
**RADAR
VENEZA**

**ARQUITETOS
PORTUGUESES
NA BIENAL
1975—2021**



Vista da entrada,
Proposte per il Mulino Stucky

EDITORES

Alexandra Areia
Joaquim Moreno

ENSAIO

Léa-Catherine Szacka

24 DESENHOS

Ivo Poças Martins

CONTRIBUIÇÕES

Álvaro Siza Vieira
Ana Neiva
Cláudia Taborda
Delfim Sardo
depA architects
Didier Fiúza Faustino
Eduardo Souto de Moura
Filipa César
Francesco Dal Co
Francisco Aires Mateus
Inês Lobo
Inês Moreira
João Nunes
João Onofre
João Pedro Serôdio
Joaquim Moreno
José António Bandeirinha
José Manuel Fernandes
José Mateus
Julia Albani
Luís Tavares Pereira
Manuel Henriques
Nuno Brandão Costa
Nuno Faria
Nuno Grande e Roberto Cremascoli
Paula Melâneo
Pedro Campos Costa
Pedro Gadanho
Ricardo Jacinto
Rui Furtado
Susana Ventura
Ughetta Molin Fop

5	PORTUGAL EM VENEZA, VENEZA EM PORTUGAL Casa da Arquitectura José Manuel Dias da Fonseca Nuno Sampaio	78	Álvaro Siza Vieira	264	José António Bandeirinha
		84	1991 / Premio Venezia	270	2006 / Habitar Portugal 2003-05
		90	2012 / Sem título		
		97	2018 / Evasão	272	José Manuel Fernandes
6	NOVA VIDA PARA UM ARQUIVO: VENEZA, PORTUGAL E A ARQUITETURA Direção-Geral das Artes Américo Rodrigues	102	Ana Neiva	278	José Mateus
		108	Cláudia Taborda	286	Julia Albani
		114	2006 / Lisboscópio	290	2010 / No Place Like 4 Houses, 4 Films
		124	Delfim Sardo		
		134	depA architects	292	Luís Tavares Pereira
		142	Didier Fiúza Faustino	299	2004 / Metaflux
9	DA APOLOGIA DE UM RADAR Ministério da Cultura Graça Fonseca	148	2000 / Body in Transit	300	Manuel Henriques
		153	2008 / Opus incertum	308	Nuno Brandão Costa
		154	Eduardo Souto de Moura	312	2018 / Public Without Rhetoric
		167	2008 / Cá Fora		
		176	2018 / Capela	316	Nuno Faria
17	RADAR VENEZA Alexandra Areia Joaquim Moreno	179	2012 / Windows	322	Nuno Grande e Roberto Cremascoli
		182	Filipa César		
		190	Francesco Dal Co	326	2016 / Neighbourhood: Where Álvaro Meets Aldo
19	REPÚBLICA DE CASTORES Joaquim Moreno	202	Francisco Aires Mateus	333	2016 / Infrastructure, Structure, Architecture, SUMMARY / Samuel Gonçalves
		204	2010 / Voids		
		209	2012 / Radix		
		212	2016 / Fenda		
		215	2018 / Field	334	Paula Melâneo
39	A REPRESENTAÇÃO NACIONAL PORTUGAL NA BIENAL DE ARQUITETURA DE VENEZA, 2002-2021 Alexandra Areia	218	Inês Lobo	338	Pedro Campos Costa
		223	2012 / Lisbon Ground	342	2014 / homeland
		230	Inês Moreira	346	Pedro Gadanho
		236	João Nunes	354	Ricardo Jacinto
		243	2002 / 4 Projectos	362	Rui Furtado
		244	João Onofre	368	Susana Ventura
		250	João Pedro Seródio	372	Ughetta Molin Fop
		256	Joaquim Moreno	378	1975 / Two Monumental Heads
				386	1976 / Representação Portuguesa
66	CRONOLOGIA				



Vista geral Radar Veneza

“O radar é uma arma invisível que torna as coisas visíveis porque converte objetos ou inimigos que não querem ser vistos ou sequer medidos em transmissores involuntários e compulsivos.”

