

O NOVO MUNDO

SOCIEDADE, VIVÊNCIAS, ATMOSFERAS

COMPLEXO DAS AMOREIRAS - UM CASO DE ARQUITECTURA FALANTE
ENTRE A CRÍTICA E O ÍCONE

João José Martins Bagorro

O NOVO MUNDO

SOCIEDADE, VIVÊNCIAS, ATMOSFERAS

Projeto Final de Arquitetura

João José Martins Bagorro

Orientadores:

Vertente Projetual

Paulo Tormenta Pinto (coordenador) – Prof. Auxiliar do ISCTE-IUL

José Luís Saldanha – Prof. Auxiliar do ISCTE-IUL

Vertente Teórica

Ana Vaz Milheiro – Prof. Auxiliar do ISCTE-IUL

Mestrado Integrado em Arquitetura

2012 - 2013

FICHA TÉCNICA

PARTE VERTENTE PROJETUAL

EXERCÍCIOS ELABORADOS EM GRUPO

WORKSHOP MARCA

WORKSHOP BAFATÁ

TEMA II

TEMA III

GRUPO

CATARINA OLIVEIRA

JOÃO BAGORRO

JOÃO QUINAS

JOSÉ FERRÃO

PATRÍCIA OLIVEIRA

EXERCÍCIOS INDIVIDUAIS

TEMA I

TEMA IV

INDIVIDUAL

JOÃO BAGORRO

PARTE VERTENTE TEÓRICA

INDIVIDUAL

JOÃO BAGORRO

ÍNDICE GERAL

1. PARTE VERTENTE PROJECTUAL

PREÂMBULO	6
1.1.	
WORKSHOP – A MARCA	10
1.2.	
WORKSHOP – GUINÉ-BISSAU	26
1.3.	
TEMA II - RECONHECIMENTO DO TERRITÓRIO E ESTRATÉGIA PROPOSTA	38
1.3.	
TEMA I - 4 CASAS NAS AMOREIRAS	62
1.4.	
TEMA III - ESPAÇO PÚBLICO NAS AMOREIRAS	90
1.5	
TEMA IV – O PROCESSO REVELADO	130

2. PARTE VERTENTE TEÓRICA

COMPLEXO DAS AMOREIRAS – UM CASO DE ARQUITECTURA FALANTE	142
ENTRE A CRÍTICA E O ÍCONE	

3. BIBLIOGRAFIA	226
-----------------	-----

4. ANEXOS	234
-----------	-----

PARTE I

VERTENTE PROJETUAL



BRAVE NEW WORLD
The Future is Here

PREÁMBULO

O presente ano letivo tem início num exercício introdutório, que teria como objetivo enquadrar os alunos dentro dos pressupostos gerais da cadeira, através de um *workshop* de carácter abstrato intitulado “Marca, Texto e Espaço”. Este exercício seria produzido em grupo, que viria a ser transposto para todos os outros exercícios. Esta equipa de trabalho figurou ao longo de todo o ano como alicerce de suporte para todos os projetos que viriam a ser elaborados por cada um, pelo que se tornou uma presença muito forte tanto em trabalhos coletivos como individuais.

Nesta primeira fase de trabalho previa-se a exploração das potencialidades de uma marca, criada com um objeto banal do quotidiano, posteriormente embebido em tinta-da-china, que funcionaria como carimbo de forma a produzir uma marca em papel. De seguida, através da apropriação de um excerto literário que complementasse a marca, o grupo estabeleceria a ligação destes componentes com a formulação de um lugar arquitetónico. Esse espaço que parte conceptualmente da marca e do excerto, teria de ser representado através de um processo de adição, subtração ou de planos, estabelecendo conceptualmente 3 grandes campos de pesquisa para o início do ano. Com isto, colocou-se, simultaneamente, os alunos dentro de um pensamento arquitetónico abstrato com várias ligações de nível teórico e conceptual.

“O futuro não pode interessar-nos, a não ser que as suas profecias tenham a aparência de coisas cuja realização se pode conceber.”

HUXLEY, Aldus (1946), *Admirável Mundo Novo*, p.4

De seguida foi introduzido o conceito principal de ano, “O Admirável Mundo Novo”, com uma base de pensamento conceptual e social apoiada na obra literária *Brave New World*, bem como em projeções cinematográficas com um conceito utópico, expostas no decorrer do ano letivo. Neste contexto é lançado o exercício do Tema I, quatro casas nas Amoreiras, exercício individual onde cada um dos elementos do grupo escolheria uma zona, dentro do terreno de intervenção proposto. Dentro da proposta de intervenção, estava a formulação

de uma questão – as habitações terão de ser pensadas dentro de um conceito de mundo novo, projetando essas habitações para daqui a 20 anos.

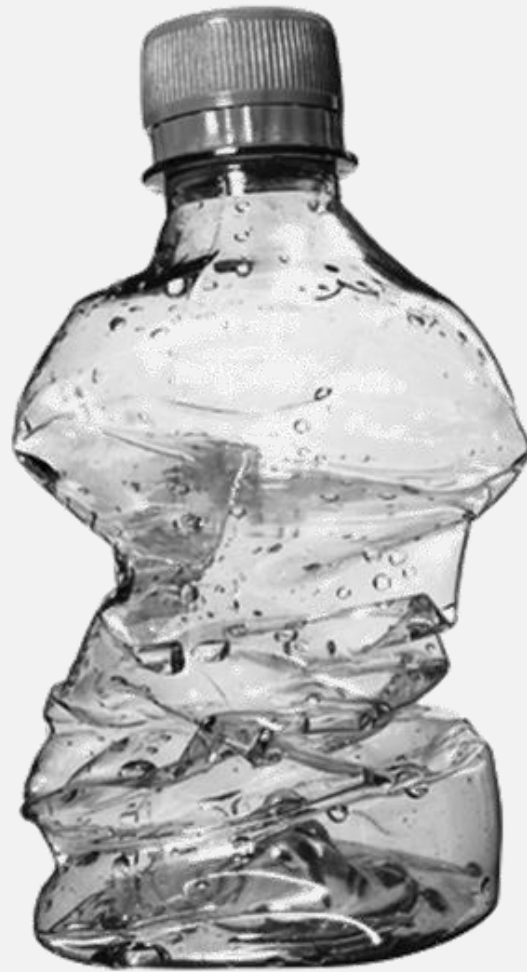
Primariamente e de modo a conhecer o território proposto, formulando uma melhor inserção do tema habitacional, é introduzido o Tema II, que pressupunha um reconhecimento do território. Neste tema, propõe-se um exercício que permitisse a relação entre a macro escala e a micro escala, entre a análise estratégica do território e a intervenção arquitetónica detalhada. Assim, dentro da elaboração de um conceito de mundo novo em paralelo com o projeto de arquitetura, previa-se a definição de um perfil social que contemplasse a baliza temporal definida anteriormente, sendo que as habitações deveriam respeitar o mesmo ideologicamente. O objetivo deste exercício seria a criação de uma lógica global na intervenção de todos os elementos do grupo, estabelecendo um percurso urbano, dentro do território selecionado, de forma a estabelecer uma coerência quer a nível conceptual, como a nível da intervenção no território. Deste modo cada habitação não respeitaria apenas uma lógica referente ao espaço interno, como seria também inserida dentro de uma lógica urbana, permitindo a elaboração de um discurso, não só mais abrangente e contextualizado na cidade, como mais detalhado, numa relação de escalas constantes que só traria benefícios ao conjunto de trabalho.

Em paralelo com esta investigação, é proposto um *workshop* para a cidade de Bafatá, enquadrado também dentro do contexto de equipa proposto para este ano. Este, é efetuado a propósito da comemoração do 90º aniversário do nascimento de Amílcar Cabral, personagem que também preconiza uma reflexão social, tal como proposto no exercício de projeto. Aqui era pretendida a elaboração de uma estrutura efémera que compreendesse um centro de estudos, documentação e investigação, tendo como base os estudos pós-coloniais, e as obras literárias deste revolucionário guineense. Apesar do carácter efémero pretendido, era pressuposto que o objeto marcasse fisicamente o local, mesmo quando este não se encontrasse em funcionamento, reforçando o conceito de marca no contexto do ano letivo, presente desde o exercício de arranque. Desta forma, alargava-se a reflexão social a outras culturas e a outras ideologias, apoiando-se na ideia subentendida de «marca», de modo a alcançar os objetivos propostos para o *workshop*.

Voltando ao já referido Tema I, e com as reflexões sociais com maior grau de abrangência, as habitações sofrem um maior enfoque, sendo o trabalho apoiado em todos os temas referidos ao longo dos exercícios. Em continuidade

com o trabalho individual das habitações, propõe-se um novo exercício de intervenção que, complementando o exercício de nível urbano do tema II, pressuponha a elaboração de uma intervenção ao nível do espaço público. Tratando, assim, os espaços de mediação entre os projetos individuais, de modo a que num projeto só se compreendesse toda a zona de intervenção. Agora já com o projeto das habitações em processo de desenvolvimento avançado, a intervenção no espaço público poderia chegar a um maior nível de detalhe, assumindo-se quase como um plano de pormenor para a zona. Procurou-se então fundamentar todo o trabalho produzido, concluindo as pretensões das intervenções individuais, surgindo como um exercício que robusteceria todas as propostas exercidas.

Como conclusão do ano letivo é realizado um trabalho individual, Tema IV, que estabelecesse uma relação entre todos os exercícios anteriores, funcionando como síntese dos mesmos. Este último tema pressuponha a realização de um trabalho de tema livre que enquadrasse o percurso de cada estudante, podendo ganhar um carácter imaterial. Entre os possíveis temas foram lançadas algumas pistas de trabalhos possíveis, como a aplicação direta de um ensaio a partir do trabalho desenvolvido nos laboratórios, ou então um exercício de representação, performativo ou até mesmo literário que sintetizasse o projeto das habitações. Com isto, haveria um trabalho realizado no final do ano que ajudaria os estudantes a sintetizar todos os exercícios, servindo elemento reavivador de todo o percurso realizado.



OBJECTO DO QUOTIDIANO Tendo como pressuposto encontrar uma marca/símbolo produzida por um objeto do quotidiano embebido em tinta-da-china, a nossa escolha foi a garrafa de plástico. Na tentativa de conseguir uma impressão mais orgânica e fluida optámos por achatar a garrafa depois de a envolver em papel de jornal, uma vez que o plástico não adere a elementos líquidos como a tinta.

WORKSHOP

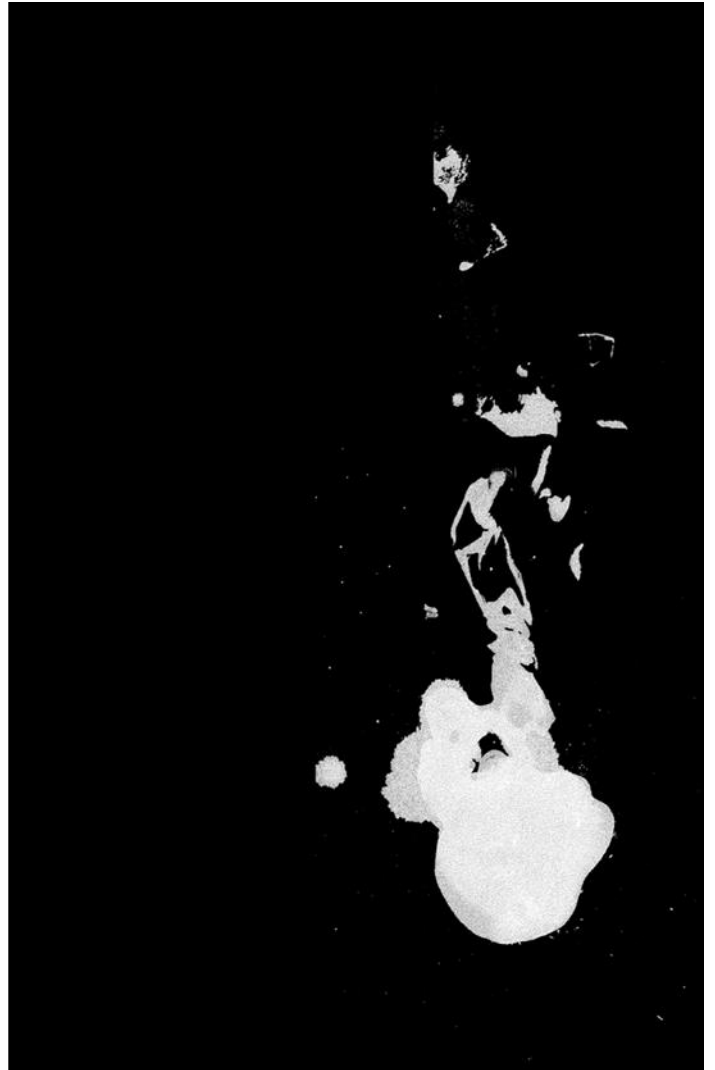
A MARCA

MARCA, TEXTO E ESPAÇO

LISBOA, PORTUGAL
2012

Exercício I

Ao fim de um processo de síntese das varias marcas produzidas optou-se pela marca resultante de uma experiencia regida mais pelo estímulo que pelo intento. Tentando evitar um constrangimento à forma da garrafa, que poderia ser limitativa e demasiado literal, procurámos uma marca que suscitasse uma interpretação mais ampla e dinâmica. Pretendia-se uma imagem de desenho «descontrolado» que ao mesmo tempo denunciasses um domínio entre a mancha e a linha, o cheio e o vazio. De seguida passou-se à fase de conceção espacial que o carimbo poderia indiciar. Esta passagem do desenho para o espaço arquitetónico foi testada no modelo de maquete, transpondo a marca para um rasgo que atravessa uma massa sólida de 30cm³. Assim, é abordado o tema do negativo/positivo, bem como todo o processo conceptual que começa numa folha branca, dá lugar a um ponto, uma linha, uma ideia, um projeto, referido por Fernando Távora em “Da Organização Do Espaço”.



DIMENSÕES, RELAÇÕES E CARACTERÍSTICAS DO ESPAÇO ORGANIZADO

“Quando sobre uma folha de papel branco marcamos um ponto, poderemos dizer, embora convencionalmente, que este ponto organiza tal folha, tal superfície, tal espaço, a duas dimensões, sabido como é que a sua posição pode ser definida por dois valores (x, y) em relação a um determinado sistema de coordenadas. Se, porém, concebemos tal ponto levantado, afastado da mesma folha de papel, poderemos dizer, embora também convencionalmente, que ele organiza o espaço a três dimensões, dado que a sua posição pode igualmente ser definida, agora por três valores (x, y, z) , em relação a um determinado sistema de coordenadas. Mas existe uma terceira hipótese – a de o mesmo ponto se encontrar não parado, não estático, mas em movimento e, nesse caso, aos três valores ou dimensões (x, y, z) que o definem haverá que acrescentar uma quarta dimensão t (tempo), dispondo-se assim de um conjunto de dimensões que permite localizar o mesmo ponto em cada posição da sua trajetória e em relação a um determinado sistema de coordenadas.

Ao referirmos acima a organização do espaço a duas e três dimensões, utilizamos o termo «convencionalmente», visto ser sabido que a quarta dimensão, tempo, não pode pôr-se à margem em qualquer dos casos, verdade hoje corrente mercê da teoria da relatividade com a sua noção de «espaço - tempo». Falar portanto em espaço organizado a duas e três dimensões significa tomar uma atitude convencional, útil para determinadas classificações, mas não correspondendo à realidade.

Mas, porque os volumes são envolvidos por superfícies, estas são geradas por linhas e estas ainda por pontos pode concluir-se, generalizando o que foi dito, que os volumes, as superfícies e as linhas constituem, tanto como os pontos, acontecimentos de organização do espaço, aos quais se dá o nome geral de formas.”

As formas organizam assim o espaço, mas tal como a folha de papel que inicialmente referimos e onde marcámos um ponto é um espaço que constitui também forma, que é como que um negativo do mesmo ponto, poderemos, generalizando igualmente, afirmar que aquilo a que chamamos espaço é também forma, negativo ou molde das formas que os nossos olhos apreendem, dado que num sentido visual, que é aquele que para o caso importa considerar, o espaço é aquilo que os nossos olhos não conseguem apreender por processos naturais. Visualmente, portanto, poderemos considerar que as formas animam o espaço e dele vivem, mas não deverá nunca esquecer-se que, num conceito mais real, o mesmo espaço constitui igualmente forma, até porque aquilo a que chamamos espaço é constituído por matéria e não apenas as formas que nele existem e o ocupam, como os nossos olhos deixam supor.

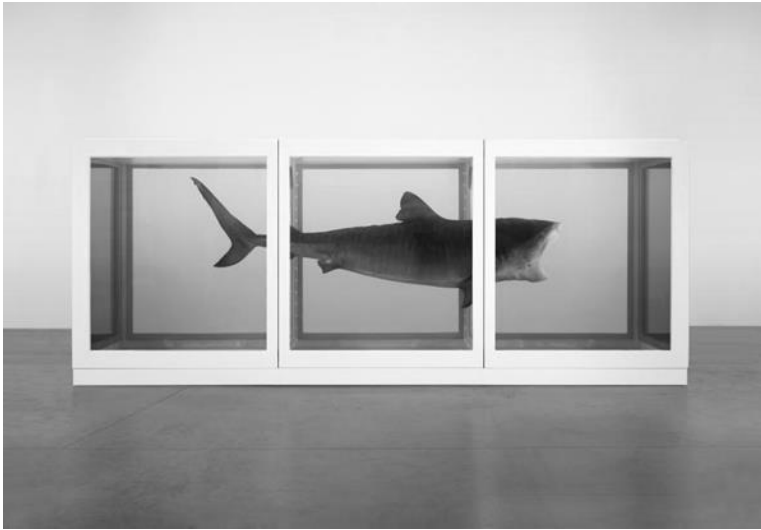
Esta noção, tantas vezes esquecida, de que o espaço que separa – e liga – as formas é também forma, é noção fundamental, pois é ela que nos permite ganhar consciência plena de que não há formas isoladas e de que uma relação existe sempre, quer entre as formas isoladas e de que uma relação existe sempre, quer entre as formas que vemos ocuparem o espaço, quer entre elas e o espaço que, embora não vejamos, sabemos constituir forma – negativo ou molde – das formas aparentes.”

In TÁVORA, Fernando (1962). DA ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO. FAUP publicações: Porto, pp 11-12



A maneira como no texto é abordada a temática do espaço, a perspectiva de como o homem pode interagir para o organizar, permitiu traçar um paralelo com o processo de conceção espacial. Os princípios trabalhados são equivalentes aos apresentados no excerto, desde o ponto colocado na folha, numa procura de uma composição harmoniosa entre o cheio da mancha e o vazio do papel, até ao encontro de uma forma final, que tanto pode ser o molde como o seu negativo. Trabalhar estes conceitos tornou-se fundamental e a consciência dos mesmos, veio ajudar à construção do espaço proposto.

Momentos como os que se observam no The Siq em Petra, na Jordânia, representam uma incrível e magnificente interpretação do espaço idealizado para o exercício em questão. Além dessa espacialidade também o efeito lumíneo é muito semelhante, no entanto, ao procurar diferentes estímulos de representação tridimensional da mancha surge a ideia de repetir a marca selecionada em diferentes *layers*. Pelo que, ao invés da massa, procurou-se trabalhar por planos (figura 5 e 6). Estes, no seu conjunto, recriam o efeito de gruta e do espaço rasgado de um desfiladeiro, mas ao mesmo tempo permitem várias entradas de luz que por sua vez dão lugar a novos efeitos e a uma ambiguidade entre os conceitos explorados durante o processo: massa / planos, positivo/negativo.



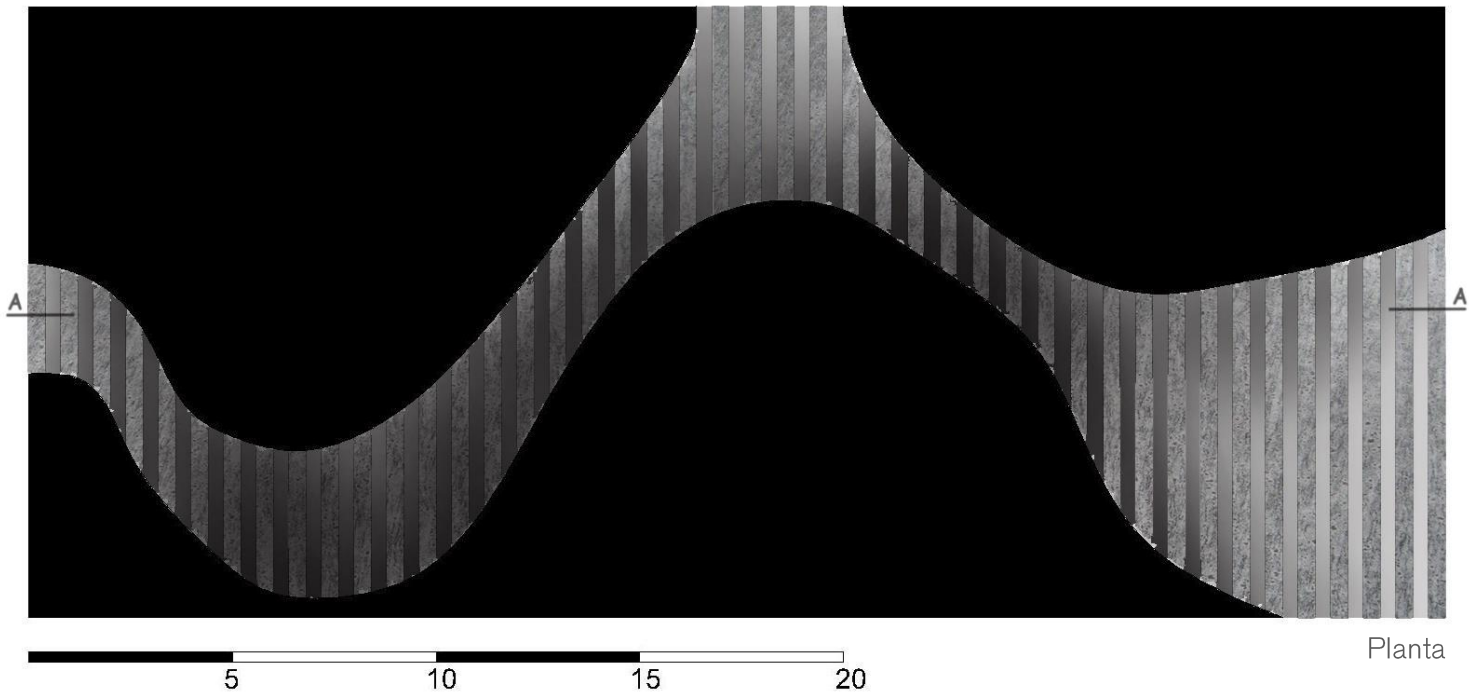
2. The Siq at Petra
Fonte: <http://patriciacardoso-turismo.blogspot.pt/2010/05/petra-jordania-cidade-de-pedra-cor-de.html>

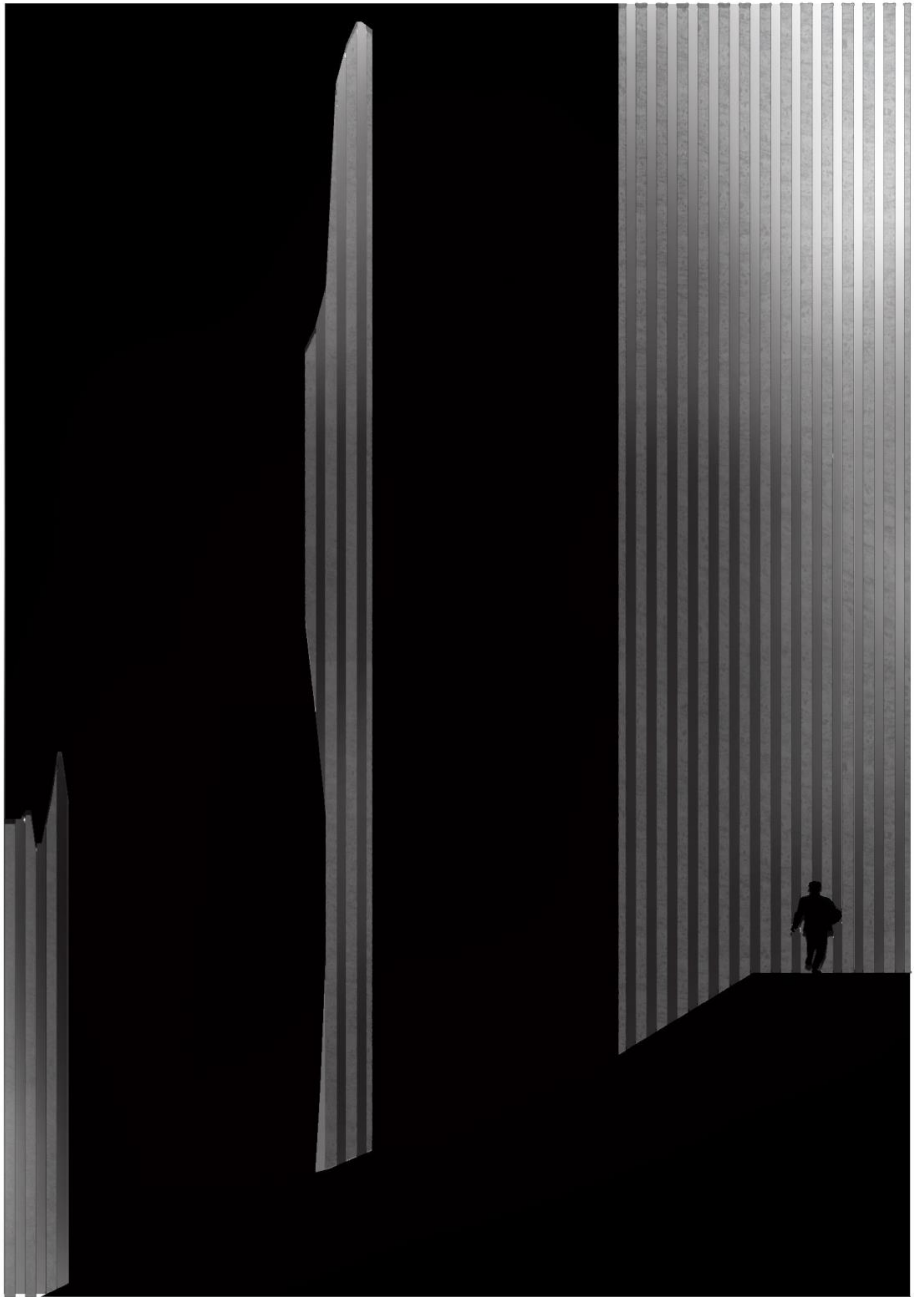
3. The Siq at Petra
Fonte: <http://blog.longnow.org/01999/02/10/visiting-petra/>

4. Gand Canyon in Arizona
Fonte: <http://www.wallpapersbuzz.com/arizona/shaws-of-light.html>

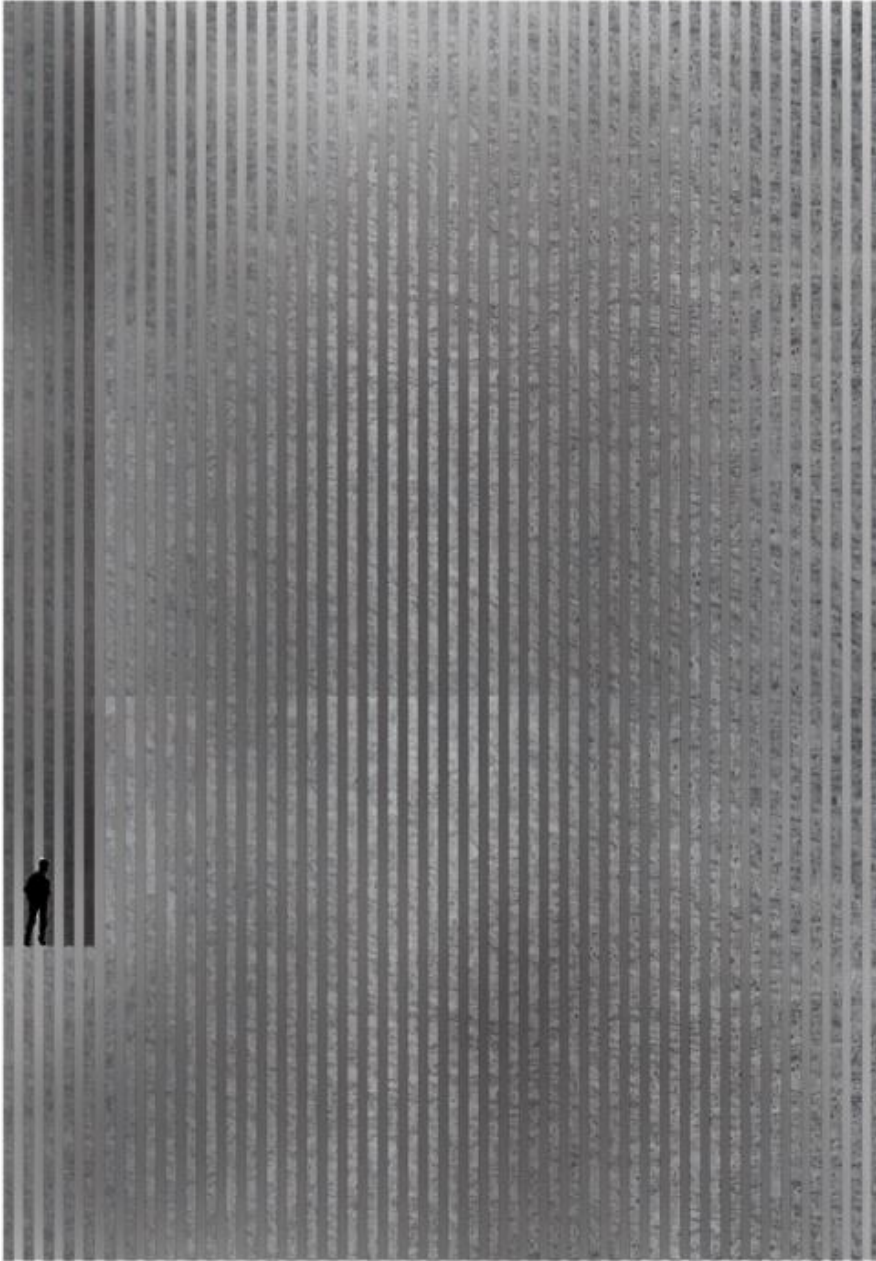
5. 'The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living'

6. Mother and Child Divided '93
Fonte: <http://www.damienhirst.com>

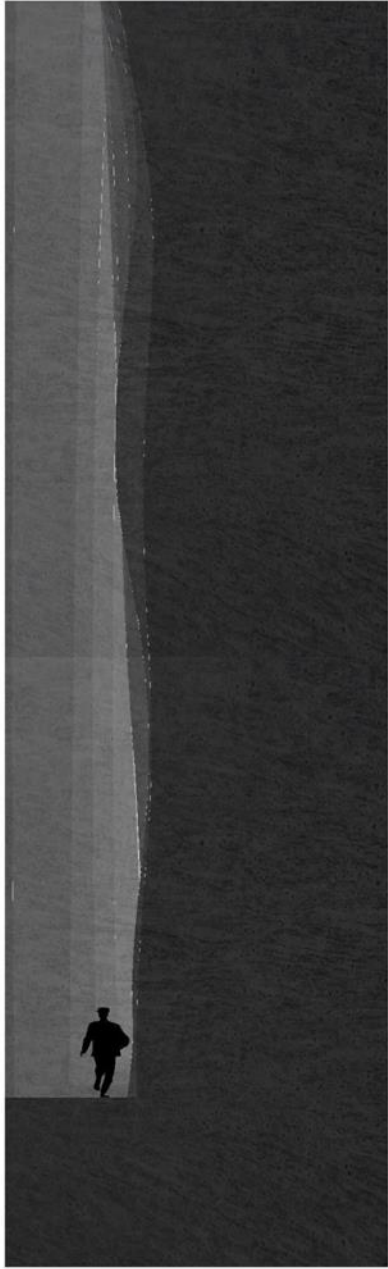




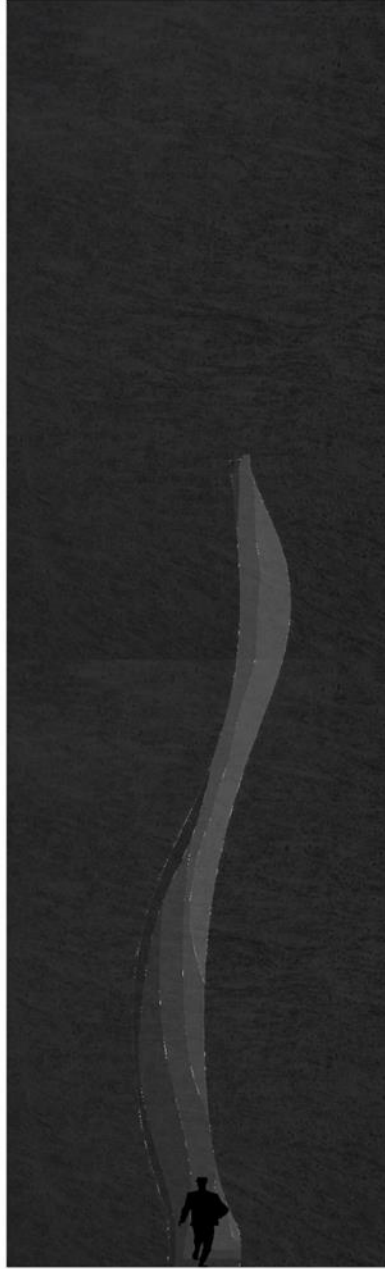
Corte A



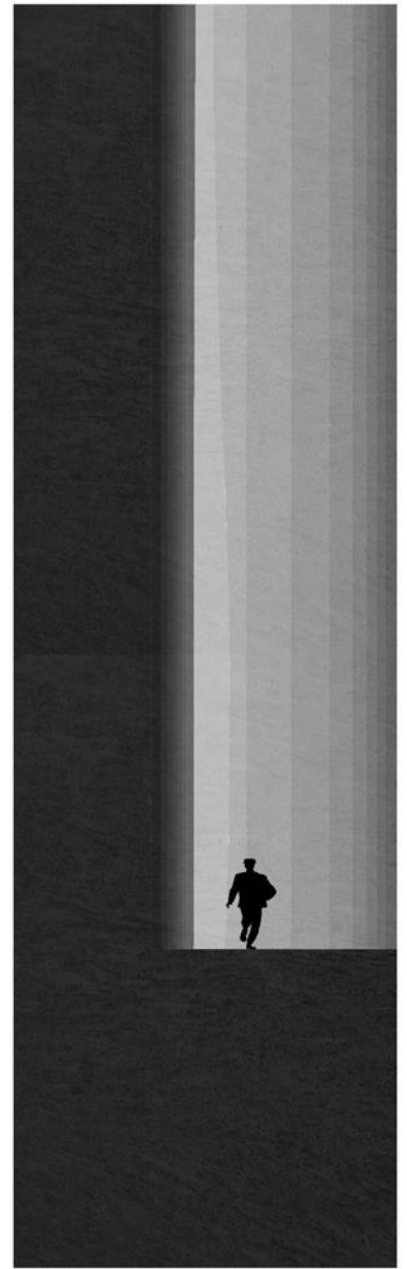
Alçado Poente



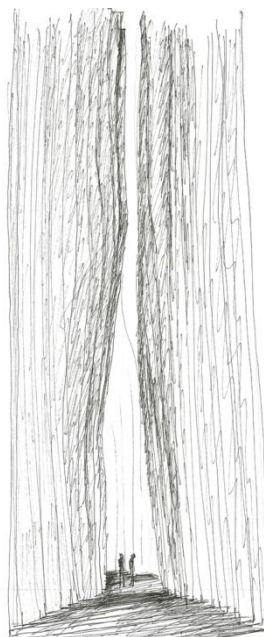
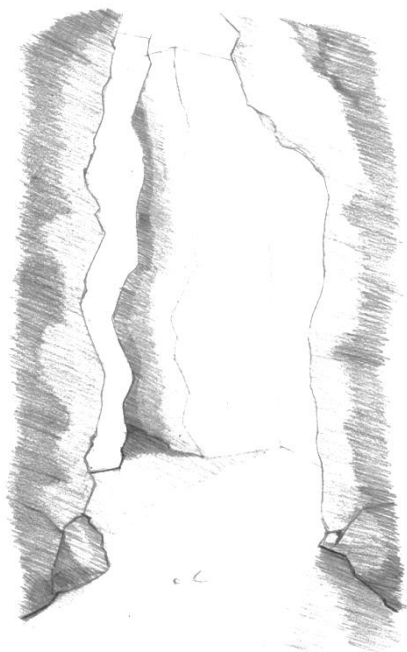
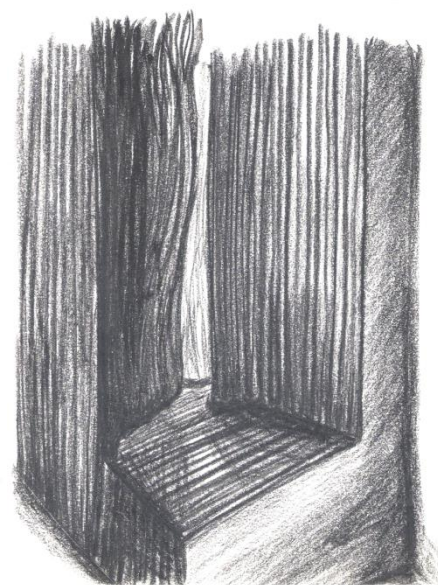
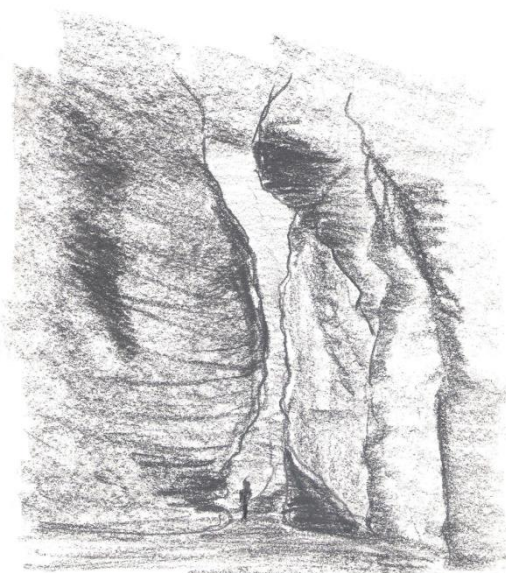
Corte B



Alçado Sul

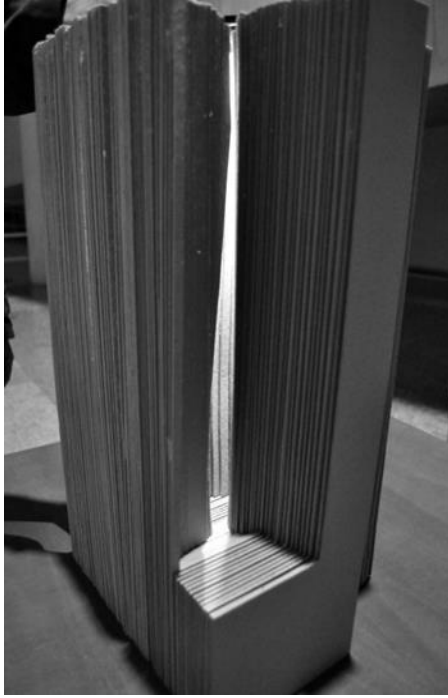


Alçado Norte

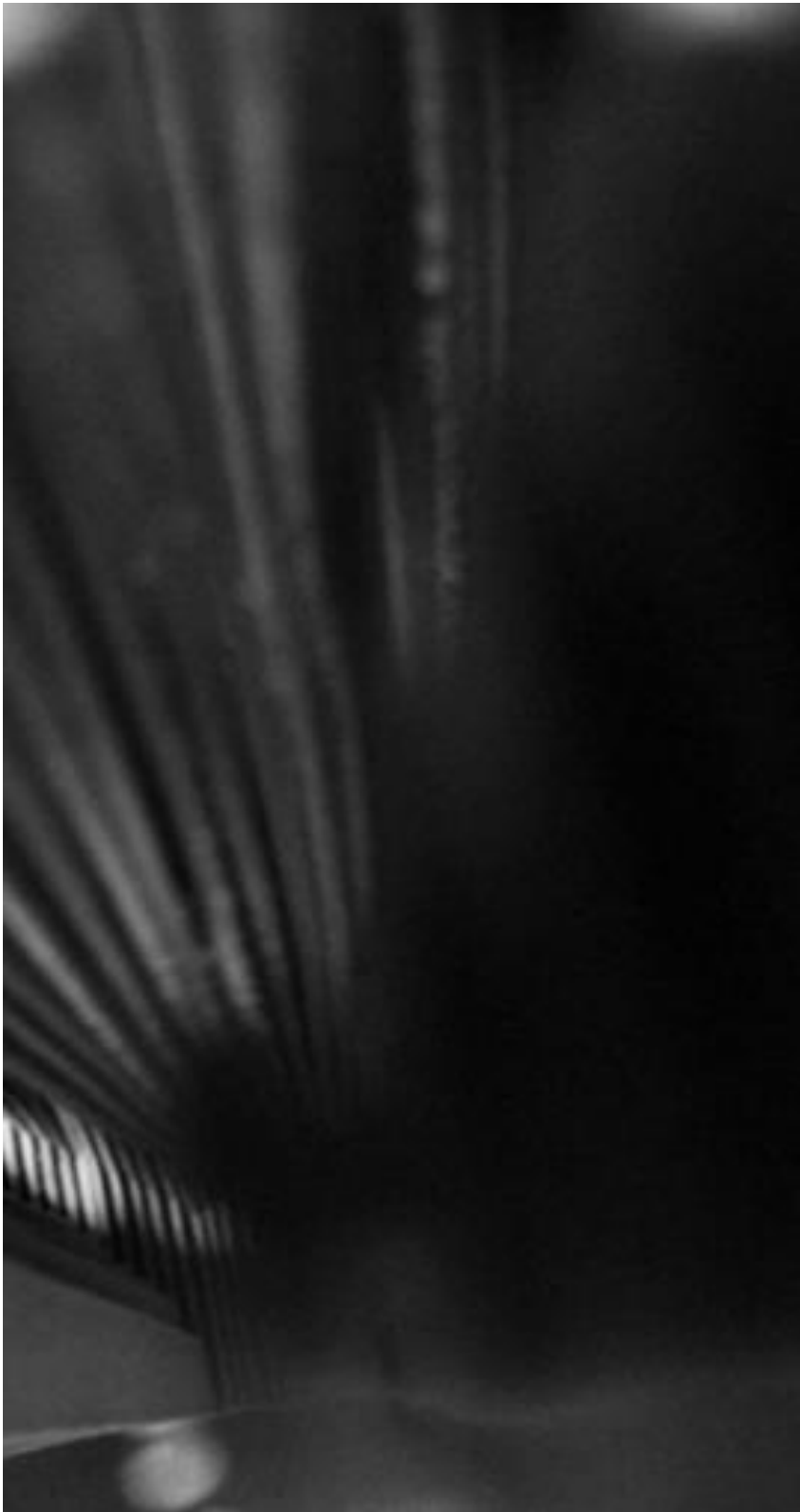


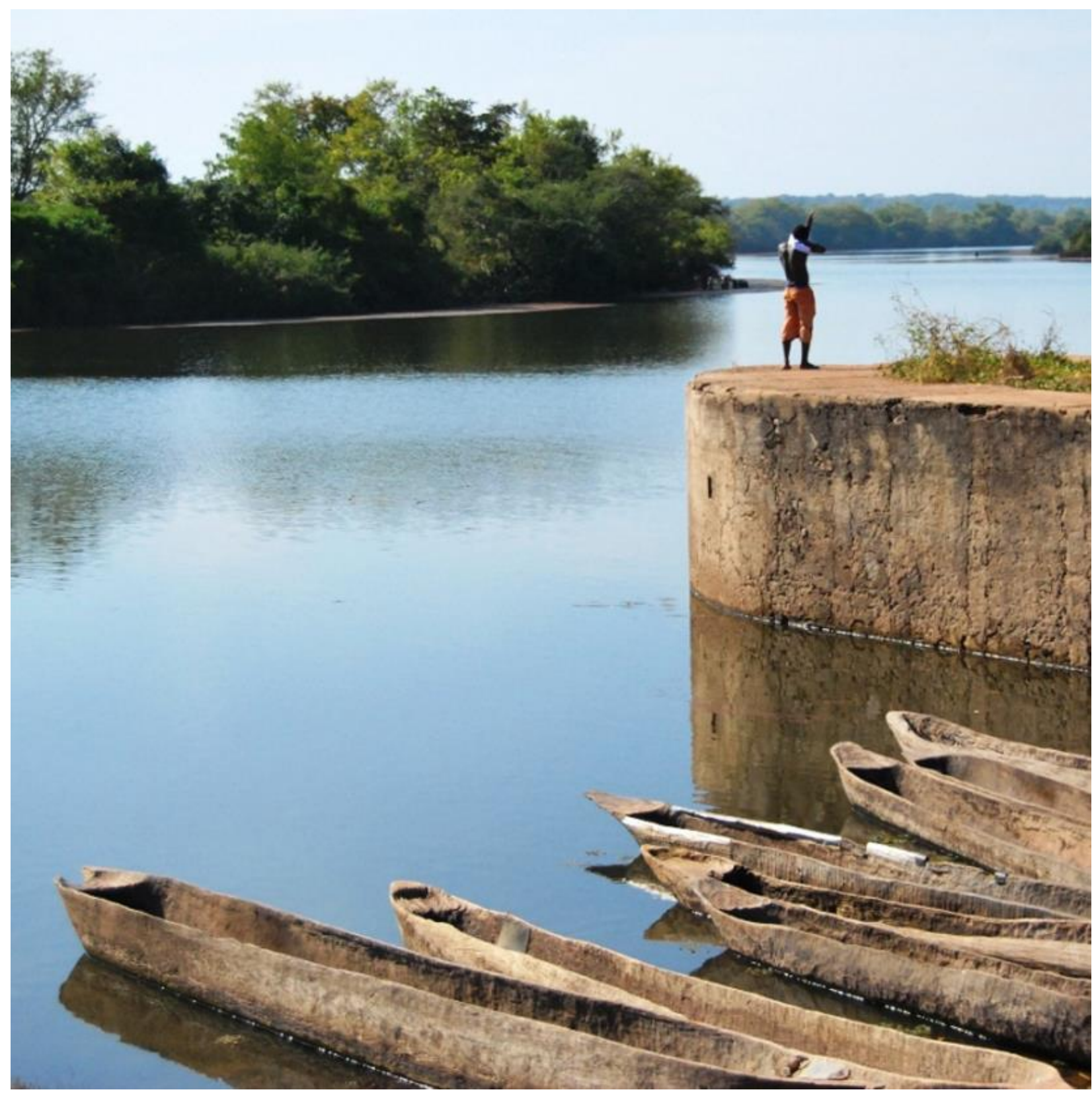
GRUPO
CATARINA OLIVEIRA
JOÃO BAGORRO
JOÃO QUINAS
JOSÉ FERRÃO
PATRÍCIA OLIVEIRA











WORKSHOP

GUINÉ-BISSAU

BAFÁTA, GUINÉ-BISSAU
2012

Exercício II

A cidade de Bafatá situa-se no coração do território da Guiné-Bissau e é banhada pelo Rio Geba. O centro da cidade é fortemente marcado pela presença colonial portuguesa, visível tanto no traçado urbano, como também nos diversos estratos arquitetónicos que a qualificam.

