio d’Alpoim – Pancho Guedes - Vitruvius Mozambicanus. Lisboa: Coleção Berardo, 2009, p.55.

Fig. 51. Pintura “Parede do Casal dos Olhos”, de Pancho Guedes, 1983. Acrílico sobre tela 74x46cm. In GUEDES, Amâncio d’Alpoim – Pancho Guedes - Vitruvius Mozambicanus. Lisboa: Coleção Berardo, 2009, p.55.

Fig. 52, 53, 54 e 55. Conjunto de pinturas como título “A Viagem”, de Pancho Guedes, 1982. Arquivo Pancho Guedes.

Fig. 56. “The Winged Eye” de Leon Battista Alberti, desenhado em “De

ReAedificatoria”, 1443-1452. Fonte: <http://www.thewingedeye.eu/>

Fig. 57. Fotografia de Leandro Martinho, representando a proa de um barco de pesca de Costa da Caparica, 2013.

Fig. 58. Desenhos com o tema: “Os olhos para o Casal dos Olhos”, de Pancho Guedes, 1983. Arquivo Pancho Guedes.

Fig. 59. Fotografia de Leandro Martinho com pormenor de “Casal dos Olhos”, 2013.

Fig. 60. Fotografia de Leandro Martinho com pormenor de “Casal dos Olhos”, 2013.

Fig. 61. Fotografia de Leandro Martinho com fachada de “Casal dos Olhos”, 2013.

Fig. 62. Desenho de estudo de janelas portuguesas, de Pancho Guedes, s/data. Arquivo Pancho Guedes.

Fig. 63. Pintura “Janelas Portuguesas”, de Pancho Guedes, c. 1982. Arquivo Pancho Guedes.

Fig. 64. Fotografia de Leandro Martinho, representado o pátio de “Casal dos Olhos” com pormenor da treliça da videira, 2013.

Fig. 65. Desenho com corte longitudinal do projeto “Casal dos Olhos”, de Pancho Guedes, 2013.

Fig. 66. Desenho com corte transversal do projeto “Casal dos Olhos”, de Pancho Guedes, 2013.

Fig. 67. Fotografia de Leandro Martinho com pormenor da escada interior da casa de “Casal do Olhos”, 2013.

Fig. 68. Fotografia de Leandro Martinho

com zgaragem de “Casal dos Olhos”, 2013.

Fig. 69. Fotografia de Leandro Martinho com janela do quarto de “Casal dos Olhos” vista do interior, 2013.

Fig. 70. Fotografia de Leandro Martinho com janela do quarto de “Casal dos Olhos” vista do exterior, 2013.

Fig. 71. Conjunto de desenhos de plantas do projeto de “Casal dos Olhos”, 1982. Arquivo Pancho Guedes.

Fig. 72. Fotografia de Leandro Martinho com a sala de estar da casa de “Casal dos Olhos”, 2013.

Fig. 73. Fotografia de autor desconhecido representando o candeeiro de iluminação exterior do “Casal dos Olhos”, s/data. Arquivo Pancho Guedes.

Pancho Guedes – Caso de estudo Ângela Ferreira

Fig. 74. Auto-retrato de Pancho Guedes. In GUEDES, Llonka; GUEDES, Pedro – Viva Pancho. Joanesburgo: Total CAD Academy, 2003, p.30.

Fig. 75. Desenho de Leandro Martinho representando um retrato de perfil de Ângela Ferreira.

Fig. 76. Fotografia de Ângela Ferreira com o título “Hotel de Praia Grande (O Estado das Coisas)”, 2003. C-print, cor, 124x153cm. In “Catálogo Oficial das Representações Nacionais da Bienal de Veneza”, 2007, s/ página.

Fig. 77. Fotografia de autor

desconhecido com a escultura “Maison Tropicale” de Ângela Ferreira. 2007. In “Catálogo Oficial das Representações Nacionais da Bienal de Veneza”, 2007, s/ página.

Fig. 78. Fotografia de Bernard Renoux, 1996, com “A Casa Tropical” de Jean Prouvé. In “Catálogo Oficial das Representações Nacionais da Bienal de Veneza”, 2007, s/ página.

Expressão artística de Ângela Ferreira

Fig. 79. Fotografia de David rato com vista parcial da instalação “Amnésia” de Ângela Ferreira, 1997. Fonte: http://pt.museuberardo.pt/media_colorbox/1618/berardo_viewmode_galeria_image_colorbox/und

Fig. 80. Fotografia proveniente da Galeria Filomena Soares com a escultura “Crown Hall/ Dragon House”, de Ângela Ferreira, 2009. Fonte: crown hall dragon house - <http://www.gfilomenasoares.com//pt/artists/workpop/1533>

Fig. 81. Fotografia de Hagen Stier sobre o edifício “Crown Hall” de Mies van der Rohe, 1950, Chicago. Fonte: <http://www.archdaily.com/59816/>

Fig. 82. Fotografia de autor desconhecido sobre o edifício “Dragon House” de Pancho Guedes, 1961. In GUEDES, Amâncio d’Alpoim – Pancho Guedes - Vitruvius Mozambicanus. Lisboa: Coleção Berardo, 2009, p.204.

Fig. 83. Desenho de perspetiva de “Zip Zap Circus School”, de Pancho Guedes, 1984-1985. In GUEDES, Amâncio d’Alpoim – Pancho Guedes - Vitruvius Mozambicanus. Lisboa: Coleção Berardo, 2009, p.238.

Zip Zap Circus School

Fig. 84. Fotografia de B. Mauras com a escultura “Zip Zap Circus School”, de Ângela Ferreira, 2000-2002, na exposição “Hard Rain Show”, Rennes, França. Fonte: <http://www.criee.org/Zip-Zap-Circus-School,544#>

Fig. 85. Fotografia de Mário Valente com a escultura “Zip Zap Circus School”, Ângela Ferreira, 2000-2002, na exposição “More Works about Buildings and Food”, 2000. in LAPA, Pedro – More Works about Buildings and Food. Lisboa: 2001, p.22.

Fig. 86. Fotografia de autor desconhecido sobre “Kröller House”, de Mies van der Rohe, 1912. In “S,M,L,XL”. O.M.A., Rotterdam: Office of Metropolitan Architecture, 1995, pp. 62-63.

Fig. 87. Desenho de planta de implantação do projeto “Zip Zap Circus School” de Pancho Guedes, 1984-1985, com pormenor de seleção de Ângela Ferreira para a elaboração da escultura “Zip Zap Circus School”, 2000-2002. Arquivo Pancho Guedes.

Fig. 88. Fotografia de David Goldblatt com a escultura “Zip Zap Circus School” em Cidade do Cabo, 2002. Fonte: <http://www.artafrica.info/html/expovirtual/expovirtual.php?ide=5>

Fig. 89. Desenho de pormenor do

projeto “Zip Zap Circus School”, de Pancho Guedes, 1984-1985. Arquivo Pancho Guedes.
Fig. 90. Desenho de pormenor do projeto “Zip Zap Circus School”, de Pancho Guedes, 1984-1985. Arquivo Pancho Guedes.

Anexos

Figuras em Anexos - Fotografias de autoria de Leandro Martinho, 2013.