Friedrich Kittler (1999)

RADAR VENEZA

O radar obriga os objetos invisíveis a transmitir a sua posição. Capta em eco as posições relativas de atores que talvez preferissem permanecer em silêncio. Segundo Paul Virilio, a conversão do sinal de radar em imagem de radar desdobra a perspetiva de campo em duas imagens sobrepostas: a ocular e a eletrónica; a visão da proximidade e a visão para lá do visível, a tele-visão. Dizer “Radar Veneza” é deslocar esta maneira de imaginar, de tornar imagem, para outro campo e também a possibilidade de escutar outros ecos. Acrescentar a janela temporal 1975–2021 é a oportunidade de sobrepor ao ciclo da presença da arquitetura na Bienal de Veneza a representação cultural da arquitetura de um Portugal democrático. A memória é a difícil contradição deste mecanismo, porque cada novo eco apaga o anterior; porque os combates importantes são sempre os do presente e as urgências do agora estão continuamente a ser atualizadas. Dizer “Radar Veneza 1975-2021” permite imaginar novos reflexos e novas perspetivas deste campo de reverberações e colocá-las lado a lado num bairro Veneza que encena uma paisagem através de todos estes presentes sucessivos.

OS ARQUITETOS PORTUGUESES E A BIENAL

O radar torna visíveis as posições e os vetores de movimento dos arquitetos portugueses, registando-os através dos seus ecos involuntários. A tele-visão para lá do horizonte português, o contra-campo do olhar da Bienal para os arquitetos portugueses, complementa a imagem das representações nacionais que constitui o núcleo documental que a DGARTES depositou na Casa da Arquitectura. Constrói-se assim um duplo eco: por um lado as transformações da Bienal de Veneza e da atenção que esta dá aos arquitetos portugueses e por outro os mecanismos de representação que Portugal ativa para se fazer presente em Veneza, que começaram para uns em 2002 e para outros em 2004.

A investigação organiza-se em três planos: a cronologia — o registo de todas as cintilações do radar —, a história oral — o dar a palavra aos protagonistas dos eventos — e o bairro Veneza — campo de desenhos levantados das arquiteturas que se sucederam em Veneza. A cronologia colaborativa é o horizonte do trabalho, o registo estruturante de uma história que começa a ser significativa e pode informar os incertos desafios do futuro. O gesto da escuta, a atenção às vozes destas histórias e as surpresas que surgem da rememoração, acumulam-se na história oral da qual se dá apenas uma amostra editada. Para memória futura, as arquiteturas que só aconteceram na Bienal foram levantadas e desenhadas à mesma escala, num sistema de planos rebatidos que permite montar as suas superfícies e as suas formas, articulados numa vizinhança que o tempo proibiu, para no final se planificarem outra vez para morar juntos no arquivo.

ALEXANDRA AREIA, JOAQUIM MORENO

CURADORES

REPÚBLICA DE CASTORES

Joaquim
Moreno

Ponte das Barcas
por ocasião da Festa dos Mortos,
início séc. XX

Foi a 28 de setembro de 1786 que Goethe pisou pela primeira vez a cidade feita de ilhas a que chamou República de Castores¹. *Sereníssima* cidade-estado, construída por sofisticados construtores semiaquáticos, habituados a construir o nível das águas e a viver no seu limiar, ao sabor dos ventos e das marés, e das combinações de vento sul e maré alta que fazem transbordar os canais. E república, cidade em que a *res publica*, o governo da coisa pública, era liderado por um Doge eleito de forma vitalícia através de um complexo processo de escolha aleatória de eleitores. Numa frase, uma cidade cuidadosamente construída sobre as incertezas da *fortuna*, em todos os seus planos.