É em torno de um *boulevard* que articula, no sentido Nordeste/Sudoeste, a principal *entrada* na cidade com o Geba, que o traçado de quarteirões urbanos se organiza. Este grande eixo, estruturante, conecta também os edifícios públicos mais marcantes da cidade. Ao fundo deste, já na proximidade da Rio Geba, localiza-se um largo, onde foi implantado o busto de Amílcar Cabral. Para este largo convergem edifícios como o mercado municipal delineado sob um tematismo moçárabe, bem como um núcleo de piscinas, possivelmente projetado na década de 60 e que atualmente se encontra em elevado estado de degradação. É nas proximidades deste núcleo habitacional que se situa a casa onde terá nascido Amílcar Cabral. A cidade de Bafatá encontra-se, de modo geral, num estado depressivo, com pouca atividade, situação que contrasta fortemente com a sua periferia, de grande dimensão e agregadora de uma forte atividade comercial, adquirindo maior protagonismo.



AMÍLCAR CABRAL Nasce em Bafatá, Guiné-Bissau, no dia 12 de Setembro de 1924. Foi um dos mais carismáticos líderes africanos, um grande pensador do seu tempo, não se limitando apenas ao plano político, tendo contribuído de maneira importante para a cultura, nomeadamente em Cabo Verde e na Guiné-Bissau. Sendo o líder do PAIGC, e levando o conflito contra os colonialistas portugueses, Cabral tinha o objetivo de alcançar a independência da Guiné e Cabo Verde.

Em 1963 dá-se o início da luta armada contra Portugal colonial com o ataque ao quartel de Tite. Em 1973, no dia 20 de Janeiro, Amílcar é assassinado em Conacri por dois membros do seu próprio partido, passando Aristides Pereira a ser o seu substituto na chefia do PAIGC.

7. Bafatá, Guiné-Bissau

Fonte: <http://blogueforanadaevaotres.blogspot.pt/2011/05/guine-6374-p8236-notas-fotocaligraficas.html>

8. Amílcar Cabral

Fonte: <http://www.mindennapiafrika.info/wp-content/uploads/2010/02/amilcar1.jpg>

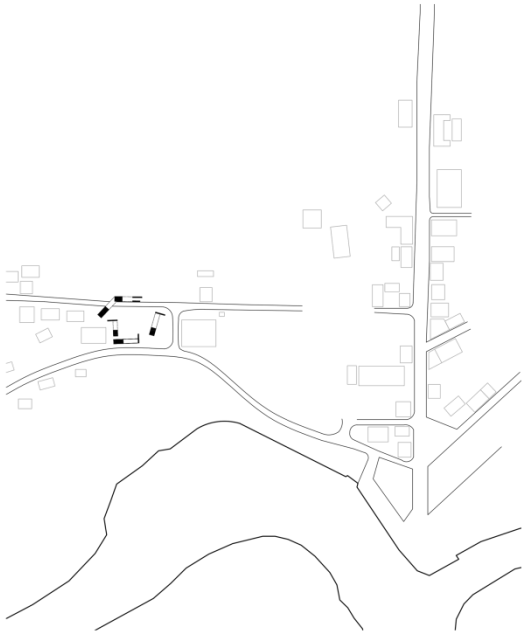
O PENSAMENTO PROJETUAL

O pensamento arquitetónico parte de uma vontade de ligar o edifício, tanto formal como conceptualmente, aos valores defendidos pelo político e pensador guineense Amílcar Cabral, dos quais sobressaem o respeito pela diferença e a perceção de pluralidade. Tendo em conta esta resguardada visão de igualdade o projeto divide-se em vários blocos, idênticos na sua globalidade, mas com pequenas variações que os diferenciam. O Centro Interpretativo localiza-se entre a cidade formal, construída pelos colonizadores portugueses, e a cidade informal, a cidade vernacular construída pelos guineenses. Assim, o projeto poderá surgir como elemento de ligação destas “duas cidades” existentes na malha de Bafatá, bem como aproximar os dois centros urbanos, já que a população reside na sua maioria na cidade informal e para visitar o edifício precisa de se deslocar até ao centro construído pelos portugueses. Não obstante a esta visão de pluralidade, a unidade do projeto é também um fator muito importante, e dentro dessa linha de pensamento demonstrou-se necessária a criação de um recinto. Este encontra-se composto pela disposição dos vários blocos no território, criando relações quer pela proximidade, quer pelo afastamento controlado, formando uma espécie de praça aberta. Esta forma um auditório ao ar livre que, aquando do encerramento do Centro Interpretativo, poderá funcionar como local para mercados, projeção de filmes e palestras, abrindo-se a atividades de interesse comunitário. Um ponto fulcral do projeto é a não atribuição de uma função específica a cada bloco.

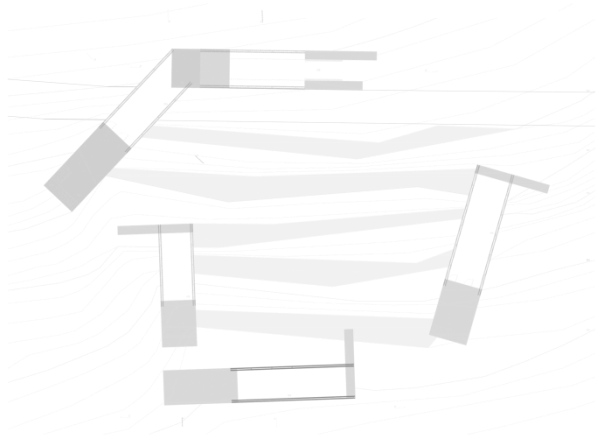
Esta renúncia é afirmada pela consciência de uma forte tendência de apropriação por parte da população local dos edifícios construídos. Os blocos são constituídos por dois elementos – blocos de betão, que funcionam como sapatas de grande escala, onde assentam estruturas de madeira efémeras. Estas são compostas por lâminas, sustentadas por uma estrutura metálica, permitindo a ventilação dos blocos e uma favorável salubridade, sem entrada direta de sol. O contacto com o exterior é valorizado, já que em certos momentos as estruturas de madeira apenas definem o espaço sem o encerrar. Por fim, é dado grande ênfase aos elementos arbóreos, que oferecem sombreamento ao auditório e estabelecem uma ligação entre os vários blocos. O edifício vive, assim, de dois momentos – a exposição, onde os elementos de madeira assumem maior presença, e a pós-exposição, onde os blocos de betão permanecerão no local, como memória e marca do projeto.



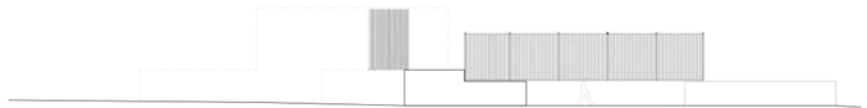
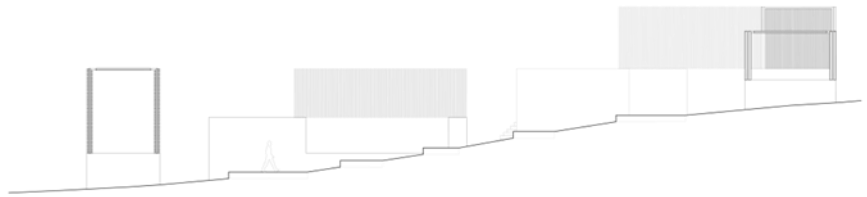
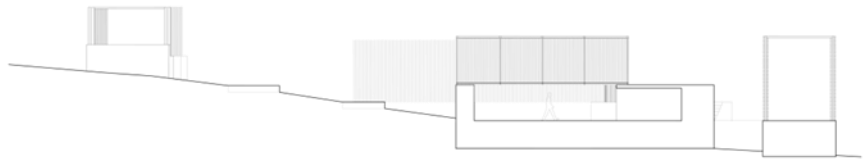




planta implantação



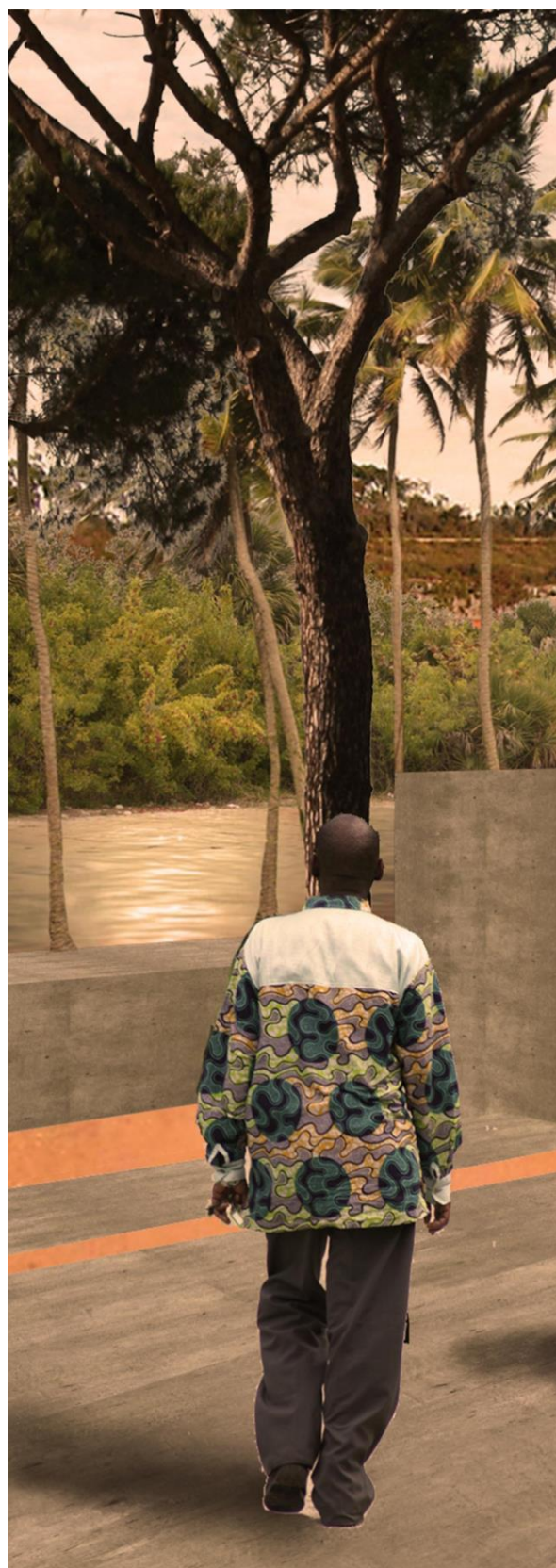
planta de conjunto



cortes











RECONHECIMENTO DO TERRITÓRIO E ESTRATÉGIA PROPOSTA

TEMA I

AMOREIRAS, LISBOA, PORTUGAL
2012

Exercício III

Situada no cruzamento de velhos caminhos que ligavam a capital e seus arredores, a zona das Amoreiras e do Rato constitui a fronteira entre a cidade antiga e as novas áreas de expansão do século XX. Começa por ganhar dimensão urbana com a construção da Real Fábrica das Sedas, fundada pelo rei D. João V, numa época de incremento da indústria em Portugal, e da autoria de Carlos Mardel, estando concluída em 1741 e ocupando todo um quarteirão no topo do Largo do Rato. Junto à fábrica foi aberta uma praça, a Praça das Amoreiras, em volta da qual foram rasgadas diversas ruas, e nestas foram edificados prédios de estrutura pombalina, semelhantes aos da Baixa, destinados a residências dos fabricantes que trabalhavam na fiação, conferindo a esta zona um carácter de indústria e habitação operária.

Com a edificação do Aqueduto das Águas Livres, mandado construir também no reinado de D. João V e concluído em 1748, conquista-se um complexo sistema de captação, adução e distribuição de água à cidade de Lisboa, com origem na nascente das Águas Livres, em Belas, Sintra. É tido como uma das obras mais emblemáticas da cidade de Lisboa, cuja grandiosa arcaria em cantaria atravessa todo o vale de Alcântara, rasgando toda a malha urbana que cruza e condicionando as construções futuras. Seguiram-se-lhe várias obras nos séculos XVIII e XIX, como o grande Reservatório da Mãe d'Água, onde termina, projetado em 1745 e finalmente edificado em 1834 no Jardim das Amoreiras, o Chafariz do Largo do Rato, e vários outros palacetes. Assim, a partir do século XX, a zona ganha uma maior área de malha consolidada, já que este conjunto de edificações contribuiu para o desenvolvimento de novos conjuntos habitacionais.

Nos anos 80, com o projeto do arquiteto Tomás Taveira, o Complexo das Amoreiras, esta área ganha protagonismo urbano e um maior destaque na cidade, uma vez que se pretendia, através deste, a implementação de um novo centro de negócios. Como resultado, a zona das Amoreiras adquire um carácter principal no sector económico da capital.

Este novo conceito urbanístico potencializou o desenvolvimento de novas redes e meios de transporte, contribuindo para um maior crescimento populacional nesta área, e para a aquisição de novos equipamentos de comércio e hotéis. No entanto, o crescimento exponencial desta porção do território fez com que houvesse uma perda no controlo da massa edificada, como se verifica na falta de consistência urbanística em quarteirões com grande complexidade, onde edifícios de escritórios recentes estão lado a lado com terrenos baldios ou prédios devolutos. Além disso, o local começou a perder protagonismo com a implementação de um novo polo urbano numa nova zona de crescimento, num modelo aplicado de raiz – a Expo 98' – que veio competir com o Complexo das Amoreiras em termos de importância económica na cidade, e apresentar novas melhorias a nível de espaço e tecnologia.

Com isto, as Amoreiras perderam o grande propósito que lhes tinha sido atribuído com expectativa, na ótica de criação de uma nova malha de cidade capaz de reunir e gerar um novo centro urbano. Com a decadência desta ideia de progresso do seu modelo urbano o próprio tecido ficou comprometido, sendo agora necessária a redefinição de uma nova identidade para o futuro.

Imagem da página anterior

9. Amoreiras e largo do Rato, anos 90
Fonte: JORGE, Filipe; MENDES, Maria Clara; CALADO, Maria.
"Lisboa Vista do Céu", Argumentum Edições, Lisboa, 1994

Legenda: Evolução Histórica, processo de formação do tecido do edificado

	Filipe Folque	1856
	Goullard	1878
	Silva Pinto	1911
	Actual	2012



Legenda: Caracterização da mobilidade, potencialidades e estrangulamentos

-  Rede Viária
-  Percursos Pedonais



Legenda: Caracterização dos Transportes

-  Autocarros
-  Metro
-  Existente
-  Previsto



Campolide

Amoreiras

Rato

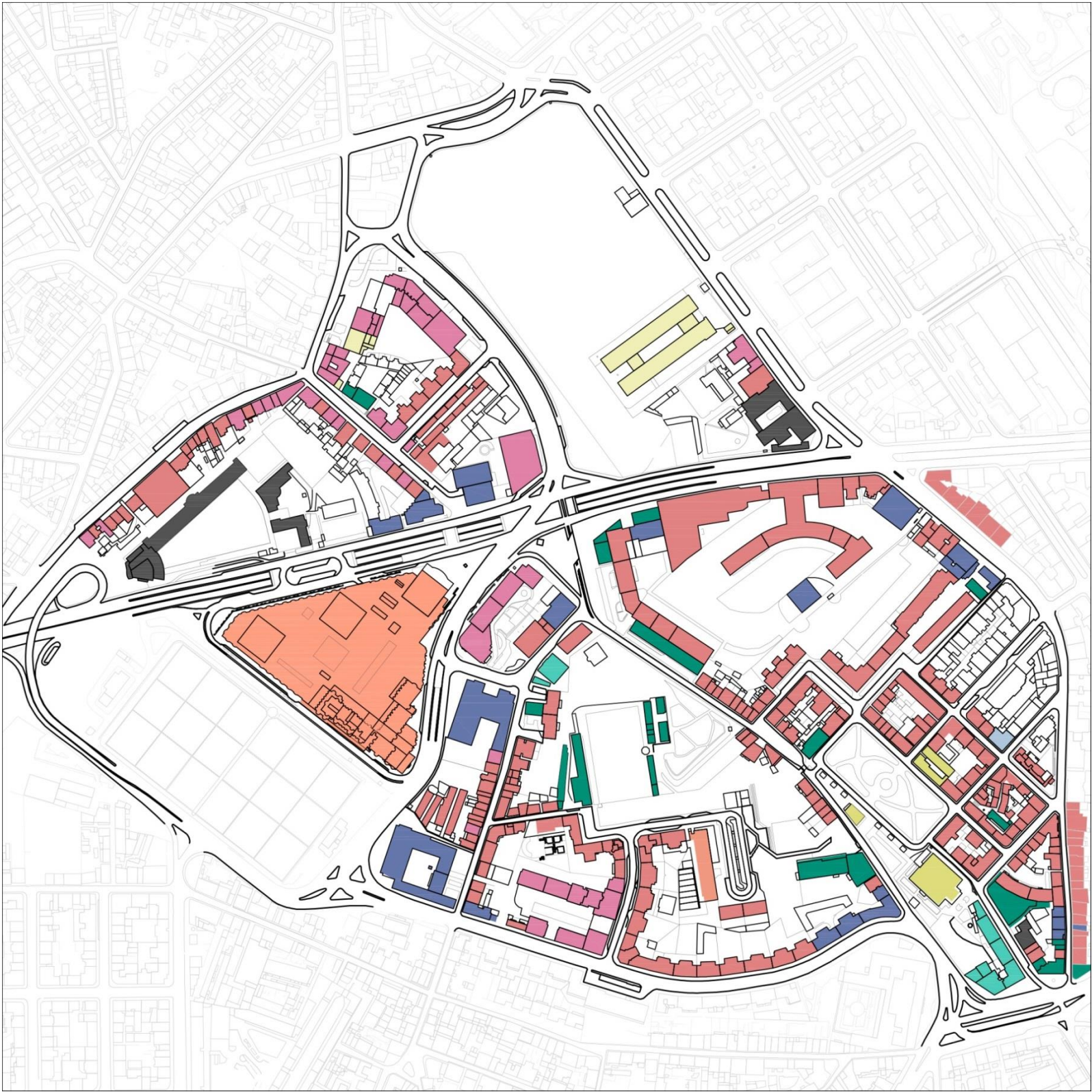
Legenda: Caracterização da estrutura edificada, da distribuição de funções e dos espaços públicos:

Ocupação
■ Ocupados
■ Devolutos
■ Em Obras







Legenda: Caracterização da estrutura edificada, da distribuição de funções e dos espaços públicos:

- Estruturas urbanas existentes
-  Habitação
 -  Comércio
 -  Habitação/Escritório
 -  Habitação/Comércio
 -  Habitação/Comércio/ Escritorios
 -  Escritorios
 -  Escolas
 -  Saúde
 -  Património
 -  Político
 -  Serviços



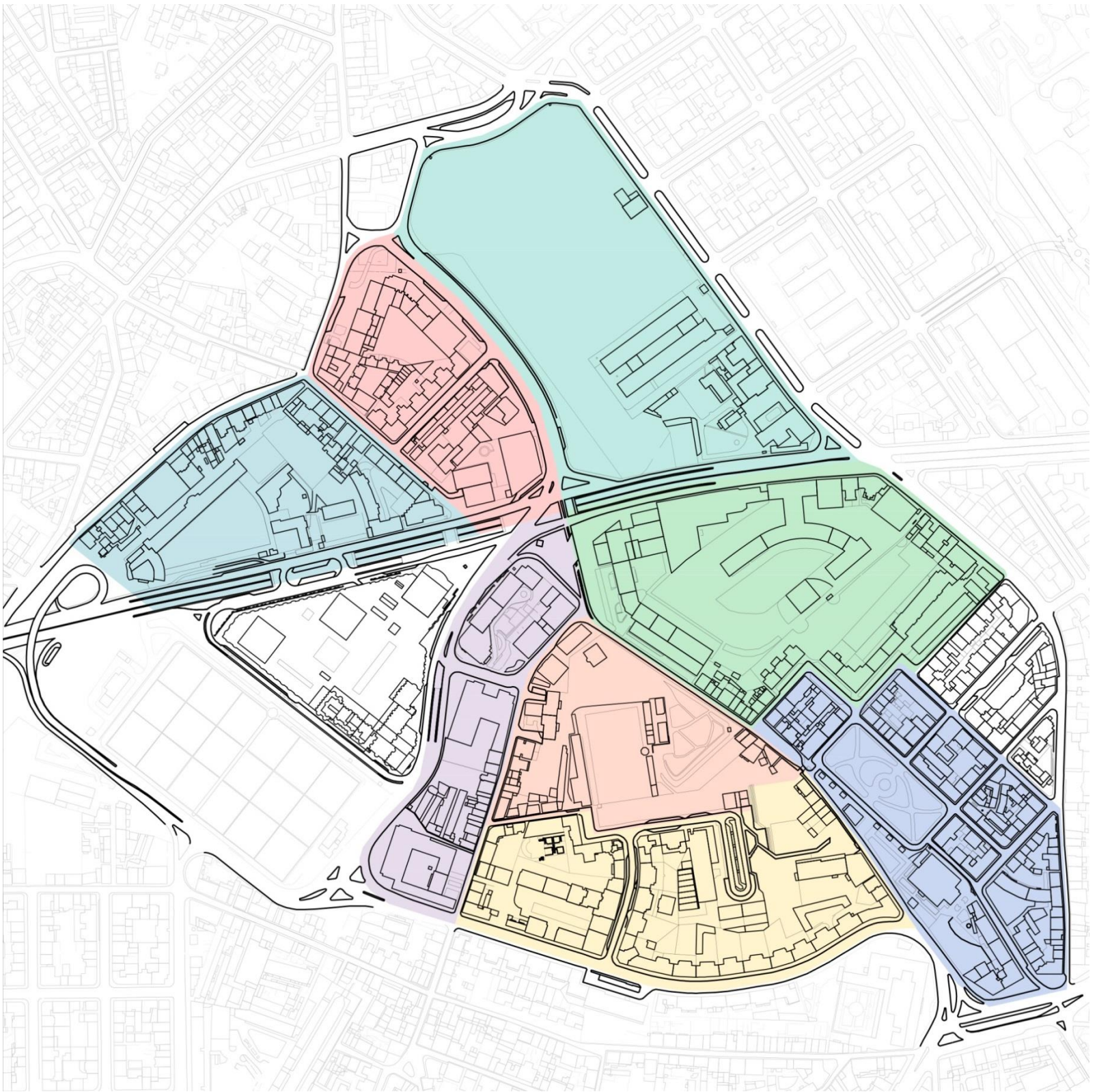
Legenda: Património Histórico

-  Conjunto de Interesse Público
-  Imóveis de Interesse Público
-  Monumento de Interesse Público
-  Monumento Nacional



Legenda: Divisão do território

-  Zona 1
-  Zona 2
-  Zona 3
-  Zona 4
-  Zona 5
-  Zona 6
-  Zona 7
-  Zona 8



ESTRATÉGIA

Tendo como objetivo de trabalho o traçar de um perfil de como poderá ser a sociedade contemporânea daqui a 20 anos, aplicada a um contexto programático de funcionamento da cidade, resolvemos proceder a uma análise física e cronológica do troço onde operar. Pretende-se, desta forma, perceber a evolução da malha urbana até aos dias de hoje e traçar, assim, uma nova base de raciocínio.

Devido às grandes discrepâncias visíveis entre as várias classes sociais, sempre foi possível diferenciar as tipologias de habitação conforme as condições económicas de cada família. Com a sucessiva modernização de que a sociedade tem sido alvo, principalmente durante a segunda metade do século XX, no pós 25 de Abril, estas diferenças foram-se atenuando, passando a estrutura familiar a constituir o fator principal de diferenciação e caracterização da tipologia habitacional.

Nos dias de hoje é notório que o conceito de “família tradicional” já não se aplica, existindo mais e diferentes modos de vida baseados em diversas tradições e formas de observar o mundo. Estamos, assim, perante resquícios de famílias tradicionais e algumas famílias compostas, surgindo cada vez mais famílias monoparentais, famílias de uma só pessoa, famílias compostas por um casal de idosos, ou famílias compostas por pessoas do mesmo sexo. Consoante o modo de vida, o modelo e modo de habitar de cada indivíduo altera-se. Identificou-se, então, um padrão de evolução e de novas categorias do ‘habitar’, que decidimos utilizar como base do pensamento e abordagem projetual.

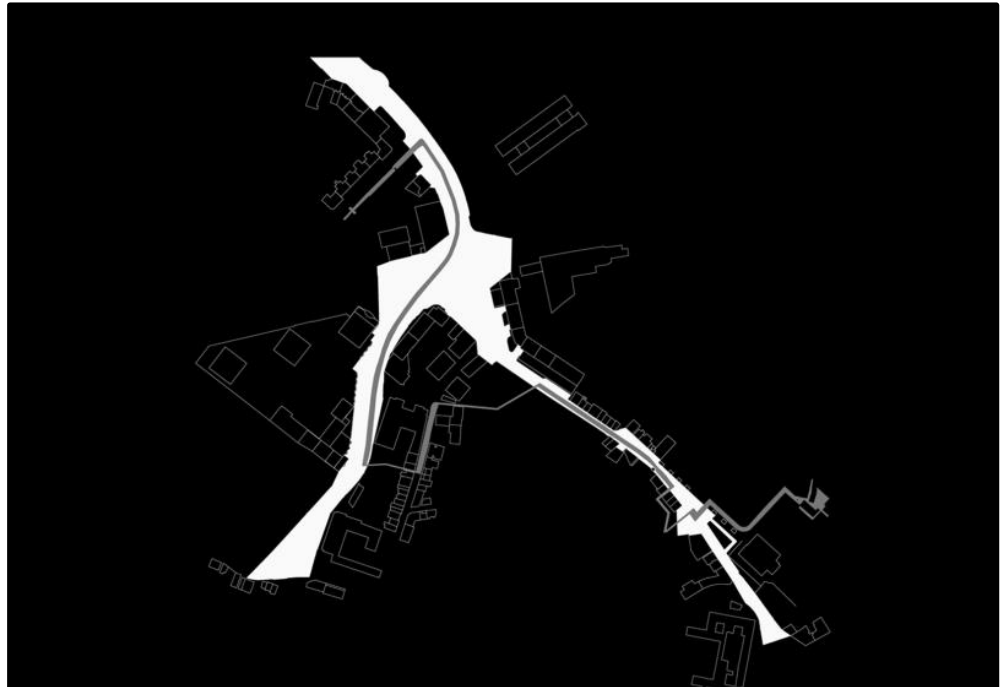
Para melhor fundamentar as nossas intenções seguimos, ainda, uma outra teoria apoiada num fenómeno cada vez mais notável desde a década de 1980: a Nobilitação Urbana, mais conhecida por “Gentrificação”. Esta consiste numa reurbanização dos centros históricos, onde os antigos moradores vão sendo substituídos por novas classes que procuram novos conceitos culturais. Estas novas gerações, que nutrem um certo gosto pela reabilitação e pelos antigos costumes, procuram um tipo de ambiente e uma vivência diferentes daqueles sentidos nas monótonas periferias da cidade.

São estas novas procuras sociais que espelham novos fatores económicos e alteram o antigo modo de habitar. A sociedade dos dias de hoje deixou de ser uma sociedade de produção/industrialização, uma vez que o homem deixou de ter um papel essencial na fábrica ao ser substituído pela máquina, tratando-se antes de uma sociedade do consumo. Parece-nos, no entanto, que esta poderá deixar de estar associada a estruturas como o centro comercial no perfil futuro em discussão, já que se poderá cultivar um crescente gosto e preferência pela distribuição das atividades comerciais pela cidade. Aplicamos este conceito no sentido de formação de uma ideia de local, onde não existe

uma concentração de recursos num só edifício, mas antes uma malha urbana fluida e permeável que permite promover o comércio por toda a sua extensão.

Partindo desta interpretação conjectural, apoiámos o nosso perfil social nos vários modos de habitar da sociedade, idealizando uma tipologia capaz de se moldar e adaptar às necessidades de diversos utilizadores. Em vez de procurarmos um utilizador-tipo ou um grupo específico de população que vá ocupar o espaço, optámos por um ponto de vista centrado na heterogeneidade, representado pelas diversas soluções que uma habitação mutável pode anunciar. Desde estudantes, a trabalhadores de ocupação reduzida, a famílias de grande escala, ou até mesmo a grupos de várias famílias, as habitações sugeridas poderão oferecer diversas disposições morfológicas adequadas às diferentes situações e capazes de responder às necessidades de cada ocupante. Propõe-se, portanto, uma casa adaptável, capaz de responder a dois modos de habitar divergentes: uma habitação coletiva, onde vários residentes partilham do mesmo espaço e vivem em comunidade; uma habitação singular onde vive apenas um indivíduo que visa possuir uma habitação temporária.

Começámos por apoiar este pensamento nos vários edifícios devolutos existentes na zona, e a partir destes implementar um perfil de pequena escala capaz de se espalhar com o tempo para os vários conjuntos habitacionais evolventes. Assim, acredita-se ser possível criar uma intervenção diferente, com uma ideologia social flexível, e que se apoia no conceito da casa mutável.



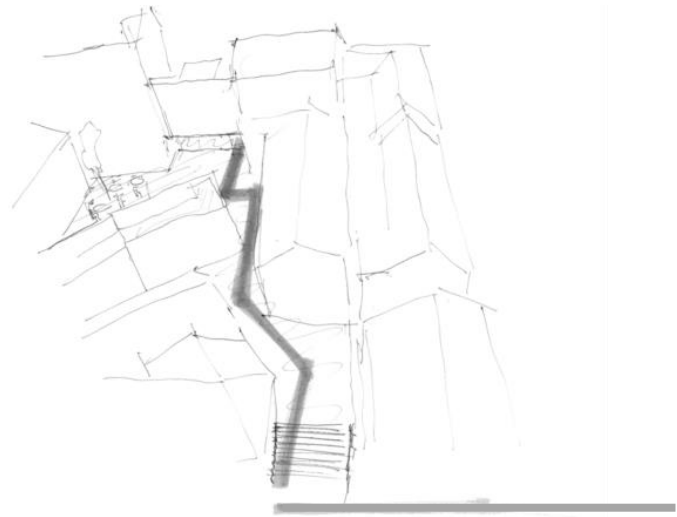
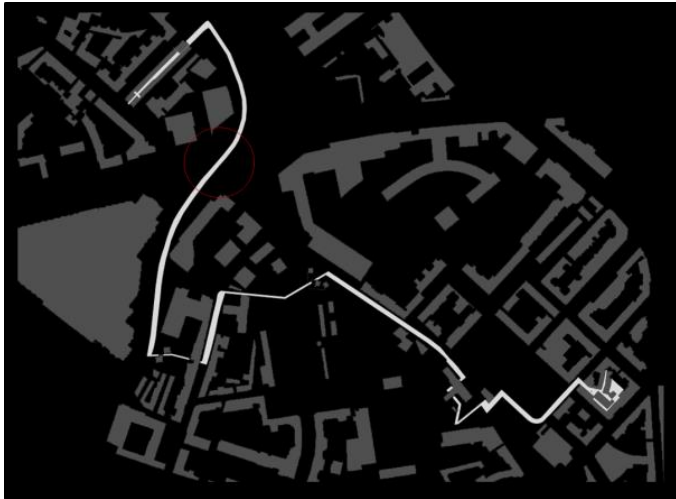
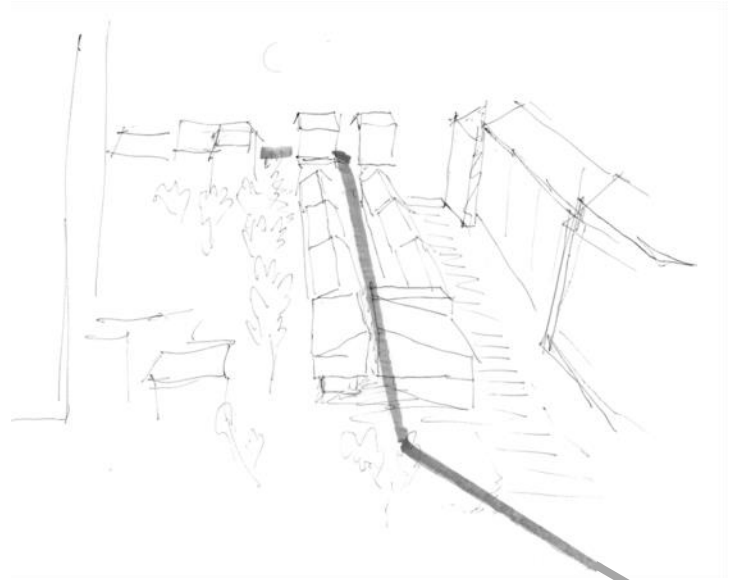
Pretende-se que este se adapte tanto aos edifícios existentes, tendo em vista uma reestruturação, como aos edifícios futuros, promovendo uma nova forma de pensar os edifícios habitacionais.

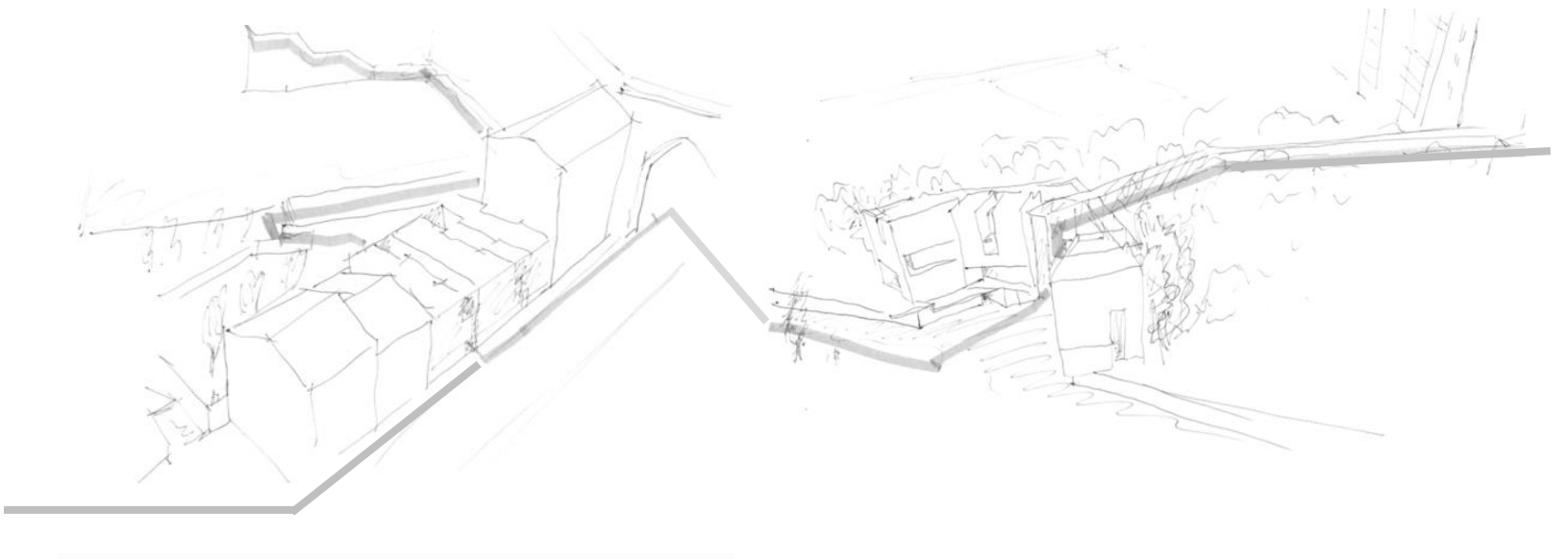
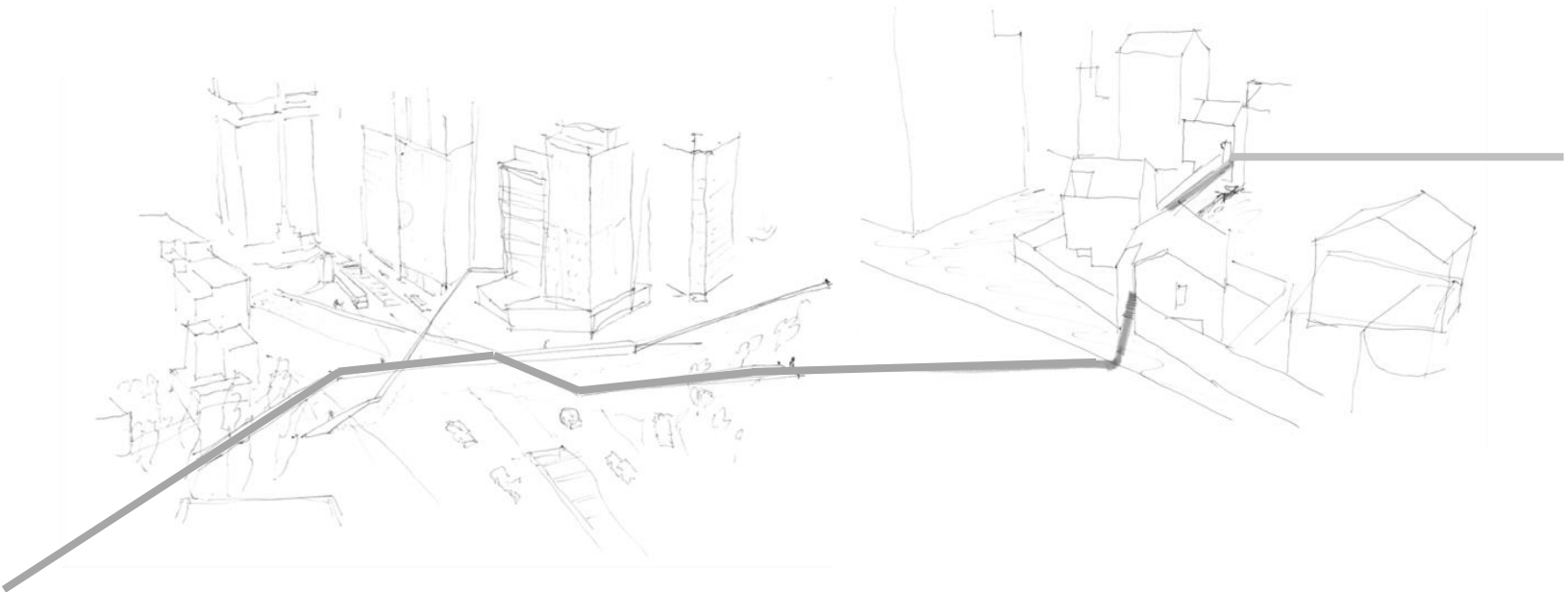
Deste modo, os referidos edifícios devolutos irão disseminar o conceito da casa mutável, não através da requalificação mas antes de uma intervenção fixa no espaço público. Esta consiste num desbloqueio dos percursos pedonais da cidade através da abertura dos quarteirões em pontos estratégicos, permitindo o seu atravessamento. Procede-se, então, a uma espécie de intervenção cirúrgica nos quarteirões, abrindo percursos para as pessoas pelo seu interior e conferindo-lhes permeabilidade, contribuindo ainda para um melhor entendimento do espaço público.

Estas intervenções procuram reconhecer o valor histórico do local e poderão resultar em novos espaços verdes e locais de permanência ao ar livre. A presença narrativa e volumétrica do aqueduto faz deste um ponto diretor e orientador da ideia. A possível ramificação simbólica do seu volume em pedra possibilita a delimitação de um percurso para os referidos atravessamentos, assim como a criação de uma nova dinâmica de circulação por esta zona da cidade de Lisboa.

Verificou-se, ainda, a forte presença de vilas operárias cujo modelo evidencia esta ideia de permeabilidade no interior do edificado, não cingindo o espaço público às redes viárias, praças e jardins. Além disso, segundo o PDM de Lisboa e a informação obtida através dos IGT - Instrumentos de Gestão Urbana -, todos os planos previstos para a zona preveem a aplicação deste mesmo conceito de atravessamento dos quarteirões, no sentido de lhes dar um uso mais qualificado.









4 CASAS NAS AMOREIRAS

TEMA I

LISBOA, PORTUGAL
2032

No 3º exercício deste último ano do Mestrado Integrado em Arquitetura, foi-nos proposto a execução de 4 habitações na zona das Amoreiras, como referido anteriormente, e onde já havia incidido o trabalho de reconhecimento, e intervenção do território com que se principiou o ano letivo. Era também proposto que estas habitações preconizassem a entrada dentro de uma nova era – seriam pensadas para daqui a 20 anos, e por isso iniciar-se-ia um debate sobre como viria a ser a sociedade dentro desse tempo, com o objetivo de criar um perfil social que correspondesse a essa previsão. Daí nasceria uma tipologia de habitação que formulasse uma resposta a essa nova sociedade, e a esses novos modos de habitar. Esse debate era também iniciado no seio do grupo com o objetivo de criar uma abrangência a todo o território, elaborando uma continuidade nas intervenções individuais.



Assim a seguinte intervenção, vem apoiada na proposta elaborada em grupo, que se caracterizava pela introdução de um percurso alternativo, sobrepondo-se aos percursos subentendidos existentes atualmente. Era a criação de um novo percurso relacionando-se em alguns pontos com as ruas existentes, e distinguindo-se destas através de atravessamentos pelo interior de quarteirões que suportem este novo percurso, este novo «atalho». Dependendo de cada situação específica, alternava-se o modo de intervenção nestes «corações» de quarteirões.

Deste modo traçava-se um fio condutor por todas as intervenções infraestruturando a cidade através destas alterações de «pedonalidade», alterando a forma como se percorre a cidade. Dentro deste pensamento decidiu-se intervir na área definida como “zona 6”, onde se situa o Jardim do Recinto do Arco, mais conhecido como jardim da EPAL, próximo de um dos depósitos de água subterrâneos do Aqueduto, que hoje se encontra inacessível ao público (mas com algumas ideias para tal como mostram os concursos em anexo). Com grande presença para quem passa pela Rua das Amoreiras, pelas condições naturais do terreno, elevado cerca de dois metros em relação à cota da rua, e ao qual é adicionado ainda a altura das árvores, conferindo-lhe essa imponentia referida anteriormente. Assim este terreno funciona como um «plateau» natural, ao qual se sobrepõem árvores de grande porte, e que leva à escolha deste território. Naturalmente, o terreno hoje em dia poderá ser visto como uma barreira no território, sendo obrigatório dar a volta completa à rua das Amoreiras



10. Area de intervenção, Jardim do Recinto do Arco

Fonte: Foto do autor, 2013

11. Rua das Amoreiras

Fonte: <http://fotos.sapo.pt/joaotavora/fotos/?uid=19QP5PQGg8isg00U5sg>

12. Rua das Amoreiras atualmente

Fonte: google.maps.pt

13. e 14. Em cima Rua das Amoreiras no ponto mais elevado, e em baixo Rua das Amoreiras, vista do Arco triunfal do Aqueduto

Fonte: Foto de autor, 2013

se se quiser por exemplo ir para o *Amoreiras Shopping Center*, sendo que é também desaproveitado em termos de benefícios para a cidade, pois o jardim encontra-se inacessível ao público. Em resposta a esta problematização, a intervenção passa pela passagem de um uma rua suspensa, que faz o peão percorrer ao nível da copa das árvores, dando a oportunidade de estar em contacto com esse jardim escondido da cidade, e emergindo assim como um atalho na relação da Rua das Amoreiras e da Rua Silva Carvalho. Foi pensado como uma nova forma de percorrer o terreno, conferindo maior pedonalidade à cidade, adicionando novos percursos, e oferecendo a oportunidade de surgirem novas possibilidades na formulação de espaços - dentro de um pensamento urbanístico baseado no «adicionar», em que o estabelecer novas ligações, formulará uma cidade mais rica e mais interessante. Essa ponte seria potenciada pela existência das árvores que iriam integrá-la no local, valorizando-a, pois esta estaria ao nível da copa das árvores. Assim esta possibilitava o acesso a um jardim que hoje tem acesso restrito, mas respeitaria essa restrição, pois esse acesso não seria direto ao jardim. Conceptualmente este gesto mimetiza o rasgo provocado pelo aqueduto na cidade, pois este «apanhava» a cota da Rua Silva Carvalho, penetrando pelo jardim da EPAL, desembocando no fim desse percurso, através de um elevador, na rua das Amoreiras - um percurso em tudo idêntico ao do Aqueduto alguns metros a sul deste. Este gesto toma como inspiração o canal de água interno do aqueduto (figura 15), mas aqui materializando-o num percurso pedestre. Com o passar do tempo a vegetação acabaria por se

«apoderar» desta estrutura, passando a ser quase um túnel delimitado por toda essa vegetação, ao exemplo do que acontece numa antiga linha férrea em Klevan (figura 16).

De forma a apoiar esta saída na Rua das Amoreiras, é rasgada uma praça de forma triangular no muro existente, alargando a rua nesse ponto e conferindo maior visibilidade a este percurso. Essa praça tem um papel fulcral no projeto, pelas razões enunciadas anteriormente, e também porque desta, «nascem e vivem» as três casas de planta quadrangular, de 7.5 m de lado. Estes volumes entram num jogo de tensões e rotações, criando percursos mais privados para o acesso às habitações, privatizando as entradas, através de claro-escuros, e hierarquizando os vários percursos existentes através da luz. A ponte entra também dentro do «jogo» de rotações das casas, sofrendo uma rotação num ponto, de forma a dar acesso a todas estas. Este pensamento segue uma lógica dentro de uma sociedade de futuro, inspirado no imaginário de algumas visões utópicas, onde o acesso aos prédios é realizado por «passerelles» que funcionam também como ruas, afastando-se os peões dos percursos dos carros (figura 17 e 18). Nesta sociedade existe a possibilidade de se aceder às habitações por um passadiço, ou simplesmente descer à Rua por estas. A ponte introduzida segue este pensamento adaptando-se ao tempo em que vivemos, e ao local em que se intervém.

As habitações seguem o perfil social elaborado em grupo, onde se definia para o futuro, uma sociedade muito diversificada, com vários tipos de família, vários tipos de ocupação resulta em permanências e apropriações variadas. O projeto deve acatar esta «futura» (se não atual) necessidade de diversidade, oferecendo maior multiplicidade de opções e a que chamámos de «casa mutável». Assim, a intervenção procura responder a esta problemática, dividindo os três volumes em quatro pisos cada, sendo o primeiro piso apenas de acesso e de apoio, e os três seguintes de utilização variável. Isto porque poderiam dar origem a várias hipóteses: poderiam pertencer os três pisos a uma única família, ficando o bloco como uma moradia unifamiliar; poderia ser dividida em duas casas,

ficando uma família com dois pisos, e outra com um; poderiam ser divididos em 3 pisos separados, ficando assim 3 t0. Assim uma família poderia arrendar um quarto facilmente sem comprometer a sua privacidade, ou um grupo de amigos poderiam partilhar facilmente a casa, potenciando várias utilizações onde, dependendo das necessidades de cada família as habitações eram então adaptáveis. No interior cada piso seria pensado como um único espaço, em *open-space*, para poder ser, ou não, compartimento posteriormente. Cada piso possuiria uma instalação sanitária, e possibilidade de instalar uma cozinha, para assim poder-se individualizar a habitação, tornando-se num t0. Esses *open-spaces* poderiam posteriormente ser apropriados como se pretendesse, utilizando os móveis como agentes delimitadores do espaço. Assim não se restringia nenhum tipo de apropriação, deixando até para uma possibilidade futura, uma alteração programática por exemplo.

Em termos volumétricos, os espaços interiores baseiam-se no mesmo sistema de rotações de volumes, criando assim pequenos pátios, dos quais os espaços vivem, ou então através de pátios rasgados na vertical, funcionando como poços de luz, iluminando os espaços interior com luz indireta. Estas rotações conferiam profundidade aos vãos, privatizando as divisões interiores. Esta opção de iluminar as habitações através de pequenos pátios resulta desta preocupação em relação à privatização dos espaços, e também pelo cuidado com a exposição solar dos vãos, inspirada nas casas típicas portuguesas, iluminadas por pequenas frestas, ou pequenos pátios de modo a reduzir a área de envidraçados, que recebem diretamente com raios solares. Assim estes fatores eram trabalhados através profundidade dos vãos, criando terraços, pensados verdadeiramente como prolongamento do espaço interior, pois eram espaços privados na mesma, separados do interior apenas por um plano de vidro, potenciando assim uma real utilização destes espaços.

A caixa de escadas que distribui para todos os pisos, vai sofrendo também sucessivas rotações, rasgando cada bloco habitacional em alguns pontos, surgindo aí entradas de luz. No último piso esse volume de escadas desmaterializa-se, resultando num «pátio» que antecede a



15. Vista do interior do canal de água do aqueduto, visível do interior da Mãe de água Rua das Amoreiras
 Fonte: Foto do autor, 2013

16. Antigo linha férrea em Klevan, na Ucrânia, apropriado pela vegetação e tornado em atração turística, conhecido como “túnel do amor”
 Fonte: <http://blog.rowleygallery.co.uk/tunnel-of-love/>

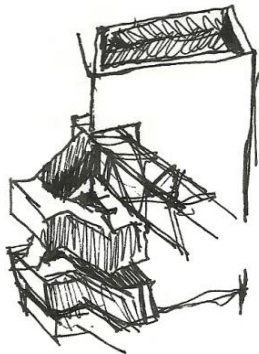
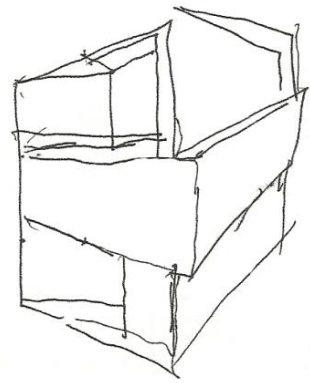
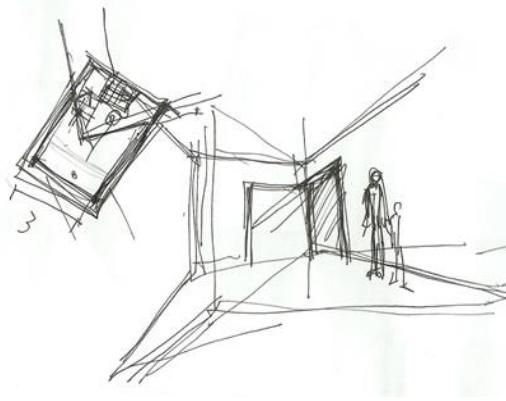
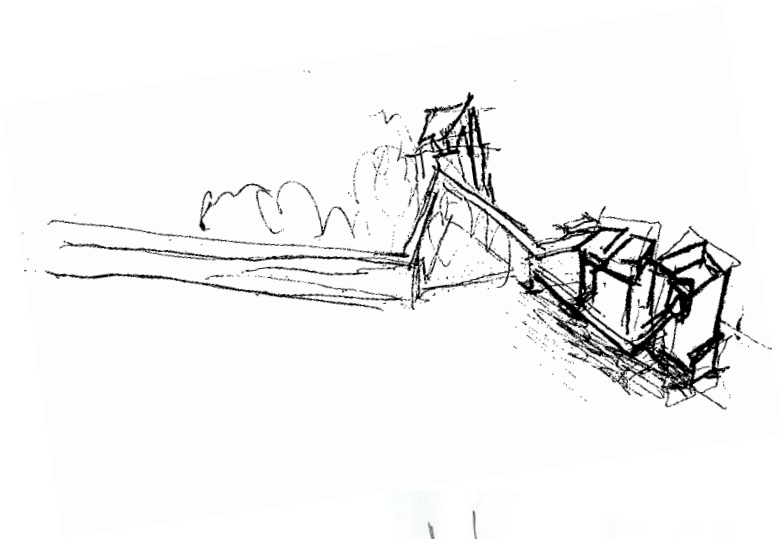
17. e 18. Filme “Metropolis” de 1927, realizado por Fritz Lang sobre uma cidade futurista

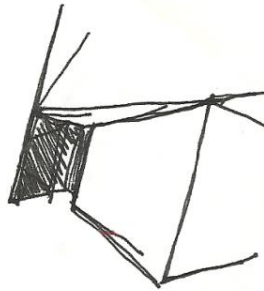
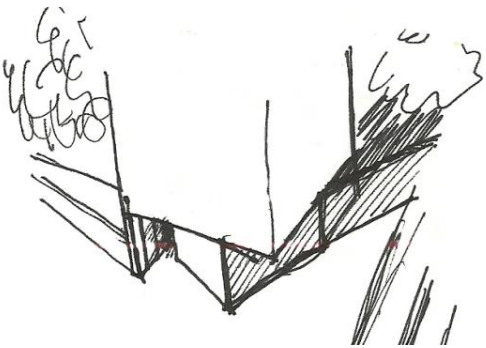
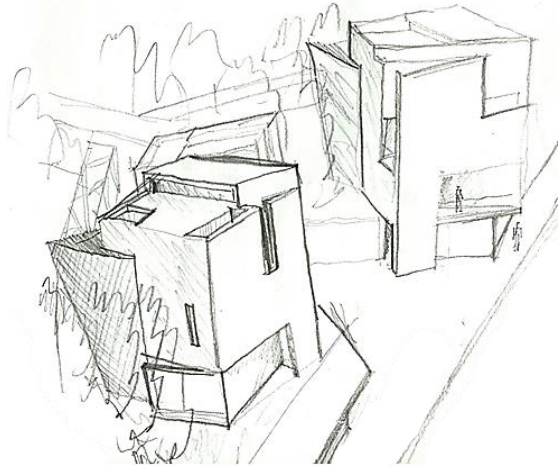
19. Fotomontagem do Jardim do Recinto do Arco, com a intervenção a branco – o passadiço, e as habitações ao fundo
 Fonte da foto original: <http://lisboaemuitagente.blogspot.pt/2010/12/mas-um-jardim-em-lisboa-e-um-segredo.html>

entrada nas habitações, contribuindo para uma transição mais revigorada do interior para o exterior.

O sistema construtivo fortalece a lógica do conjunto, funcionando duas das paredes de cada habitação como lâminas portantes de betão, sendo estas os únicos elementos estruturais. Assim através destas duas paredes, todas as partes suspensas de cada habitação estariam suportadas pela continuidade destes elementos, sem qualquer adição estrutural que compromettesse o espaço interior das habitações. Os três volumes eram revestidos em reboco térmico, de modo oferecer um isolamento contínuo, adaptando-se facilmente a todos os avanços e recuos da volumetria. O piso térreo era revestido, com mármore branco de Estremoz, com o objetivo de conferir mais resistência mecânica no contacto do edifício com o solo, e para simbolizar a «violência do corte» provocado pela praça neste piso das habitações. Todos os vãos têm também uma moldura em mármore, para simbolizar o mesmo corte mas aqui provocados pelas rotações de volumes.

O objetivo seria apostar então um novo conceito de pedonalidade e de habitação para a zona, numa sociedade de futuro, onde uma aceitação positiva destes, poderia surgir como ponto de partida para «contaminar» o resto da cidade.



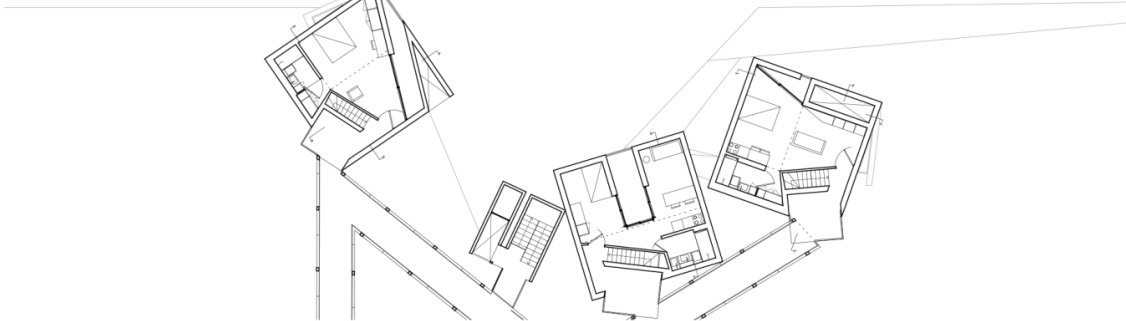




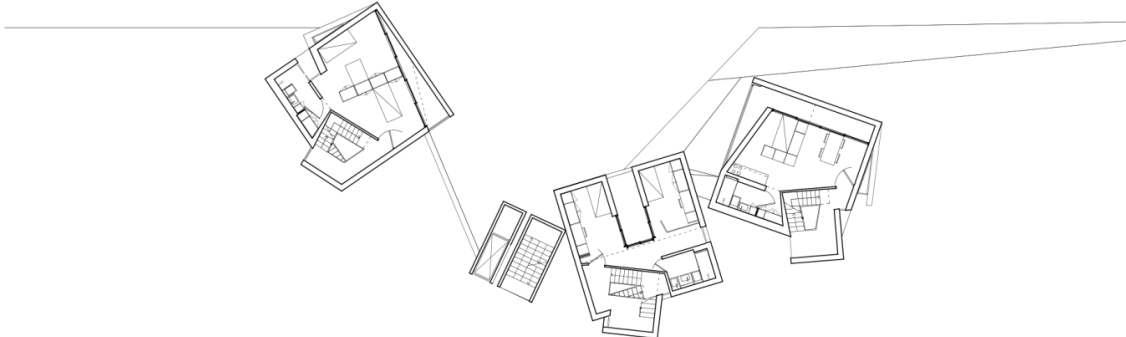




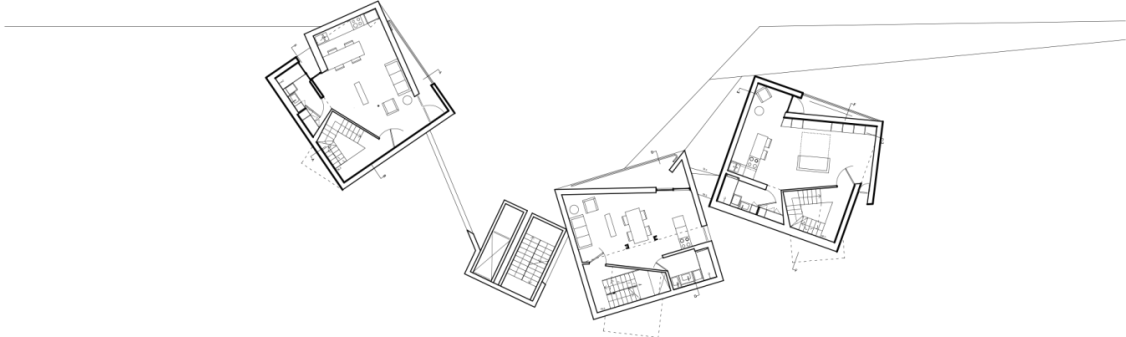
Planta Piso 3



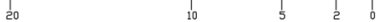
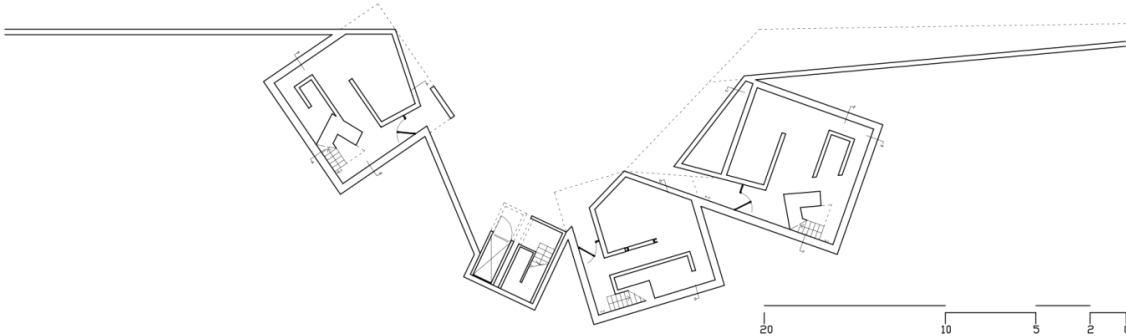
Planta Piso 2



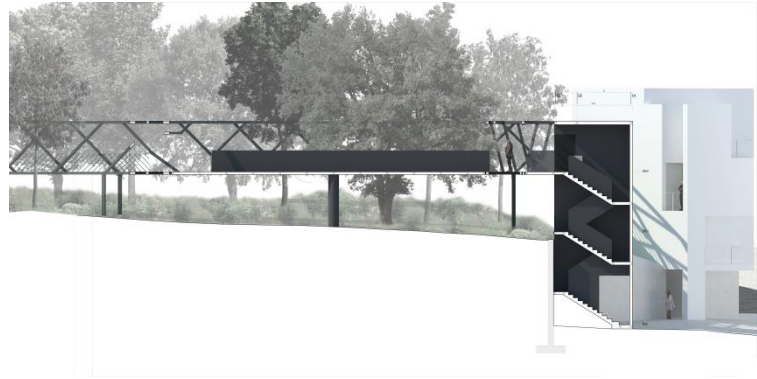
Planta Piso 1



Planta Piso 0



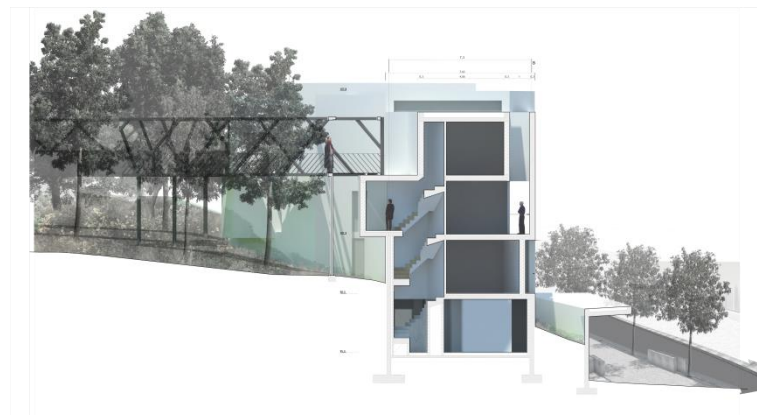
Corte CC'



Corte DD'

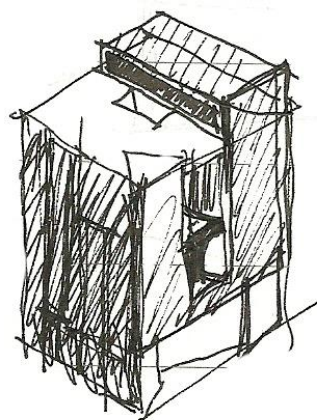


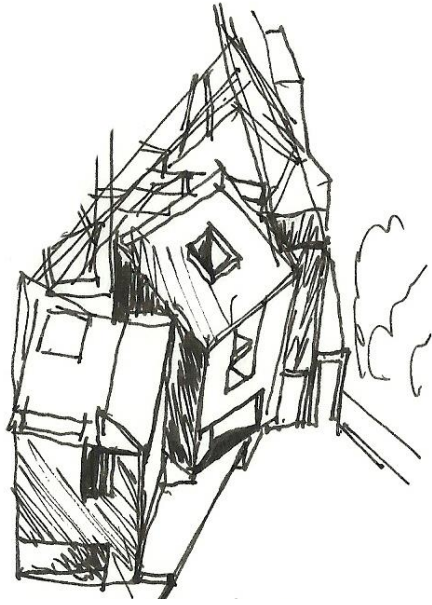
Corte FF'



20 10 5 2 0



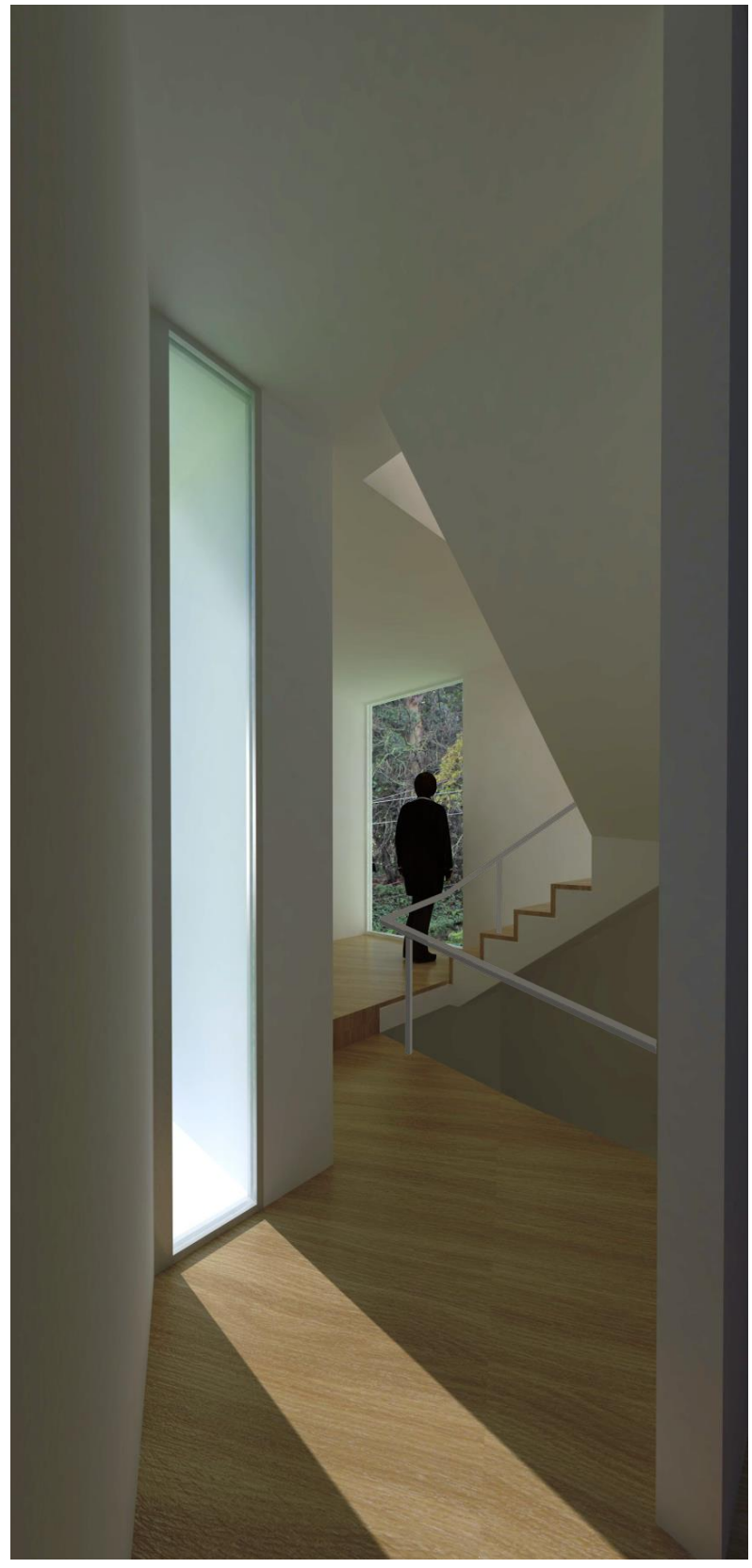












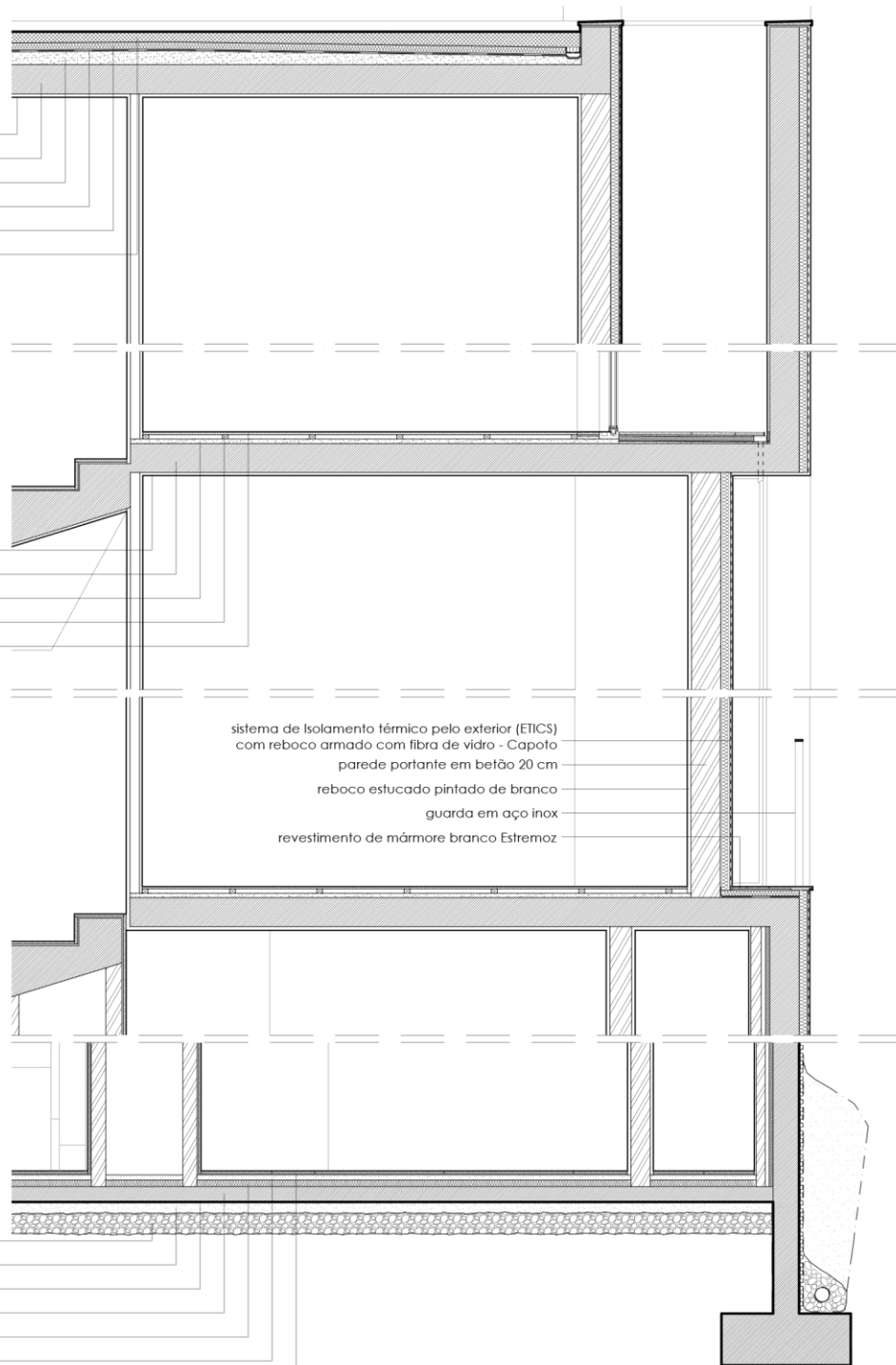
Corte Construtivo

- reboco estucado e pintado de branco
- laje funijforme de betão 20 cm
- camada de forma, com pendente de 2%
- tela impermeabilizante 0,5 cm
- isolamento térmico 5 cm
- seixo rolado mínimo de 8 cm

- reboco estucado e pintado de branco
- laje funijforme de betão 20 cm
- betonilha de regularização 4 cm
- sarrafos de madeira
- soalho em carvalho claro 2 cm

- sistema de Isolamento térmico pelo exterior (ETICS)
com reboco armado com fibra de vidro - Capoto
- parede portante em betão 20 cm
- reboco estucado pintado de branco
- guarda em aço inox
- revestimento de mármore branco Estremoz

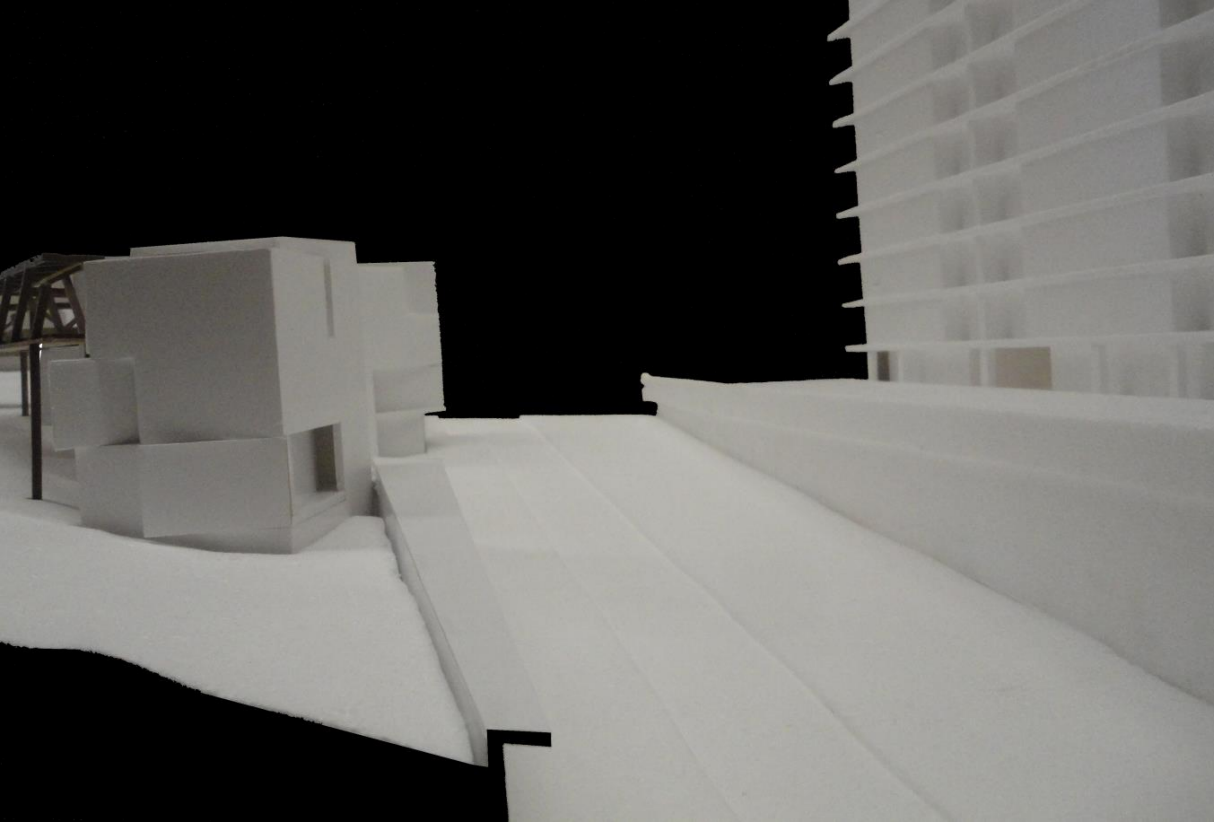
- revestimento de mármore branco Estremoz
- camada de regularização 4 cm
- isolamento térmico 5 cm
- betonilha armada 12 cm
- tela de impermeabilização
- areia 10 cm
- brita 15 cm

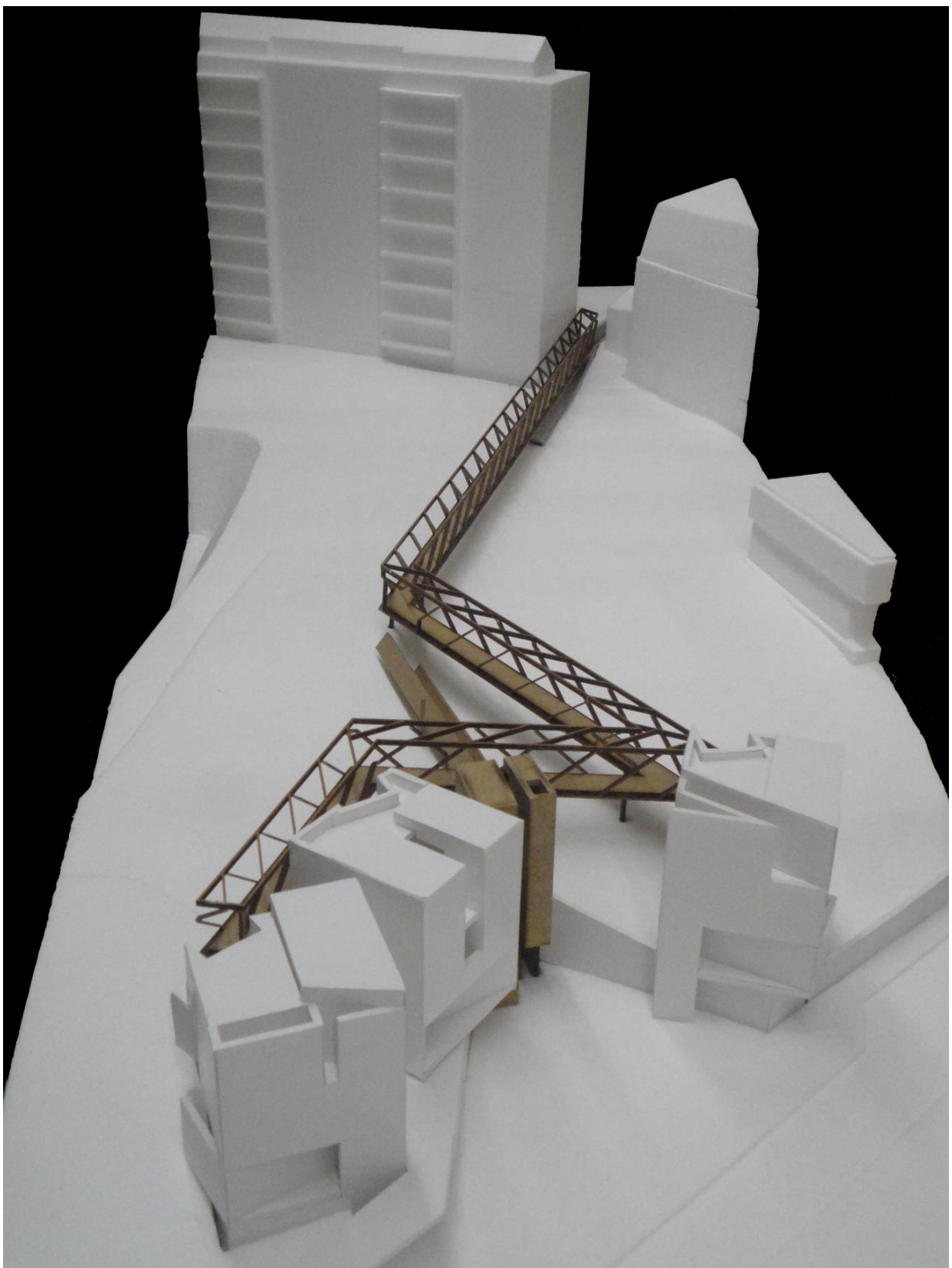














ESPAÇO PÚBLICO NAS AMOREIRAS

TEMA III

AMOREIRAS, LISBOA, PORTUGAL
2012

Partindo da análise realizada no tema II, e tendo como base o percurso urbano elaborado nessa fase, o tema III surge, assim, como reforço dessa mesma proposta.

O presente exercício pressupõe dar mais enfoque à intervenção no espaço público de mediação entre os projetos individuais, propondo um padrão conceptual nas propostas de habitação ao seguir uma lógica global comum. A proposta visa privilegiar o peão, procurando evidenciar questões relacionados com a mobilidade pedonal, numa tentativa de dar uma maior fluidez aos percursos pedonais secundários.

Revela-se, assim, um percurso mais permeável que se encontra subentendido na malha urbana. Este percurso alternativo intersecta os projetos individuais, originando atravessamentos pelo interior dos quarteirões onde estes se inserem, que evidenciam espaços expectantes que esperam uma nova vivência. Pretende-se que o próprio carácter das habitações projetadas convide as pessoas a percorrer estes lugares intrínsecos, e a realizar um percurso mais enigmático e distinto daquele usualmente escolhido.

Este conceito parte da sobreposição de uma nova estrutura àquela já existente, num retorno à realidade retratada nas plantas de Filipe Folque, onde estavam evidenciados princípios valorizadores da pedonalidade. Esta nova estrutura é evidenciada através do alargamento de algumas vias pedonais, pavimentadas com calçada que se estende ao interior dos quarteirões, e do desenho de uma faixa de árvores que define o novo trajeto, ao longo do qual se verifica o aparecimento pontual de espaços de estar. É também desenhado um sistema de irrigação dos novos elementos arbóreos, que consiste num estreito canal que os interliga, favorecendo, no conjunto, o sombreamento e frescura do espaço.

Projeta-se, ainda, uma estrutura de circulação sobrelevada que procura reforçar a presença do peão face ao veículo automóvel, ligando pontos estratégicos do território numa tentativa de unificação de um espaço que se encontra fragmentado pela Avenida Engenheiro Duarte Pacheco. Materializa-se na elevação do cruzamento de antigos caminhos da cidade, transformando o seu contacto com o solo, os referidos pontos estratégicos, em locais de paragem para transportes públicos, num reforço do conceito de mobilidade. Estes pontos são as Quanto à materialidade optou-se por uma estrutura metálica, devido à necessidade de conceção de uma estrutura leve, e no pavimento o uso da madeira, seguindo a lógica de uma construção ligeira.

Segundo os pressupostos estipulados para a realização desta etapa de reestruturação do espaço urbano e após um olhar cuidadoso sobre a zona, pareceu lógica uma intervenção no antigo terreno correspondente ao Quartel da Artilharia 1, um espaço devoluto e expectante, que tantas possibilidades enuncia. No entanto, tendo em conta a linguagem da intervenção até aqui elaborada, que visa a descoberta de novas possibilidades face ao que se encontra enunciado, não faria sentido operar neste espaço de carácter tão central, até porque no nosso entendimento este já assume um valor demasiado forte no território em que se insere. Assim, assumimos uma postura de liberdade relativamente ao exercício, criando antes uma alternativa repleta de percursos improváveis, que no nosso entendimento pode adquirir um maior valor face à exploração desta vasta área.



Materiais utilizados

20. Calçada Portuguesa

Fonte: <http://olhares.uol.com.br/calçada-portuguesa-foto419169.html>

21. Pedra Calcária

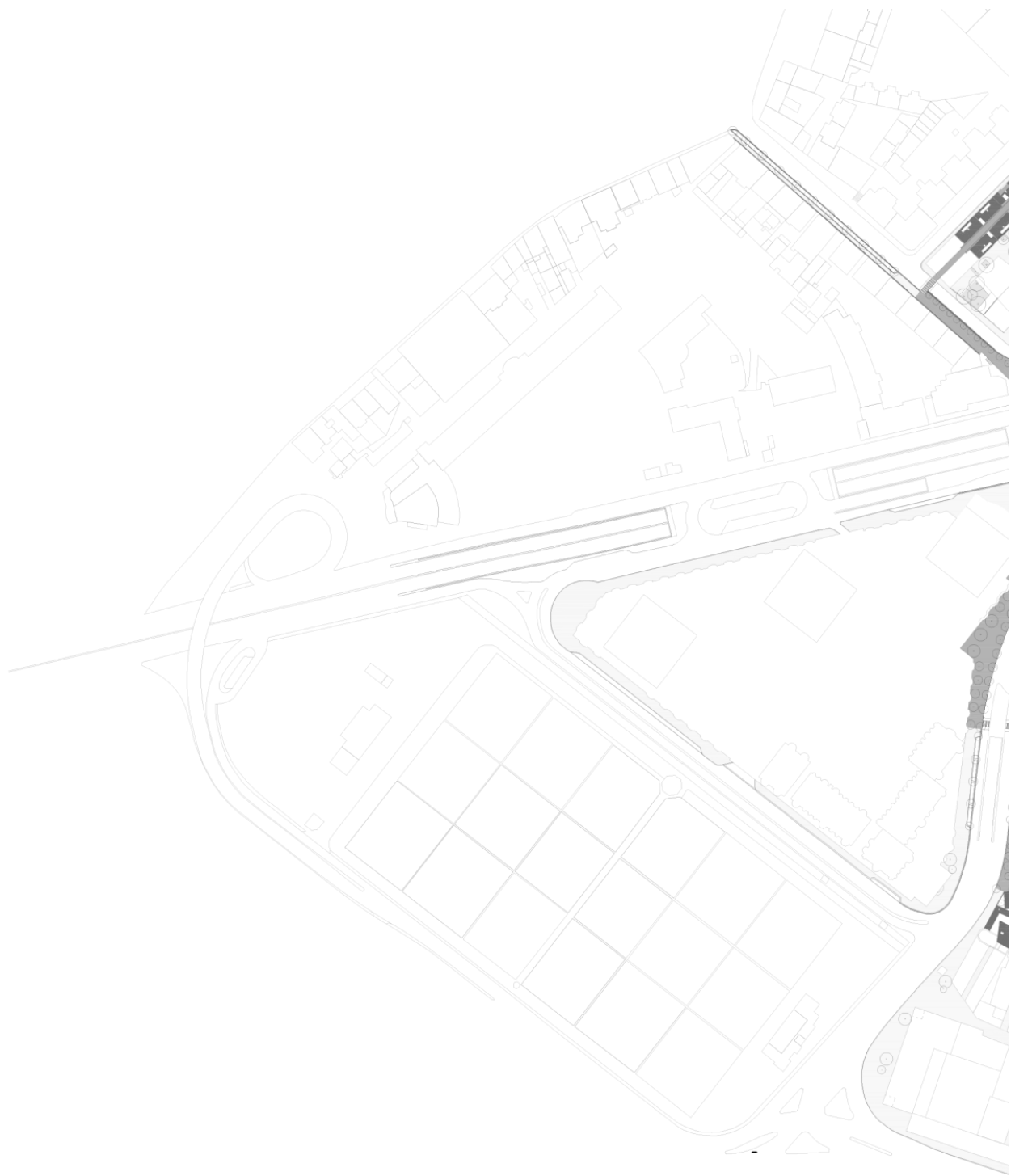
Imagens da página à direita

22. e 23. Pátio de los Naranjos, Catedral de Sevilha, influência da proposta

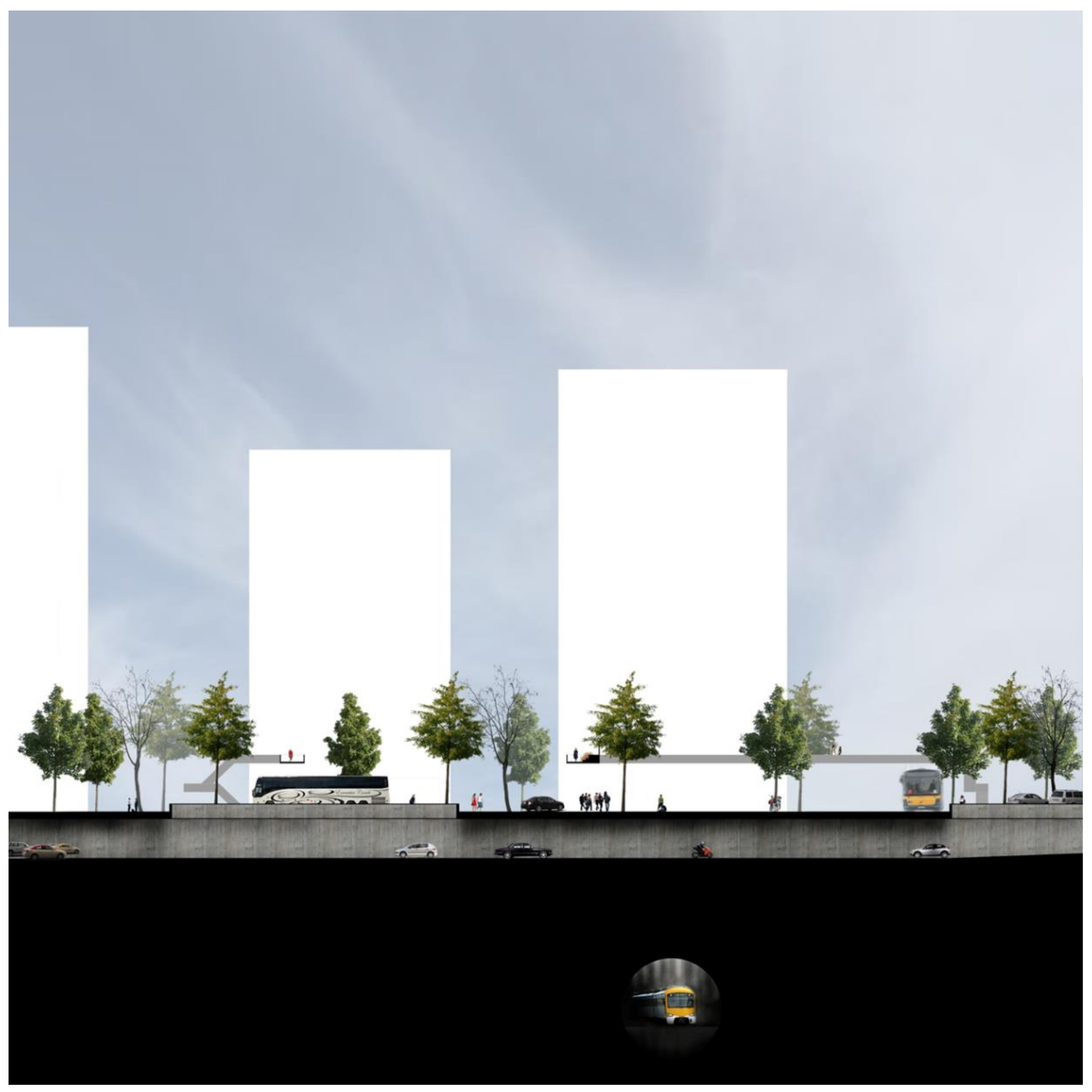
Fonte: http://www.flickr.com/photos/de_ijssel/7160327850/

Fonte: <http://rsiqueira.postbit.com/upload/2/20110824/Catedral-de-Sevilha-Vista-ao-patio-das-laranjeiras-1024-postbit-1289.jpg>