Quando Goethe viajou por Itália ainda não havia Bienal de Veneza, mas ainda existiam as celebrações e os rituais políticos que permitiam que as “cem profundas solitudes que juntas constituem a cidade de Veneza” de Nietzsche² — que os arquitetos, de Rem Koolhaas³ a Manfredo Tafuri⁴, gostam de citar — subsistissem. Mas uma década mais tarde, com o fim da República em 1797, o ritual político da escolha dos representantes e dos governantes desapareceu, e a grande celebração pública da cidade, a suspensão temporária do quotidiano, o Carnaval, foi longamente interrompido. A festa do avesso apenas ressurgiria como organização municipal no momento em que a arquitetura ganhou uma secção autónoma na Bienal de Veneza: 1980.

O que de facto não sobreviveu foi o complexo sistema misto de sorteio e eleição que, apesar dos muitos defeitos, desigualdades e inércias, tinha assegurado séculos de alternância e algum equilíbrio governativo⁵. Um Conselho Maior aristocrático, acessível apenas por direito hereditário de um número fechado de famílias nobres de Veneza, legislou e escolheu os governantes durante mais de 600 anos. Seguindo uma velha tradição republicana, que desconfiava da entrega do poder a quem manobrava para o obter, a escolha do Doge fazia-se segundo um complexo processo de sorteios e nomeações sucessivas para encontrar o conjunto de eleitores que finalmente teria de escolher o Doge. As minúcias do processo estão documentadas e acessíveis, mas o que aqui importa, num debate sobre uma muito sofisticada forma de representação cultural e política como a Bienal de Veneza, é a maneira como este processo tornava muito difícil o *lobby* ou o conluio para a obtenção de votos. Da parte do palácio onde aconteciam muitos dos sorteios, o *broglio*, ou horto, deriva até uma palavra para o que o processo evitava: o *imbróglio*, no sentido de conjura, aldrabice ou mentira, mais que de confusão. Era impossível controlar quem

1 Johann Wolfgang von Goethe, *Italian Journey 1786-1788* (1817), São Francisco: North Point Press, 1982, p. 58.
 2 Friedrich Nietzsche, *Aurora e Frammenti postumi* (1879-1881), Nova Iorque: Adelphi, 1964, p. 296.
 3 Rem Koolhaas, *Delirious New York* (1978), Nova Iorque: The Monacelli Press, 1994, p. 120.
 4 Manfredo Tafuri, “The Ashes of Jefferson”, in *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and*

Architecture from Piranesi to the 1970s, Cambridge, MA: MIT Press, 1987, p. 291. Originalmente publicado como “Les Cendres de Jefferson”, in *L'Architecture d'aujourd'hui* no. 186, 1976.
 5 Ver Bernard Manin, *The Principles of Representative Government* (1997), Cambridge: Cambridge University Press, 2010, e Giuseppe Maranini, *La costituzione di Venezia: Dalle origini alla serrata del Maggior Consiglio*, Florença: La Nuova Italia, 1927.

seria selecionado para nomear e eleger o Doge, e se de facto o Doge surgia quase sempre de uma família poderosa, porque a notoriedade o tornaria mais consensual, este processo evitava a hegemonia e a eternização de fações. Os sistemas aleatórios de seleção saíram da cena política e do debate democrático, mas sobrevivem em instâncias onde se exige imparcialidade e diversidade na representação, como na justiça ou nas assembleias de bairro. E o princípio de que é o cargo que deve procurar quem o possa exercer, e não estar à mercê da ambição individual, continua a ser uma reserva importante na hora de escolher a liderança de uma instituição ou organização. Recordar este dique de contenção política, digno de uma república de castores, no campo da representação cultural que o *Radar Veneza* tenta analisar, serve para relembrar as complexidades e enviesamentos de qualquer processo de seleção e a difícil representatividade que estes produzem. Serve para questionar as muitas posições entre os polos da promoção e da diplomacia em que se movem os debates e as políticas de representação cultural.

O fim da Sereníssima República de Veneza marcou também a separação entre o governo e a sua mais apoteótica interrupção temporária, o Carnaval, o momento da festa e da revelação da verdade das máscaras⁶. O Carnaval não acabou, mas deixou de ser um diálogo entre o poder e aqueles que governava, um momento de inversão de papéis e identidades dentro da coisa pública, e uma oportunidade recorrente de teatralizar em festa a vida urbana. Privatizou-se, passou de ser um protagonista da maravilhosa vida urbana da cidade para um arquipélago de festas-ilha, privadas de comunhão umas com as outras.