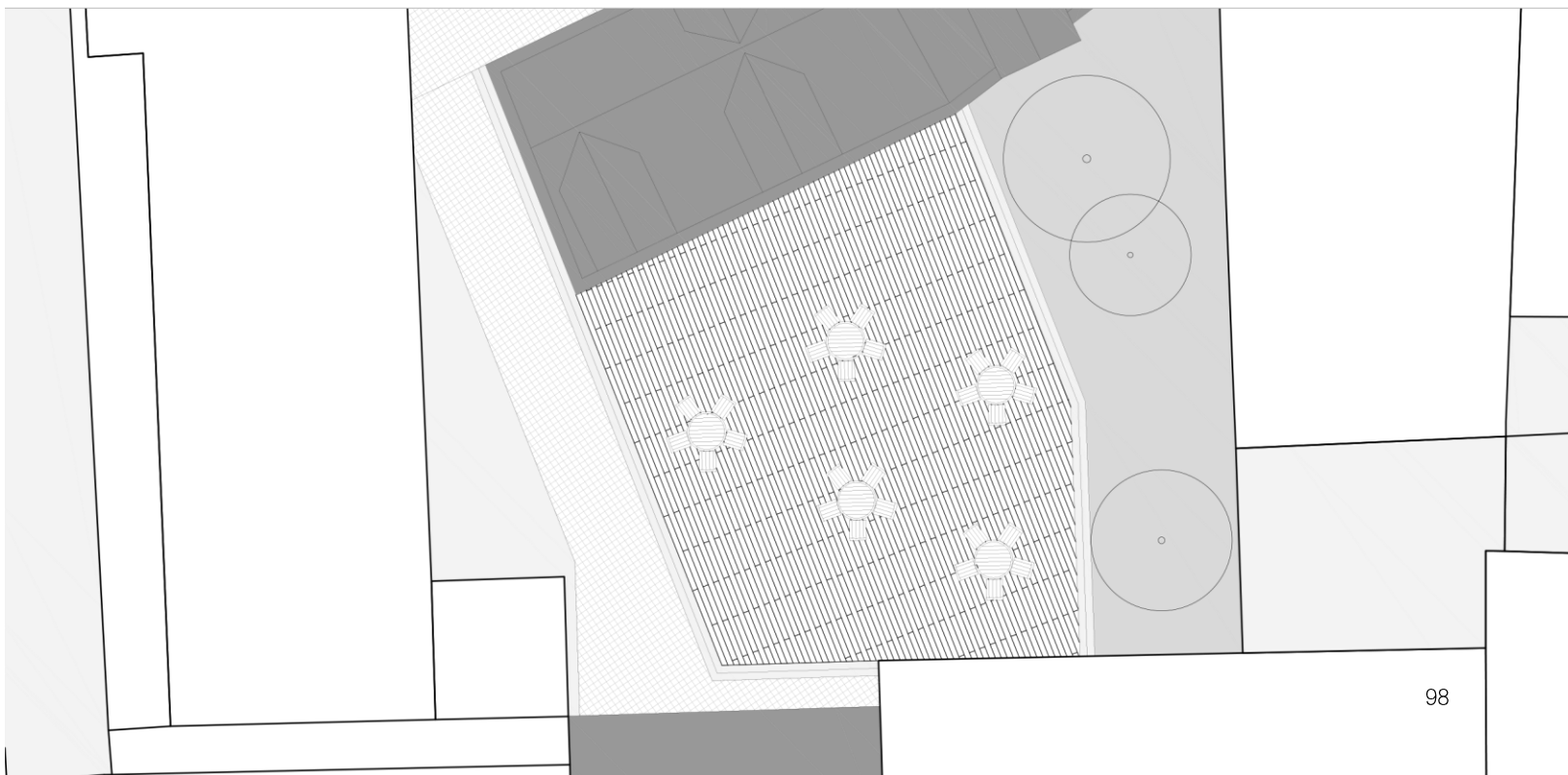
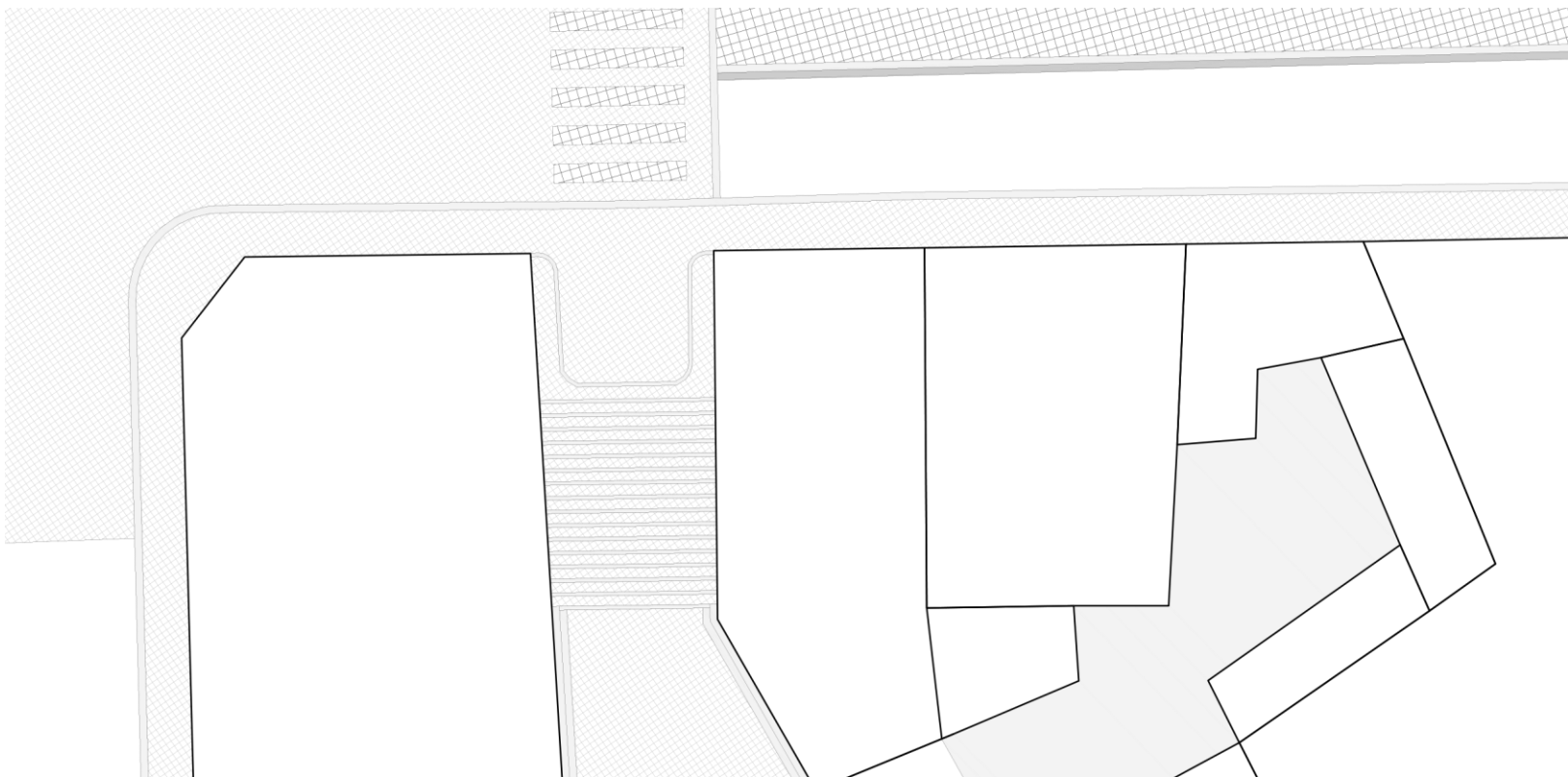








planta pormenor zona 8 | escala 1:2000 e 1:200 | Catarina Oliveira

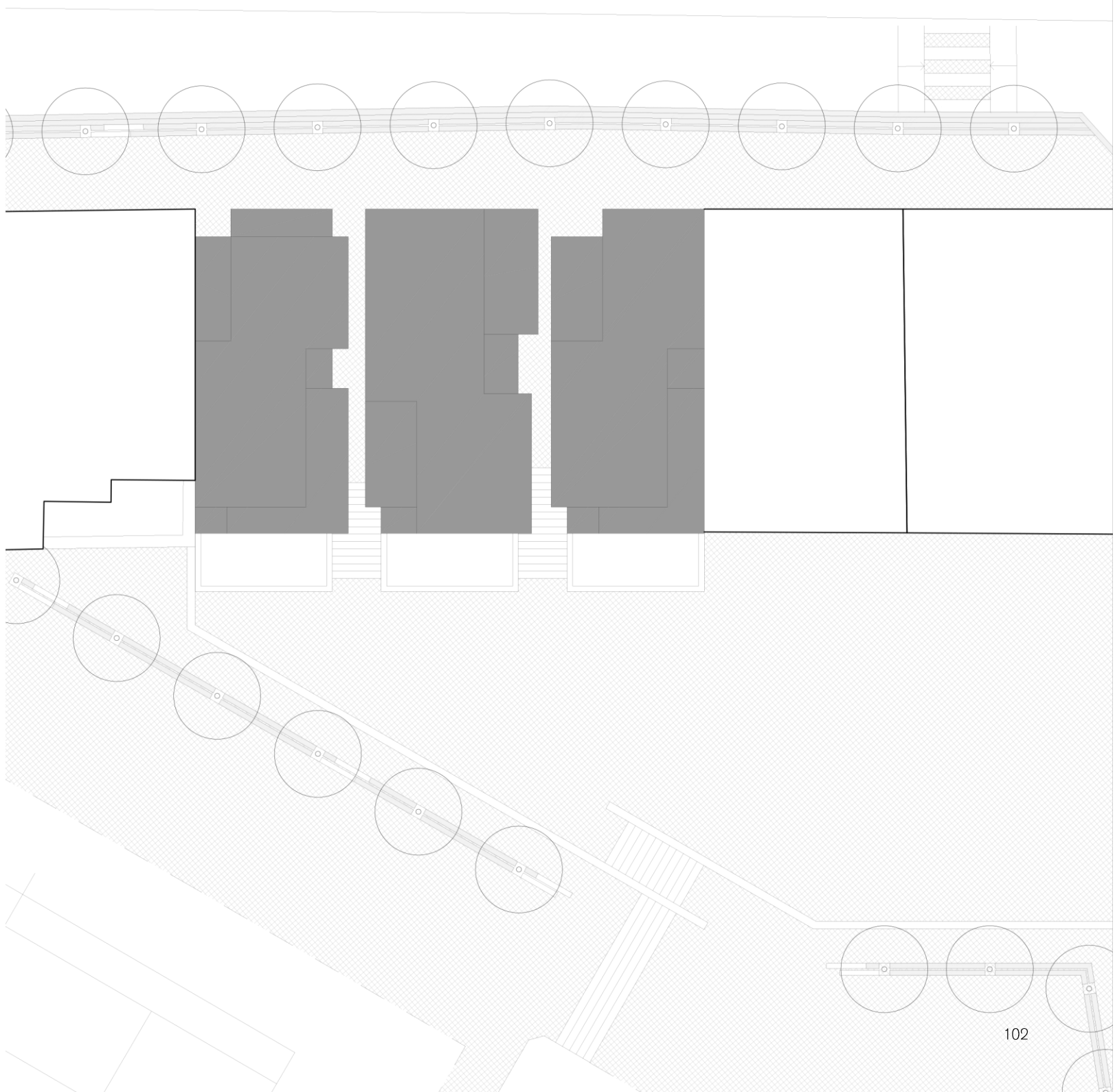








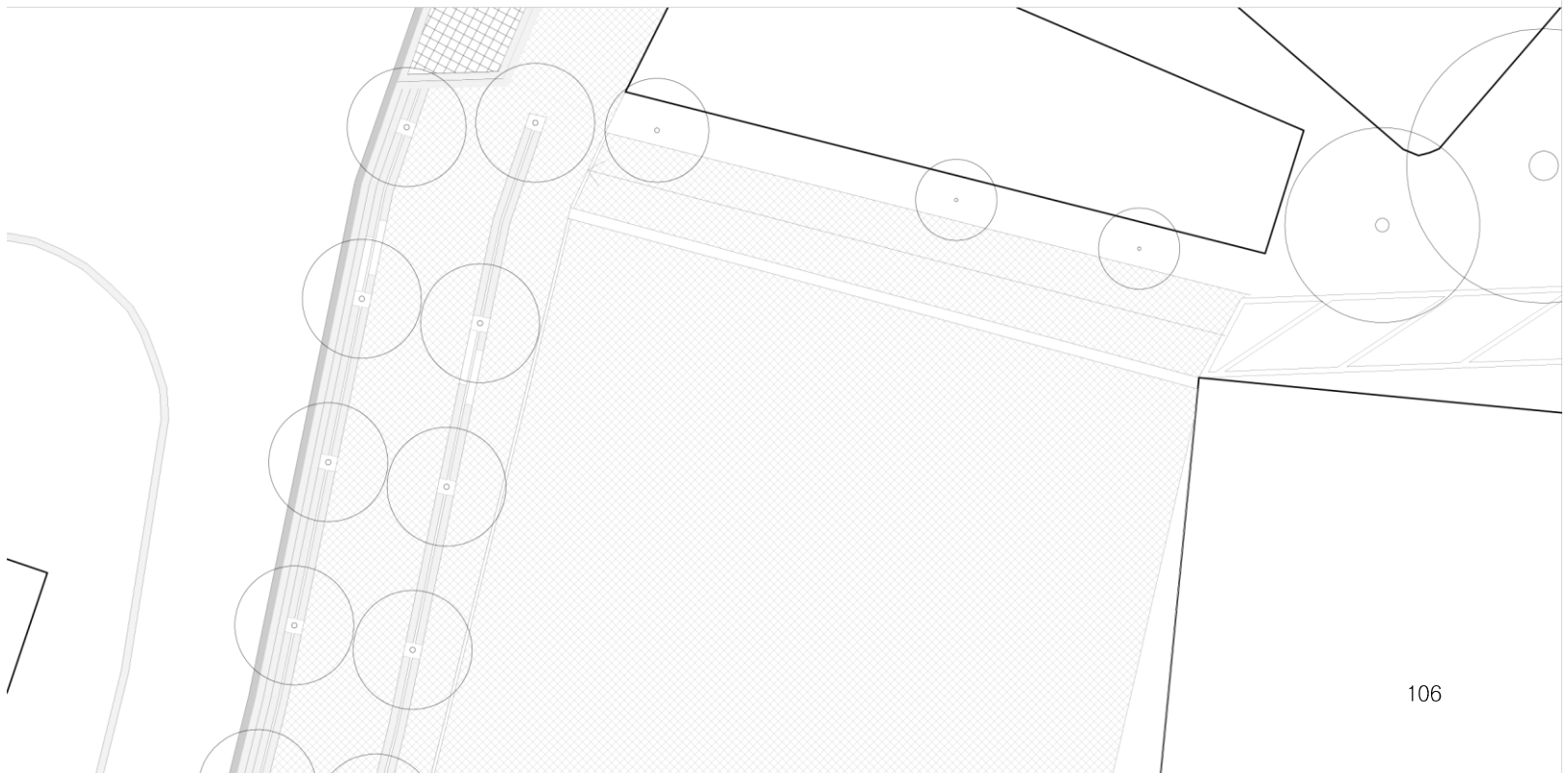
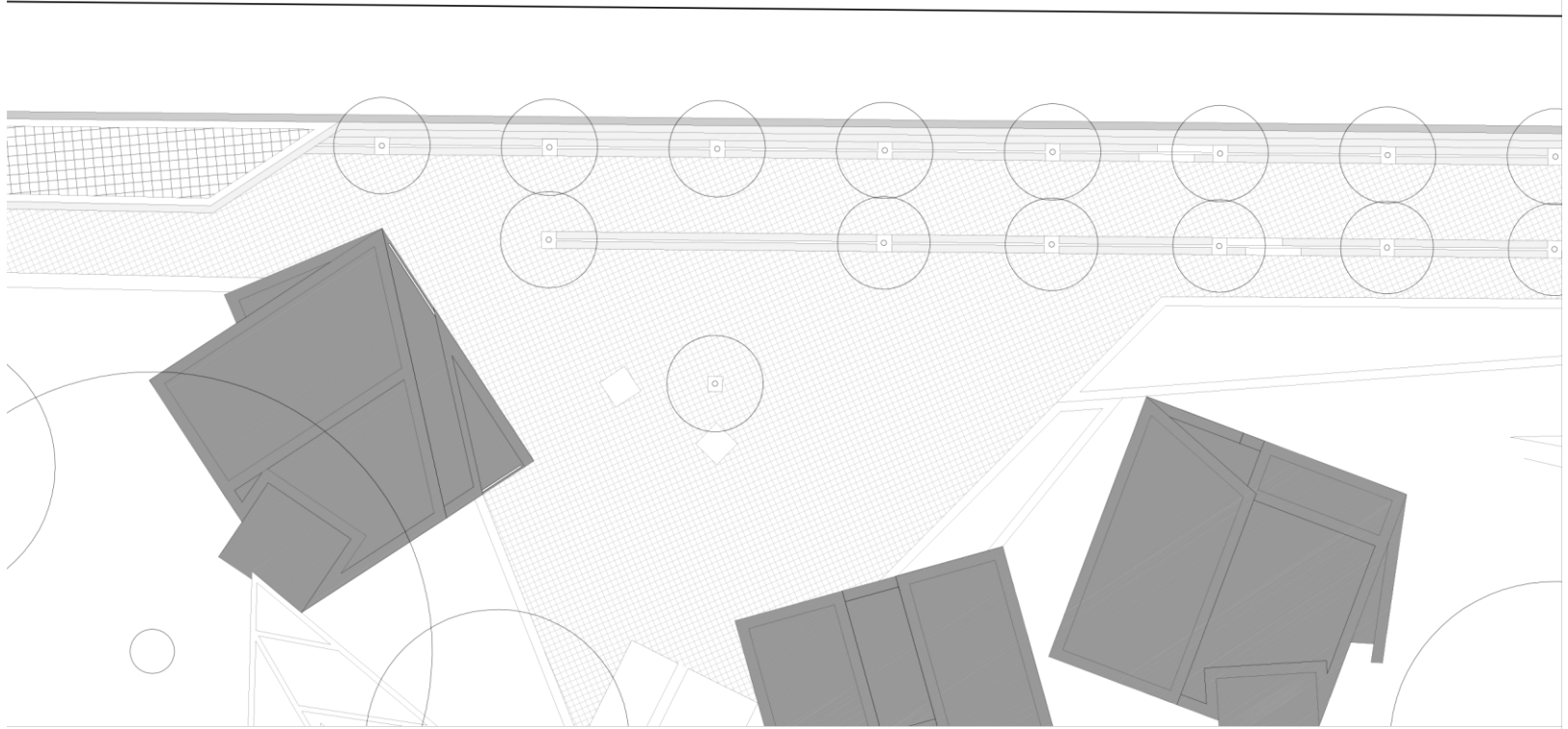
planta pormenor zona 7 | escala 1:2000 e 1:200 | José Ferrão

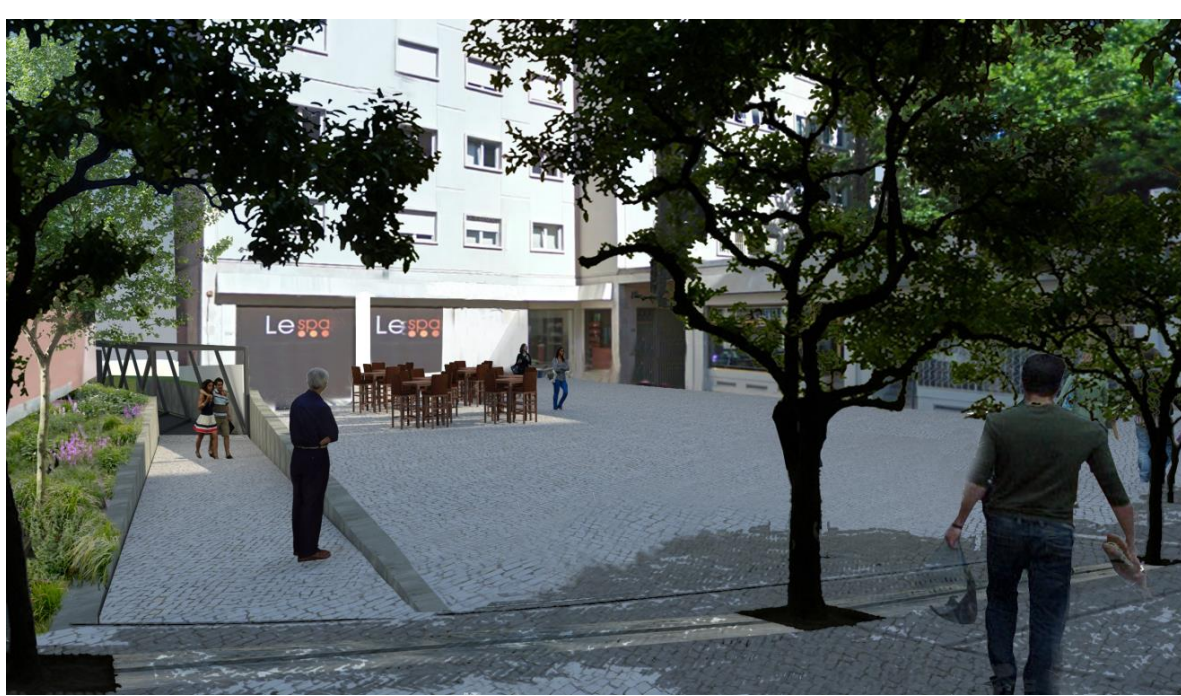






planta pormenor zona 6 | escala 1:2000 e 1:200 | João Bagorro

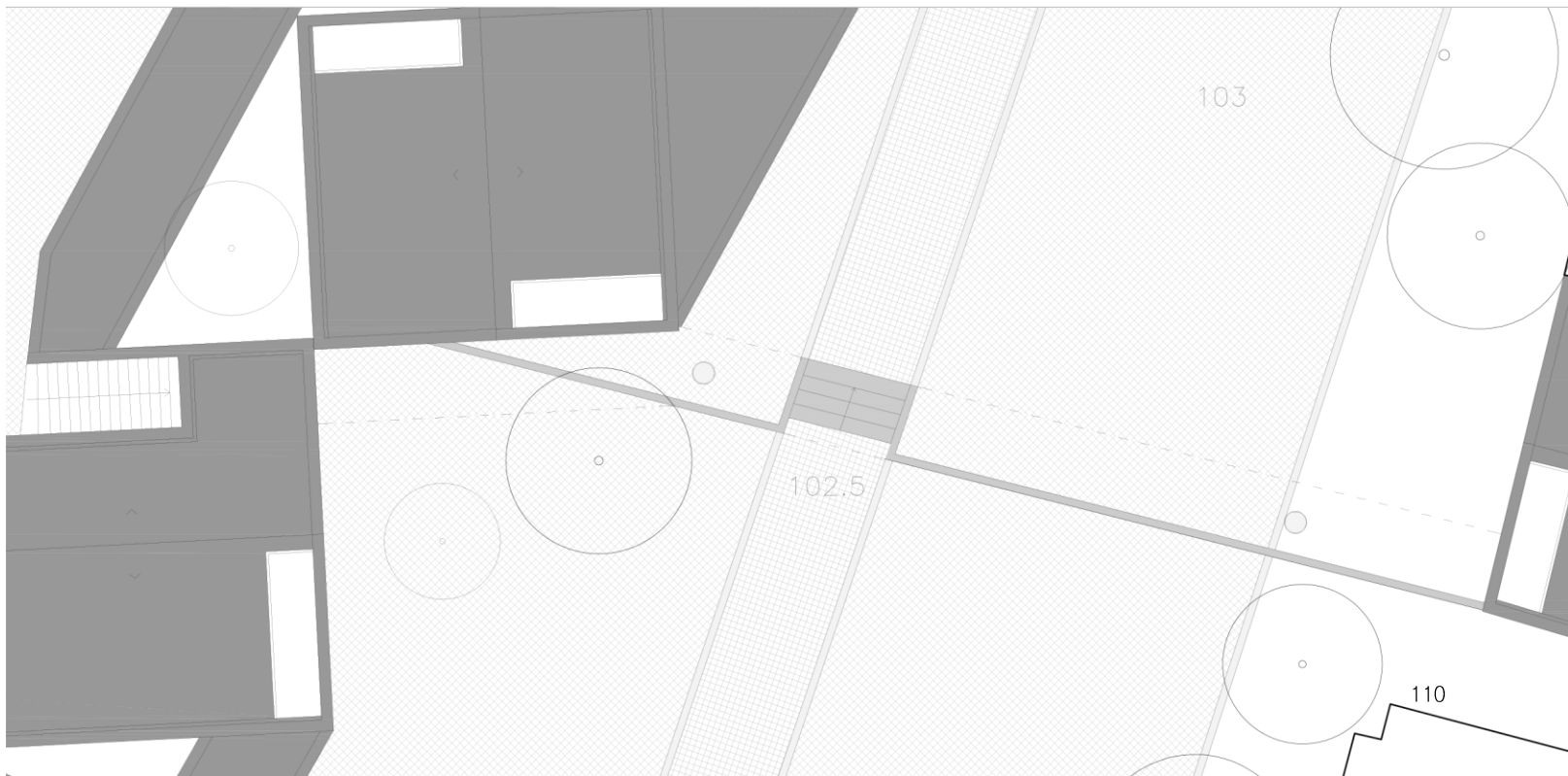
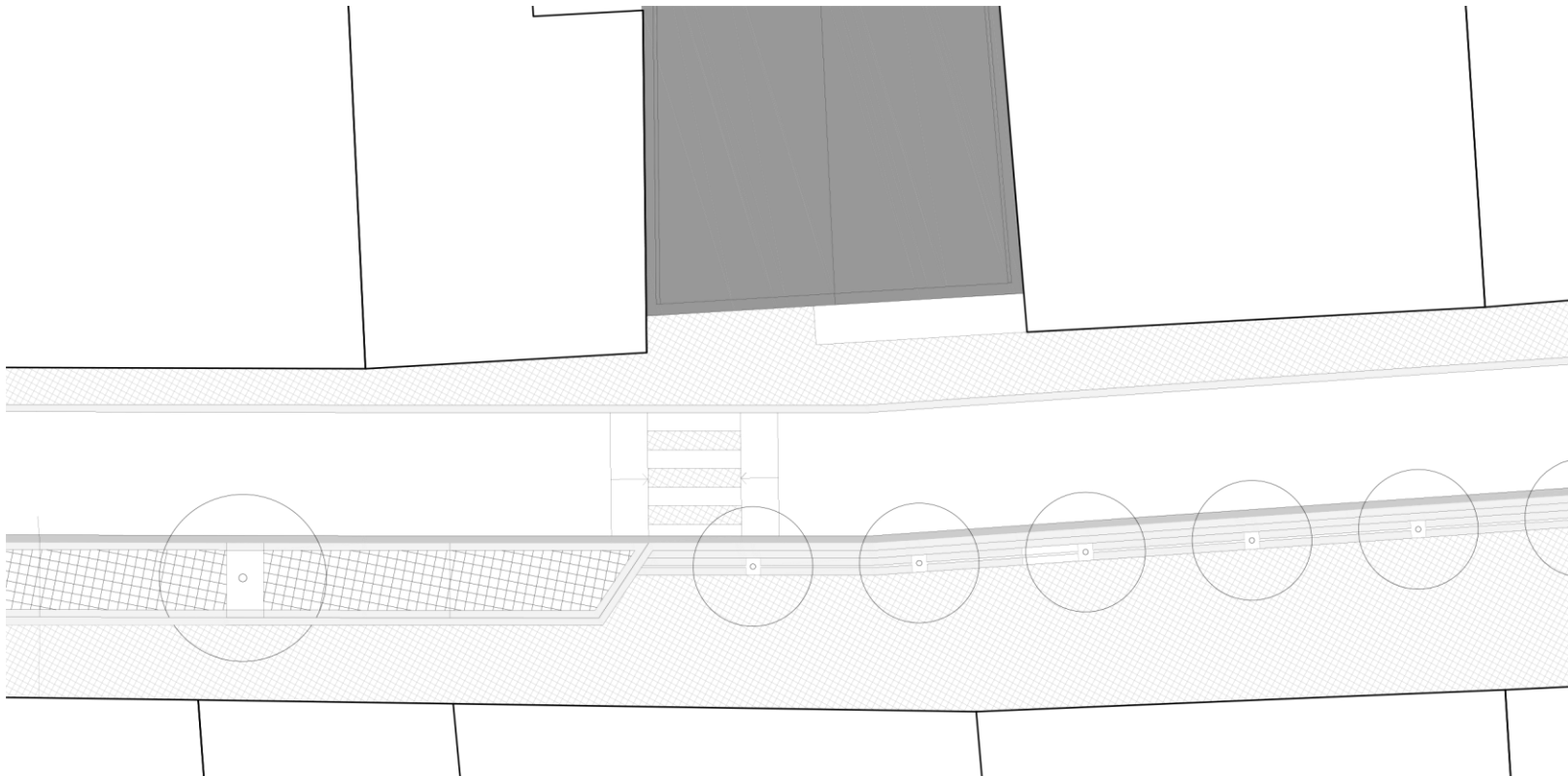








planta pormenor zona 4 | escala 1:2000 e 1:200 | Patrícia Oliveira

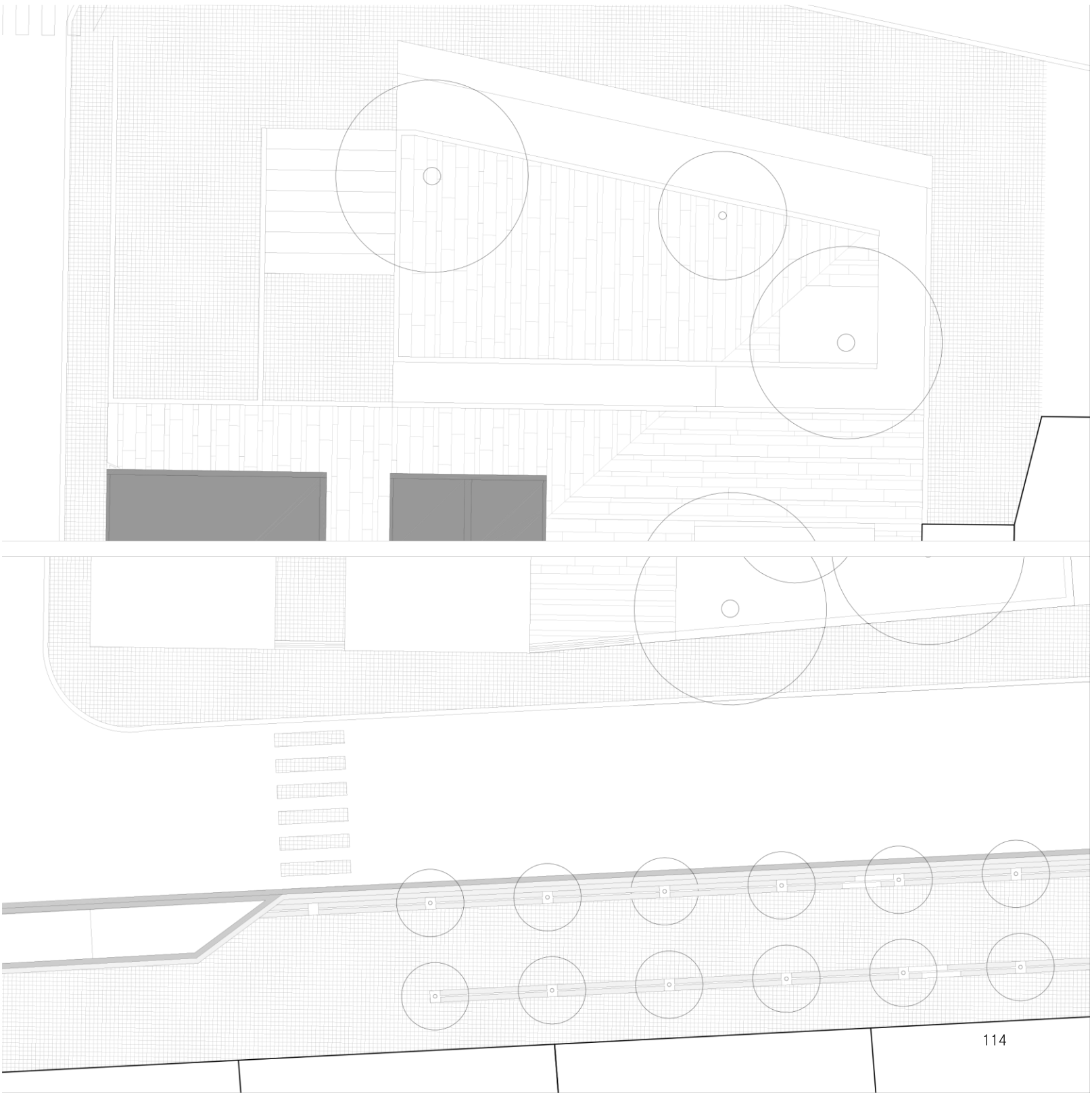








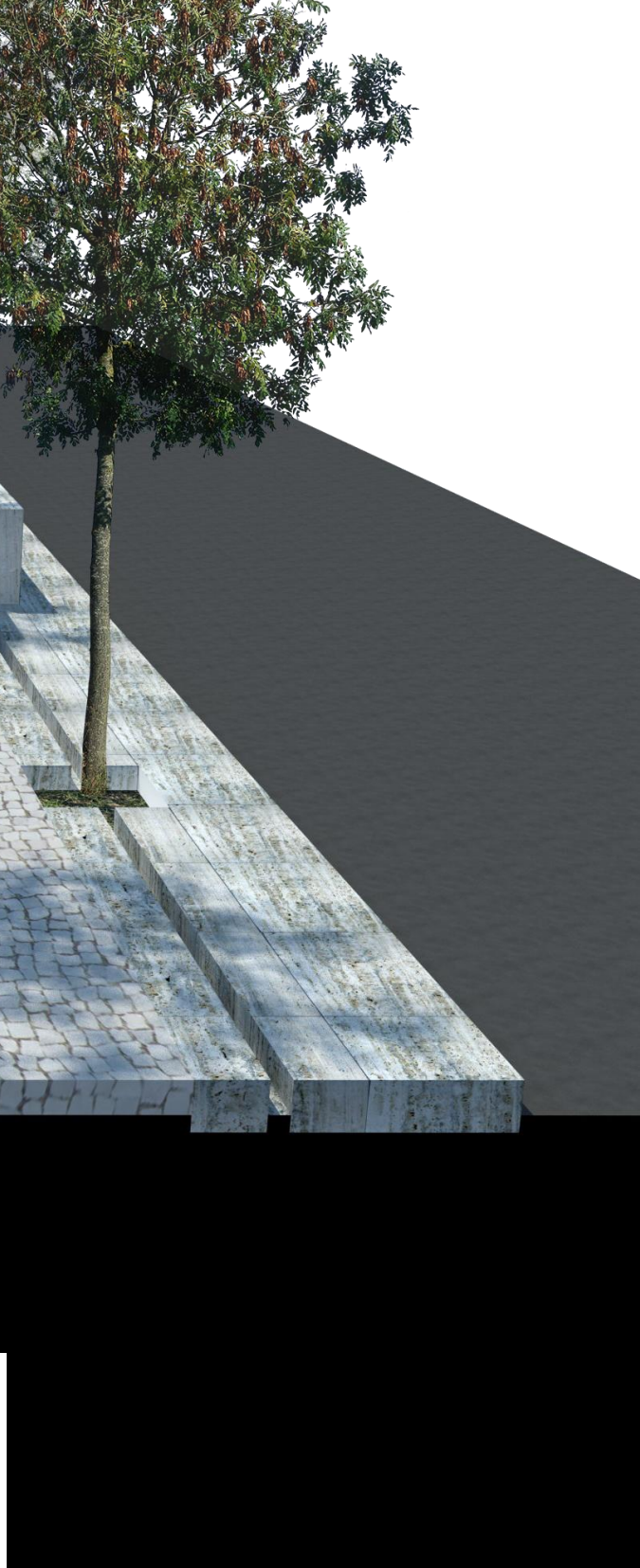
planta pormenor zona 2 | escala 1:2000 e 1:200 | João Quinas





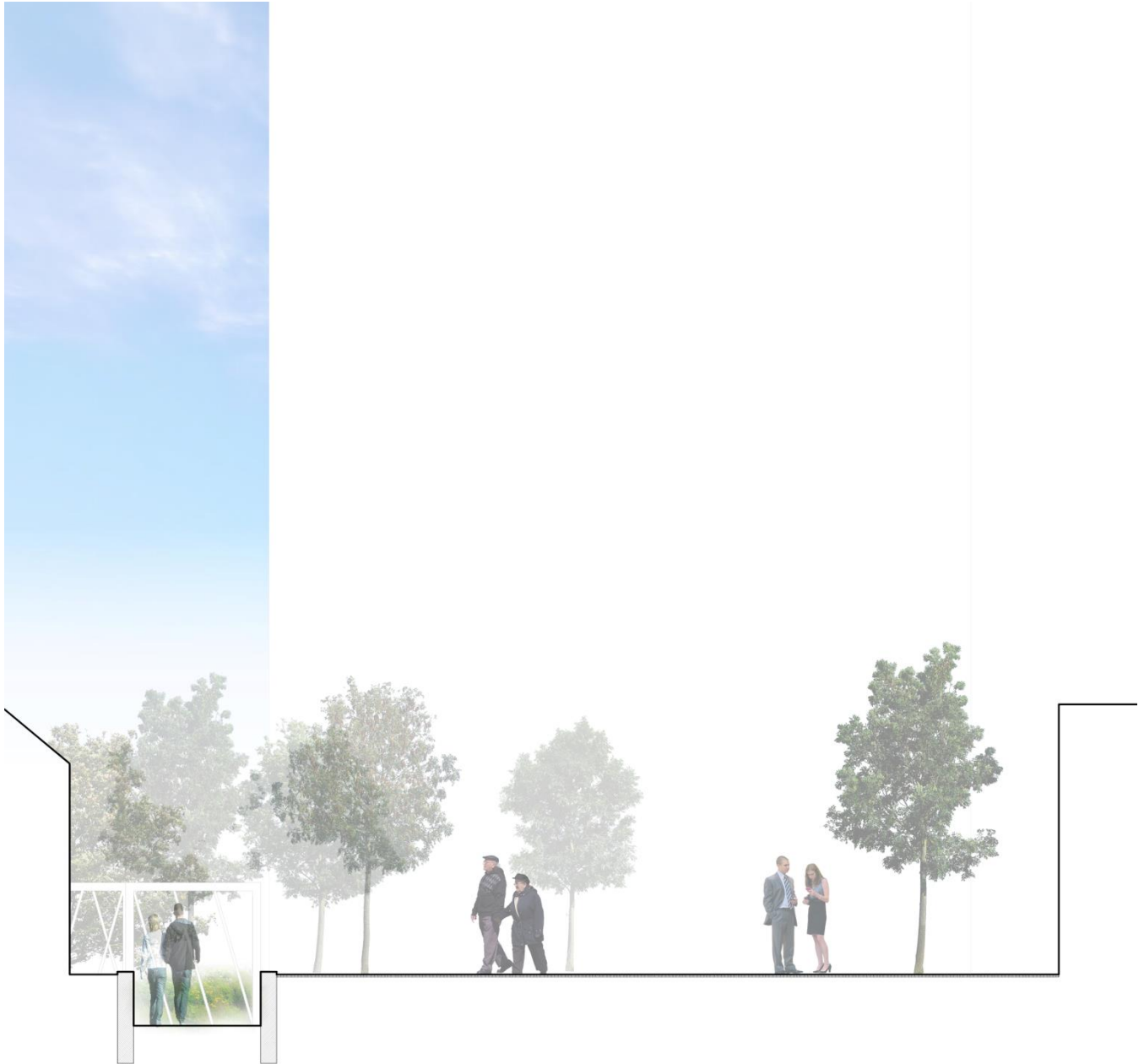


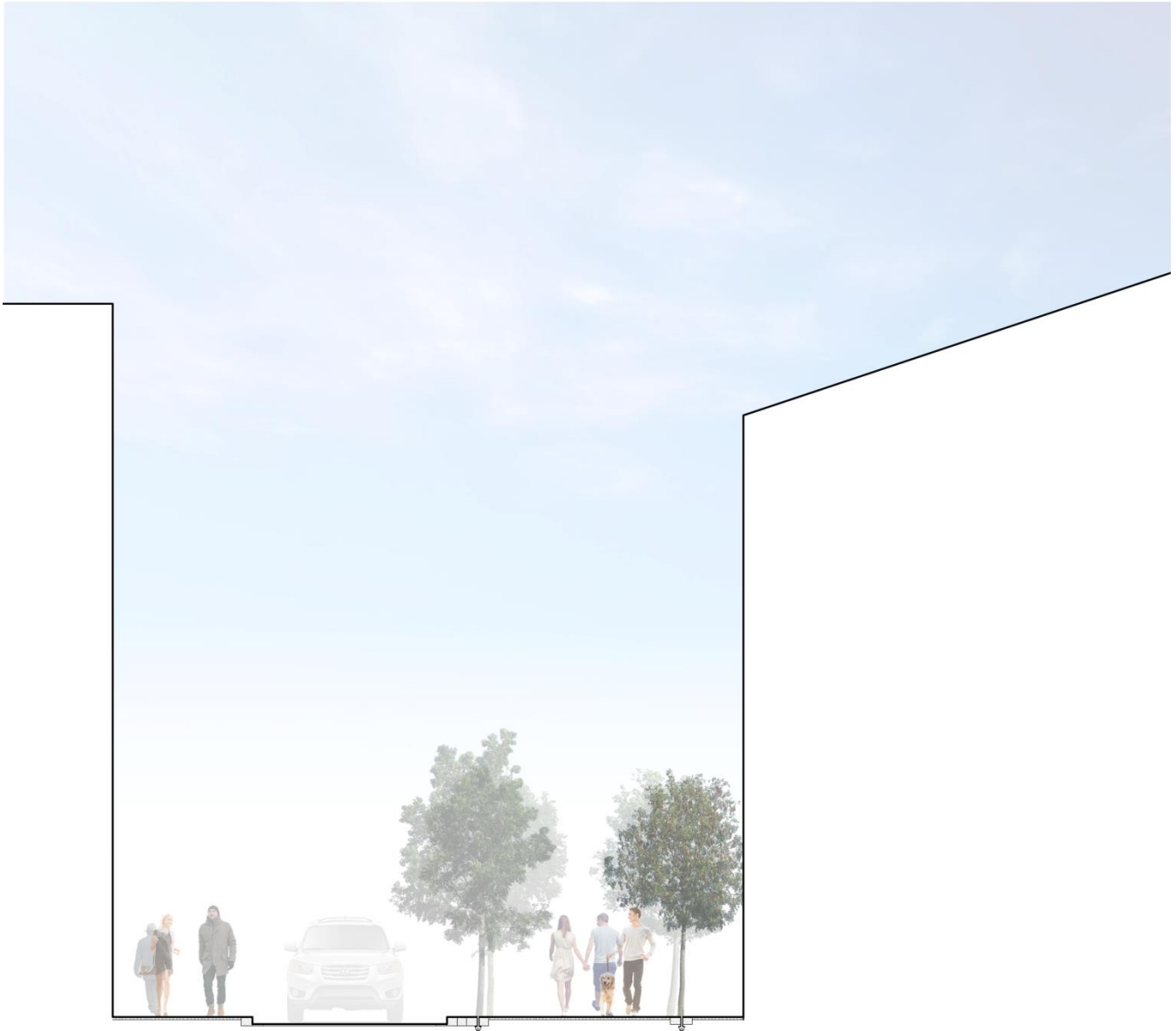


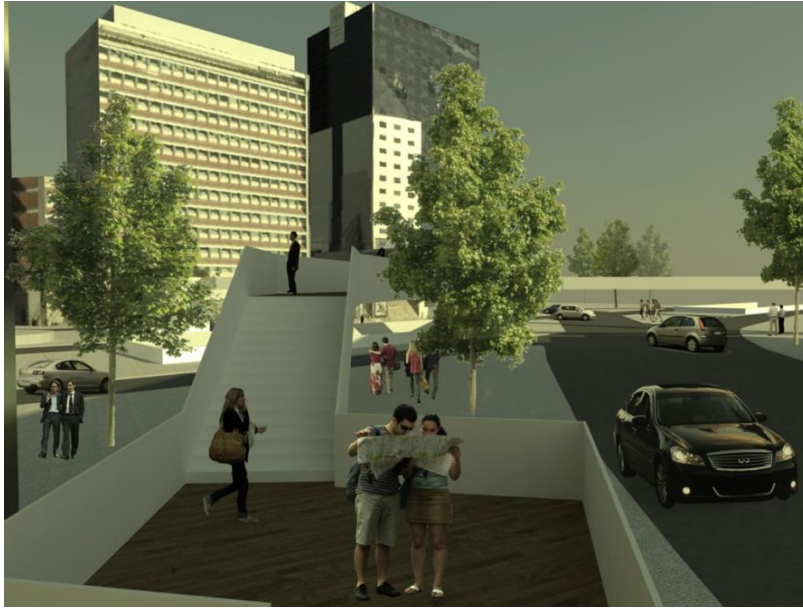


fotomontagens representativas da intervenção















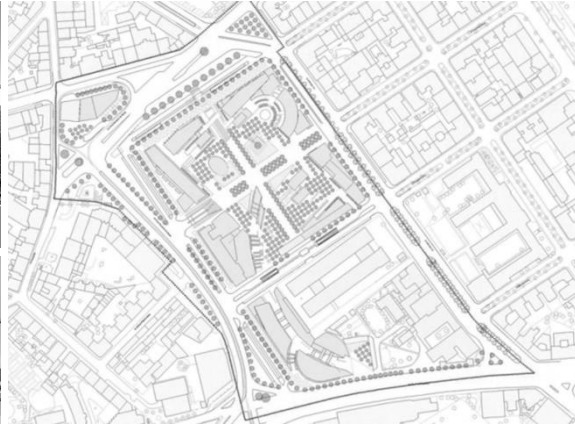
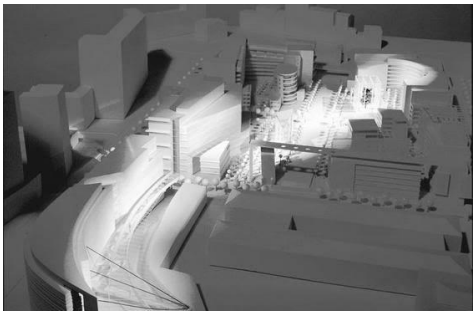
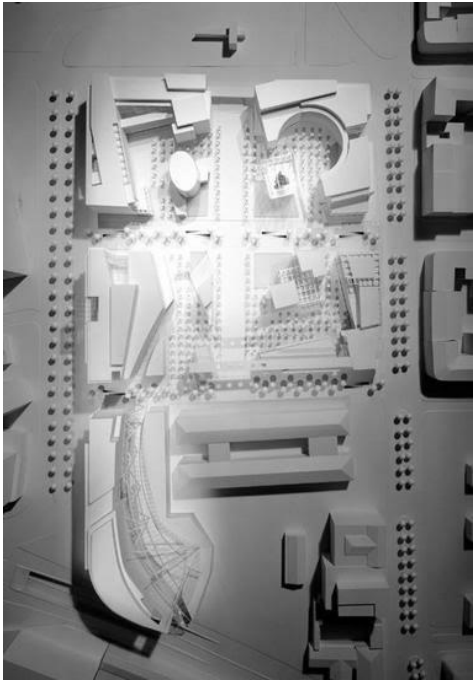
Projetos existentes para a Artilharia I

Plano de Pormenor Artilharia I

O quartirão da Artilharia Um encontra-se delimitado a Norte pela Rua Marquês da Fronteira, a Poente pela Avenida Conselheiro Fernando de Sousa e Rua e de Campolide, a Sul pela avenida Engenheiro Duarte Pacheco, e a Nascente pela Rua da Artilharia Um. Este espaço corresponde à área de parada e de casernas do antigo anexo do Hospital Militar de Lisboa, onde se localiza também o corpo principal do antigo anexo do Hospital Militar Principal, atual Instituto Geográfico Português.

O Plano de Pormenor da Artilharia Um assumiu para a proposta de rede viária as soluções decorrentes dos estudos de tráfego e de condições acústicas, realizados nos anos de 2003 e 2004,. A proposta de intervenção, realizada pelo atelier Opera | Design Matters + SOM de 2001 a 2005, pressupunha devolver a cidade ao público e dar continuidade à malha urbana pré-existente, atraindo as pessoas para este novo núcleo. Tal objetivo introduz o conceito do "Open City Block" (Quartirão Aberto), cujos quartirões propostos mantém no exterior os alinhamentos impostos pela malha em que se inserem, resguardando no seu interior uma ampla praça de uso público – o "Urban Room".





24. 25. 26. e 27. Intervenção de Opera Design Matters em parceria com SOM. Arranjos exteriores PROAP Projecto de 2001 a 2005

Fonte: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=174101>

28. Planta de implantação do Plano de Pormenor para o campo de Artilharia I, de Janeiro de 2004

Fonte: <http://www.cm-lisboa.pt/viver/urbanismo/planeamento-urbano/planos-eficazes/plano-de-pormenor-da-artilharia-um>

Alteração ao Plano de Pormenor para o campo de Artilharia I

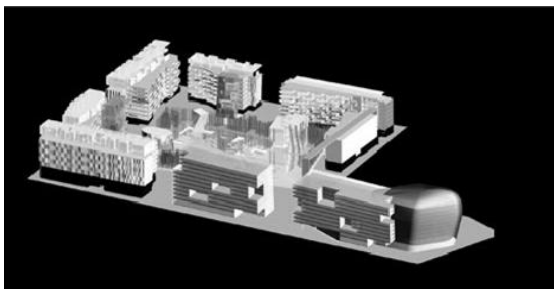
Com a abolição do túnel previsto pelo Plano de Pormenor para o topo Norte da Rua da Artilharia Um e com a construção do prolongamento do túnel da Av. Engenheiro Duarte Pacheco, foram impostas alterações ao volume de tráfego de toda a zona. Além disso, a solução prevista para os acessos à futura estação de metro de Campolide não correspondiam às reais necessidades apontadas pelo Metropolitano de Lisboa, não se encontrando compatíveis com a proposta contida nos documentos do plano anterior, necessitando também de reformulação.

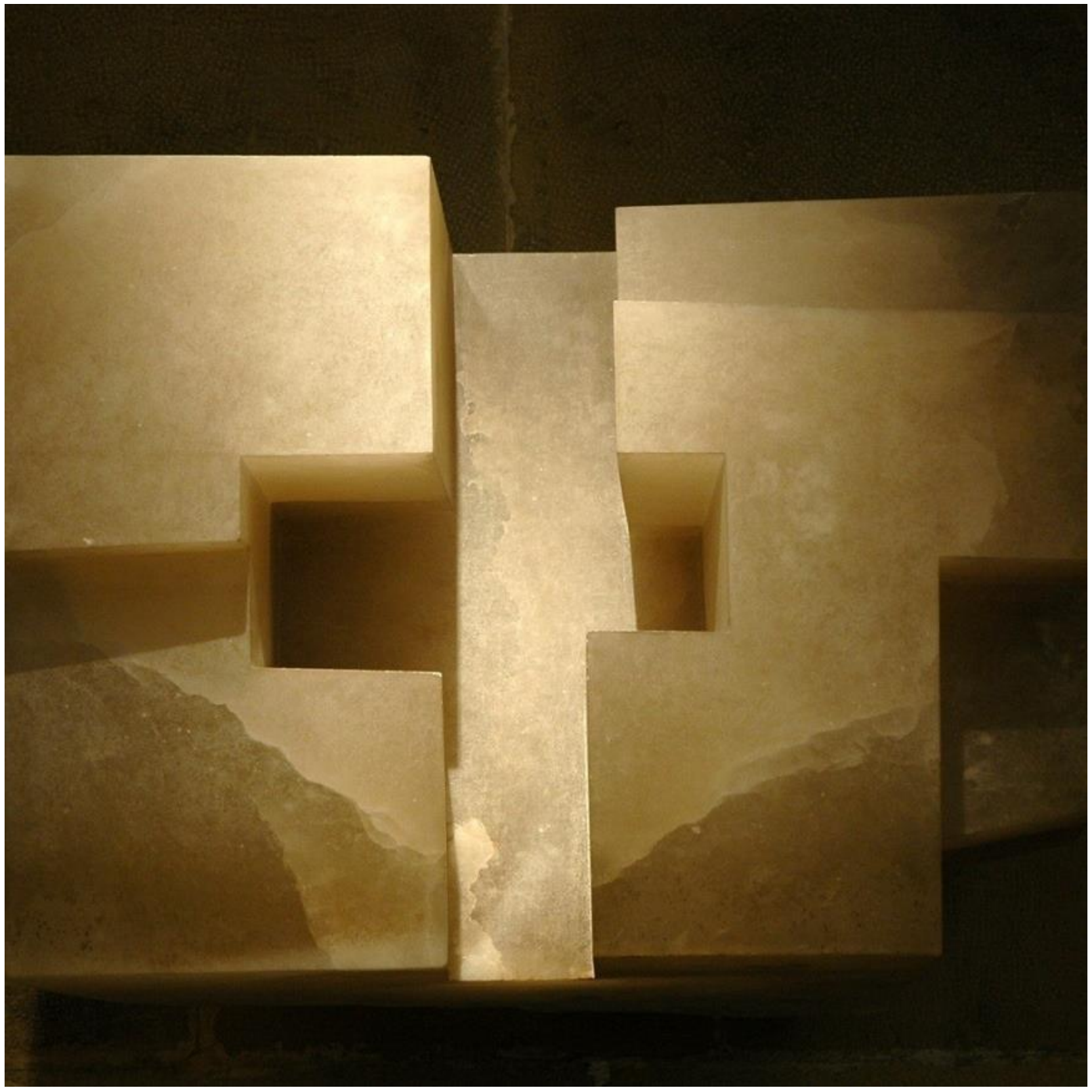
O contexto apontou para a necessidade de um redesenho integral e profundo de toda a rede viária abrangida pela área do Plano e zona envolvente, com o objetivo de adequar o projeto de desenvolvimento deste troço da cidade às novas exigências urbanas. Surge, então, um plano de alteração do Plano de Pormenor da Artilharia Um.

Este apresentou os seguintes objetivos:

- Atualização da proposta de rede viária do Plano, tendo em conta a construção do prolongamento do túnel da Av. Eng.º Duarte Pacheco e abolição do túnel previsto para o topo norte da Rua da Artilharia Um;
- Adaptação da proposta de Plano, no que respeita aos acessos à futura estação de metropolitano de Campolide, às atuais necessidades apontadas pelo Metropolitano de Lisboa;
- Alteração do Regulamento do Plano no que diz respeito à execução do mesmo e revisão do Programa de Execução e Financiamento.

A alteração ao Plano de Pormenor foi realizada pela mesma parceria entre a Opera | Design Matters e o *atelier* SOM, durante os anos de 2008 e 2009, ficando os arranjos exteriores a cargo da PROAP.





TEMA IV

LISBOA, PORTUGAL
2013

O processo revelado

Tendo como base os pressupostos deste último trabalho do ano letivo, em que se pretendia estabelecer uma síntese do percurso de cada aluno, aproveitou-se o facto de este poder surgir como uma oportunidade de construir um enredo discursivo em torno do projeto. Decidiu-se então construir um objeto que revelasse conceptualmente o exercício das 4 habitações realizado em Projeto Final de Arquitetura. Pretendia-se que o objeto narrasse de uma forma abstrata, o conjunto de ideias por detrás das escolhas de projeto, ou seja que revelasse o processo, surgindo como uma tentativa de sustentar a proposta individual. Esta solução surgia como resposta às várias perguntas que surgem no final de cada projeto (normalmente até internamente), questionando as ideias deste, como por exemplo: o que levou a que o projeto seguisse este determinado caminho? Quais são as ideias estruturantes? Respostas essas, que geralmente ficam «escondidas» pelo

entusiasmo do decorrer do projeto, e que só com um pensamento focado, possibilita a chegada a uma resposta conclusiva.

Assim numa tentativa de revelar estas ideias base do projeto, passou-se por um processo de síntese de todo o percurso projetual, com o objetivo de identificar os diferentes estágios do projeto. Em primeiro lugar, o que levou à escolha deste determinado lugar em detrimento de outros? Ai residia uma das grandes forças do projeto, o local tinha sido escolhido pela presença do jardim da EPAL, e por todas as árvores que ai se encontram, que conferiam um ambiente «místico» ao lugar (e ao futuro projeto). De seguida de forma a aproveitar da melhor forma esse jardim, que atualmente se encontra inacessível ao público, foi idealizado um percurso suspenso, que ligava dois pontos de cotas diferentes, e que ao mesmo tempo, abria o jardim à cidade. No final desse percurso era «rasgada» uma praça que reforçaria a escala pública deste percurso, e proponha-se a ser um ponto de encontro. Dessa praça «vivem» as três habitações, que aproveitam o momento de respiração proporcionado pelo vazio da praça, virando-se para este. No último estágio é representado, através da distorção da luz que vem do estágio superior, as várias rotações e distorções de volumes que acontecem em todas as habitações. Aqui os volumes recebem essa luz, transfigurando-a, revelando a marca destas rotações nas habitações, numa referência ao trabalho do artista plástico português Tomaz Hipólito [1969-], em particular ao projeto “draw 2, Residency Unlimited” (figuras 35 2 36), em Nova Iorque, de 2011. Nesta instalação, este projeto quadrados no canto de uma sala ou no vão de uma porta, distorcendo tanto a imagem projetada, como a luz de fundo do projetor.

Estes 5 estágios formam assim a estrutura conceptual do projeto, e aqui formam um objeto que ilustra o projeto. Formalmente este objeto reflete estas etapas, representando cada uma como um *layer*, dispostos verticalmente de forma a perceber uma continuidade de passo para passo. Esta sobreposição conferia relações entre estes diferentes passos, que pelo facto de estarem sobrepostos verticalmente, e pela passagem destes conceitos para uma forma, representada com volumes cheios e vazios,



Imagem da folha anterior

34. Escultura na Igreja Santa María del Coro, em Sán Sebastian, de Eduardo Chillida

Fonte: <http://www.fotopedia.com/items/anboto-pMQmOn07Wk4>

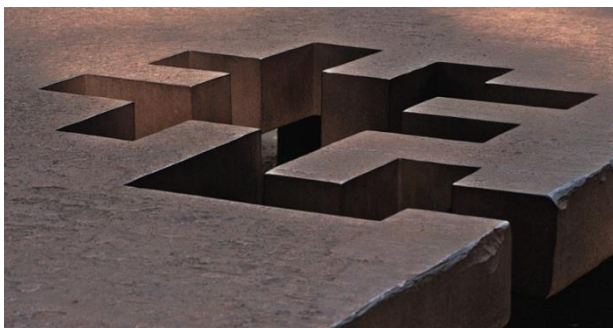
35. e 36. "Draw 2, Residency Unlimited", Tomaz Hipólito, 2011

Fonte: http://cargocollective.com/tomaz-hipolito/2011-draw_02-Residency-Unlimited-New-York

deixando passar a luz de *layer* para *layer*. Ou seja o primeiro estágio seria a conceptualização formal do jardim da EPAL, e deixaria passar para o estágio seguinte a luz que passasse pelos vazios dessa forma, representando a luz que passaria pelas copas das árvores.

É tomando como referencia Eduardo Chillida [1924-2002], escultor espanhol que utilizava volumes cheios para representar «matéria» e assim manipular a luz e a sombra, em vários trabalhos como a " Mesa Luca Pacioli" de 1978 (figura 38). Outra referência foi a instalação "Viagens cada vez mais longas" de Pedro Cabrita Reis [1956-] para o pavilhão de Portugal na Bienal de Veneza de 2003, onde este articula «volumes» elevados, definidos por perfis metálicos, aos quais se agregam lâmpadas de néon, onde esta luz é refletida pelos painéis metálicos, passando luz de nível para nível (figura 37). Seria esse o objetivo desta maquete de conceito (s), onde através da delimitação de cada uma das formas das fases de processo, permitia que a luz interligasse todos os níveis, auxiliando a «contar a história» do projeto.

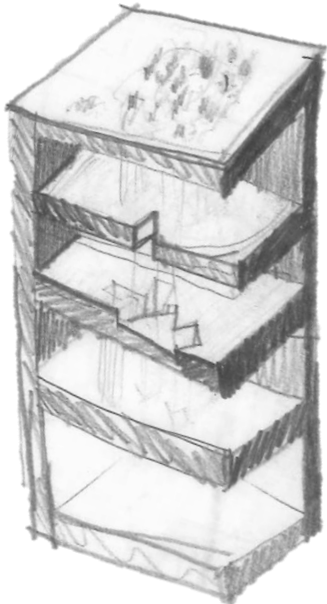
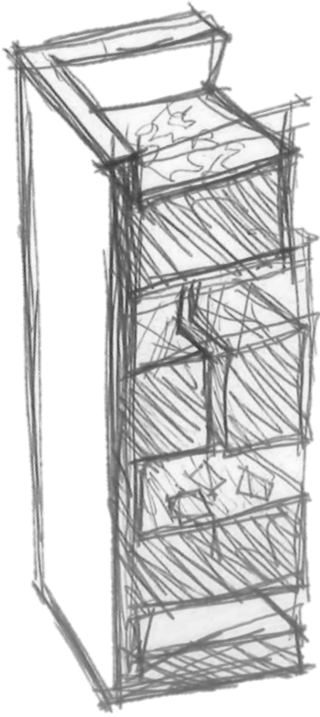
Seria interessante idealizar esses estágios tanto como esculturas tanto como possíveis espaços por si só, como a Plaza de los Fueros (figura 38), em Vitoria-Gasteiz, Espanha, projeto de Luis Peña Ganchequi e de Chillida em 1979, que surge com referência nas esculturas deste último, convertendo-as num espaço. É a continuação do processo de transposição de artes de diferentes meios, como o desenho, ou a escultura, para um espaço arquitetónico, que havia sido começado no início do ano letivo.



37. "Viagens cada vez mais longas", Pedro Cabrita Reis, 2003
Fonte: http://obviousmag.org/archives/2007/03/esculturas_com

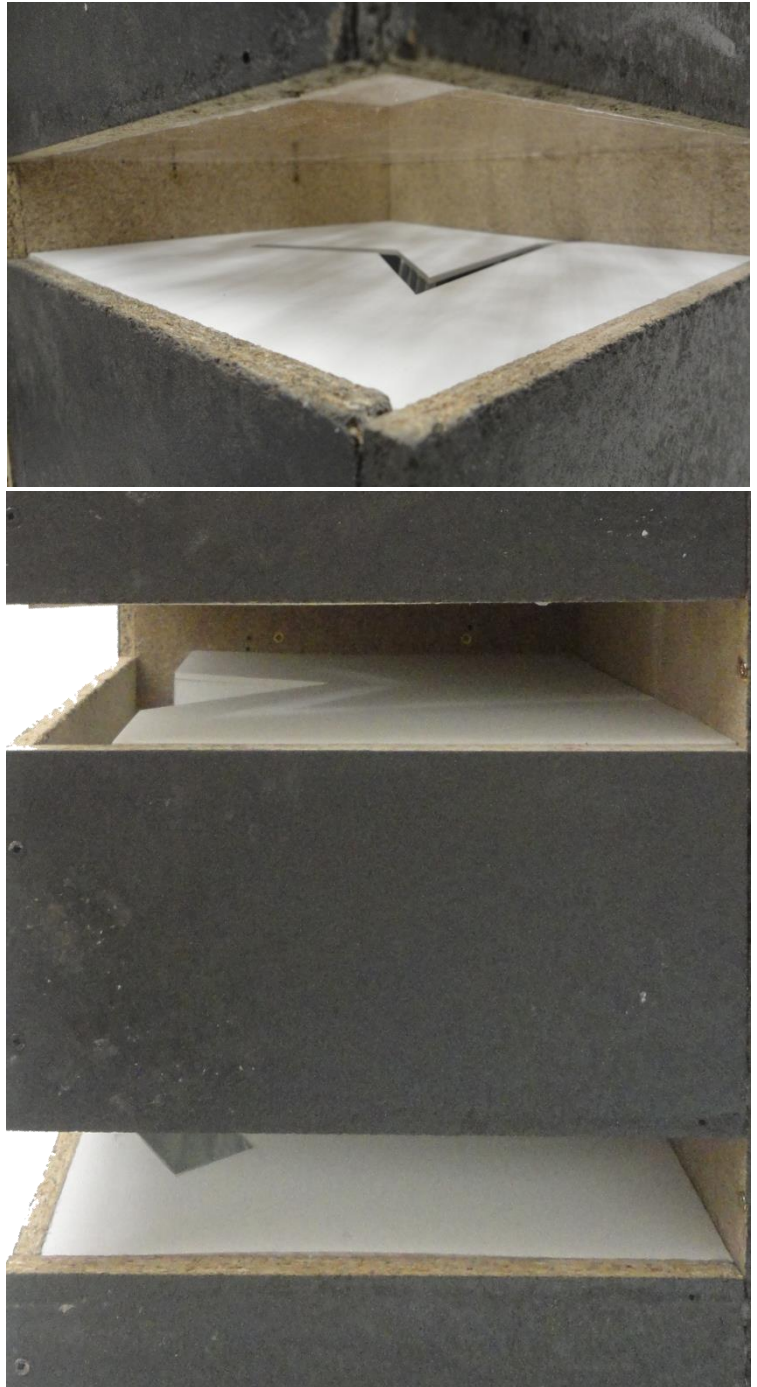
38. Pormenor da "Mesa Luca Pacioli", de Eduardo Chillida, 1978
Fonte: <http://sinapsisstudio.wordpress.com/2013/08/09/proceso-de-diseño-de-una-vivienda-casa-pedro-puerto-de-mazarron-murcia-capitulo-2/>

39. Plaza de los Fueros, Espanha, de Luis Peña Ganchegui e Eduardo Chillida, 1979
Fonte: <http://www.arqred.mx/blog/wp-content/uploads/2009/09/PLAZA-DE-LOS-FUEROS2-670x363.jpg>









PARTE II

VERTENTE TEÓRICA

COMPLEXO DAS AMOREIRAS – UM CASO DE ARQUITETURA FALANTE.

ENTRE A CRÍTICA E O ÍCONE

ORIENTADORA

Ana Vaz milheiro

Professora auxiliar ISCTE IUL

ÍNDICE

2. PARTE VERTENTE TEÓRICA

AGRADECIMENTOS 148

RESUMO 149

ABSTRACT 150

INTRODUÇÃO

Objetivos 152

Enquadramento histórico 154

1ª Parte | O EMPREENDIMENTO

O Plano Urbanístico 158

O Arquiteto 161

O Partido «Ideológico» do Conjunto 164

2ª Parte | IMAGEM URBANO-ARQUITÉTÓNICA

O Papel do Pós-Modernismo 170

A Historiografia 176

O *Pop* 180

Skyline de Vidro 186

A Antropologia 189

A Recetividade das Amoreiras 194

Lisboa e as Amoreiras 30 anos depois 200

3ª Parte | CASOS DE ESTUDO

Nota Introdutória	206
Piazza d'Itália, Charles Moore	208
Piazza d'Itália 35 anos depois	212
Neue Staatsgalerie, James Stirling	216
Staatsgalerie 30 anos depois	219
CONCLUSÃO	224
BIBLIOGRAFIA	230
ANEXOS	238

AGRADECIMENTOS

Aos professores Paulo Tormenta Pinto e José Luís Saldanha, pela pertinência do acompanhamento neste último ano letivo, e por todos os conselhos e incentivos que se revelaram fundamentais.

À professora Ana Vaz Milheiro, pela sorte de me cruzar com alguém tão perspicaz, e onde todo o seu conhecimento surgiu como uma referência.

Ao professor Pedro Botelho, por toda a dedicação, por todas as conversas de arquitetura e por toda a interligação de conhecimento que me proporcionou.

Ao meu grupo de trabalho, José Ferrão, João Quinas, Catarina Oliveira e Patrícia Oliveira, de onde todo o trabalho nascia de discussões motivantes, e crescia com facilidade pela grande complementaridade de todos nós e por toda a disponibilidade revelada; e a esta última, um agradecer especial por toda a companhia, apoio e ternura, que me fizeram prosseguir com mais força ao longo deste percurso.

Aos meus amigos de «casa», tanto de Lisboa, como de Sousel, em especial ao José Carlos e ao Rogério, onde todos os momentos descontraídos e bem-dispostos ajudavam a parecer tudo mais fácil.

A todos os colegas e docentes com quem tive a oportunidade de me cruzar ao longo de todo este percurso no ISCTE.

E por último, dedico a quem tornou tudo isto possível de realizar, aos meus pais e aos meus irmãos, onde o apoio e a passagens de bons valores, proporcionaram o ultrapassar de todas as adversidades.

RESUMO

Palavras-chaves: Lugar; Pós-Modernismo; Complexo das Amoreiras; Tomás Taveira.

Este trabalho surge de numa interrogação inicial, que advém de uma curiosidade pessoal – qual o papel da arquitetura na formulação de um «lugar»? Com o início do estudo, constata-se que no final da década de 1960, o Pós-Modernismo contribuiu para a reintrodução deste debate na produção arquitetónica, ao reforçar a presença simbólica da arquitetura na cidade e principalmente com o fortalecer do debate sobre o «monumento». Assim há um redireccionamento da questão desta dissertação – qual a capacidade da arquitetura Pós-Moderna em formular lugares?

Tendo em conta o contexto português, o Complexo das Amoreiras, projeto do arquiteto Tomás Taveira, figura como um dos edifícios em que essa questão do lugar, e onde o debate sobre arquitetura Pós-Moderna mais se fizeram sentir. Nesta ótica, e em comunicação com a parte prática de Projeto Final de Arquitetura, em que o terreno de intervenção do ano é a colina das Amoreiras, tornou-se lógico utilizar o Complexo das Amoreiras como motor da investigação. Este, através do seu desenho e da sua arquitetura, conseguiu impor uma forte imagem a esta área da cidade, inaugurando inequivocamente uma nova centralidade e imprimindo uma «nova identidade» ao lugar que hoje conhecemos e que nos foi dado como território de intervenção. A metodologia de trabalho passa por uma investigação onde inicialmente se procura perceber como surge o Complexo das Amoreiras. De seguida, e através de uma análise à arquitetura de Tomás Taveira, procura-se retirar relações diretas ou indiretas entre os princípios estruturantes da arquitetura deste, e o Complexo, de forma a ficar mais próximo de uma resposta quanto à questão interposta inicialmente.

Fundamenta-se assim, paralelamente, um estudo interpretativo da relevância das Amoreiras hoje em dia, como um dos lugares icónicos na cidade de Lisboa.

ABSTRACT

Key-words: Place; Post-Modernism; Amoreiras Complex; Tomás Taveira.

This final work rises from an initial interrogation, which results from a personal curiosity – what’s the architecture role in the formulation of a «place»? Through the beginning of the investigation, it appears that by the end of 1960’s, the Post-Modernism period contributes to the reintroduction of this debate in the architectural production, by reinforcing the symbolic presence of architecture in the city and redirecting the interrogation of this thesis – what is the capacity of Post-Modern architecture to create «places»?

In the Portuguese context, the Amoreiras Complex, a project by the architect Tomás Taveira, is one of the buildings in which the interrogation of places and the debate about Post-Modern architecture are most evident. Following these topics and engaging the practical part of Projeto Final de Arquitetura, which intervention zone is the hill of Amoreiras, it seemed logical to use the Amoreiras Complex as a prime driver of the investigation. Through its design and its architecture, the complex managed to enforce a strong image to this city area, inaugurating unequivocally a new centrality and introducing a «new identity» to the place that we know today and which was given to us as an intervention zone. The work methodology lies on a primary investigation which initial goal is to understand how the Amoreiras Complex rises. Then, through an analysis of Tomás Taveira’s architecture, there’s an attempt to get direct or indirect connections between the structural principles of Taveira architecture and the Amoreiras Complex, in hope to find some answers to the early issue.

By doing so, it is also developed an interpretative study on the relevance of Amoreiras in the contemporary context, as one of the iconic places in Lisbon.

INTRODUÇÃO

OBJETIVOS

Este trabalho pretende realizar um estudo sobre a capacidade da arquitetura Pós-Moderna em formular lugares. Mais concretamente, e como ponto de partida, visa perceber até que ponto o Complexo das Amoreiras, projeto do arquiteto Tomás Taveira (n. 1938-), é o elemento regenerador da zona em que se insere. Será portanto essencial perceber a cultura da Pós-Modernidade, e o papel que esta teve no novo pensamento da cidade. Será também importante referir, que o presente estudo não terá como objetivo a formulação de respostas conclusivas sobre o tema, mas sim a abertura de uma reflexão, que é aliás aberta pelo próprio arquiteto do Complexo: “Porque é que a arquitetura deste local é subitamente tão diferente de toda a que conhecemos? A que se devem estas inesperadas alterações (...)?”¹

Neste estudo será descrito, numa primeira parte, como surge o Complexo das Amoreiras, como se propõe a implementação do centro comercial naquela zona, e qual o papel do arquiteto no projeto, de forma a tentar perceber as intenções iniciais quer do projetista quer por parte da Câmara Municipal de Lisboa. O objetivo seria perceber de que forma foi premeditada uma alteração de padrões na zona, e se esta era uma premissa já presente desde o início do empreendimento.

A partir desta análise inicial, passar-se-á à génese do trabalho, onde não interessará um estudo aprofundado do projeto ou debater o valor arquitetónico deste. Pretende-se olhar para o efeito “mais visível” - a imagem da cidade - que ficará profundamente alterada após o surgimento do Complexo das Amoreiras, e a própria zona que se transformará completamente pelo seu conceito urbano-arquitetónico. O grande enfoque será dado à relação entre estas duas escalas - a

¹ TAVEIRA, Tomás, “O triângulo das Amoreiras” [José Manuel Fernandes], *Arquitectura Portuguesa*, 1985 n°4, p.31

alteração da imagem da cidade como um todo (a rutura no *Skyline* da cidade) e através de uma reflexão sobre novos conceitos urbanos que introduziu na zona, revelando os sinais que essa alteração conduziu. Pretende-se também abordar de que forma as Amoreiras são um esforço de revitalizar um centro urbano, uma ideia Pós-Moderna, de retoma de antigos conceitos, de forma a reintroduzir a população nos centros «históricos», afastando-se de um possível caminho mais fácil e mais danoso para a cidade, intervindo na periferia da cidade.

No final será abordada a questão de uma outra forma, relocando-a, de modo a tentar perceber outros casos de edifícios a nível nacional, ou internacional, que figurem como regeneradores de centro urbanos e que serviram como projetos/arquitetos que tiveram influência no percurso de Tomás Taveira.

ENQUADRAMENTO HISTÓRICO

Proceder-se-á agora a um breve enquadramento histórico da zona das Amoreiras. Situada às portas da cidade antiga, a zona desde o Rato até à colina das Amoreiras, era um local de quintas, impulsionadas pelo aparecimento do Aqueduto das Águas Livres em 1755, e pela abundância de água que este trouxe à cidade. Esta maior facilidade de acesso à água potável trouxe uma maior eficiência nos sistemas de rega, potenciando assim a exploração das quintas existentes. Na zona ficou também localizada a Mãe de Água, local de abastecimento histórico de água à cidade. Aquando do terramoto de 1755, e de acordo com o livro de Walter Rossa, “A Urbe e o Traço”, é ponderado para um local próximo à do Rato, em Campo de Ourique, a construção do Palácio Real, “envolvido por jardins e uma extensa mata unida à Tapada das Necessidades, sobre o então vale de Alcântara, com vista sobre o Aqueduto, o rio e o mar (...)”², mas que nunca se concretizou. Ainda assim era o indício que esta seria uma nova zona de expansão da cidade, cuja concretização se inicia com o Bairro das Águas Livres, “reflexo urbanístico da estatização da Fábrica das Sedas do Rato”³ (referindo-se à Real Fábrica das Sedas estabelecida na Rua da Escola Politécnica). É referido como o único de todos os planos urbanísticos, do período pós-terramoto, com prévio conteúdo urbano, e por isso o novo plano incidia como um reestruturador da zona, propondo a implementação de um novo agregado habitacional que não só apoiava a existente Fábrica das Sedas do Rato, como a expandia, com outro edifício no Jardim das Amoreiras. A zona fica assim marcada pela importância das «sedas». Com esta primeira ocupação e com o crescimento «natural» da cidade

² ROSSA, Walter, “A Urbe e o Traço”, Almedina, Coimbra, 2002, p. 319

³ ROSSA, Walter, “A Urbe e o Traço”, Almedina, Coimbra, 2002, p. 321

1. Antiga fábrica das sedas no Jardim das Amoreiras

[Fonte: <http://4.bp.blogspot.com/-m-v8mon0qoE/US0uf3ovïYI/AAAAAAAAHzY/Nk6iimn7zFo/s1600/187.jpg>]

2. Diferença de épocas também patente na diferença de escalas – Complexo das Amoreiras e Vila Sérgio

[Fonte: Foto do autor, 2013]

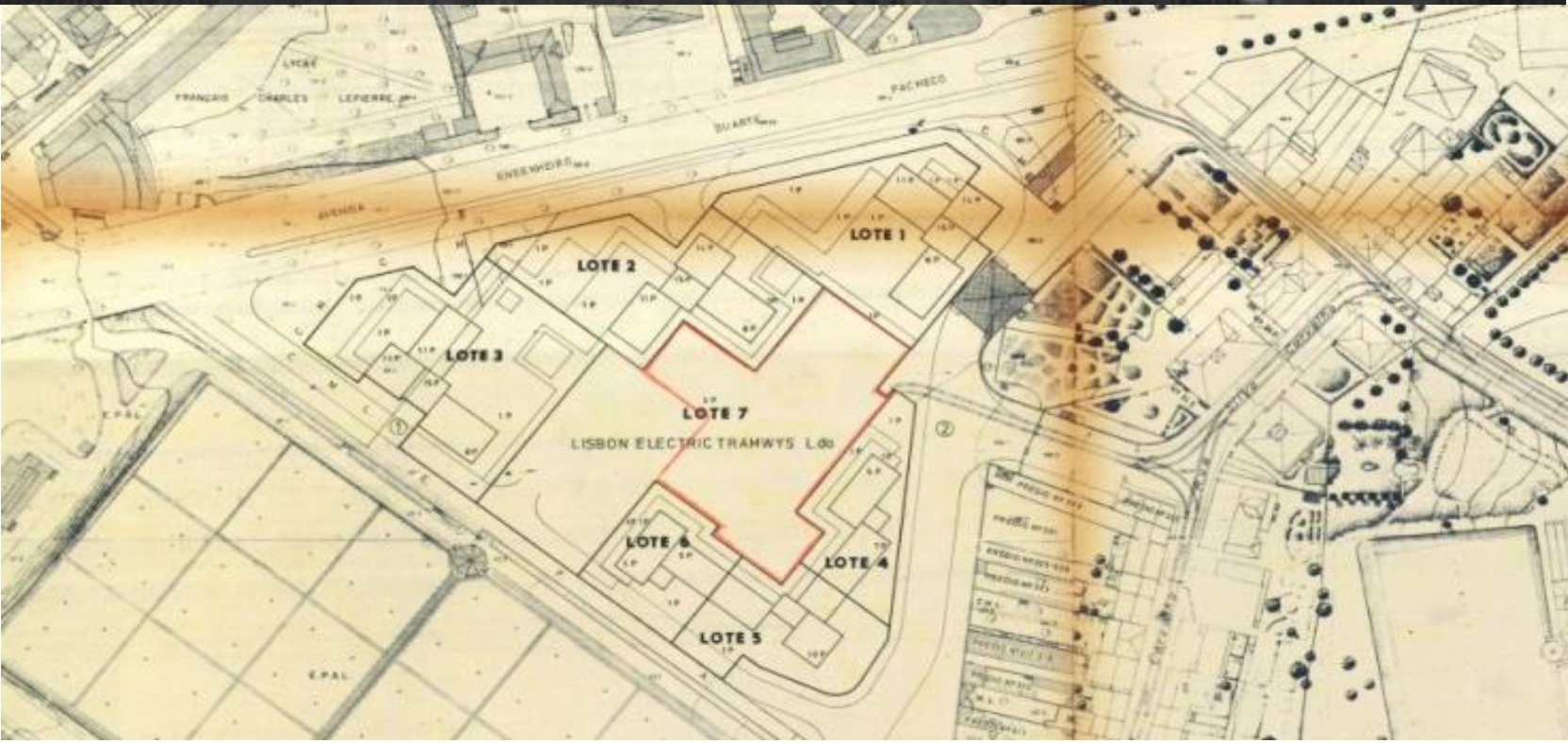
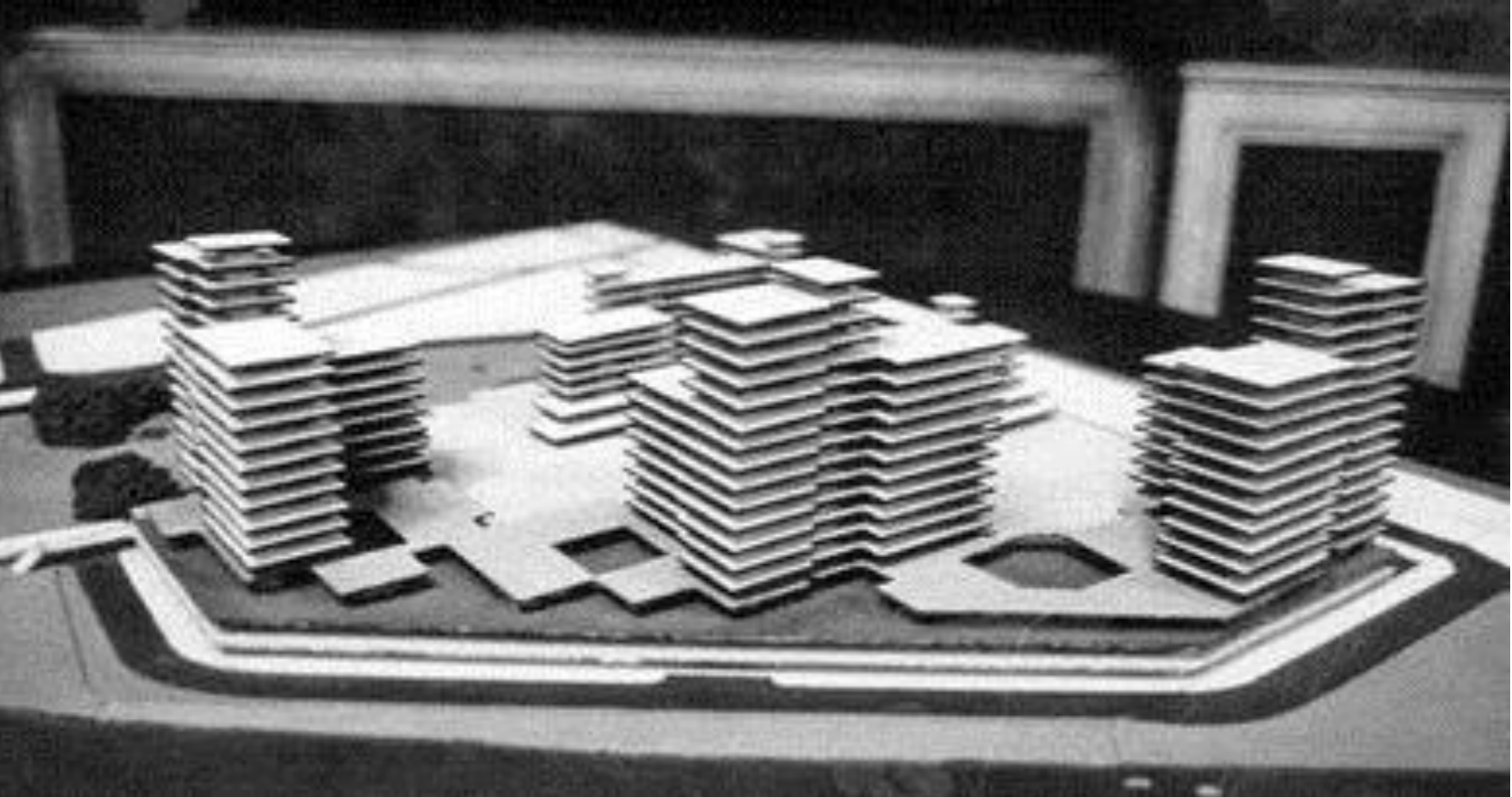
3. Avenida Engenheiro Duarte Pacheco no final da década de 1970

[Fonte <http://tlimtlimxabregas.blogs.sapo.pt/15363.html>]



antiga para norte, surgem pequenos aglomerados, sendo a maior parte indústrias, apropriando as antigas quintas existentes. De forma a potencializar os seus investimentos, os promotores industriais, edificam várias vilas operárias junto a estas indústrias, fidelizando os seus trabalhadores através do acesso à habitação, numa época em que a relação casa-trabalho pretendia ser o mais imediata possível, quer pela falta de meios de transporte públicos, quer para uma maior eficiência no local trabalho. Reminiscências destes conjuntos residenciais ainda persistem, como a Vila Sérgio e a Vila Raul ajudando a preservar a memória operária da zona. Estas construções, juntamente com o aparecimento de alguns prédios multifamiliares de baixa escala, começam a conferir à zona maior coesão urbana. Até meio do século XX são apenas construídas habitações deste tipo, sendo que a grande alteração surge por meio dos grandes promotores privados e investidores imobiliários, com a construção de vários blocos habitacionais de grande escala, dos quais se destaca o Bloco das Águas Livres, projeto de Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral, construído entre 1953-56, na Praça das Águas Livres. Esta alteração provocou uma grande discrepância de escalas ao nível do edificado, e que ainda hoje é notória, com prédios de 30 andares juntos a pequenas habitações multifamiliares.

No final da década de 70, surge a intenção de instaurar na zona o centro económico da cidade, primeiro com a implementação do “edifício Duarte Pacheco 26”, e o edifício “Satélite”, projetado também por Tomás Taveira entre 1973-84. A 27 Setembro de 1985 é inaugurado o Complexo das Amoreiras, edificado no local de um antigo terminal da Carris, destacando-se desde logo pela sua conceção arquitetónica, e que funcionaria como estruturador da proposta urbana. Assim tal como, primeiro com o surgimento do Aqueduto depois com as indústrias, as Amoreiras vieram consolidar a imagem que temos do lugar.



1 O Empreendimento

O plano urbanístico

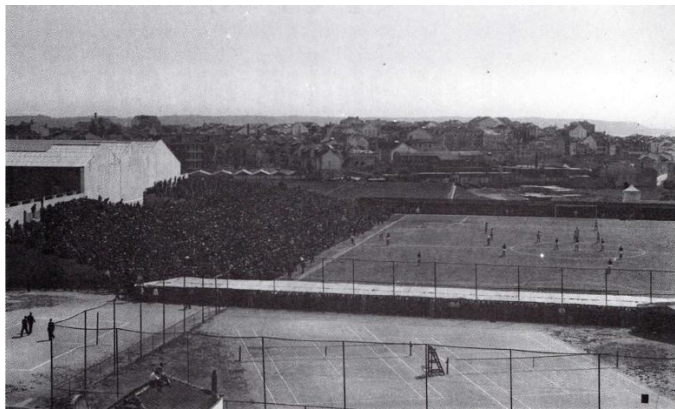
O desejo de implementar na cidade de Lisboa um centro comercial, simultaneamente com torres de escritórios e com blocos habitacionais começa a ser definido por um Plano Urbanístico realizado em colaboração pela Camara Municipal de Lisboa e a Gefel (Gabinete de Estudos e Empreendimentos Técnicos). A zona de implementação escolhida para essa mega estrutura era a colina das Amoreiras, em Lisboa como referido anteriormente. O terreno pertencente então à Lisbon Electric Tramways (LET), ficava compreendido entre a Rua Carlos Alberto da Mota Pinto, e a Rua Tierno Galván, definidas pelo mesmo plano e a Avenida Engenheiro Duarte Pacheco, formulando um terreno de forma triangular e com uma área de 26 966 m². Este plano é definitivamente aprovado em 1979, no local de um antigo terminal de autocarros, e que anteriormente havia sido de elétricos, sobre o qual pesava obsolescência como refere o arquiteto Tomás Taveira em entrevista com José Manuel Fernandes⁴. Essa antiga estação havia sido um dos três parques de manobras e resguardo dos elétricos e autocarros explorados pela Carris, e essa pré-existência veio a ter um papel influente

⁴ TAVEIRA, Tomás, "O triângulo das Amoreiras", [José Manuel Fernandes] *Arquitectura Portuguesa*, nº 4, Novembro Dezembro, 1985, p.31

Imagens da página anterior

4. Maquete do Complexo das Amoreiras, com a volumetria definida pelo plano urbanístico.
Fonte [http://4.bp.blogspot.com/_IQ96q154h2A/SfDp2Oy1HLI/AAAAAAAAAH6Q/5oSSjv051pk/s1600/MaqueteCCAmoreiras.jpg]

5. Planta de implantação definindo o plano urbanístico, realizado entre a CML e a Gefel.
Fonte [Arquivo Intermédio de Lisboa]



6. Estádio das Amoreiras.
Fonte [<http://www.cbenfica.com/estadio/amoreiras.html>]

7. Concentração de trabalhadores no antigo parque de autocarros das Amoreiras, durante a greve da Companhia Carris de Ferro de Lisboa em 1980. Fonte [<http://cad.cgtp.pt/ica/index.php/3373;term/brows eTerm>]

8. Antigo parque das Amoreiras na década de 1970. Ao fundo já se avista o edifício de escritórios "Duarte Pacheco 26".
Fonte [Cliff Essex in <http://biclaranja.blogs.sapo.pt/arquivo/1030406.html>]

no edifício que se seguiu, como referido em tal entrevista. Anteriormente, entre 1925 e 1940, localizava-se aproximadamente nesse local, o estádio das Amoreiras pertencente ao Sport Lisboa e Benfica, demolido aquando da construção da avenida Engenheiro Duarte Pacheco. Com a realização do Plano Urbanístico uma parcela de terreno ainda foi expropriada a este antigo dono, o Sport Lisboa e Benfica.

De um acordo negócio entre a LET e o Município resulta um plano de ocupação dessa mesma zona, com escritórios, habitação e comércio. Esse plano fixava já a forma geral e toda a volumetria do edifício, assim como a estrutura funcional (habitação, escritórios e centro comercial). Era definido por um podium (embora de início com um desenho mais moderno que o construído) e que seria destinado ao Amoreiras Shopping Center com três torres em 'T', de formas recortadas sobrepostos em cima deste destinadas a escritórios (e que Taveira transforma em edifícios mais pontuais mas mantendo a sua localização de acordo com o referido pelo próprio⁵). Um quarto volume em forma de 'L' aparece também pousado em cima do centro comercial, este destinado a habitação, que se manterá igual em termos de forma e localização no projeto final. Esta divisão surge respeitando uma unidade de conjunto que o estudo urbanístico apontara, mas também por razões de ordem económica e jurídica, conforme referido em memória descritiva do projeto.

⁵ TAVEIRA, Tomás, "Tomás Taveira – Entrevista, Amoreiras", [Entrevista de José Manuel Fernandes e Manuel Graça Dias] *Arquitectura Portuguesa*, nº 4, Novembro Dezembro, 1985, p. 24

O Arquiteto

Tomás Taveira é chamado a intervir em 1980 após a aprovação do Plano Urbanístico para a zona. A ideia de «arquiteto de regime» surge como referido em entrevista ao Expresso em 1991⁶, pelos muitos projetos realizados para a Câmara Municipal de Lisboa (para além dos vários projetos na cidade, promovidos por entidades privadas) - Zona J em Chelas, projetada entre 1975-1978 e o Complexo das Olaias iniciado em 1972 e concluído em 1979 - sem que o próprio tentasse demarcar essa imagem como refere: “por razões lógicas nunca combati essa ideia de arquiteto de regime, mas fui simplesmente usado pelo regime.”⁷. Refere que todos esses projetos foram ganhos por concurso e que mesmo assim todas as obras aprovadas pelo engenheiro Nuno Krus Abecassis [1929-1999], presidente da CML à data, eram aprovadas, segundo Taveira, “sem consciência do que estava a aprovar”⁸. Assim é referido pela imprensa da altura⁹, que o Complexo das Amoreiras é usado como arma política, por parte do então presidente para as eleições de 1985, que acaba por vencer, mas onde este, verdadeiramente “só percebeu que as Amoreiras eram um grande problema para ele, ou uma grande vitória, depois de construído”¹⁰ revelando a pouca perceção do presidente da CML em relação à arquitetura que usou como «cartão de visita». Ao mesmo tempo, também havia quem lhe desse os parabéns pela coragem em aprovar projetos tão surpreendentes, como fez Tierno Galvan [1918-1986], presidente da Câmara de Madrid na altura -“Dou-lhe os parabéns, você está a provocar uma movida em Lisboa”¹¹.

⁶ TAVEIRA, Tomás, “Já tenho o meu lugar na história”, [Joaquim Vieira/ Inês Pedrosa] *Expresso a Revista*, Sábado 27 de Abril de 1991, p.11

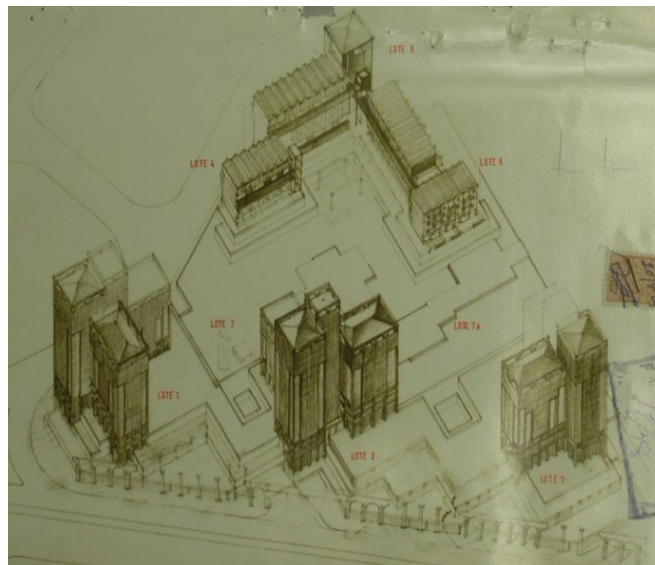
⁷ Idem

⁸ Idem

⁹ “Farto da polémica em torno do projeto de Tomás Taveira, que havia defendido com unhas e dentes contra tudo e todos, e que servia agora de arma de arremesso eleitoral” in HERIQUES, Ana; SOARES, Mariza, *Amoreiras: a polémica passou de moda, o shopping subiu de estatuto*. [Em Linha] [Consult a 16 de Maio de 2013] Disponível em [WWW:<URLhttp://www.publico.pt/local/noticia/ amoreiras-a-polemica-passou-de-moda-o-shopping-subiu-de-estatuto-1458100](http://www.publico.pt/local/noticia/amoreiras-a-polemica-passou-de-moda-o-shopping-subiu-de-estatuto-1458100)

¹⁰ TAVEIRA, Tomás, “Já tenho o meu lugar na história”, [Joaquim Vieira/ Inês Pedrosa] *Expresso a Revista*, Sábado 27 de Abril de 1991, p.11

¹¹ Idem



9. Zona J em Chelas

[Fonte: http://www.tomastaveira.com/Cache/bin/magens/Zona_J_181-885.jpg]

10. Complexo das Olaias [Fonte: Foto do autor, 2013]

11. Desenho de um estudo preliminar para as Amoreiras

[Fonte: TAVEIRA, Tomás, Arquitectura, Desenhos, Objectos, Lisboa: Galeria Cómicos 26 de Setembro – 12 de Outubro de 1986]

12. Estudo preliminar de Tomás Taveira, de acordo com o plano urbanístico

[Fonte: Arquivo Intermédio de Lisboa]

Portanto, quando Tomás Taveira é chamado, em 1980, toda a volumetria e toda a estrutura funcional já está estabelecida pelo plano aprovado no ano anterior, faltando organizar a «imagem» do edifício. Poderá dizer-se que houve uma demissão por parte do arquiteto em alterar este plano previamente aprovado, porque quaisquer alterações substanciais, poderiam pôr em causa aprovação do mesmo. Numa primeira abordagem, há uma tentativa de seguir integralmente o plano urbanístico utilizando as torres de formas recortadas existentes neste, como demonstrado na figura 12, numa intervenção com uma nítida aproximação a James Stirling, e de gosto «industrial». Posteriormente são introduzidas algumas adaptações a essas torres, passando ser mais pontuais (figura 11), mantendo igualmente todos os usos e a estrutura volumétrica geral do plano camarário. De referir que essas alterações são referidas pelo arquiteto como “diferenças de pormenor insignificantes quando aquele apenas se verifica alteração na volumetria dos edifícios 4, 5 e 6 (as torres de escritórios)”¹² revelando o «receio» de que mesmo essas alterações comprometem-se a aprovação do plano anteriormente aprovado.