VOGALONGA

O encontro formal da arquitetura com a Bienal de Veneza é fruto das grandes transformações culturais e sociais do final dos anos 1960, quando o rastilho dos protestos do Maio francês incendiou um movimento transversal de transformação das instituições educativas e culturais. A velha instituição, nascida em 1895, e carregando o peso de outro tempo e outros regimes, colapsa em 1968, para renascer com um novo enquadramento político e um novo mandato, de participação cívica, continuidade e responsabilidade política. Na sequência do golpe militar de 11 de setembro de 1973 com que Augusto Pinochet usurpou o poder no Chile, a renascida Bienal mobiliza-se em solida-

6 Ver Gilles Bertrand, *Histoire du Carnaval de Venise* (2013), Paris: Éditions Tallandier, 2017.

RADAR VENEZA

riedade com o Chile na sua edição de 1974⁷. Esta Bienal saiu à rua, e a arte e o protesto político invadiram as paredes da cidade com murais e um jornal de parede. E o novo diretor do setor de artes visuais, o arquiteto Vittorio Gregotti (1974-76), exigiu como condição para aceitar o cargo a inclusão da arquitetura como uma nova parte do setor que dirigia. O efeito mais visível e mais profundo desta mudança, do fim da Bienal como concurso ou competição, foi a sua mobilização como agente transformador da cidade, capaz de utilizar outros espaços, mobilizar outros agentes e atrair outros públicos. Na mesma altura, e num plano paralelo de mobilização das festividades e celebrações coletivas para o debate e a denúncia, surge uma regata não competitiva de barcos a



7 Ver *La Biennale di Venezia. Annuario 1975 – Eventi del 1974. Archivio storico delle arti contemporanee*, Venezia: La Biennale di Venezia, 1975.

REPÚBLICA DE CASTORES

remos, a Vogalonga. Trinta quilómetros de silenciosa navegação panorâmica a meio da primavera, movendo a remos qualquer tipo de embarcação, para protestar com uma grande festa contra o ruído e o bulício provocado pelos barcos a motor. Uma corrida sem vencedores, pelo prazer de ver passar a cidade, em comunhão para reclamar um futuro alternativo, simultaneamente com mais festa e mais silêncio.

É fácil imaginar a multidão da Vogalonga a passar diante dos abandonados Armazéns do Sal, situados no limite sul da cidade, diante da ilha da Giudecca, que Vittorio Gregotti utilizou para uma exposição que propunha a comunhão entre artistas, arquitetos e a comunidade local para problematizar o futuro de outro grande edifício abandonado, as Moagens Stucky, situadas quase em frente. *A Propósito das Moagens Stucky*⁸, que queria dizer, que propostas para as Moagens, convocou arquitetos e artistas para pensar a cidade e os seus edifícios, e é no catálogo, na secção das biografias, que aparece, entre o artista sueco-brasileiro Øyvind Fahlström e o arquiteto americano John Hejduk, o arquiteto Pancho Guedes. As duas cabeças monumentais que para Pancho Guedes simbolizavam a recém-conquistada democracia são o primeiro sinal luminoso a piscar nesta imagem de radar da atenção da Bienal de Veneza aos arquitetos portugueses. Ainda não havia Bienal de Arquitetura, e ainda não havia representação oficial portuguesa.