Tendo em consideração o avançado estado de desenvolvimento do conjunto, poderá então referir-se que o trabalho realizado seria “uma operação cosmética”¹³, tentando o arquiteto através de um trabalho de pormenorização, tornar a intervenção “mais flexível e porventura mais imaginativa”¹⁴, não traido o plano inicial. Esta demissão em relação ao alterar a forma do edifício, fez com que o trabalho na imagem do edifício fosse levado ao extremo numa tentativa de afirmar o trabalho do arquiteto. Ou seja o cunho do arquiteto só seria visível na imagem do edifício, moldando esses constrangimentos iniciais, para que “Lisboa venha a obter um conjunto urbano impar no fechar do século”¹⁵.

¹² TOMÁS TAVEIRA – “Memória descritiva e justificativa”. 1985. Acessível no Arquivo Intermédio de Lisboa

¹³ Sendo importante considerar as palavras do arquitecto a este propósito “Não há a menor duvida; mas o que é a cosmética?” in TAVEIRA, Tomás, “O triângulo das Amoreiras”, [José Manuel Fernandes] *Arquitectura Portuguesa*, nº 4, Novembro Dezembro, 1985, p.31

¹⁴ TOMÁS TAVEIRA – “Memória descritiva e justificativa”. 1985. Acessível no Arquivo Intermédio de Lisboa

¹⁵ Idem

O partido «ideológico» do conjunto

Considerando o plano urbanístico aprovado pela câmara, poderá considerar-se como uma intervenção genericamente moderna/clássica (pódio com torres dispostas «aleatoriamente» sobre ele) na sua conceção urbanística. Uma reconstrução segundo a tradição histórica-urbana, que engloba a sobreposição de conceitos funcionais – “uma cidade que era constituída por uma RES-PÚBLICA à qual se sobrepunha uma RES-PRIVADA, para constituir uma RES-CIVITAS”¹⁶. As Amoreiras serão uma reconstrução dessa cidade antiga, mas em que tudo isso é englobado num único edifício. Observando a própria rede viária é visível uma alteração em relação ao resto da cidade, desmultiplicando-se em inúmeras faixas, de modo a privilegiar o uso do carro, numa sobreposição do espaço rodoviário sobre o espaço pedonal. Esta opção tomava como convicção que se chegaria às Amoreiras de carro, deixando-o no parque de estacionamento subterrâneo, e depois poder-se-ia «viver», ir ao centro comercial, e para o trabalho, tudo no mesmo complexo, numa redefinição de conceitos urbanísticos e que se acreditava vir a se uma solução de futuro, para um «mundo novo». Após a construção das Amoreiras várias críticas são deferidas contra esta atitude de privilegiar o espaço interior em detrimento do espaço público exterior referindo-se que “o lisboeta abandona a rua e as praças e refugia-se nos centros comerciais, os únicos locais tratados e seguros que a cidade tem para lhe oferecer”¹⁷.

Taveira faz questão de mencionar que estas opções ideológicas não foram escolhidas por si, referindo que certamente se tivesse tido hipótese para tal, não teria optado por aquela opção formal, mas por razões económicas e de tempo essa opção não foi possível¹⁸. De resto para Taveira “um artista

¹⁶ TAVEIRA, Tomás, “Tomás Taveira – Entrevista, Amoreiras”, [Entrevista de José Manuel Fernandes e Manuel Graça Dias] *Arquitectura Portuguesa*, nº 4, Novembro Dezembro, 1985, p. 24

¹⁷ S/n, “Nuno Krus Abecassis”, *Jornal Praceta*, [Em Linha] [Consult a 10 de Julho de 2013] Disponível em WWW: <URL<http://jornalpraceta.no.sapo.pt/abecassis.htm>>

¹⁸ TAVEIRA, Tomás, “Tomás Taveira – Entrevista, Amoreiras”, [Entrevista de José Manuel Fernandes e Manuel Graça Dias] *Arquitectura Portuguesa*, nº 4, Novembro Dezembro, 1985, p. 25

nunca reage ideologicamente”¹⁹, embora apresente novos conceitos na sua intervenção, onde além dos descritas anteriormente introduzidas pelo plano urbanístico, disponha de duas ideias motoras para as Amoreiras. A noção de caos controlado que tenta implementar na linguagem do edifício, juntamente com uma ideia que configura uma redefinição do conceito de *citta felice* (cidade feliz em português), retirado dos neomodernos, baseada na reconcepção do modelo urbanístico da cidade antiga, compondo um equilíbrio entre ruas, praças, edifícios privados e edifícios públicos, que vivem num ambiente psicologicamente equilibrado – que estabelecia a *rés-publica*, estando assim em concordância com as opções tomadas previamente pelo plano urbanístico conforme Taveira refere²⁰.

As pretensões do Complexo, em termos do relevo deste na cidade eram igualmente «utópicas». Com sua construção, há uma tentativa de suportar a implementação na zona o conceito de Business Central District, um conceito aplicado internacionalmente e que se definia por estabelecer o centro económico num determinado local da cidade. Assim esta intenção pressupunha após a construção deste, a instalação de outros edifícios de escritórios de modo a trazer mais coesão à proposta. De certa forma, o Complexo das Amoreiras é construído como elemento infraestruturador desses edifícios e por isso deveria surgir como edifício modelo. O possível sucesso deste surgiria como impulso a mais edifícios do mesmo cariz programático, por isso é pensado desde início que o edifício venha alterar totalmente a zona. É assim uma «narrativa» que se baseia numa visão de futuro.



13. Esquema funcional do Complexo das Amoreiras
[Fonte: Elaborado pelo autor]

¹⁹ TAVEIRA, Tomas, “Não tenho medo de coisa nenhuma”, [Entrevista de Baptista- Bastos] *Diário Popular*, 5 de Fevereiro de 1988, p. 18

²⁰ TAVEIRA, Tomás, “O triângulo das Amoreiras”, [José Manuel Fernandes] *Arquitectura Portuguesa*, nº 4, Novembro Dezembro, 1985, p.31 e 32



14. Torres do Complexo das Amoreiras [Fonte:Foto do autor, 2013]

2 A Imagem Urbano-Arquitetónica

Partindo do facto do partido formal já estar definido aquando do início da intervenção de Tomás Taveira, o arquiteto refere o seu trabalho como sendo a conceção da "Imagem Urbano-Arquitetónica"²¹ do edifício, evidenciando que não se trata de um simples jogo de cenografias. Imagem Urbano-Arquitetónica porque a cidade entra no jogo da imagem do edifício, cidade em que este tenta ser um ícone, tenta ser o elemento central, o novo "lugar" da colina das Amoreiras. Estas referências resultam da influência da cultura Pós-Moderna, construída contra um movimento - o Moderno - que por princípio extinguiu todos os sinais, e ornamentos, não favorecendo uma criação de lugares de relevo, de monumentos, e que contribuía para uma homogeneização das cidades. Assim, de forma a perceber as Amoreiras como elemento refundador de um centro urbano, deverá perceber-se os princípios da arquitetura Pós-Moderna, e como figura o arquiteto Tomás Taveira nesta cultura.

Outro fator preponderante para perceber a arquitetura de Tomás Taveira, é perceber os princípios estruturantes da sua arquitetura, como o próprio refere em entrevista a Jorge Figueira - "história, *pop*, a indústria e a antropologia"²² - e que acabam por ser também os princípios estruturantes

²¹ TAVEIRA, Tomás, "Tomás Taveira – Entrevista, Amoreiras", [Entrevista de José Manuel Fernandes e Manuel Graça Dias] *Arquitectura Portuguesa*, nº 4, Novembro Dezembro, 1985, p.25

²² "Isso tudo que lhe disse: história, *pop*, indústria e antropologia marcam toda a minha evolução" in FIGUEIRA, Jorge, "Reescrever o Pós-Moderno. Sete Entrevistas", Porto, Dafne Editora, 2011 p. 152

do Pós-Modernismo. É uma arquitetura pensada que pode ser escrita e falada, baseada em princípios próprios de uma época, e assim através de um estudo detalhado destes princípios será realizado um estudo sobre o próprio período estilístico. De modo a compreender estes princípios será feita uma relação entre estes, com as características das Amoreiras com o objetivo de revelar os sinais que este expõe. Não será apenas através de relações diretas, através de uma comunicação óbvia, mas de interpretações sobre referências do arquiteto, ou através de um trabalho de observação do edifício, direcionando estas relações de acordo com o pensamento imaginativo do próprio. Assim, haverá uma aproximação ao contexto em que o Complexo das Amoreiras surge, utilizando-o para estudar conceitos Pós-Modernistas, que ajudaram a formar um símbolo que deu lugar a um «mito» dentro da cidade de Lisboa.

O papel do Pós-Modernismo

Não invoca a regra, destrói-a; a forma segue o conflito.

Tomás Taveira, 1969²³

Tomás Taveira é o porta-estandarte em Portugal de um Pós-Modernismo internacional, ou «oficial», decorrente das teorias elaboradas por Charles Jencks (1939-), na década de 1970, com aproximações à obra de James Stirling (1926-1992) e de Charles Moore (1925-1993), e à cultura *pop* britânica em geral que desponta em Inglaterra no início dos anos 60 do século XX. Esta crescente centralidade da cultura Inglesa é uma consequência dos acontecimentos da 2ª Guerra Mundial (1939-1945), com a definição do inglês como língua internacional por parte das tropas aliadas. Centralidade essa, que também vem sendo sentida na arquitetura, artistas, escultores, focados em alternativas à abstração do Modernismo.

Na arquitetura, novas teorias começam a ter repercussões a nível internacional por parte do Team X e de Allison Smithson (1928-1993) e Peter Smithson (1923-2003), longe contudo de emergir como uma corrente coerente, com bases teóricas comuns. O caminho começa por ser apontado pelo *Independent Group* (grupo de artistas ingleses ao qual pertenciam Stirling e os Smithson), em que vários trabalhos artísticos começam a misturar materiais típicos do quotidiano dando-lhes conotação estética. Como exemplo disso “o escultor Eduardo Paolozzi (1924-2005) mostrou trabalhos em aço enferrujado e aço corten; o pintor pop Richard Hamilton (1922-2011) incorporou uma coletânea de fotografias coladas retiradas da cultura de consumo contemporânea; Nigel Henderson (1917-1985) expõe o seu documentário fotográfico sobre trabalhadores de rua; os arquitetos Peter and Allison Smithson utilizam plástico enrugado e contraplacado rugoso, para a sua *Patio and Pavillion Instalation*”²⁴, uma instalação que proponha uma habitação construída com materiais mais «precários», conferindo conotação poética a matérias anónimas.

²³ TAVEIRA, Tomás; NOGUEIRA, Sá; HELDER, Herberto, “A imagem e a memória”, *Arquitectura*, nº108, Março-Abril 1969, p.72

²⁴ EISENMAN, Peter, “Ten Canonical Buildings: 1950-2000”, Rizzoli, Princeton, 2008, p. 156



15. Richard Hamilton, "What Was It That Made Yesterday's Homes So Different, So Appealing?", 1956
[Fonte: [http:// makingarthappen.com/2011/09/13/richard-hamilton-1922-2011/](http://makingarthappen.com/2011/09/13/richard-hamilton-1922-2011/)]

16. Eduardo Paolozzi, "Mechaniks Bench", 1963
[Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-mechaniks-bench-t01469>]

17. Peter e Allison Smithson, "Patio Pavillion", 1956
[Fonte: <http://oaj.oxfordjournals.org/content/29/2/269/F13.large.jpg>]

18. Nigel Henderson, "Bethnal Green", 1959-62
[Fonte: http://independentgroup.org.uk/contributors/image_library/index.html]

Era o surgimento de uma cultura de crítica ao modernismo, que oprimia e ocultava as mais naturais ações humanas, e que eram agora reveladas, onde o normal do quotidiano era usado como meio de expressão. Há um gosto em utilizar o «velho», o típico, o objeto mundano, com uma nova conotação. A exposição de 1956 em Londres, "This is Tomorrow" organizada por Theo Crosby (1925-1994) juntou vários trabalhos artísticos, entre estes do *Independent Group*, com o objetivo de tornar público esta nova forma de expressão. Esta exposição serviu tanto para dar expressão aos mundanos confortos do mundo consumista, como para o surgimento de diversas teorias, muitas delas divergentes, por parte dos vários artistas integrantes. Uma dessas variantes, partia do trabalho de Peter Blake, Hamilton e Paolozzi, referidos anteriormente, e leva à criação do *Pop-art*, que vai conduzir ao trabalho do grupo de arquitetos, Archigram, nos anos de 1960. Outra delas, era uma nova forma de neorrealismo, intitulado de "novo brutalismo"²⁵, que se configurava como uma reação à imagem do estilo de vida britânico. Procurava uma imagem de aspeto «tosco», com materiais «brutos» e formas arrojadas.

Evidenciavam-se assim vários caminhos comuns com o mesmo objetivo, mas sem bases teóricas comuns, como de resto viria a transparecer o Pós-Modernismo. Este resultará sobretudo de um "agregar de sensibilidades afins, apelando à complexidade e à originalidade da conceção arquitectónica"²⁶. É referido na altura que não se sabe ao certo de onde vem o termo «Pós-Modernismo», e que o seu primeiro grande princípio resulta de uma «contra-ideia», atitude esta que irá ser recorrente no movimento, de "que existe um único estilo apropriado ou uma maneira verdadeira"²⁷, e em que existe um valor extra associado à imagem, o que "define a arquitetura como Pós-Moderna (...) não é um conjunto de imagens (embora haja algumas que pelo seu uso frequente pareçam ser preferidas) mas o predomínio da imagem, a tendência de deixar determinar a forma mais do que o contrario"²⁸. Jencks define três características principais que começavam a singrar como aspetos paradigmáticos de um estilo - "contextualismo", "alusionismo" e "ornamentalismo"²⁹ – e que estes três princípios agrupados formulavam a grande questão desta arquitetura que se queria nova. O entender da

²⁵ Definido pelo crítico Reyner Banhaum (1922-1988) primeiro no seu artigo da *The Architectural Review*, nº118, em Dezembro de 1955 "The New Brutalism", e depois no livro, "The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?" de 1966

²⁶ TAVEIRA, Tomás, "Tomás Taveira, profissão de risco", [por João Miguel Silva] *Revista Arquitectura e construção*, nº12, Novembro 2000, p. 123

²⁷ GOLDBERGER, Paul, in FIGUEIRA, Jorge, "A Periferia Perfeita, Pós Modernidade na Arquitectura Portuguesa", *Anos 60-Anos 80*, Coimbra, Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, p.166

²⁸ Idem

²⁹ STERN, Robert, in FIGUEIRA, Jorge, "A Periferia Perfeita, Pós Modernidade na Arquitectura Portuguesa", *Anos 60-Anos 80*, Coimbra, Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, p.167

linguagem como grande pressuposto da arquitetura “em que o uso da metáfora, ou outro recurso linguístico, é apropriado e intencional. A consequência destes pressupostos é uma arquitetura necessariamente eclética por convicção”³⁰. Segundo Jencks, o Pós-Modernismo passaria por definir uma abordagem «free style», em que toma o caso de Gaudi como exemplo inicial, por falta de exemplos contemporâneos, ao qual se aproximam posteriormente com James Stirling e Michael Graves.

Taveira é o arquiteto português em que é mais notória essa influência, seguindo um “free style classicism”³¹, um ecletismo radical provocado pelas influências atrás referidas. Este reflete uma alteração em termos representativos, que afetará profundamente a cultura arquitetónica, com um tom deliberadamente provocatório face ao discurso existente no panorama português. Ao contrário de muitos arquitetos portugueses da altura, mais racionalistas na crítica ao modernismo, a arquitetura de Taveira define-se por uma crítica intensa a este Movimento, utilizando o ecletismo como a grande arma crítica. Simultaneamente, o ecletismo é o reflexo duma não unidade de estilo, de arquitetos que captam sinais, compram revistas e livros, consomem cinema, de todo o tipo, graças a uma maior velocidade de comunicação face ao que existia anteriormente, e que está “a transformar a arquitetura numa indústria de entretenimento. Tudo é comunicação. E, dizem os Pós-Modernos, as cidades também devem comunicar.”³² É essa a linguagem própria do Pós-Modernismo, uma espécie de «novo ecletismo», em que a citação de outros projetos, transfigurada com novos significados, pode ser combinada com partes pré-existentes - é o recurso à historiografia.

É essa a grande arma do Complexo das Amoreiras e dos projetos de Tomás Taveira, em geral, em que a citação histórica enquadra o objeto no local. A importância assumida pelo objeto à sua carga moral, que acontece durante a arquitetura Moderna, dá lugar a uma reflexão sobre o contexto, maior do que a feita pelo objeto arquitetónico em si. Ou melhor, a reflexão do objeto é baseada na reflexão do contexto. O objeto espelha então a envolvente, mas não de uma forma direta. Espelha os mitos, as histórias, a alma da cidade.

³⁰ JENCKS, Charles, “The language of Post-Modern Architecture”, Academic Edition, London, 1977-1984 p. 39

³¹ JENCKS in FIGUEIRA, Jorge, “A Periferia Perfeita, Pós Modernidade na Arquitectura Portuguesa”, *Anos 60-Anos 80*, Coimbra, Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, p.268.

³² FIGUEIRA, Jorge, “Reescrever o Pós-Moderno. Sete Entrevistas”, Porto, Dafne Editora, 2011



22. Charles Jencks
[Fonte: http://1.bp.blogspot.com/-37BNsijAJGM/UEikCRP_rml/AAAAAAAAAGec/QyobMzX8qso/s1600/Charles+Jencks.jpg]



21. James Stirling
[Fonte: <http://kotonogo.blogspot.pt/2011/05/james-stirling.html>]



20. Michael Graves
[Fonte: <http://ww1.prweb.com/prfiles/011/07/26/8670545/Slice-Michael-Graves.jpg>]



19. Charles Moore
[Fonte: <http://mediastore.magnumpotos.com/CoreXDoc/MAG/Media/TR1/b/6/6/d/NN196610.jpg>]

Os arquitetos que categorizam a arquitetura como forma de comunicação defendem a dupla linguagem direcionada com dois objectivos: "para o arquiteto, uma «minoria esclarecida» que perceberá o discurso da arquitetura, capaz de perceber a citação, e o grande público, que se interessa por uma edificação na medida que ela lhe traz conforto, segurança, lazer, pedaços da história local ou dos fantasmas universais por ele reconhecidos."³³. De repente, a arquitetura era vista como uma linguagem, que fala não somente para arquitetos, mas também para as massas. «Fala» com a cidade de um modo geral. Há um assumir responsabilidade pela escolha da solução formal, onde a funcionalidade já não é o «escudo da forma», e esse assumir de responsabilidade fez devolver a voz que a arquitetura perdeu durante o modernismo. Apesar da conotação pejorativa que veio a adquirir em algumas circunstâncias - pois a opção agora passava por andar no misterioso, pelo ambíguo, o que a tornou mais passível de crítica - é inegável que esse «recuperar de voz», em termos simbólicos, fez com que a arquitetura Pós-Modernista deixasse várias marcas em diversos contextos.

³³ COELHO NETTO, José Teixeira, "Moderno Pós-Moderno: modos e verões", Edições Iluminuras, 1995

A historiografia a definição de uma marca

Não é possível inventar um objeto no actual estado de desenvolvimento das ideias e da sensibilidade humana sem ter em conta a tradição histórica

Tomás Taveira, 1989³⁴

O que faz com que a marca de um edifício perdure no tempo? O que é que a arquitetura deve expressar de forma a estabelecer uma marca?

*Taveira insiste que a arquitectura tem de satisfazer as suas funções imediatas (...) tem de satisfazer as nossas necessidades fisiológicas (...) tem de corresponder também às nossas atitudes, quer psicológicas quer sociais (...) Mas, para além disto, e de nenhum modo em conflito com isto, tem de ser portadora de Mitos e Signos, tem de gerar ressonâncias subconscientes que nos façam sentir que «é aqui que queremos estar!» Mais do que muitos outros arquitectos do séc. XX, isto é o que Taveira consegue que os seus edifícios façam.*³⁵

A arquitetura tem de falar! É a procura, de tentar fazer com que o objeto reflita o lugar, contextualizando-o, e transmitindo-lhe uma carga histórica que ajuda as próprias pessoas a refletirem sobre. Essa contextualização, é um dos grandes ganhos da arquitetura Pós-Moderna, a percepção que uma referência histórica pode inserir um edifício num determinado local. Este é o debate introduzido por Aldo Rossi, no seu livro “L'Architettura della Città” (A arquitetura da cidade), de 1966, onde Rossi começa por criticar o funcionalismo moderno, referindo que as formas não podem ser o resultado direto da função. A base da conceção arquitetónica deveria respeitar o universo da memória, o «genius loci» e o desenho, resultando o objeto arquitetónico da articulação entre esses três elementos. A memória, e o desenho, dependeriam da capacidade artística e de percepção de cada um, o «genius loci», era um termo transposto da cultura clássica romana, onde “a eleição do lugar para uma construção como uma cidade, tinha um valor proeminente no mundo clássico; o sítio, estava protegido pelo ‘genius loci’, a divindade local, uma divindade intermediária, desenvolvida no lugar.”³⁶ Rossi retoma essa ideia, referindo-se ao

³⁴ TAVEIRA, Tomás, “A minha arquitectura tem raízes na cultura portuguesa”, *Capital*, 20 de Maio de 1989

³⁵ TAVEIRA, Tomás/ [ed. lit.] Maggie Toy – London: Academy Editions, 1994 (Architectural Monographs; n° 37), p.19

³⁶ ROSSI, Aldo. “A Arquitectura da Cidade”, Edições Cosmos, 2001, p. 157

espírito presente em cada lugar, e que o objeto arquitetónico deveria procurar de forma a preservar, ou intensificar as características do local. Essas características que definem um «loci» vão muito além da rua onde se insere o projeto, são uma ideia de cultura, uma imagem que se tem de uma determinada cidade ou lugar. Desta forma, Rossi proponha olhar para os tecidos urbanos, percebe-los como factos históricos, procurando preservar a vivência própria de cada lugar com a intervenção arquitetónica.

Assim, o senso comum parece compreender e aderir melhor ao edifício Pós-Moderno, enquanto a crítica culta parece mais incrédula. Isto porque esta minoria culta parece preferir uma lógica projetual mais direta como acontecia no Movimento Moderno, em que o projeto costumava seguir princípios mais claros e restritos, mas o Pós-moderno procura andar por caminhos mais dúbios, e mais discutíveis em favor de um resultado arquitetónico mais contextualizado. Tenta-se refazer a relação da arquitetura com a história, assumindo assim uma segunda linguagem: “a possibilidade de ser portadora de Mitos e de Sinais que ultrapassam a sua função imediata”³⁷, possibilitando a poética como princípio de projeto, e grande campo de meditação. Há um grande esforço por parte do arquiteto para perceber o espírito da cidade, e que Taveira reconhece como essencial para o sucesso dos objetos arquitetónicos. Uma cidade em que, no caso de Lisboa e segundo Taveira em entrevista à revista *Arquitectura Portuguesa*, as características mais marcantes se referem à cidade Medieval, e menos à cidade iluminista e ainda menos à cidade Moderna. E se através “da poética Pós-Moderna há uma possibilidade de estabelecer laços com uma arquitetura antiga e com o «genius loci», então justifica-se que se tenha desenvolvido nas Amoreiras (...) o mito do Medievalismo.”³⁸ Há a transposição de uma retórica medievalista para o desenho das três torres, onde observando os alçados destas, vê-se claramente um desenho antropomórfico. As torres laterais lembram guerreiros, e a central uma dama, enquanto a imagem geral se refere às torres medievais – mais concretamente ao castelo de São Jorge. “Consuma-se assim o grande mito da idade média – os guerreiros defendendo a sua dama!”³⁹

³⁷ TAVEIRA, Tomás, “Tomás Taveira – Entrevista, Amoreiras”, [Entrevista de José Manuel Fernandes e Manuel Graça Dias] *Arquitectura Portuguesa*, nº 4, Novembro Dezembro, 1985, p.27

³⁸ Idem

³⁹ Idem



23. Olisippo quae nunc Lisboa, J. Braunio
[Fonte: <http://purl.pt/22208/2/>]

24. Aldo Rossi, "L'architettura della citta" 1966

25. Alçado da Avenida Engenheiro Duarte Pacheco, onde é visível o aspecto antropomórfico
[Fonte: TAVEIRA, Tomás, *Arquitectura, Desenhos, Objectos*, Lisboa: Galeria Cómicos 26 de Setembro – 12 de Outubro de 1986]

Através da percepção da cultura inerente à cidade, e do olhar aguçado do arquiteto, este ancora o edifício à cidade. E consegue que com esta metáfora, direcionar um determinado tipo de imagem às Amoreiras, e assim há uma tentativa de alterar a forma como vemos o edifício, tentando-o distanciar de outras possíveis metáforas. Porque invariavelmente, sempre que olhamos para um determinado edifício, surgimos com comparações a outros edifícios, ou com algo que nos é familiar. Como refere Jencks a este propósito, esta conexão de experiências é própria de todo o pensamento, especialmente do criativo⁴⁰. Assim somos guiados para um determinado tipo de interpretação, um impulso que leva a criação de um determinado tipo de memória que temos do edifício. E é essa memória que nos vai definir uma imagem do lugar.

Com estas metáforas mais profundas, mais intrigantes sobre a cidade, onde a função de substituição de significados desce mais fundo, o arquiteto consegue mexer com as pessoas e «mete-las a falar» sobre o objeto. E se o objetivo dos Pós-Modernistas é ajudar as pessoas a chegar à arquitetura, percorrendo metade do caminho por elas, “Taveira é um verdadeiro Pós-Modernista, talvez o mais bem-sucedido de todos”⁴¹.

⁴⁰ JENCKS, Charles, “The language of Post-Modern Architecture”, Academic Edition, London, 1977 p. 39

⁴¹ TAVEIRA, Tomás / [ed. lit.] Maggie Toy – London: Academy Editions, 1994 (*Architectural Monographs*; nº 37), p.17

O pop

Uma dupla linguagem – *Skyline* e *Street View*

O impacto e o choque das Amoreiras no tecido de Lisboa pode ser considerado ao da monumental Praça do Comércio e, noutro campo, ao castelo de Óbidos a sobressair de uma paisagem verdejante

Tomás Taveira 1970⁴²

Se a ligação com a história tem uma importância fulcral, na construção do imaginário dos arquitetos do Pós-Modernismo, a percepção de que a utilização de referências populares poderia conferir-lhe a possibilidade de comunicar, aproximando-a das pessoas. Ao mesmo tempo esta apropriação do popular, criava a possibilidade de estabelecer uma imagem caricatural e crítica em relação à austeridade do Movimento Moderno.

Para a construção deste imaginário cultural em Taveira, há dois fatores fundamentais, ou melhor, duas viagens como este refere em entrevista a Jorge Figueira⁴³, que se revelaram estruturadoras. A primeira, realizada a Roma, reconstruindo o itinerário do filme “Eva” de Joseph Losey de 1962, que lhe confere uma vigorosa ancoragem à história, e a segunda, realizada a Londres, “em 1966 (...) atraído pelo Stirling (...) e pela forte impressividade da cultura *pop*”⁴⁴, onde refaz o itinerário de outro filme, “Blow Up” de Michelangelo Antonioni, de 1966, começando pelo *The Economist* de Allison & Peter Smithson. Refere que estes itinerários são as suas “duas grandes âncoras”⁴⁵, e que a partir daqui estaria construído o sua “infraestrutura cultural”, sendo que o seu maior ramo de influências intelectuais ficava assim concluído. A primeira grande referência de Tomás Taveira ao mundo *pop*, acontece entre 1966 e 1969, quando projeta, ainda no âmbito do atelier de Conceição Silva, a Loja Valentim de Carvalho (figura 25 e 26) em Cascais, com referências historicistas a Miguel Ângelo e Brunelleschi, com tratamento de influência neoplástica, fazendo a parede «mexer», como refere.⁴⁶ A

⁴² TAVEIRA, Tomás, “O lettering”, *Arquitectura*, nº116, Julho- Agosto 1970, p.162

⁴³ FIGUEIRA, Jorge, “Reescrever o Pós-Moderno. Sete Entrevistas”, Porto, Dafne Editora, 2011, p.142

⁴⁴ Idem

⁴⁵ Idem

⁴⁶ Idem

referência *pop*, seria conferida através de um trabalho de pintura da fachada, “e tinha que ter palavras, tinha que ser falante, mas tinha que ser culta”⁴⁷. Para esse trabalho chama o pintor Sá Nogueira, que havia sido seu professor de Desenho na Faculdade de Belas Artes de Lisboa, e o poeta Herberto Helder, que conhecera quando este administrava a biblioteca itinerante da Gulbenkian, em Santarém, e permitiu que ambos pintassem e escrevessem como entendessem. O resultado foi uma arquitetura eclética, de significados opostos, conferido pelo distanciamento entre a história e o a cultura *pop*. Posteriormente esta simbologia surge como base teórica do artigo escrito por Taveira na revista *Arquitectura*, intitulado de “O lettering”⁴⁸, em 1970, debatendo a importância do sinal escrito, ainda antes do lançamento do “Learning From Las Vegas” de Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour de 1972. Contudo, o arquiteto português, refere em entrevista⁴⁹ que o seu artigo, tem por base o estudo realizado para o livro, começado em 1968, e por isso este advém da experiência de Venturi em Las Vegas. Baseando-se então num conceito de comunicação, definido por Venturi, Scott-Brown e Izenour - as *decorated sheds* - que se caracterizavam por edifícios em que a qualidade arquitetónica não era o importante, ao qual se sobreponham símbolos. Ornamentos, como letreiros, mais importantes que a própria arquitetura, em detrimento de edifícios que são eles os símbolos, apelidados de *duck*⁵⁰. Isto porque, analisando o desenho de Las Vegas, onde o objetivo é passar a mensagem a quem vai a 90 km/hora na autoestrada, apostando exclusivamente na importância do sinal escrito, com grandes dimensões, em detrimento do edifício, que não passará de uma forma, pouco identificável a essas velocidades. No artigo de Taveira, estuda a relevância destes «letreiros» e dos sinais luminosos no contexto nacional, e a força que tem no contexto de uma sociedade de consumo, onde “estes contribuem para a legibilidade da cidade, através da conquista de pontos de referência”⁵¹, sugerindo possíveis formas de utilização dos mesmos. A importância de todos estes temas para Taveira, é apontada por Geoffrey Broadbent, quando refere que este, tenta que os seus edifícios tenham tanta luz de noite, como têm de dia⁵².

⁴⁷ FIGUEIRA, Jorge, “Reescrever o Pós-Moderno. Sete Entrevistas”, Porto, Dafne Editora, 2011, p.144

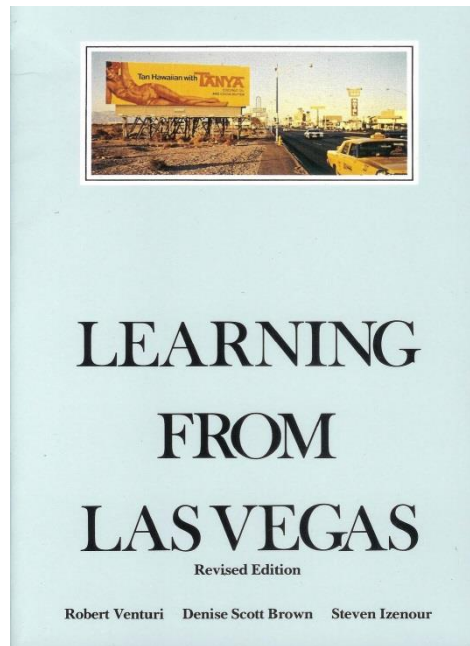
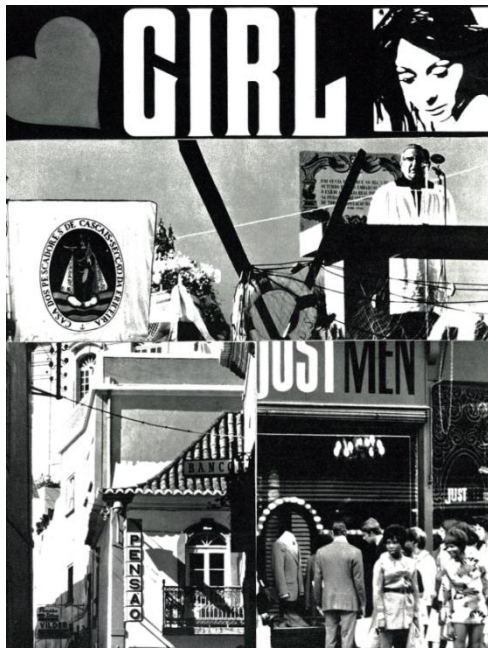
⁴⁸ TAVEIRA, Tomás, “O lettering”, *Arquitectura*, nº116, Julho- Agosto 1970, p.162-166

⁴⁹ FIGUEIRA, Jorge, “Reescrever o Pós-Moderno. Sete Entrevistas”, Porto, Dafne Editora, 2011, p.147

⁵⁰ Em alusão a um edifício em Las Vegas, local de venda de patos, o drive-in “The Long Island Duckling”, com a forma do produto que vende in VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven; “Learning From Las Vegas, The forgotten symbolism of architectural form”. The Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge (Massachusetts), 1977, p. 117

⁵¹ TAVEIRA, Tomás, “O lettering”, *Arquitectura*, nº116, Julho- Agosto 1970, p.162

⁵² BROADBENT, Geoffrey, “Tomás Taveira: architectural works and designs”, London, Academy Editions, 1990



26. e 27. Loja Valentim de Carvalho, atelier Conceição Silva, 1966-69
 [Fonte <http://choosearoyal.blogspot.pt/2009/11/perola-de-cascais-valentim-de-carvalho.html>]

28. Artigo "O Lettering" de Tomás Taveira
 [Fonte: TAVEIRA, Tomás, "O lettering", *ArquitECTURA*, nº116, Julho- Agosto 1970, p.162]

29. Capa do "Learning From Las Vegas" de Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, 1972

As Amoreiras «nascem» desse universo cultural, em que a comunicação é vista como uma necessidade, e em que a referência *pop* tem um papel fundamental para que essa relação entre o edifício e o «Homem» seja realizada com sucesso. Nas bases da cultura *pop* encontra-se a tentativa de consagração de imagens ou ideias populares, no sentido em que fazem parte de um determinado imaginário cultural, e onde posteriormente se tentava transformar essas imagens em arquitetura, ou noutro tipo de arte, como refere Taveira. Nas Amoreiras essa tentativa sofre uma dupla codificação, direcionada para dois objetivos distintos. Uma, com o propósito de comunicar a curta distância onde se aposta numa maior quantidade informação, uma maior manifestação de festividade, de cor e de sinais luminosos, e em que pelo facto do Complexo ser uma «ilha», visível de várias posições, resulta num caos controlado de sinais, perceptível de onde quer que se venha. Tenta-se transparecer que, como o próprio arquiteto refere noutro contexto, mas que paralelamente se poderá inserir aqui, “na maioria das vezes a uma maior concentração de informação (...) correspondem normalmente zonas de maior concentração de atividade, permitindo afirmar que em certos casos pode ser um indicador da capacidade económica e portanto da vitalidade de uma cidade”⁵³. Vindo pela Avenida Engenheiro Duarte Pacheco do Monsanto, a escala do conjunto presencia o visitante, mas dando pouco a conhecer do desenho antropomórfico que o arquiteto desejou. Alguns letreiros, identificando as lojas e o centro comercial, mas é a festividade das cores das arcadas, que assume maior presença. Essa arcada assume uma tentativa de se identificar com o popular, aproximando-se de uma interpretação do desenho do aqueduto, que passa a poucos metros do Complexo. De uma forma mais fantasiosa, assemelha-se com os arcos do Santo António, das festividades populares, segundo associações dos próprios lisboetas em relação ao edifício, revelando que há um «ecletismo popular», justapondo elementos do imaginário popular da cidade, e que faz o visitante identificar-se com o edifício. De resto era vontade do arquiteto preencher toda a arcada de «letras», que não avança para o projeto, por não conseguir uma incorporação teórica bem conceptualizada, segundo o próprio, e porque “há um ambiente preconceituoso na sociedade que se transforma num certo comportamento opressivo”⁵⁴, contra o que não é o «habitual» caminho da estética.

A linguagem à distância é outra, é mais figurativa. A grande escala da intervenção, aliada ao facto de estar implantado na colina mais alta da cidade das sete colinas, vigora claramente a favor deste, levando-o a ser possivelmente o edifício mais alto da cidade, visível de todos os pontos. Por esta

⁵³ TAVEIRA, Tomás, “O lettering”, *Arquitectura*, nº116, Julho- Agosto 1970, p.162

⁵⁴ FIGUEIRA, Jorge, “Reescrever o Pós-Moderno. Sete Entrevistas”, Porto, Dafne Editora, 2011, p.148

razão é também um dos edifícios com mais vigor no *skyline* lisboeta, assemelhando-se ao recorte feito pelo castelo de São Jorge, idênticos em termos de implantação, no topo de uma colina. Este recorte é visivelmente marcado por três volumes, que nos aparecem como formas facilmente assimiláveis ao olhar – são torres, uma estrutura rapidamente reconhecível - o que favorece para a criação de um imaginário desse local, mesmo à distância, sem o visitar. A configuração das torres sugere que estas tenham sido especialmente detalhadas para ser visto ao longe, pois é onde a configuração antropomórfica se percebe. Onde os cavaleiros realmente defendem a dama.

Dependendo do imaginário de cada um, estes objetos figurativos podem até ser vistos como uma banda desenhada em grande escala! Configurando metáforas interpretativas, ao contrário metáforas sugeridas como casas de venda de *hot dog*, com forma sugerindo o que venda, dando pouco trabalho à imaginação, como refere Jencks⁵⁵, suscita curiosidade a quem olha, passando pela capacidade do arquiteto para que esses significados, trabalhem a nível do inconsciente. Se no caso dos «letreiros» é uma linguagem retirada de Venturi, Scott Brown e Izenour, aqui a influência é retirada de edifícios mais icónicos, onde o uso de metáforas é permanente⁵⁶. Como um «verdadeiro» arquiteto eclético, Taveira utiliza todas as referências que acha necessárias de forma a conseguir o grande objetivo desta arquitetura. Comunicar, referindo-o como o local onde é suposto haver uma maior concentração de atividade da cidade - “Esta capacidade da arquitetura traduz-se por uma utilização mais rica e variada do objeto o qual vai muito além da sua função para se transformar num ponto de referência.”⁵⁷

⁵⁵ JENCKS, Charles, “The language of Post-Modern Architecture”, Academic Edition, London, 1984 [1ª Edição 1977] p.65

⁵⁶ Como por exemplo, a Nakagin Capsule Tower, do arquitecto Kisho Kurokawa, onde o arquitecto sugere que cada unidade habitacional seja entendida como uma gaiola de pássaro, guiando a nossa imaginação para tal. in JENCKS, Charles, “The language of Post-Modern Architecture”, Academic Edition, London, 1984 [1ª Edição 1977] p. 40

⁵⁷ TAVEIRA, Tomás, “O lettering”, *Arquitectura*, nº 116, Julho- Agosto 1970, p.163



30. "Ducks" segundo Venturi, Scott Brown e Izenour, edifícios em que a forma sugere a função do edifício, como Jencks refere em relação aos *stands* de venda de *hot dog*.

[Fonte: http://cityroom.blogs.nytimes.com/2007/09/19/the-big-duck-moving-yet-again/?_r=0]

31. Nakagin Capsule Tower, projecto de Kisho Kurokawa de 1972

[Fonte: <http://www.voicesofeastanglia.com/wp-content/uploads/2013/07/Nakagin.jpg>]

32. e 33. A dupla linguagem das Amoreiras, «ao perto e ao longe» [Fonte: Foto do autor, 2013]

[Fonte: <http://arqlx.blogspot.pt/>]

UM SKYLINE DE VIDRO

As torres das Amoreiras são marcadas também por uma inovação em termos tecnológicos, mais propriamente na noção de materialidade. Estas são definidas volumetricamente por uma pele de vidro, que normalmente é utilizado como material transparente, não definidores de volumes, surgindo aqui como uma alteração da perceção em relação ao vidro como material. Pois se até aqui este é visto como material negativo, apenas usado como material transparente, vazio, conforme era percecionado pela abstração do modernismo, agora é lido tanto como opaco, como transparente, mas principalmente é lido volumetricamente, como um sólido. Esta alteração da ideia conceptual que temos do vidro, resulta da grande influência de James Stirling⁵⁸, nas obras de Taveira. Um dos edifícios onde é mais notória essa alteração, é o Leicester Engineering Building, construído em Inglaterra, entre 1959 e 1963, para a Universidade de Leicester, onde pela primeira vez o vidro perde exclusivamente a sua função implícita de deixar passar a luz, passando a ser um delimitador de espaço, como integrante positivo. “Leicester marca o caminho do vidro de negativo para um cheio, é a reversão da conceção material do vidro, de vazio-literal para sólido-conceptual”⁵⁹. No caso de Leicester o vidro delimita formas complexas, como as coberturas das oficinas, e formas mais puras, em paralelepípedo de cantos chanfrados no volume maior; no Complexo das Amoreiras configura formas intrincadas, com zonas subtraídas e adicionadas às torres. Esta condição veio alterar a forma como se olha para o vidro Portugal, conferindo-lhe uma utilização diferente da que havia presente até aqui. Em projetos anteriores Tomás Taveira, já utilizara o vidro como delimitador de volumes, mas sem a mesma projeção, sendo o primeiro na fábrica de discos da Valentim de Carvalho, em Paço de Arcos, projeto de 1966 e depois nas Torres de Alfragide, em Lisboa, projetado e construído entre 1968-74, ambos no âmbito do *atelier* de Conceição Silva. Este último projeto, estudado por Filipa Fiúza numa recente dissertação do ISCTE-IUL, em 2010, intitulado “Um projeto inglês – a influência da arquitetura anglo-saxónica nas Torres de Alfragide”, onde refere

⁵⁸ O tema da inversão das qualidades conceptuais do material, é de resto muito presente em Stirling. Outro exemplo dessa inversão é a utilização do tijolo, na vertical, afastando qualquer função estrutural, de forma a promover as qualidades como material em bruto.

⁵⁹ EISENMAN, Peter, “Ten Canonical Buildings: 1950-2000”, Rizzoli, Princeton, 2008, p. 160

que nas torres, “são aprofundadas as linhas conceptuais implícitas no projeto de Leicester”⁶⁰. A propósito da passagem do vidro para material sólido, referido em relação às Torres de Alfragide:

É feita uma referência explícita ao edifício inglês, uma homenagem (...) à «cascata de vidro» que protege os sucessivos átrios e que os une num espaço ininterrupto (...) O pano de vidro é então moldado ao longo do percurso, ascendente ou descendente, avançando e recuando sempre em ângulos ligeiros, imprimindo um lugar de destaque e um sentido estético ao que, sem isso, seria uma simples parede ou mesmo pano de vidro sem protagonismo.⁶¹

⁶⁰ FIÚZA, Filipa, “Um projecto inglês – a influência da arquitectura anglo-saxónica nas Torres de Alfragide”, Lisboa: [S\N], 2010, p.115

⁶¹ Idem



34. Leicester Engineering Building, James Stirling, 1959-63
 [Fonte: <http://www.studyblue.com/notes/note/n/history-exam-3-building-ids/deck/6312321>]

35. O vidro nas torres das Amoreiras [Fonte: Foto do autor, 2013]

36. Pormenor da caixa de escadas do Leicester Engineering Building
 [Fonte: João Cardim, 2010 in FIUZA, Filipa, "Um projecto inglês – a influência da arquitectura anglo-saxónica nas Torres de Alfragide", Lisboa: [S\ñ], 2010, p.116]

37. Pormenor da caixa de escadas das Torres de Alfragide
 [Fonte: João Cardim, 2010 in FIUZA, Filipa, "Um projecto inglês – a influência da arquitectura anglo-saxónica nas Torres de Alfragide", Lisboa: [S\ñ], 2010, p.117]

A antropologia um edifício em função do contexto

A minha arquitetura não é tão simples como se possa à primeira vista imaginar. Tem em conta não só a informação da ordem do cosmopolitismo cultural como se insere, para além disso, todo o peso da antropologia cultural, da história portuguesa e de noções de ordem poética

Tomás Taveira 1980⁶²

A compreensão do que a antropologia poderia trazer à arquitetura, foi um dos grandes ganhos do Pós-Modernismo. Esse entendimento partiria de uma perceção, de que o Movimento Moderno estaria a menosprezar os verdadeiros objetivos de projeto, e as reais necessidades do homem. O caminho para uma maior proximidade a estas, teria início na atitude do arquiteto para com a intervenção, e a sociedade em geral, em que, através da consciência ética deste, deveria equacionar a adequabilidade das respostas a dar em cada situação. Todas as construções nascem de uma necessidade humana, portanto caberia ao arquiteto a formulação de uma solução, em que a primeira preocupação fosse a resposta a essa necessidade, e que aliando a outros fatores resultará numa maior ou menor «qualidade» do projeto. Assim, de modo a alcançar uma arquitetura «verdadeira» seria necessário compreender as necessidades reais de cada projeto, procurando que essa resposta se adequasse à realidade do Homem. Essas reais necessidades eram definidas pela perceção de que cada cultura seria «única», com todo o valor implícito, e o projeto, respeitando essa diferença de cultura para cultura, teria de se adaptar a todas as situações - a todas as diferentes culturas, constituindo uma verdadeira arquitetura para o «homem». Pretendia-se assim que, em vez de aceitar «cegamente» uma universalização cultural, houvesse um maior reconhecimento dos valores culturais regionais, conjugados conscientemente com os valores internacionais. É a esta definição que Keneth Frampton chama de «Regionalismo crítico»⁶³, no seu artigo “Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of

⁶² TAVEIRA, Tomás, “Tomás Taveira: ‘É impossível anular-me, penso! ”, [Entrevista de João Vieira Caldas e Paulo Varela Gomes], Expresso Revista, 24 de Junho 1989, p. 61

⁶³ O termo é primeiramente usado por Alexander Tzonis e Liane Lefavre para caracterizar o deslocamento evidente entre a arquitetura Moderna e o contexto local onde se inseria, apelando à necessidade de utilizar uma lógica contextual para conferir significado à arquitetura.

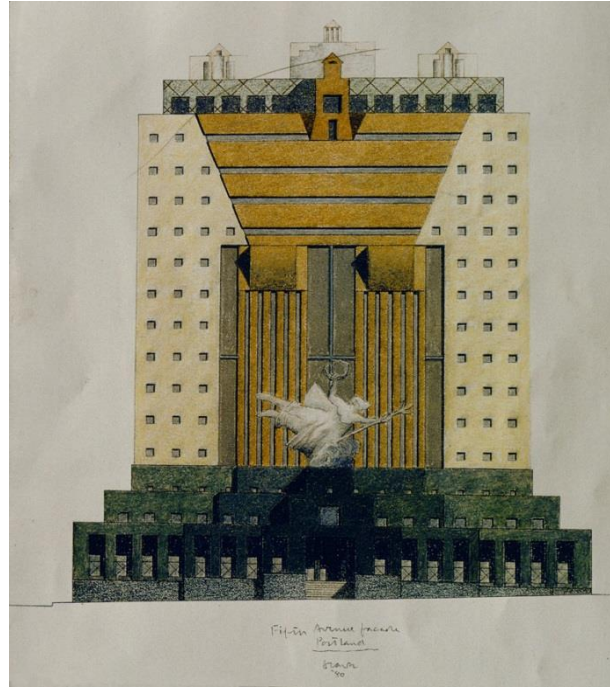
Resistance”⁶⁴ de 1983 (“Por um regionalismo crítico: seis pontos para uma arquitetura de resistência”) onde a arquitetura deveria olhar para o Movimento Moderno por todas as suas qualidades progressistas e conceptuais, mas procurando simultaneamente restabelecer a relação entre o objeto arquitetónico e a «identidade do lugar» que este ocupa, e que esta arquitetura menosprezava.

Esta separação entre as culturas locais e a arquitetura do Movimento Moderno, ocorria pelo facto de o homem do século XX não se enquadrar dentro dos princípios desta arquitetura. Esta foi construída tendo como base que a arquitetura poderia mudar as ações do homem «comum», em encontro de um homem «idílico», desconsiderando todas as raízes culturais com esta atitude. Partia-se do pressuposto que o homem, conseguir-se-ia adaptar a essas alterações trazidas pela arquitetura Moderna, não correspondendo depois ao que veio a acontecer. Assim, este partir de bases «idílicas», acabava por menosprezar as suas necessidades reais, o que faz com que esta arquitetura seja vista como «ilusória», falaciosa, idealizada para um futuro que nunca chegou a ser presente. “Existia uma evidente separação, entre as elites que criam o ambiente e os diversos sectores de público que o habitam ou utilizam”⁶⁵, e se a arquitetura é feita para esses sectores públicos e se esses não se revêm dentro do modo «moderno» de fazer arquitetura, significaria que a forma de abordar o projeto, não seria a mais correta. “A arquitetura Pós-Moderna cresceu em potência para superar esta separação”⁶⁶, e se em parte esta arquitetura é também chamada de *falante*, essa conotação reflete este aprender a «falar» para a sociedade, de um modo geral. Os arquitetos neste período, saem para a rua para «perceber o povo», para ouvirem as pessoas, tentando incorporar o banal na arquitetura, adotando um estilo mais em continuidade com a realidade do pensamento comum, e menos determinista, com menos carácter «excepcionalista», como acontecia no modernismo. Este novo «compreender» passa por estar atento ao contexto do local, com conhecimento absoluto da cultura e tradições de cada sítio, entendendo os estudos antropológicos como potenciadores do projeto. Não se trata de uma preocupação determinista da solução de cada projeto, mas de uma preocupação real, e que ajudará a enquadrar o projeto, procurando estar atento ao contexto de cada projeto e a cultura para que ele é construído. Uma procura «contextualista» a que o projeto de arquitetura se adequa. E se um edifício Pós-Moderno se define por pertencer às pessoas, um exemplo presente dessa atitude é o caso do Portland Building (1979-82), de Michael Graves, em Portland (figura 39), onde por várias vezes a população se manifestou a

⁶⁴ FRAMPTON, Kenneth, "Towards a Critical Regionalism: Six points for an architecture of resistance", in "Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture.", Seattle, Bay Press, 1983

⁶⁵ JENCKS, Charles, "The language of Post-Modern Architecture", Academic Edition, London, 1984 [1ª ed. 1977], p.6

⁶⁶ Idem



38. Um edifício que procure contextualizar-se no local

[Fonte: [http://fc08.deviantart.net/fs71 // /2010/337/b/7/the_question_mark_building_by_brandonman326-d3442fl.png](http://fc08.deviantart.net/fs71//2010/337/b/7/the_question_mark_building_by_brandonman326-d3442fl.png)]

39. Portland Building, Michael Graves, 1982

[Fonte: http://ad009cdnb.archdaily.net/wp-content/uploads/2013/07/51ef06e2e8e44ea5b7000078_ad-classics-the-portland-building-michael-graves_portland.jpg]

40. Saynatsalo Town Hall, Alvar Aalto, 1952, um dos exemplos dados por Keneth Frampton no artigo "Regionalismo crítico" onde o arquiteto utiliza uma consciencia critica dos principios internacionais, adaptando-os à cultura local finlandesa [Fonte: <http://www.pinterest.com/pin/202099102000426400/>]



favor dos símbolos do edifício, contra as pressões vindas de críticos modernistas⁶⁷. No Complexo das Amoreiras, como foi referido atrás, Taveira entende o projeto como uma extensão da arquitetura medieval, expressa no desenho das torres de escritórios, e no planeamento interior do centro comercial, criando uma «cidade interior» baseada numa lógica de hierárquica da cidade medieval - numa configuração de ruas, praças e edifícios públicos próprios desta cidade. Como refere “Lisboa é sempre, antropologicamente, uma cidade medieval por excelência, mais que pombalina e modernista. A grande lição está, ainda, em Alfama e no Bairro Alto.”⁶⁸ apontando ainda alguns monumentos de relevo que pontuam o resto da cidade, como a Sé, a Basílica da Estrela, ou os Mártires. Refere, Alfama e o Bairro Alto como as partes mais significativas da alma da cidade de Lisboa, lugares preservados até aos dias de hoje com a mesma «identidade» que no tempo medieval.

Outro dos grandes ganhos desta arquitetura, é a possibilidade de introduzir o vulgar, funcionando paralelamente como o “introduzir do público nos assuntos arquitetónicos”⁶⁹ e Taveira no contexto português dos primeiros a fazer essa experimentação. Para tal, o arquiteto refere que a relação da arquitetura com a antropologia é essencial, não podendo um edifício ser erguido sem perceber a cultura inerente de cada contexto. Tenta-se perceber os sinais de uma cultura, de forma a puder transpô-los para a arquitetura, sendo esse «um jogo» mais difícil, que o de uma arquitetura que se figura como elemento de exceção. E embora, nas Amoreiras seja este o elemento de exceção, tenta aproximar-se dos verdadeiros gostos do povo, o gosto pela festividade, pela cor, pelo luxo e pela diversão.

⁶⁷ “A escultura que Michael Graves implementou na frente do edifício, e a que chamou de ‘portlandia’, a mulher que personificava as esperanças cívicas, as virtudes e os ofícios dos cidadãos no séc. XIX. (...) Grave converte-a numa dinâmica atleta, voando sobre a porta de entrada pública, que desde cedo chamou a tenção e cativou a imaginação dos habitantes. Apesar dos modernos exigirem a sua retirada, os cidadãos pediram o seu regresso (...). Apesar dos críticos tentarem censurar a banda ornamentada de um lado do edifício, estes símbolos tradicionais foram reinstalados dado o protesto público. Em resumo o edifício tinha-se convertido num objeto de arte pública” in JENCKS, Charles, “The language of Post-Modern Architecture”, Academic Edition, London, 1984 [1ª ed. 1977] p.7

⁶⁸ TAVEIRA, Tomas, “Não tenho medo de coisa nenhuma”, [Entrevista de Baptista- Bastos] *Diário Popular*, 5 de Fevereiro de 1988, p. 20

⁶⁹ JENCKS, Charles, “The language of Post-Modern Architecture”, Academic Edition, London, 1984 [1ªEd. 1977] p.6

A recetividade das Amoreiras

As décadas de 70-80, ficam marcadas por alterações profundamente marcantes, tanto a nível nacional como internacional. Se a nível internacional, era a explosão da era da globalização, em que o mundo todo entra num contacto permanente e de uma forma mais acelerada, em Portugal, a queda da ditadura, veio fazer com que a distância entre estas duas realidades, a nacional e a internacional, ficasse significativamente mais ténue. É assim o «abrir de portas» a várias realidades, que até aqui eram desconhecidas, pelo encerramento da ditadura a tudo o que era exterior, o que criaria grandes alterações sociais no país.

Na arquitetura há também resultados evidentes - de repente tudo entra em contacto, a comunicação entre todas as partes do mundo torna-se muito mais fácil e rápida, "ideias arquitetónicas viajam ida e volta de Tóquio a Londres, à mesma velocidade que um número da A + U, ou da Architectural Design(...), revistas que se leem internacionalmente"⁷⁰. Há uma maior proximidade entre os arquitetos de todo o mundo, e esta situação fez com que surgissem vários estilos, "de ideias paradoxalmente opostas dando como resultado pequenas culturas de gosto"⁷¹. O resultado foi uma arquitetura bastante diversificada, uma arquitetura multinacional com várias influências. O Pós-Modernismo está nas bases de todos estes princípios, estimulando uma pluralidade de intervenções, levando à criação de vários modos de abordagem ao projeto, com várias «culturas de gosto». Tomás Taveira acompanha todos estes acontecimentos internacionais, e a sua arquitetura reflete-o com uma exatidão, em termos temporais impressionante, para um país que por várias vezes se fechou às correntes estilísticas internacionais. E se em termos históricos, Portugal está habituado a momentos como este, de afastamento em relação às culturas internacionais, seguidos por momentos de aproximação, o distanciamento existente para com o Movimento Moderno, foi um reflexo da atitude da ditadura, acima referida, mas que durante esta fase aconteceu em relação a tudo o que era internacional. Assim como ainda não tinha existido verdadeiramente uma cultura moderna, como

⁷⁰ JENCKS, Charles, "The language of Post-Modern Architecture", Academic Edition, London, 1977-1984, p.5

⁷¹ Idem

poderia haver uma crítica a esta cultura? E se as bases do Pós-Modernismo são essa crítica ao moderno, este só poderia surgir depois.

A 27 Setembro de 1985, é inaugurado o Complexo das Amoreiras, pelo presidente da Câmara Municipal de Lisboa, Nuno Abecassis, como grande arma para a sua recandidatura nesse mesmo ano, inauguração essa que se revelou complicada. Uma história ficou particularmente conhecida, quando uma das presentes se aproxima de Nuno Abecassis e de forma a demonstrar o seu descontentamento, refere que nunca mais votaria nele depois das Amoreiras. “Farto da polémica em torno do projeto de Tomás Taveira, que havia defendido com unhas e dentes contra tudo e todos, e que servia agora de arma de arremesso eleitoral, o presidente da Câmara de Lisboa soltou um impropério: ‘Meta o voto no...’”. Este episódio demonstra que, desde logo houve a criação de várias antipatias contra a arquitetura ousada do conjunto. Para os lisboetas irritava o facto que “prédio seja visto, que atraia a atenção de gente a quem a arquitetura «normal» das avenidas Novas e velhas de todo o país, nunca fez levantar a cabeça”⁷². As Amoreiras são alvo de críticas não por erros de desenho do edifício, mas porque se expõe, porque se mostram - ou seja é a configuração das fachadas que descontrola as opiniões. A chegada de um corpo estranho à cidade, que rapidamente se expõe à crítica, é um alvo fácil para uma população, com pouco avanço cultural na maior parte dos casos, e onde por este fugir aos típicos padrões de bom gosto a que esta estava habituada, cria invariavelmente uma «cultura» contra o edifício. Taveira é acusado de exibicionismo, vendo-o associado ao novo-riquismo do pós-25 de Abril, de contribuir para a degradação urbanística de Lisboa, como refere Joaquim Vieira num artigo de época. São acusações apenas de ordem instintiva pelo aparato do edifício, baseadas num certo gosto cultural, que se encontrava socialmente estagnado pelo típico conservadorismo português, onde haveria o costume em só aceitar uma arquitetura que não se impõe, que não aparece. Por parte da crítica de arquitetura é elogiado por uns, por ter criado “as coisas mais excitantes dentro da cidade de Lisboa”⁷³ e criticado por outros, sendo constantemente acusado de plágio, em relação a projetos de Stirling, de Michael Graves, de Ricardo Boffil, como referido em entrevista ao Expresso⁷⁴. O bloco habitacional no Complexo das Amoreiras era também constantemente comparado ao Les Espaces d’Abraxas (figura 4 1

⁷² TAVEIRA, Tomás, “Tomás Taveira: ‘É impossível anular-me, penso!’”, [Entrevista de João Vieira Caldas e Paulo Varela Gomes], Expresso Revista, 24 de Junho 1989, p. 61

⁷³ TAVEIRA, Tomás, “Artigo a favor de Tomás Taveira – Mais cidade” [Manuel Graça Dias] *O Século*, 1988

⁷⁴ “Nós não temos amigos tão primários, nem a opinião é exatamente nossa. Mas há quem compare as suas coisas mais recentes e os seus desenhos com o edifício de Portland e os desenhos de Michael Graves; e com os prédios de Boffil...” *in* TAVEIRA, Tomás, “Tomás Taveira: ‘É impossível anular-me, penso!’”, [Entrevista de João Vieira Caldas e Paulo Varela Gomes], Expresso Revista, 24 de Junho 1989, p. 57

e 42), de Ricardo Boffil, referido também pelo próprio Taveira - “Assim na habitação das Amoreiras (a luz) surge através das «enormes» colunas de vidro que não passam de *Bow windows* e que têm sido criticadas mais pela aparência e não pelo conteúdo e consideradas mais ou menos boffillianas...”⁷⁵. Taveira tenta distanciar-se deste contrapondo que este último “procura fazer a pessoa entrar no próprio espaço urbano do empreendimento; em relação a este aspecto, quaisquer comparações são irrelevantes, pois eu «já estava fora»”⁷⁶ - ou seja, o próprio Taveira refere que não teve «opinião» nas escolhas urbanas, pois estas nascem do plano urbanístico, e são dessas escolhas urbanas que surgem os projectos de Boffil.

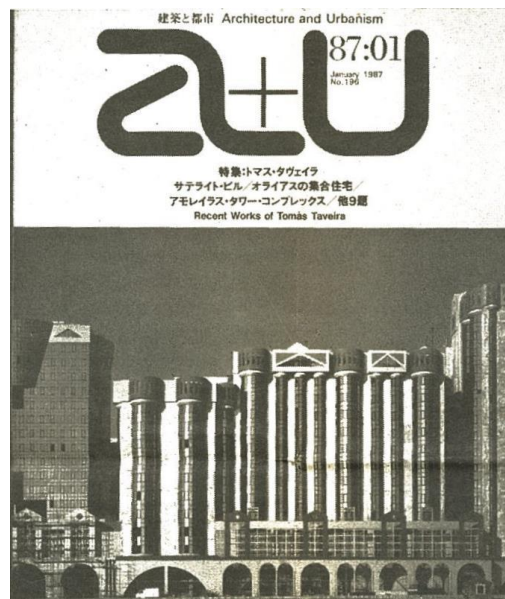
Contudo, e apesar do senso comum geralmente parecer compreender e aderir ao edifício Pós-Moderno, em Portugal não existia o hábito de conviver com edifícios altos - “A nossa paisagem urbana não é animada por outros edifícios postmodern, como nos EUA”⁷⁷ - e também por subsistir o hábito em só aceitar uma arquitetura que não se impõe, que não aparece, como referem João Vieira Caldas e Paulo Varela Gomes, esmiuçando uma entrevista a Tomás Taveira. Para este último, neste tipo de sociedade, é necessário um afastamento em relação ao contexto atual, e “fazer um esforço para entender, (...) para dialogar e, a partir de um determinado momento, a sociedade acaba por absorver um conjunto de noções e torná-las suas”⁷⁸. A juntar a esta cultura contra as Amoreiras está a própria figura de Tomás Taveira, de carácter intempestivo, causando por si só tanto impacto como os seus edifícios - impacto esse que lhe trouxe muito sucesso, o que fez dele um dos arquitetos portugueses mais procurados e com mais reconhecimento a nível nacional e internacional da segunda metade do século XX, com publicações em revistas internacionalmente prestigiadas, como a japonesa A+U (figura 44). No «reverso da medalha» desse sucesso, os seus edifícios criavam demasiada especulação, em vez de haver períodos de «pacificação», de assimilação destes. Então, no caso das Amoreiras, em vez de surgir esse tempo de reflexão, criou-se o oposto, uma espécie de rejeição contra o Complexo e que persistiu durante vários anos. Mas todo o impacto causado, ajudou também a criar algo que fez mudar a relação das pessoas com a arquitetura em Portugal, especialmente em Lisboa. Fez com que os lisboetas comesçassem a falar de arquitetura, “e se outro mérito não tivessem as Amoreiras, como

⁷⁵ TAVEIRA, Tomás, “O triângulo das Amoreiras”, [Entrevista de José Manuel Fernandes e Manuel Graça Dias] *Arquitectura Portuguesa*, nº 4, Novembro Dezembro, 1985, p.25

⁷⁶ TAVEIRA, Tomás, “Tomás Taveira – Entrevista, Amoreiras”, [Entrevista de José Manuel Fernandes] *Arquitectura Portuguesa*, nº 4, Novembro Dezembro, 1985, p. 31

⁷⁷ TAVEIRA, Tomás, “Tomás Taveira: ‘É impossível anular-me, penso!’”, [Entrevista de João Vieira Caldas e Paulo Varela Gomes], *Expresso Revista*, 24 de Junho 1989, p. 61

⁷⁸ TAVEIRA, Tomás, “Já não se pode ouvir falar das Amoreiras”, *O Primeiro de Janeiro*, 29 de Maio de 1987, p.8



41. Les Espaces d'Abraças, Ricardo Boffil, 1978-1983
 [Fonte: http://farm3.staticflickr.com/2519/3848647964_2feac54f42_o.jpg] referido como «inspiração» para (42.) o bloco habitacional no Complexo das Amoreiras [Fonte:Foto do autor 2013]

43. Ilustração presente no artigo do jornal O Século, de 1988 "Debate: Artigo a favor e artigo contra Tomás Taveira"

44. Capa da Revista japonesa A + U, número sobre Tomás Taveira.

apenas acontecera com o «franjinhas» de Teotónio Pereira, ele pôs as pessoas a refletir sobre arquitetura e a cidade⁷⁹. De repente todos questionavam aquela arquitetura, criticando ou elogiando, mas de uma forma global, todos se interessavam em falar sobre as Amoreiras.

No geral, o impacto do empreendimento foi de facto enorme, o que faz deste um dos “maiores acontecimentos da arquitetura portuguesa pós-25 de Abril”⁸⁰, quer pelo debate criado sobre a arquitetura quer pela alteração que provocou no quotidiano população lisboeta. Em especial, o Amoreiras Shopping Center, “o 1º centro comercial digno desse nome na cidade de Lisboa”⁸¹, concedendo acesso a vários produtos que até ai não existia, simultaneamente como uma maior variedade de escolha para todos os habitantes da cidade. Três meses depois da inauguração das Amoreiras, Portugal entra na Comunidade Económica Europeia (atual União Europeia), o que provocou ainda maior facilidade de acesso a vários novos produtos, novas marcas, culminando numa maior oferta de serviços. A entrada na CEE, possibilita também um maior poder de compra, proporcionando mais gastos que até ai eram possíveis. O sucesso comercial não foi imediato, então quando três anos depois acontece o incêndio nos armazéns do Chiado, os Lisboaetas precisavam de um sítio onde ir, como referido no jornal Público⁸². Passa então a ser o ponto de encontro da cidade, e tal impacto só é comparável ao da zona da Expo quase 15 anos depois. Portanto como refere Teresa Barata Salgueiro, investigadora do Centro de Estudos Geográficos da Faculdade de Letras de Lisboa, ao jornal Público “As Amoreiras marcam uma rutura na vida de Lisboa”⁸³.

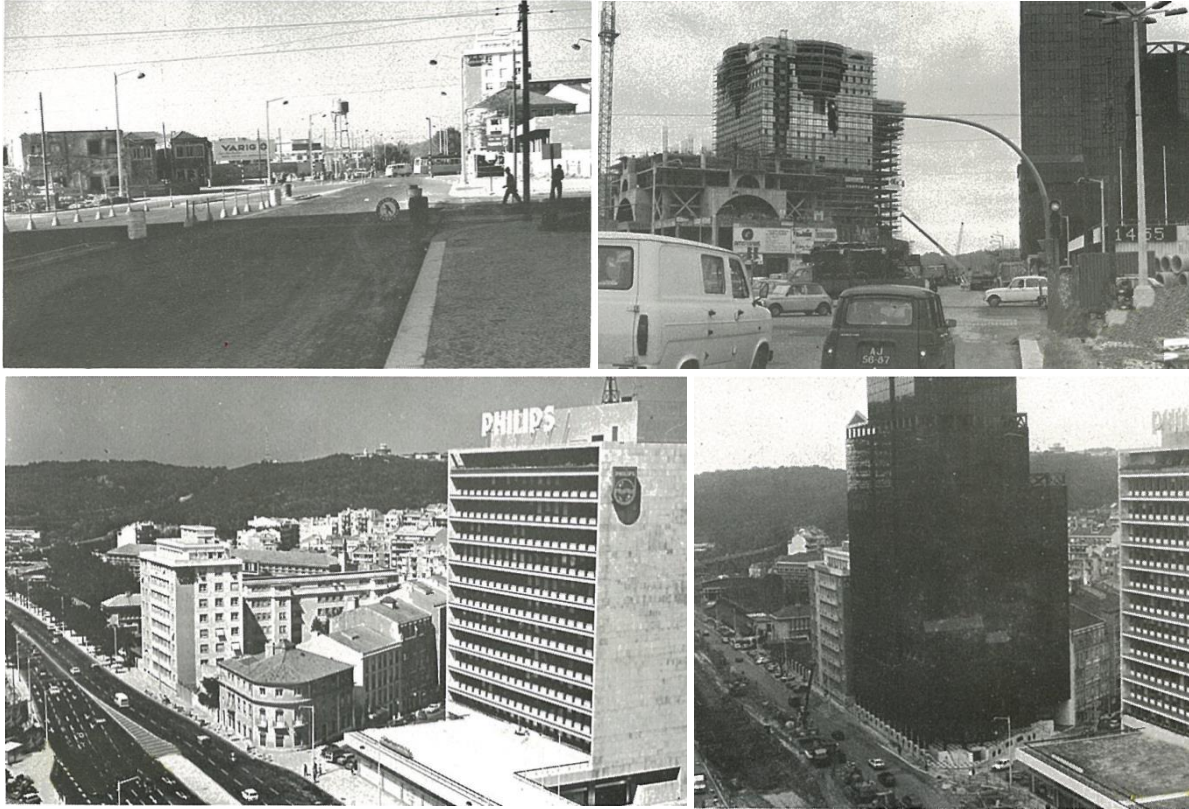
⁷⁹ TAVEIRA, Tomás, “O mal amado” [Maria de José Mauperrin] *Revista Expresso*, 27 de Abril de 1991, p. 10

⁸⁰ VIEIRA, Joaquim, “Taveira free-style”, *Expresso Revista*, 24 de Junho 1989, p. 59

⁸¹ HERIQUES, Ana; SOARES, Mariza, “Amoreiras: a polémica passou de moda, o *shopping* subiu de estatuto”. [Em Linha] [Consult a 16 de Maio de 2013] Disponível em WWW:<URL<http://www.publico.pt/local/noticia/amoreiras-a-polemica-passou-de-moda-o-shopping-subiu-de-estatuto-1458100>>

⁸² Idem

⁸³ Idem



45. 46. 47. e 48. Nas fotos da direita, cruzamento da Av. Engenheiro Duarte Pacheco com a Av. Conselheiro Fernando de Sousa, em 1970, e à esquerda o mesmo cruzamento em 1985 com as Amoreiras em construção e com o edifício "satélite" já construído. [Fonte: TAVEIRA, Tomás, "Tomás Taveira – Entrevista, Amoreiras", [Entrevista de José Manuel Fernandes] *Arquitectura Portuguesa*, nº 4, Novembro Dezembro, 1985, p. 25]

Lisboa e as Amoreiras

30 anos depois

Quase 30 anos passados do impacto provocado pelas Amoreiras na cidade de Lisboa, estas vivem hoje um momento em tudo diferenciado do vivido nos anos 80. Depois de serem as responsáveis por trazer a discussão da arquitetura para a «praça pública», gerando mais controvérsia que qualquer outro edifício construído na cidade, hoje essa relação foi pacificada, usufruindo de uma posição bem mais estável no quotidiano lisboeta.

Todos discutiam sobre o propósito daquele edifício, a linguagem, os sinais que exponha e que se revelavam estranhos, e que faziam do edifício um corpo exterior à cidade, não aceite. Hoje as Amoreiras vivem uma posição diferenciada, mais interiorizada pela cidade, mas sem perder a aura vanguardista a que sempre esteve associado. A crítica imediata, «fácil», quase desapareceu, beneficiando do facto das relações com as questões Modernas e Pós-Modernas estarem agora estabilizadas, levando a uma tentativa maior de compreensão do Complexo, outrora desconexo com o entendimento do observador. Hoje o edifício parece mais correto. O afastamento necessário da população em relação ao edifício para o perceber, que Taveira na altura falava, só agora foi estabelecido, e apenas o foi, por um processo natural, não por um ato voluntário consciente da sociedade. Foi através do distanciamento criado pelo tempo, transportando a ideia desenvolvida nas décadas de 80-90, de que o Complexo seria excessivo e desapropriado, para algo que parece mais integrado na cidade, com sinais estranhos, mas transversais a vários edifícios de exceção⁸⁴. Talvez o que fez prolongar esse processo, foi o facto de surgirem vários edifícios, dentro de uma arquitetura que não era de exceção, com os símbolos apropriados desta arquitetura praticada por Taveira, e que criaram um próprio estilo de gosto em Portugal, e que se vulgarizou chamar em tom provocatório de «taveirada». Manuel Graça Dias analisa o termo - "surge num período em que ficam prontas não só esta (Amoreiras) como também outras obras de Taveira, que o homem da rua considerava excessivas: o edifício do

⁸⁴ Refira-se arquitetura de exceção como arquitetura de determinados programas como centro comerciais, igrejas, escolas, hotéis, etc., um tipo de arquitetura com determinados sinais.

Banco Nacional Ultramarino, na Av. 5 de Outubro (Lisboa), o do Totobola, na Av. D. Carlos...⁸⁵ A exemplo disso, surgem vários edifícios pelo país com frontões arrojados, com colunas, ou com uma grande multiplicidade de cores, ou seja de todos os sinais que mais impacto causaram, eram agora facilmente copiados e usados em qualquer situação. O que também demonstra que estes sinais coincidiam com o próprio gosto das pessoas, pelo luxo, cor e festividade, levando a que um pouco por todo o país começassem a surgir edifícios ditos «comuns» com estes símbolos *pop*, banalizando-os. O que era de exceção tornou-se vulgar, não contribuindo para a pacificação desta arquitetura.

Distanciado desse tempo o próprio arquiteto recentemente referiu em entrevista a Jorge Figueira “as Amoreiras entraram na vida dos lisboetas, foram assimiladas”⁸⁶, elas subiram de estatuto, adaptando-se aos novos tempos. Entraram na vida lisboeta, embora ainda provoquem alguma controvérsia, já não há ecos de contestação - “de monstro megalómano passou a local onde vai às compras quem não quer andar aos encontros”⁸⁷. Os lisboetas aprenderam a viver com as Amoreiras, assimilaram o *modus vivendi* de edifícios como este, abrindo as portas para os centros comerciais que se seguiram, como o Colombo ou Vasco da Gama. Mas paradigmaticamente é agora que o edifício levanta mais questões no meio de uma minoria esclarecida - os arquitetos - que outrora muito criticaram o conjunto, hoje tentam perceber-lo. Surgem hoje alguns estudos sobre o edifício, numa tentativa de perceber essa relação tão estranha com a cidade, e sobre a própria linguagem, que hoje desperta interesse. Taveira hoje volta a ser evocado, não para ser alvo de críticas, mas porque deixou marcas em diversos contextos, provocadas por uma arquitetura imponente que marcou significativamente a cidade com algo distinto. De uma crítica fervorosa contra o edifício, nos «primeiros» anos, a um estado de integração, despertando interesse e «mistério» por parte da cidade, o que faz com que o edifício figure hoje como um ícone da cidade de Lisboa. Esse estado só foi conseguido pela assimilação destes temas por parte da cidade, mas também advém de fatores lógicos do conjunto, desde a posição privilegiada

⁸⁵ HERIQUES, Ana; SOARES, Mariza, “Amoreiras: a polémica passou de moda, o *shopping* subiu de estatuto”. [Em Linha] [Consult a 16 de Maio de 2013] Disponível em WWW:<URLhttp://www.publico.pt/local/noticia/ amoreiras-a-polemica-passou-de-moda-o-shopping-subiu-de-estatuto-1458100>

⁸⁶ Cit. por COELHO, Alexandra, “Passaram trinta anos. Já digerimos Tomás Taveira e as Amoreiras?” [Em Linha] [Consult a 16 de Maio de 2013] Disponível em WWW:<URLhttp://www.publico.pt/cultura/noticia/ passaram-trinta-anos-ja-digerimos-tomas-taveira-e-as-amoreiras-1543527>

⁸⁷ HERIQUES, Ana; SOARES, Mariza, “Amoreiras: a polémica passou de moda, o *shopping* subiu de estatuto”. [Em Linha] [Consult a 16 de Maio de 2013] Disponível em WWW:<URLhttp://www.publico.pt/local/noticia/ amoreiras-a-polemica-passou-de-moda-o-shopping-subiu-de-estatuto-1458100>



49. Amoreiras, um edifício icónico
[Fonte da imagem original(sem as Amoreiras):
<http://decoupagefiles.wordpress.com/2012/09/img00132.jpg?w=870>]

que este possui no *skyline* da cidade, visível de quase todos os pontos de Lisboa; o facto de ter sido o primeiro *shopping* da cidade de Lisboa, ajudando a referenciar o edifício como símbolo; tal como a linguagem deste, referido atrás, que desperta determinados sinais, e que fazem associa-lo como um edifício icónico. Se se aliar a história controversa do próprio edifício, contribui-se para a criação de uma imagem sempre presente deste - possuindo uma posição de omnipresença, no imaginário das pessoas como edifício referência, e presente no imaginário dos arquitetos como um edifício «enigmático» e num estado de interrogação permanente, próprio de um símbolo da cidade. Como Tomás Taveira refere “As Amoreiras são uma marca iconográfica e ganham intemporalidade por isso”. Já não se vê Lisboa sem as Amoreiras. Um edifício criado com o princípio de ser um marco, dentro de uma lógica Pós-Moderna, onde a hierarquização das cidades era feita através de monumentos, de elementos centrais, sendo o Complexo das Amoreiras consideradas hoje, Conjunto de Interesse Público⁸⁸. Poderá referir-se que o impacto inicial desta arquitetura será regularmente o choque, mas, como se faz algo excitante sem correr nenhum risco? Como Manuel Graça Dias refere num artigo da altura, na revista *Século*, as obras de Tomás Taveira são as que “se dão à crítica, que se expõem, que se mostram, que se afirmam, que berram nos sítios da cidade”⁸⁹, são “os novos símbolos, as poucas surpresas de uma Lisboa contemporânea, as arquiteturas que façam pensar”⁹⁰.

Contudo, será importante referir que as Amoreiras não serão o maior ícone de Lisboa, uma cidade de vasta história e por isso repleta de símbolos e ícones, mais presentes no imaginário popular. Assim o Complexo das Amoreiras figura na cidade como um símbolo de uma determinada época - da época Pós-Moderna - e provavelmente como a obra mais emblemática da segunda metade do Séc. XX. Um símbolo em que, através da perceção da importância da ligação do objeto com o lugar, compreendendo a cultura que lhe é inerente, aliado ao entender da antropologia como arma de auxílio da arquitetura, suportou a criação do ícone da Pós-Modernidade na cidade de Lisboa.

⁸⁸ Segundo o novo Plano Director Municipal de Lisboa, de 2012, [consult. a 11 de Julho de 2013]

⁸⁹ TAVEIRA, Tomás, “Artigo a favor de Tomás Taveira – Mais cidade” [Manuel Graça Dias] *O Século*, 1988

⁹⁰ Idem

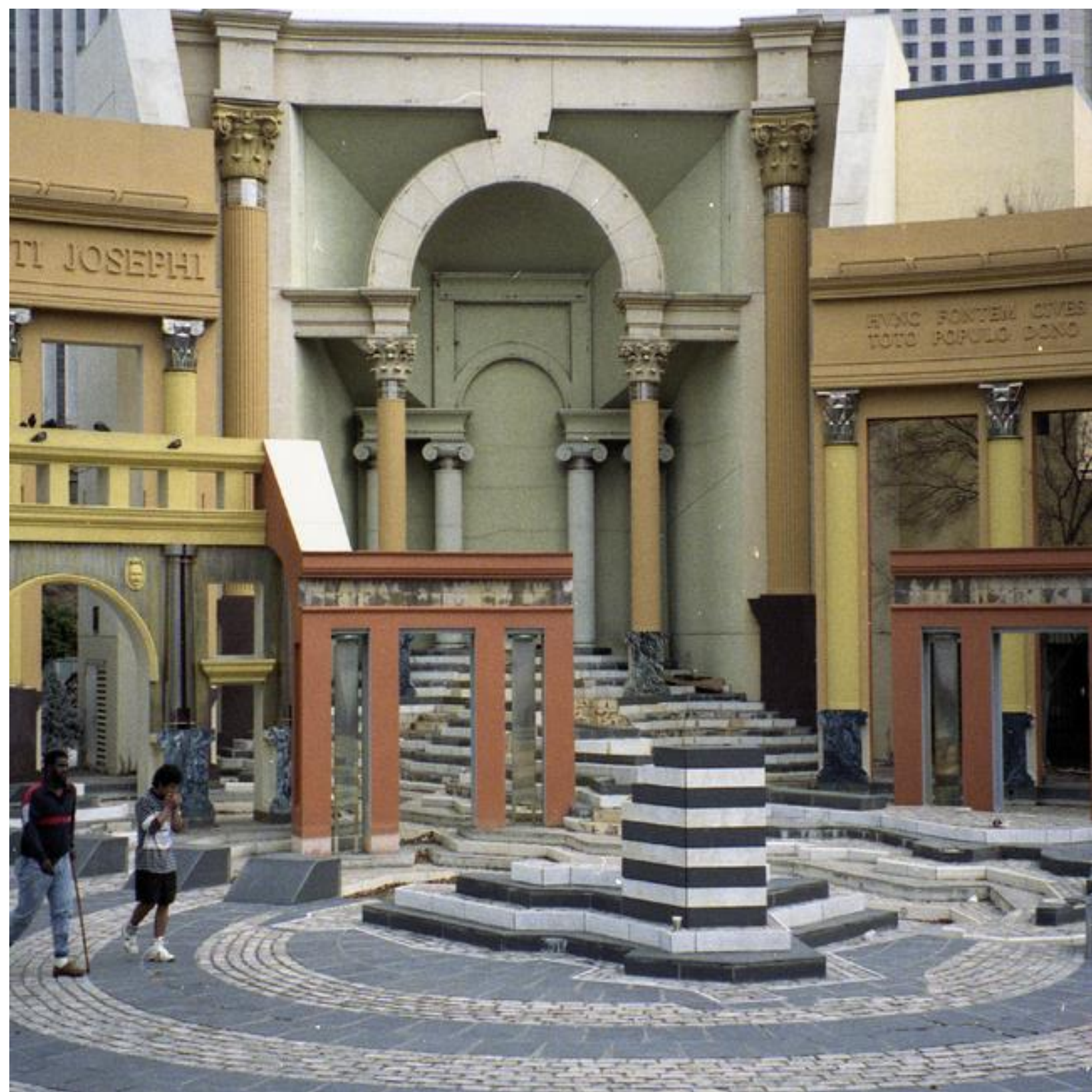
3 Casos de estudo

Outros edifícios que procuram refundar centros urbanos

NOTA INTRODUTÓRIA

Na terceira parte desta dissertação será abordada o debate sobre edifícios regeneradores de centros urbanos de outra forma, relocalizando-o, de modo a perceber através de outros exemplos internacionais o mesmo «fenómeno». Passando cada um dos casos por processos e princípios idênticos, é possível retirar características similares que podem ser encontradas e que sustentam a criação de um padrão neste tipo de edifícios. Os casos de estudo escolhidos são duas das intervenções mais importantes Pós-Modernistas, e dois arquitetos, que como já foi referido anteriormente, influenciaram significativamente o percurso de Taveira. À semelhança das Amoreiras são também edifícios com carácter público, inseridos em zonas que se propõem a revitalizar em cada uma das cidades.

Assim será visível qual o caminho escolhido por estes na tentativa de revitalizar um centro urbano, e se foi ou não conseguida. Seria fulcral nestas comparações, tentar perceber como se encontram esses ícones nos dias de hoje, que tal como nas Amoreiras, passado o grande fulgor do Pós-Modernismo, e já com três décadas de existência, será que se mantêm como grandes marcos destas cidades?



Piazza d'Itália, Nova Orleães, 1978

CHARLES MOORE

CONTEXTUALIZAÇÃO DO PROJETO

Situada interior de quarteirão, na *Central Business District* de Nova Orleães, o projeto depara-se com uma questão inicial – como proporcionar um centro à comunidade italiana, a que este edifício era dedicado, num local escondido da cidade, e a que os edifícios circundantes viram as costas?

O projeto tem o seu ponto de partida com condições difíceis, devido a essa localização, mas aprende a tirar partido delas. Os três caminhos que dão acesso à piazza, são utilizados como percursos integrados, funcionando como uma «sinal» para quem percorre a rua, de que acontece algo atrás daqueles edifícios. Desses percursos até ao interior da piazza, há a criação de um jogo onde se revela e esconde o interior, através da utilização dos arcos, de pérgulas e de colunas. Nesse arcos, utiliza os

estilos dórico, coríntio, compósito e toscano, citações diretas de templos romanos, pintadas umas de vermelho, outras de amarelo, representando na realidade como seriam os templos clássicos (que nunca foram brancos como representam os movimentos neoclassicistas europeus dos séc. XVI e XVII) numa intervenção com aproximações aos primeiros trabalhos plásticos do *Independent Group*, alterando as qualidades típicas dos materiais. Assim o arquiteto consegue através destes elementos dramatizar a aproximação do visitante, iludindo e transformando uma praça que na realidade seria irregular, se contado pelo limite marcado pelos arcos e colunas, numa circular. Há depois uma justaposição de elementos e referências – ecletismo radical - que ajudam a contextualizar e codificar a piazza. Dos edifícios da envolvente, arranha-céus de grafismos pretos e brancos, nasce o motivo para os anéis graduais do centro da praça, contextualizando-a dentro da envolvente próxima. É uma tentativa de implementar um novo tipo de modernismo, baseado no passado, como esta praça que vai buscar inspiração nas antigas praças europeias, especialmente nas praças italianas, em vez de nas visões vanguardistas modernistas.

De forma a salientar o motivo da piazza – dar identidade à comunidade italiana, numa cidade dominada por vários grupos étnicos - Charles Moore associou-se a 2 arquitetos locais da Perez Associates, que lhe forneceram informação e conhecimento cultural de modo a enraizar a piazza dentro do conteúdo local. Vários arquétipos italianos são então utilizados, como as colunas e os arcos de templos romanos, como já foi referido, ao qual se justapôs encriptação latina num letreiro, onde diz "Esta fonte foi doada aos cidadãos de Nova Orleães, como presente para todos". É também utilizado, no desenho de chão, a forma do país italiano, deixando a ilha de Sicília (a comunidade mais presente em Nova Orleães) no centro da Piazza, e ainda enfatizada com um podium. Esta referenciação neste conteúdo social, que só é possível depois da exploração da cultura local, reforça o papel de aspetos antropológicos na arquitetura. Há ainda referências de gostos mais comerciais, como luz néon ou a desmaterialização dos capitéis das colunas, em metal, representando as suas bases como se tivessem sido cortadas, pintadas de castanho para evidenciar a dureza de tal ato. Assim as colunas não se tratam reconstruções na verdadeira conceção da palavra, mas sim de alusões à história do país, transfigurando-lhes o significado. Com este equilíbrio entre elementos historicistas e *pop*, consegue-se um conjunto conteúdos opostos mas com significados similares. Fazendo um paralelismo com as Amoreiras que poderá parecer uma coluna de banda desenhada, a Piazza d'Italia assemelha-se a ilustrações de um livro vivo!



Imagem da folha anterior: 50. Piazza d'Italia, Charles Moore, 1976-78, Nova Orleães
 [Fonte: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/PiazzaDItalia1990.jpg>]

51. Planta da Piazza d'Italia [Fonte: http://24.media.tumblr.com/tumblr_m0yay8l74m1qztueno1_500]

52. O néon presente na Piazza d'Italia [Fonte: <http://www.soothingwalls.com/blog/wp-content/uploads/2013/04/Piazza-d%E2%80%99Italia.jpg>]

53. Várias sequencias de arcos
 [Fonte: <http://www.wunderground.com/wximage/Kennebunker/2370>]

54. Pormenor dos capiteis jônicos representados em metal
 [Fonte: <http://www.thegorgeousdaily.com/wp-content/uploads/2013/01/piazza-italia-3.jpg>]

55. Cartaz turístico da cidade de Nova Orleães
 [Fonte: <http://www.neworleansonline.com/directory/location.php?locationID=1344>]

Utilizando vários estereótipos e convictos que este tipo de utilização do kitsch, fosse a resposta indicada à austeridade do modernismo, com uma implantação que “se encaixa e amplia o contexto urbano”⁹¹, Charles Moore quer “tranquilizar os cidadãos inseguros com um lugar semelhante aos centros históricos e aos bairros do século XIX - numa palavra falsifica”⁹². Porque na realidade o que se tenta criar é um local de paragem, que estabelece uma reflexão sobre o passado, mas essencialmente estabelece um marco, numa cidade contemporânea marcada pela dicotomia entre espaços monótonos e os espaços marcantes na cidade, em que este pretendia ser claramente um dos espaços icónicos da cidade.

⁹¹ JENCKS, Charles, “The language of Post-Modern Architecture”, Academic Edition, London, 1984 [1ª ed. 1977] p.146

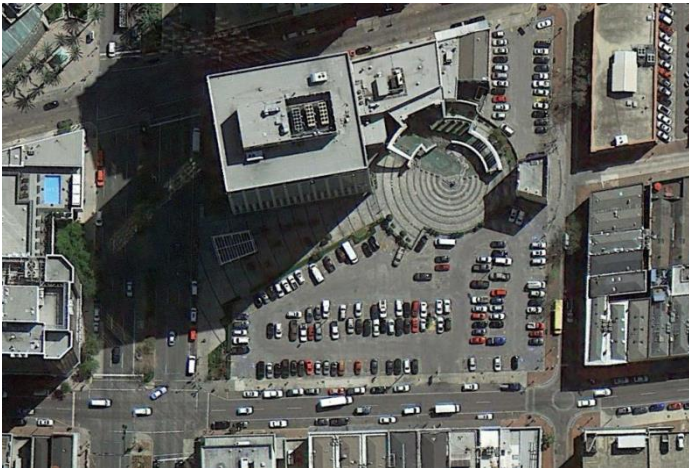
⁹² FIGUEIRA, Jorge, *A Periferia Perfeita, Pós Modernidade na Arquitectura Portuguesa, Anos 60-Anos 80*, Coimbra, Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, p.183

PIAZZA D'ITALIA 35 ANOS DEPOIS

No projeto inicial da Charles Moore estava proposto a construção, nos terrenos que circundavam a piazza, de um centro para comunidade italiana na cidade, com comércio típico, uma *trattoria*, uma *pizzeria*, e lojas de roupa⁹³, como demonstrado várias fotos da maquete (figura 56), pelos edifícios com linhas circulares na cobertura. Durante vários anos, houve grande expectativa para que essas zonas ganhassem forma urbana, mas que nunca se chegou a materializar. Ainda assim a praça teve grande sucesso nos seus primeiros anos, muito visitada pelo público e com varias enchentes, inclusive com pessoas que se atreviam a “molhar os pés” na piscina/fonte (figura 57). Com a demolição de um dos edifícios que a demarcava, aproveitado como parque de estacionamento, juntamente com a não construção do previsto centro italiano, “a praça rapidamente caiu em ruina durante os anos 80”⁹⁴. Desde logo a implementação de uma praça de inspiração europeia, num típico *downtown* das cidades norte americanas, onde construção de alta densidade e o abandono coabitam lado a lado, parecia estranha. Depois, sem um enquadramento urbano que a sustentasse, a praça perdeu o fulgor para que foi idealizada, conduzindo à degradação das peças de mármore, a que a fonte deixasse de funcionar, e a que vários componentes (especialmente os elementos em cobre) comesçassem a ser saqueados. O local é depois apropriado por vários sem abrigos como lugares de pernoita, o que levantou várias vozes de críticas contra tal situação. Várias questões relacionadas com a utilidade e noção de conservação que deve ser conduzida num monumento são levantadas. Um edifício que não tem uma função específica, logicamente será mais frágil em termos de conservação, pois o que conserva um edifício, um monumento, dentro de uma relação indireta, é a sua função. Um edifício público, com a sua função posta em causa, e de livre acesso, torna-se mais fácil de vandalizar, ao que acresce o facto do seu contexto urbano se ter «desmoronado», criando condições favoráveis para a decadência do local.

⁹³ FISHER, Thomas, Postmodern Postmortem, [Em linha]. [Consult. 01 de Agosto de 2013]. Disponível em WWW:< URL:<http://www.architectmagazine.com/community-projects/postmodern-postmortem-charles-moore-piazza-d-italia.aspx>>

⁹⁴ PATERSON, Seale, Bellissimo, The New Orleans Italian community and the Piazza d'Italia. [Em linha]. [Consult. 04 de Agosto de 2013]. Disponível em WWW:< URL:<http://www.myneworleans.com/St-Charles-Avenue/March-2009/Bellisimo/> Seale Paterson 09-2009>



56. Fotografia da maquete da Piazza d'Italia. A branco com riscos circulares na cobertura esta representado o centro comunitário proposto, com o comércio típico italiano.

[Fonte: [http://lunaweb.giza.tulane.edu/luna/servlet/view/all/where/Central+Business+District+\(CBD\)?os=100&showAll=who&res=2](http://lunaweb.giza.tulane.edu/luna/servlet/view/all/where/Central+Business+District+(CBD)?os=100&showAll=who&res=2)]

57. Piazza d'Italia no sucesso dos primeiros anos, com várias pessoas a utilizarem as piscinas.

[Fonte: [http://lunaweb.giza.tulane.edu/luna/servlet/view/all/where/Central+Business+District+\(CBD\)?os=100&showAll=who&res=2](http://lunaweb.giza.tulane.edu/luna/servlet/view/all/where/Central+Business+District+(CBD)?os=100&showAll=who&res=2)]

58. Ortofotomapa actual da zona, ficando claro a não concretização do centro comunitário italiano proposto, no local onde se situa o extenso parque de estacionamento.

[Fonte: <https://maps.google.pt>]

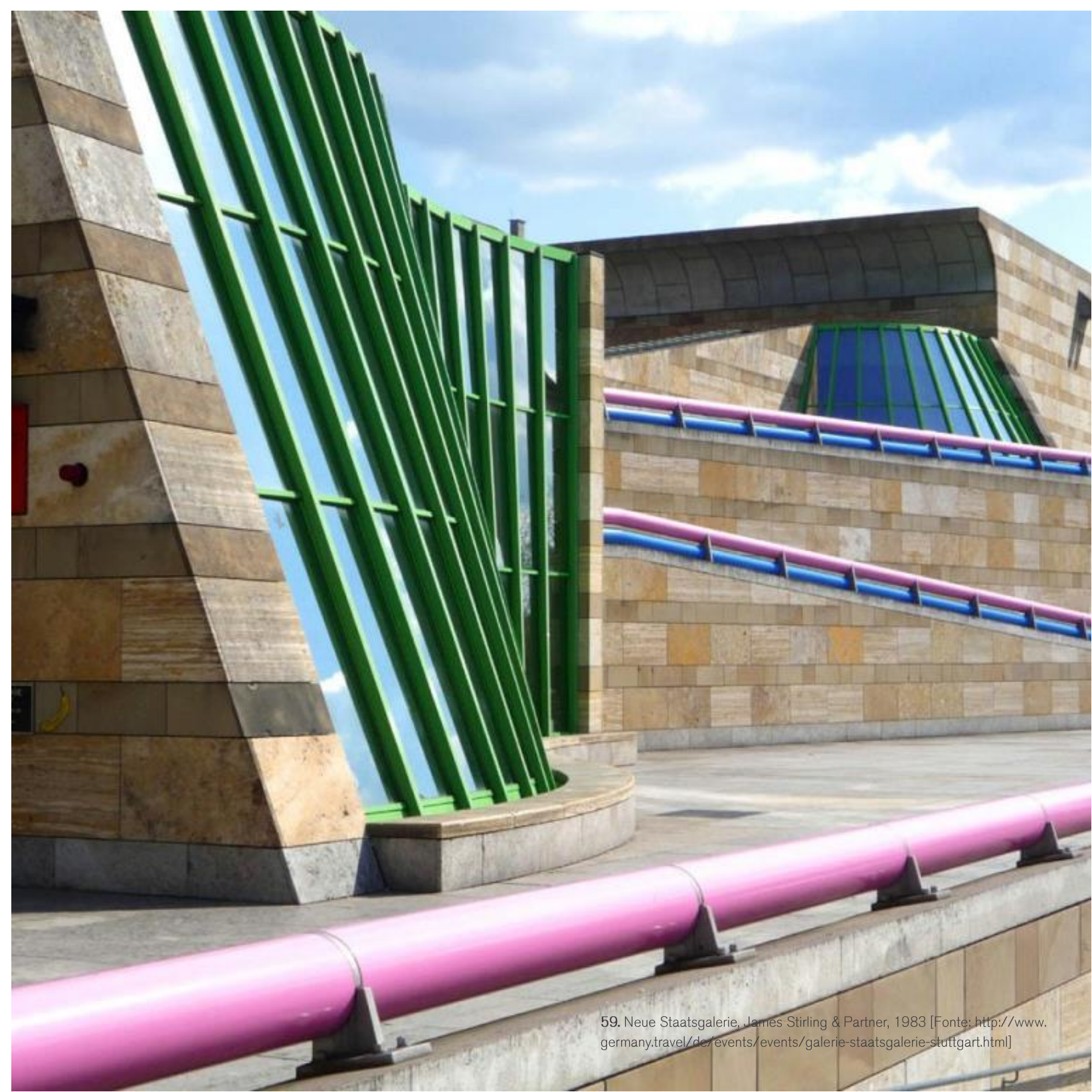
Recentemente, em 2004, é restaurado após vários anos de negociação entre a câmara e o hotel *Loews* (localizado num dos edifícios que delimitam a praça), hoje a *Piazza d'Italia* é um lugar um pouco diferente do que foi. Tendo em conta a passada situação, resultante numa apropriação danosa para o edifício, e de forma a torna-lo num local mais seguro e limpo, este está hoje delimitado por uma rede, para que possa ser encerrado à noite. Esta situação tem revoltado a população local, por ter sido restringida uma zona tão relevante da cidade. Esta opinião é transversal em vários depoimentos de cidadãos de Nova Orleães, como demonstra o seguinte testemunho - "Depois chegou a vedação e arruinou-o. Vocês vedariam a Torre *Eiffel*? E um edifício do Frank *Lloyd Wright*? E o *Grand Canyon*? Eu acho que não."⁹⁵. Assim o edifício perde algum do seu propósito, em ser uma praça, no meio de todas as ruas apertadas que o rodeiam, pela falta de consistência urbana, estando demasiado exposta, descontextualizada e fácil de vandalizar. Já em 2013 o *Mayor* da cidade, Mitch Landrieu, revela novos planos para a praça, com fundos retirados dos parques de estacionamento que a rodeia hoje em dia, que passam pela reestruturação dos jardins, reparação da fonte, e a implantação de casas de banho no local⁹⁶.

Apesar de todos estes acontecimentos, a *Piazza d'Italia*, nunca deixou de ser vista como um marco da cidade de Nova Orleães, e continua hoje a ser visto como um monumento «às pessoas», sendo um local presente em todos os locais turísticos da cidade, e um dos mais utilizados para descontrair, da intensidade da vida na cidade. Todos os esforços feitos para a manter em funcionamento, fazem credenciar a importância deste espaço na cidade, ficando também patente, que um plano não concluído não vigora como bom prenúncio para o sucesso deste, tal como uma intervenção sem a devida contextualização urbana, deixa-a descontextualizada. Além do envelhecimento causado pelo desvanecer das cores da *Piazza*, o maior envelhecimento desta é causado pelo se provar que intervenções por si só "não conseguem tornar esta parte da cidade mais urbana que ela era antes"⁹⁷ como referido na *ARCHITECT Magazine*.

⁹⁵ "Then came the fence, and this ruined it. Would you fence in the Eiffle Tower? Would you fence in a Frank Lloyd Wright building? The Grand Canyon? I think not." In LIBBY V, "Piazza d'Italia". [Em linha], [Consult. 09 de Agosto de 2013]. Disponível em WWW:< URL:<http://www.yelp.com/biz/piazza-d-italia-new-orleans>>

⁹⁶ FLEMING, Eileen, Mayor Landrieu Unveils Piazza d'Italia Renovation Plans. [Em linha]. [Consult. 08 de Agosto de 2013]. Disponível em WWW:< URL:<http://wwno.org/post/mayor-landrieu-unveils-piazza-ditalia-renovation-plans>>

⁹⁷ Cit. por PHILIPSEN, Klaus, Piazza d'Italia [Em linha]. [Consult. 12 de Agosto de 2013]. Disponível em WWW:< URL:<http://archplanbaltimore.blogspot.pt/2011/05/piazza-ditalia.html>>



59. Neue Staatsgalerie, James Stirling & Partner, 1983 [Fonte: <http://www.germany.travel/de/events/events/galerie-staatsgalerie-stuttgart.html>]

Neue Staatsgalerie, Estugarda, 1983

James Stirling & Partner

CONTEXTUALIZAÇÃO DO PROJECTO

O *Staatsgalerie* é uma das intervenções estruturadoras, de um caminho do Pós-Modernismo, recorrendo a referências populares e a formais dos edifícios do seu contexto, de forma a estabelecer um diálogo com a cidade. Tem um percurso que o intersecta, conduzindo a uma alteração na forma como se percorre aquela zona da cidade, reformulando completamente a forma como os arquitetos passam a encarar intervenções em museus.

O projeto surge como uma ampliação do antigo museu, conhecido hoje como *Alte Staatsgalerie* (que significa Antiga Galeria do Estado), construído em 1843, como o Museu das Artes Visuais da cidade de Estugarda. Destruído durante a 2ª guerra mundial, é reconstruído em 1947, provocando alterações significativas nos interiores deste. Em 1977, incorporado dentro do plano para a cidade de Estugarda, o primeiro ministro de Baden – Württemberg, Hans Filbinger, propôs a realização de uma competição internacional para a construção do novo museu. O concurso era apenas por convite, e resulta na escolha de James Stirling, um dos arquitetos mais influentes e inovadores da segunda

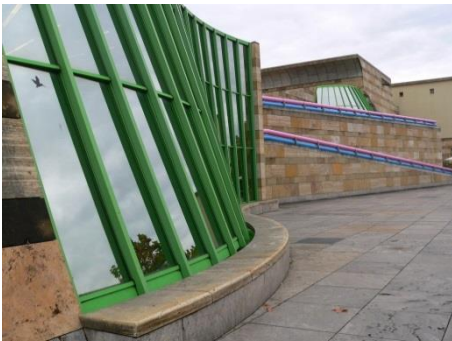
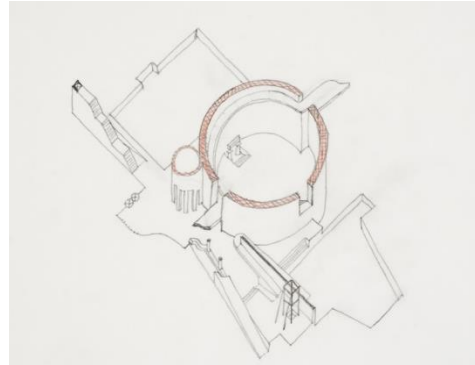
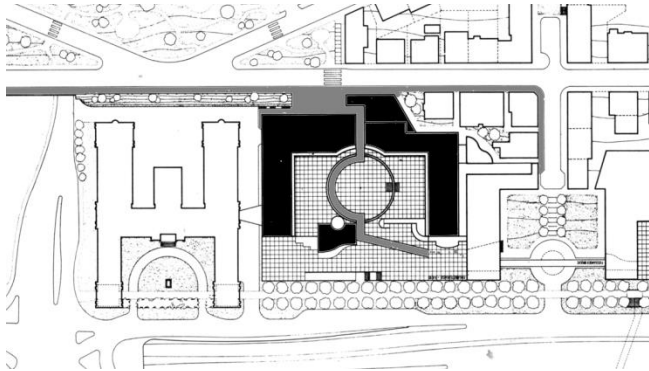
metade do século XX. O projeto cativou o júri essencialmente pela “relação topográfica, a utilização de terraços para resolver o declive, a ideia original de incluir uma passagem pública pelo interior do museu e o respeito na integração do novo museu no existente”⁹⁸. Na sua conceção, James Stirling utiliza os novos volumes para prestar homenagem aos pré-existentes, mimetizando-os através do desenho. Mimetiza-os quer pela textura, quer pela altura, sendo estes novos são sempre, ou perpendiculares ou frontais aos existentes, onde facilmente se percebe uma retícula que articula o novo e o velho. Se até aqui poderia identificar-se uma atitude historicista, ou de diálogo com o lugar, o arquiteto sente-se obrigado em alguns momentos a rodar volumes utilizando-os na diagonal, ou através de volumes redondos, entrando numa dualidade entre elementos rodados e elementos retos. Esta aumentará a apreciação de outros contrastes, como a colagem sucessiva de arcos romanos, as esculturas no pátio «retiradas» de templos clássicos, as cornijas egípcias - referências de tempos distintos, mas comuns em termos de significado – estereótipos de museus e de arte. Justapostas a referências temporais eruditas, surgem outras colagens sucessivas de elementos *pop*, como as guardas que remetem para tubos industriais, pintados de várias cores, e elementos *high tech*, como a fachada cortina curva. O resultado é um exercício onde “o sentido de colisão de tempos e a referencialidade livre lúdica parecem sair de um manual de instruções do Pós-Modernismo”⁹⁹. As formas ambíguas e as constantes contradições expressam as diferentes épocas temporais a que o edifício consome informação, diferentes formas de comunicar, mas conseguindo ainda assim conferir-lhe uma lógica global impressionante para um edifício baseado no oposto e no simétrico.

O edifício entende e segue as pré-existências mas nunca esquece o diálogo com a contemporaneidade, entrando num diálogo com o subconsciente do visitante, referenciando o significado do edifício na cidade, e no tempo, com essas constantes oposições entre o passado e o presente. Stirling escreve que espera que o edifício seja monumental mas também “informal e populista – portanto o anti-monumentalismo da meandrização das passagens, o centro «anulado», e a todas as cores”¹⁰⁰ são uma tentativa de união do monumental com o vulgar, do neoclássico com o contemporâneo.

⁹⁸ “Neue Staatsgalerie”, [Em linha]. [Consult. 12 de Agosto de 2013], Disponível em WWW:< URL: http://www.staatsgalerie.de/geschichte_e/neu.php>

⁹⁹ FIGUEIRA, Jorge, “A Periferia Perfeita, Pós Modernidade na Arquitectura Portuguesa”, *Anos 60-Anos 80*, Coimbra, Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, p. 171

¹⁰⁰ WOOD, Daniel, Flamboyant home for modern art; Germany's state gallery opens controversial wing. [Em linha]. [Cons. 15 de Agosto de 2013] Disponível WWW:<URL:<http://www.csmonitor.com/1984/0502/050213.html>>



ism%E2%80%9D#]

kr-user_pov-steve5/
00-h/staats4.jpg]

STAATSGALERIE 30 ANOS DEPOIS

“Casa «flamejante» para a arte moderna: a galeria do estado da Alemanha Ocidental abre a ala controversa”¹⁰¹ e “Meu deus, é um MGM?”¹⁰² eram estes os títulos de jornal aquando da abertura do Staatsgalerie a 3 de Março de 1984, do Inglês “The Christian Science Monitor”, e no conhecido jornal alemão “Der Spiegel”, respetivamente. O segundo título referia-se a uma declaração do crítico inglês Peter Cook, ao ver o edifício de Stirling, perguntando se a «encenação» criada por este não seria um trabalho da produtora de cinema norte-americana, Metro-Goldwyn-Mayer. As formas clássicas de James Stirling chegaram a ser apelidadas de «drama irónico» no mesmo artigo. A intervenção de Stirling não deixara ninguém indiferente, “é um Stirling, é um Stirling verdadeiro”, referia-se na “Der Spiegel”, “Um dos mais emocionantes edifícios da década”¹⁰³ referia a “Frankfurter Allgemeine”, também num artigo de época. Era o choque causado pelo primeiro edifício representativo do Pós-Modernismo na República Federal Alemã. É assim criado um vivo debate sobre este movimento e sobre a arquitetura alemã. Entre elas, algumas críticas menos favoráveis são também dirigidas, entre as quais, Frei Otto, conhecido arquiteto alemão, aquando da polémica entre Stirling e Behnisch¹⁰⁴, refere o edifício deste como “Formulalista, Palladiano e quase-fascista”¹⁰⁵. No londrino “Times” referia-se que “Quem provoca tantas explosões nos críticos, e em tantas direções diferentes, deve pelo menos ter feito algo certo”, por toda a agitação provocada pelo edifício do arquiteto inglês.

Após este primeiro período de euforia, em que quase todas as críticas eram amplamente favoráveis, a controvérsia prosseguiu, mas por outras razões. Críticos de arquitetura, como Colin Rowe,

¹⁰¹ WOOD, Daniel, “Flamboyant home for modern art; West Germany's state gallery opens controversial wing”. [Em linha]. [Consult. 15 de Agosto de 2013], Disponível em WWW:< URL: <http://www.csmonitor.com/1984/0502/050213.html>>

¹⁰² VONKRÜGER, Karl-Heinz; “Mein Gott, es ist Metro-Goldwyn-Mayer”. [Em linha]. [Consult. 15 de Agosto de 2013], Disponível em WWW:< URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13508112.html>>

¹⁰³ Idem

¹⁰⁴ Günter Behnisch, concorria com Stirling e com mais 10 arquitetos, pela construção da Neue Staatsgalerie, referindo a sua própria intervenção como uma “máquina-museu”, pela “longa tradição liberal e democrática” da cidade. Behnisch extramente frustrado, com a escolha a recair para Stirling, seguida de uma discussão pública entre os dois, chegando inclusive a um processo no tribunal. in VONKRÜGER, Karl-Heinz; “Mein Gott, es ist Metro-Goldwyn-Mayer”. [Em linha]. [Consult. 15 de Agosto de 2013], Disponível em WWW:< URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13508112.html>>

¹⁰⁵ ALLAN, John, “James Stirling: Notes from the Archive”. [Em linha]. [Consult. 15 de Agosto de 2013], Disponível em WWW:< URL: <http://www.architectsjournal.co.uk/culture/james-stirling-notes-from-the-archive/8613852.article>>

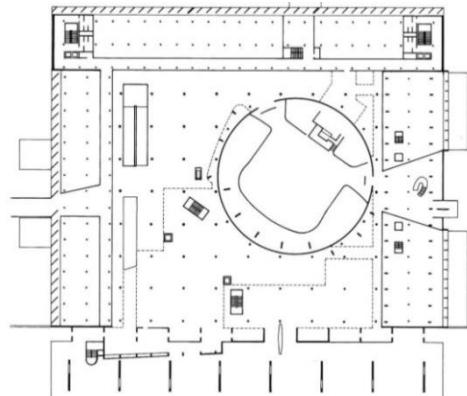
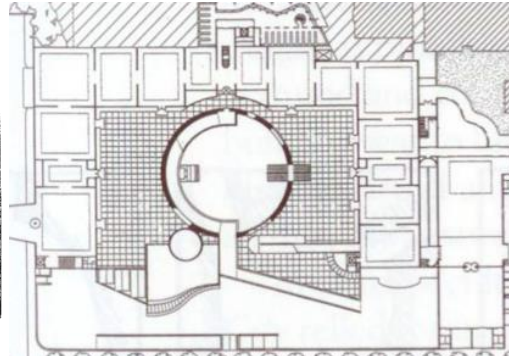
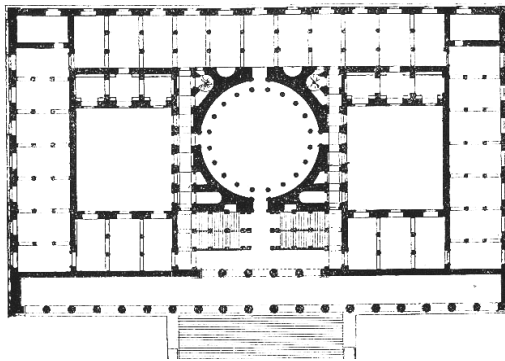
apontavam o facto do museu de Stirling parecer o “*Altes Museum* mas sem fachada”¹⁰⁶, sem cara, apontado o facto deste ser em termos de implantação idêntico ao edifício (figura 66) de Karl Schinkel (1781-1841), em Berlim, mas sem uma fachada desenhada como este último possui. A crítica, não necessariamente com tom pejorativo, gerou várias outras idênticas, que não se lograram favoráveis para o edifício. É o próprio James Stirling numa conferência em 1981, quem refere que utiliza o plano de Schinkel como referência, por possuir “características que achava mais apelativas que aqueles do século XX”, pela monumentalidade que presencia, referindo que na “cidade é fundamental haver uma hierarquia de marcos - uma cidade sem monumentos, não é uma cidade de todo”¹⁰⁷. Feita uma comparação entre as duas plantas será fácil retirar tal similaridade (figura 67 e 68), mas de um ponto de vista histórico será também fácil retirar semelhanças entre o *Altes Museum* e o *Parthenon* em Atenas ou o *Pantheon*, em Roma. Portanto se estudados de forma comparativa, tanto o *Staatsgalerie* como o *Altes Museum* invocam precedentes arquitetónicos, vindo a crítica a esbater-se com o tempo. Vem a entender-se a intervenção de Stirling, como uma reencenação do museu de Schinkel, entendendo que este faz referência aos elementos desse museu reinterpretando-os. No lugar da cúpula de Schinkel, aparece um pátio ao ar livre, uma interpretação Pós-Moderna de tal espaço; a fachada existe mas é repartida em vários planos de profundidade, numa total negação contra esse tipo de associação imediata. Até a colunata presente na fachada do *Altes Museum*, aqui reeditada, mas em vez de colunas James Stirling utiliza uma dupla linha de árvores¹⁰⁸. Com esta fundamentação, o arquiteto inglês afasta-se da crítica sugerindo uma reinterpretação em relação ao edifício – que este narra a história do seu próprio modo. Outro crítico de arquitetura, Anthony Vidler, propõe ainda que “o edifício de Stirling, implicitamente completa um ciclo começado com Schinkel e continuada por Le Corbusier (na Assembleia de Chandigarh, na Índia) operando habilmente com ambos para produzir (...) um maneirismo, transformando o protótipo clássico num Pós-Moderno, com traços da tipologia modernista, preservados para uma dialética proporcionada”¹⁰⁹.

¹⁰⁶ ROWE, Colin, "James Stirling: A Highly Personal and Very Disjointed Memoir" in James Stirling - Buildings and Projects [Em linha], New York, Rizzoli, 1984. [consult. 15 de Agosto de 2013], Disponível em WWW:< URL: <http://www.quondam.com/dt97/0181.htm>>

¹⁰⁷ STIRLING, James, (edited by Peter Arnell and Ted Bickford) "Buildings and Projects: James Stirling, Michael Wilford and Associates" [Em linha], New York, Rizzoli International Publications, 1988, p. 258. [consult. 20 de Agosto de 2013], Disponível em WWW:< URL: <http://www.quondam.com/dt97/0181.htm>>

¹⁰⁸ STERN, Robert A. M.; GASTIL, Raymond, "Modern Classicism". New York, Rizzoli International Publications, 1988, p. 106

¹⁰⁹ VIDLER, Anthony, "The Architectural Uncanny: essays in the modern unhomely", Massachusetts Institute of Technology, 1992



66. Altes Museum, Karl Schinkel, Berlim, 1830. [Fonte: <http://0.tqn.com/d/gogermany/1/0/w/3/-/AltesMuseum.jpg>]

67. e 68. Planta do Altes Museum à direita [Fonte: <http://jargonetcetera.blogspot.pt/2009/07/classic-meditation-ii.html>] em comparação com a do Staatsgalerie à esquerda [Fonte: http://classconnection.s3.amazonaws.com/255/flashcards/1274255/png/screen_shot_2012-04-24_at_114438_pm1335325489719.png]

69. e 70. À direita, vista aérea da Assembleia de Chandigarh, projecto de Le Corbusier na Índia, 1953-1963 [Fonte: http://1.bp.blogspot.com/-BU5N3y0qU/ULCBTs_776I/AAAAAAAAAS5A/Yxalh279LUQ/s400/palace+chandigarh.jpg] com planta à esquerda [Fonte: <http://classconnection.s3.amazonaws.com/618/flashcards/1220618>]

Este é um edifício em tudo representativo do edifício Pós-Moderno. Se do ponto de vista do processo, e dos princípios de projeto, é um exemplo para outros edifícios deste período, pela justaposição de referências historicistas e *high tech*, e por todas as outras características atrás referidas, a forma como o senso comum parece aderir ao edifício é também exemplificativo do edifício Pós-Moderno. Esta relação, destes com o “povo”, aparece de certo modo enigmática em oposição à posição mais crítica, de uma minoria “cult”, mas vem ao encontro dos princípios desta arquitetura. Uma arquitetura que faz da contextualização cultural, um dos princípios base, encontra no senso comum a «proteção» dos seus edifícios e mostrando ser quem verdadeiramente vive o edifício, quem absorve o sentimento do edifício. Esta linguagem procura, dentro de uma sistema de experimentação, entrar em contacto com o verdadeiro «ser», próximo dos verdadeiros gostos das pessoas, como o gosto pela festividade, pela cor, uma certa apreciação antagónica pela história, e pela vanguarda.

CONCLUSÃO

Analisando detalhadamente cada um dos casos de estudo aqui apresentados, é possível identificar aspetos transversais a todos eles, e que acabam por ser os princípios paradigmáticos para a formulação do movimento Pós-Moderno. Independentemente das terminologias utilizadas – segundo Taveira, “historiografia”, “*pop*”, “antropologia” e “indústria”; ou seguindo as bases teóricas «Jenckianas», “ornamentalismo”, “contextualismo” e “alusionismo” – é perceptível observar em todos os projetos, uma relação de significado mais direta com as origens históricas do lugar, numa tentativa de encontrar uma narrativa que enquadre o objeto arquitetónico, utilizando constantemente todo o tipo de referências populares e eruditas, evocando um «ornamentalismo», secundarizado no período moderno, e possibilitando assim a «alusão» à referência histórica, numa adaptação à cultura que constrói o final do século XX.

Paralelamente, é reintroduzido pelo período Pós-Moderno, o debate em relação à hierarquização dos espaços da cidade. Como refere Stirling, a perceção de que uma cidade sem marcos não é uma cidade de todo, indicia o ressurgimento de um maior esforço, na tentativa de referenciar o edifício na cidade. Dependendo da relevância do edifício no lugar, há a perceção de que este está inserido numa hierarquia urbana que ajuda a referenciá-lo numa coletividade. Existe a perceção de que a forma arquitetónica poderá também ser responsável na criação de um mapa mental de referências num determinado meio. Deste modo, devolve-se carga simbólica ao objeto arquitetónico, manifestando a importância do monumento na cidade, desaparecido das preocupações dos pioneiros modernos.

Observando as referências históricas que cada arquiteto expõe como inspiração do projeto (no caso das Amoreiras, o castelo de São Jorge e a cidade medieval em geral; na piazza d'Itália, as praças Italianas, como a *Piazza di San Pietro* [Praça de São Pedro no Vaticano]; e na

Staatsgalerie, o Altes Museum) estas refletem uma tentativa em tornar, estes novos edifícios, lugares «marcantes» na cidade. Neste contexto, o habitante é convocado a estabelecer as suas próprias relações de imaginário. O Pós-Modernismo serve-se portanto de referências que depois serão manipuladas pelo indivíduo, cruzando a sua experiência pessoal com a que o arquiteto manifesta na obra (ou no desenho). Estas «citações» interligam o edifício com «várias histórias» através de um processo de «supercodificação», que absorve uma multiplicidade de sinais.

O movimento Pós-Moderno, tal como é explicado pela historiografia, surge em resposta a uma inadequabilidade do movimento moderno, que tentava acompanhar uma sociedade pós-industrial, assente em ideias progressistas que encaravam o futuro com alguma previsibilidade. Facto que a Pós-Modernidade acaba por desmentir. A realidade é que esse mundo progressista nunca chegou com a força que se especulava, resultando em uma arquitetura demasiado abstrata e pouco flexível às constantes alterações impostas pelo quotidiano. A arquitetura Pós-Moderna tinha como propósito o homem comum e as suas idiossincrasias. O caminho escolhido por estes arquitetos para superar esta condição resultou numa arquitetura eclética, talvez demasiado centrada no neoclassicismo, ofuscando potenciais percursos mais «inovadores». Verdadeiramente resultou num caminho seguido durante algumas décadas, deixando as cidades povoadas com vários exemplares desta arquitetura *falante*, mais ou menos contida, mais ou menos sensível, mais ou menos exuberante, mais ou menos cenográfica, mas que por vezes se desvaneceu com a mesma intensidade com que surgiu (a Piazza d'Itália é disso um por exemplo paradigmático). Toda a linguagem *avant-garde* com que se trabalhou inicialmente culminou em vários percursos distintos, uns rumo a uma simplificação (Eduardo Souto de Moura por exemplo), outros procurando uma linha mais complexa (Peter Eisenman por exemplo), mas o que verdadeiramente permaneceu foram as bases teóricas Pós-Modernas, variando depois em termos de representação, alternando a abordagem formal, ou «estética». O Pós-Modernismo historicista inicial passou hoje para um Pós-Modernismo mais abrangente, em termos de referências e linguagem, e mais presente em termos conceptuais.

Atualmente, há uma maior consciência em relação às verdadeiras bases da arquitetura. Hoje a arquitetura trabalha convocando toda a história, abrindo a oportunidade ao recurso permanente à «citação» (que é uma atitude Pós-Moderna) e integrando vários tempos estilísticos. Há hoje verdadeiramente uma grande multiplicidade de intervenções, flexível em termos da escolha, resultando numa verdadeira arquitetura *free-style*, como se referiam os teóricos Pós-Modernos, mas agora não na mera manipulação estilística, mas na percepção de uma sociedade mais inclusiva, e que dependendo de cada situação, poderá manifestar-se numa determinada solução estilística ou conceptual.

De referir então que os casos de estudo são construídos na fase hegemónica do Pós-Modernismo, revolucionando a forma como a sociedade passa a encarar a arquitetura, e como no caso português, o público é incitado a entrar neste debate pela primeira vez. Poderá referir-se esta arquitetura como demasiado arrojada, ou que se centrou demasiado em romper com o período anterior, mas o verdadeiro avanço do deste momento estilístico foi redirecionar as intenções para a realização de uma arquitetura potencialmente «mais sincera», mais variada, sem definições de obrigatoriedade, onde cada um é livre para encontrar as suas referências, modernas ou historicistas. Não há, de acordo com as bases Pós-Modernistas, uma canalização de intuições na mesma direção, não "existe um único estilo apropriado ou uma maneira verdadeira"¹¹⁰; há sim um apelo à complexidade da conceção arquitetónica, dentro de uma liberdade de escolha, e onde a única imposição, surge como meio de diferenciação – apelar à originalidade da intervenção. Referindo concretamente o caso do Complexo das Amoreiras, o seu grande ganho, foi a abertura que provocou na sociedade para que mais edifícios «falantes» pudessem surgir. E o impacto causado serviu para que, em todos os outros que se lhe seguiram, houvesse uma maior ponderação crítica.

¹¹⁰ GOLDBERGER , Paul, "Post-Modernism: An Introduction", AD, "Post-Modernism", Volume 47, nº4, 1977, p.257

Ao transpor a aprendizagem teórica para a vertente prática de Projeto Final de Arquitetura, a que esta reflexão sobre o Pós-Modernismo me obrigou, constato que me foi possível identificar (entre os diferentes caminhos tomados por este movimento) o que realmente me interessa: a liberdade em optar por diferentes estratégias, escolhendo a mais apropriada a cada contexto. Este estudo permitiu, de uma forma mais clara, entender, por exemplo, o desenho dos edifícios como forma de hierarquizar funções urbanas, e de usos na cidade, percebendo o modo como se articulam no sentido de ganhar «significado». Se do ponto de vista da concretização física do projeto, há um resultado visível na intervenção, este estudo foi também fundamental no debate criado, numa fase inicial de projeto. A preocupação imposta pelo Tema I, da parte prática de Projeto Final de Arquitetura, as habitações, era: como criar uma habitação que seja suficientemente flexível, para que se adapte a «todos», e ao mesmo tempo seja adequada para «um»? É o movimento Pós-Moderno que convoca este carácter para a arquitetura – o individual – onde a casa deixa de ser vista como um elemento tipificado (como previsto pelo carácter «coletivo» evocado pelo Modernismo), e passa a ser adaptada ao indivíduo. É a consciência de que há um momento em que a individualidade, e a diferença podem «realizar» o projeto, consciência essa sempre presente ao longo deste último ano letivo. Esta é a relação fundamental que se traça com a intervenção, e que este estudo sobre o Pós-Modernismo me convoca, ajudando a perceber estes dois níveis. Conforme estudado no caso do Complexo das Amoreiras, no plano diretor o edifício é relativamente neutro e abstrato – o excesso de «adjetivação» e o carácter individual do projeto de Tomás Taveira confere escala e significado ao lugar construído – a escala lúdica presente nas Amoreiras, pela festividade, cor, e metáforas usadas. Esta «individualidade» ajuda a referenciar o edifício na cidade. Mas se observarmos o plano diretor inicial e o projeto proposto, compreendemos como inicialmente essa hierarquização surgia «esbatida». A arquitetura Pós-Moderna permite ao arquiteto decidir qual o «grau de intensidade» do significado do (novo) lugar a atribuir através da sua intervenção, e isso também aumenta o risco de «falhar». Este lado mais sensível terá a tarefa de amenizar o carácter

restrito que a funcionalidade impõe à arquitetura, na tentativa de fazer do objeto arquitetónico um objeto artístico, e que conjugado com aspetos mais técnicos crie a possibilidade de concretizar um edifício mais agradável.

Em suma, tanto nas Amoreiras, como na Staatsgalerie e na Piazza d'Itália, há irrefutavelmente a criação de um marco urbano, ajudando a criar cidades mais singulares, gerando uma hierarquia de lugares e trabalhando para ampliar a sua identidade. No meu percurso académico, esta reflexão permitiu-me trazer para a prática de projeto uma continuação das «inquietações» aqui apontadas. Quer pelo desenho urbano, na tentativa de ampliar o lugar existente, quer pela preocupação que o projeto se adapte tanto para «um», como a «todos», existe a procura de criar um projeto de maior reversibilidade, e uma urbe mais hierarquizada.

BIBLIOGRAFIA

ARTIGOS ESPECÍFICOS

FRAMPTON, Kenneth, "Towards a Critical Regionalism: Six points for an architecture of resistance", in "Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture.", Seattle, Bay Press, 1983

GOLDBERGER, Paul, "Post-Modernism: An Introduction", AD, "Post-Modernism", Volume 47, nº4, 1977,

TAVEIRA, Tomás; NOGUEIRA, Sá; HELDER, Herberto "A imagem e a memória", Arquitectura, nº108, Março-Abril 1969, p.72

TAVEIRA, Tomás, "O lettering", Arquitectura, nº116, Julho- Agosto 1970

TAVEIRA, Tomás, "O Movimento pós-modernista já começou", Revista Expresso, 1 Maio de 1982,

TAVEIRA, Tomás, "A XVII – Frustração ou encontro com a arquitectura?", Colóquio Artes, nº58, 2ª Série/25º Ano, Setembro 1983, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

TAVEIRA, Tomás, "Taveira responde a Culot", JA – Jornal Arquitectos, Ano 2, nº 16/17/18, Mar./Abr./Mai. 1983

TAVEIRA, Tomás, "Artigo a favor de Tomás Taveira – Mais cidade" [Manuel Graça Dias] *O Século*, 1988

TAVEIRA, Tomás, "Tomás Taveira: Sou um arquitecto barroco", Entrevista de Alexandre Melo e Carlos Chora, Expresso Revista, 1 Dezembro 1984

TAVEIRA, Tomás, "Arquitectura e imagem, cultura e cidade", Jornal de Letras, Artes e Ideias, Ano IV, nº129, 25/31 Dezembro 1984

TAVEIRA, Tomás, "Tomás Taveira – Entrevista, Amoreiras", [Entrevista de José Manuel Fernandes e Manuel Graça Dias] *Arquitectura Portuguesa*, nº 4, Novembro Dezembro, 1985

TAVEIRA, Tomás, "Tomás Taveira: 'É impossível anular-me, penso! '", [Entrevista de João Vieira Caldas e Paulo Varela Gomes], Expresso Revista, 24 de Junho 1989

TAVEIRA, Tomás, "A minha arquitectura tem raízes na cultura portuguesa", Capital, 20 de Maio de 1989

TAVEIRA, Tomás, "Já não se pode ouvir falar das Amoreiras", O Primeiro de Janeiro, 29 de Maio de 1987

TAVEIRA, Tomás, "Tomás Taveira, profissão de risco", [por João Miguel Silva] Revista Arquitectura e construção, nº12, Novembro 2000

TAVEIRA, Tomás, "O triângulo das Amoreiras", [Entrevista de José Manuel Fernandes e Manuel Graça Dias] Arquitectura Portuguesa, nº 4, Novembro Dezembro, 1985

TAVEIRA, Tomás, "O mal amado" [Maria de José Mauperrin] *Revista Expresso*, 27 de Abril de 1991

TAVEIRA, Tomas, "Não tenho medo de coisa nenhuma", [Entrevista de Baptista- Bastos] *Diário Popular*, 5 de Fevereiro de 1988

TAVEIRA, Tomás, "Já tenho o meu lugar na história", [Joaquim Vieira/ Inês Pedrosa] *Expresso a Revista*, Sábado 27 de Abril de 1991, p.11

VIEIRA, Joaquim, "Taveira free-style", Expresso Revista, 24 de Junho 1989

VONKRÜGER, Karl-Heinz; "Mein Gott, es ist Metro-Goldwyn-Mayer". *Der Spiegel*, Nº10, 1984

ENSAIOS E MONOGRAFIAS

BANHAM, Reyner, "The new brutalism: ethic or aesthetic?" New York: Reinhold Publishing Corporation, 1966

COELHO NETTO, José Teixeira, "Moderno Pós-Moderno: modos e verões", Edições Iluminuras, 1995

EISENMAN, Peter, "Ten Canonical Buildings: 1950-2000", Rizzoli, Princeton, 2008

ROSSI, Aldo." A Arquitectura da Cidade", Edições Cosmos, 2001

FIGUEIRA, Jorge, "A Periferia Perfeita, Pós Modernidade na Arquitectura Portuguesa", Anos 60-Anos 80, Coimbra, Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC

FIGUEIRA, Jorge, "Reescrever o Pós-Moderno. Sete Entrevistas", Porto, Dafne Editora, 2011

JENCKS, Charles, "The language of Post-Modern Architecture", Academic Edition, London, 1984 [1ª ed. 1977]

JENCKS, Charles, "Modern Movements in Architecture", Anchor Press, NY, 1973 – Edição portuguesa: Movimentos Modernos em Arquitectura, Edições 70"

JENCKS, Charles, "The Iconic Building - The Power of Enigma", Frances Lincoln, Londres. 2005

STERN, Robert A. M.; GASTIL, Raymond, "Modern Classicism". New York, Rizzoli International Publications, 1988.

ROSSA, Walter, "A Urbe e o Traço", Almedina, Coimbra, 2002

TAVEIRA, Tomás, "Discurso da Cidade", Edição de Autor, 1974

TAVEIRA, Tomás/ [ed. lit.] Maggie Toy – London: Academy Editions, 1994 (Architectural Monographs; nº 37)

VENTURI, Robert; Scott Brown, Denise; IZENOUR, Steven; "Learning From Las Vegas, The forgotten symbolism of architectural form". The Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge (Massachusetts), 1977

VIDLER, Anthony, "The Architectural Uncanny: essays in the modern unhomely", Massachusetts Institute of Technology, 1992

EDIÇÕES NÃO PUBLICADAS

TOMÁS TAVEIRA – “Memória descritiva e justificativa”. 1985. Acessível no Arquivo Intermédio de Lisboa

FIÚZA, Filipa, “Um projecto inglês – a influência da arquitectura anglo-saxónica nas Torres de Alfragide”, Lisboa: [S\ñ], 2010

DOCUMENTOS ELETRÓNICOS

S/n, “Neue Staatsgalerie”, [Em linha]. [Consult. 12 de Agosto de 2013], Disponível em WWW:< URL: http://www.staatsgalerie.de/geschichte_e/neu.php>

ALLAN, John, “James Stirling: Notes from the Archive”. [Em linha]. [Consult. 15 de Agosto de 2013], Disponível em WWW:< URL: <http://www.architectsjournal.co.uk/culture/james-stirling-notes-from-the-archive/8613852.article>>

COELHO, Alexandra, “Passaram trinta anos. Já digerimos Tomás Taveira e as Amoreiras?” [Em Linha] [Consult a 16 de Maio de 2013] Disponível em WWW:<URL<http://www.publico.pt/cultura/noticia/passaram-trinta-anos-ja-digerimos-tomas-taveira-e-as-amoreiras-1543527>>

FISHER, Thomas, Postmodern Postmortem, [Em linha]. [Consult. 01 de Agosto de 2013]. Disponível em WWW:< URL:<http://www.architectmagazine.com/community-projects/postmodern-postmortem-charles-moore-piazza-d-italia.aspx>>

FLEMING, Eileen, Mayor Landrieu Unveils Piazza d'Italia Renovation Plans. [Em linha]. [Consult. 08 de Agosto de 2013]. Disponível em WWW:< URL:<http://wno.org/post/mayor-landrieu-unveils-piazza-ditalia-renovation-plans>>

HERIQUES, Ana; SOARES, Mariza, “Amoreiras: a polémica passou de moda, o *shopping* subiu de estatuto”. [Em Linha] [Consult a 16 de Maio de 2013] Disponível em

WWW:<URL[http://www.publico.pt/local/noticia/ amoreiras-a-polemica-passou-de-moda-o-shopping-subiu-de-estatuto-1458100](http://www.publico.pt/local/noticia/amoreiras-a-polemica-passou-de-moda-o-shopping-subiu-de-estatuto-1458100)>

ROWE, Colin, "James Stirling: A Highly Personal and Very Disjointed Memoir" in James Stirling - Buildings and Projects [Em linha], New York, Rizzoli, 1984. [consult. 15 de Agosto de 2013], Disponível em WWW:< URL: <http://www.quondam.com/dt97/0181.htm>>

STIRLING, James, (edited by Peter Arnell and Ted Bickford) "Buildings and Projects: James Stirling, Michael Wilford and Associates" [Em linha], New York, Rizzoli International Publications, 1988, p. 258. [consult. 20 de Agosto de 2013], Disponível em WWW:< URL: <http://www.quondam.com/dt97/0181.htm>>

WOOD, Daniel, "Flamboyant home for modern art; West Germany's state gallery opens controversial wing". [Em linha]. [Consult. 15 de Agosto de 2013], Disponível em WWW:< URL: <http://www.csmonitor.com/1984/0502/050213.html>>

CATÁLOGOS

TAVEIRA, Tomás, Arquitectura, Desenhos, Objectos, Lisboa: Galeria Cómicos 26 de Setembro – 12 de Outubro de 1986

ANEXOS

Lisboetas ganham novo jardim na Rua das Amoreiras¹¹¹

Por Inês Boaventura

Conhece o Jardim do Recinto do Arco, na Rua das Amoreiras, em Lisboa? O mais provável é que a resposta seja negativa, mas isso poderá mudar já no Verão de 2011. Nessa altura o espaço verde que hoje está fechado ao público deverá abrir as portas, oferecendo aos visitantes um restaurante, uma esplanada e a possibilidade de percorrer o troço do aqueduto que dá acesso à Mãe d'Água das Amoreiras.

A Câmara de Lisboa e a Empresa Portuguesa das Águas Livres (EPAL) anunciaram, ontem, o lançamento de um concurso para concessionar a exploração de um edifício com entrada pelo número 101 da Rua das Amoreiras, que pertence àquela empresa, mas não tem hoje qualquer utilização. A intenção é que no piso térreo surja um restaurante com esplanada e que o piso superior seja um espaço multifuncional para eventos, exposições e outras atividades que o concessionário proponha. Em frente do chamado edifício sudeste há um jardim (o tal do Recinto do Arco), cujas árvores de grande porte se erguem sobranceiras ao muro que dá para a Rua das Amoreiras. Quando aquela concessão for entregue, este passará a estar aberto ao público. "É um ganho absolutamente extraordinário para a cidade", considera o vereador dos Espaços Verdes da Câmara de Lisboa, José Sá Fernandes, sublinhando que este é um jardim desconhecido da maioria dos lisboetas. O vencedor do concurso deverá também "criar percursos de visita guiada para exploração e fruição da Casa da Água [junto ao edifício sudeste], reservatórios enterrados e do troço do Aqueduto que dá acesso à Mãe de Água das Amoreiras", como se lê no caderno de encargos. Ontem o PÚBLICO percorreu com o vereador esse percurso do aqueduto, que começa no subsolo do Recinto do Arco, atravessa a Rua das Amoreiras à superfície e termina na Mãe

¹¹¹BOAVENTURA, Inês, "Lisboetas ganham novo jardim na Rua das Amoreiras" *in* [Em Linha] [Consult. a 08-12-2012] Disponível em WWW: <URL:http://lisboasos.blogspot.pt/2010/12/boa_17.html>

d"Água das Amoreiras, onde Sá Fernandes destaca a existência de "um fantástico terraço" com vista sobre Lisboa. O vereador acredita que, se o concurso agora lançado, e cujo prazo para a apresentação de propostas termina a 12 de Janeiro de 2011, for bem-sucedido, os lisboetas poderão usufruir do Recinto do Arco já a partir do próximo Verão. Depois disso, Sá Fernandes tem também a ambição de estabelecer uma ligação entre a zona do centro comercial das Amoreiras e a Casa Veva de Lima, um palácio da autarquia na Rua Silva Carvalho, e daí para o jardim que os lisboetas e visitantes da cidade vão agora ganhar.

A abertura do espaço da EPAL na Rua das Amoreiras decorre ao abrigo de um protocolo que foi celebrado com a autarquia e que previa que a população pudesse usufruir de vários espaços da empresa até aqui fechados, como o depósito de água na Penha de França.