No ano seguinte Gregotti consegue cumprir uma das grandes aspirações de mudança institucional, a organização de um tema geral para toda a Bienal, não mais uma coleção avulsa de embaixadas culturais internacionais e exposições de artistas italianos, e sim uma oportunidade de reflexão conjunta. E coloca o debate sobre o ambiente construído no centro desta reflexão, através do tema *ambiente-participação-estruturas culturais*. Esta é uma bienal complexa, fortemente politizada, dedicada sobretudo à transição democrática em Espanha, através da exposição: *Espanha: vanguarda artística e realidade social 1936-1976*⁹, que abriu no quadragésimo aniversário do início da Guerra Civil Espanhola. A Bienal acolhia uma nova história da Guerra Civil Espanhola, em que os perdedores e as vítimas podiam finalmente falar, feita com a perspetiva da democracia, que se estendiam do cinema ao teatro e às artes gráficas. Esta foi uma Bienal tão diversa que incluiu uma exposição sobre o ensino da história da arquitetura moderna à distância através da televisão¹⁰ e a abertura oficial do Arquivo Histórico das Artes Contemporâneas ASAC.

8 AA. VV., *A Proposito Del Mulino Stucky*, Venezia: Alfieri, 1975.

9 Valeriano Bozal, *Espanña, Vanguardia Artística y Realidad Social 1936-1976*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976.

10 Enzo Scotto Lavina, *La Open University alla Biennale 76*, Venezia: La Biennale di Venezia, 1976.

RADAR VENEZA

É neste ambiente, e nos mesmos Armazéns do Sal da exposição de 1975, que aconteceu a exposição *Europa-America* em que participou Álvaro Siza Vieira e que Léa-Catherine Szacka tão bem escrutina neste volume. Mas o que o anuário dos eventos de 1976 que a Bienal publica como render de contas em 1977 descreve como a primeira representação do Portugal democrático é a exposição da secção Portuguesa de Artes Visuais onde destacam as obras de Alberto Carneiro. Alguma evidência fotográfica mostra um pavilhão com Portugal escrito na fachada, ao lado da porta, e a instalação das obras de Carneiro no interior¹¹. Mas Portugal nunca teve a sua pequena embaixada fixa em Veneza, nunca participou do restrito clube de prestígio e poder cultural e político que se conseguiu estabelecer nos Jardins da Bienal. O que aconteceu foi um momento de solidariedade revolucionária, em que a Finlândia emprestou o recém-restaurado pavilhão projetado por Alvar Aalto à representação portuguesa. Tal hospitalidade, tal possibilidade de estar em casa em casa alheia, especialmente num pavilhão tão notável, não podia deixar de se imprimir nos ecos captados pelo *Radar Veneza*.

UMA RUA NOVÍSSIMA NO TEATRO DO MUNDO

O salto de uma exposição de arquitetura na Bienal a uma Bienal de Arquitetura deu-se em 1980, com *A presença do passado*¹² a invadir e a reclamar para a cidade e a cultura a Cordoaria do poderoso Arsenal de Veneza. O edifício da guerra e o artifício do cinema juntos para construir uma nova rua, com dez fachadas de cada lado, para vinte arquitetos encenarem as suas máscaras e detrás delas mostrarem a sua verdadeira face arquitetónica. Abrir uma rua nova efémera no momento em que a rua-corredor anunciava o seu regresso, e abrir o lugar da guerra através de uma rua, foi um gesto fundador do novo papel da Bienal de Arquitetura na cidade e na cultura arquitetónica. A emergência da arquitetura na rede cíclica de rituais de Veneza coincidiu com o regresso de outra teatralização da vida, recorrente e fora do tempo comum: o Carnaval. Dois novos protagonistas nesta história de solitudes todas juntas e de agregações temporárias de construções identitárias.

No ano anterior, em 1979, uma exposição organizada conjuntamente por Maurizio Scaparro, novo diretor do setor de teatro, e Paolo Portoghesi, primeiro diretor do novo setor autónomo de arquitetura da Bienal de Veneza,

¹¹ Timo Keinänen, *Alvar Aalto: Il padiglione finlandese alla Biennale di Venezia*, Milão: Electa, 1991.

¹² Paolo Portoghesi (ed.), *Architecture 1980: The Presence of the Past*, Venice Biennale, Nova Iorque: Rizzoli, 1980.

REPÚBLICA DE CASTORES



e intitulada *Veneza e o espaço cénico*, ilumina as razões e as transformações destes rituais. “Veneza Teatro do Mundo”, o texto introdutório do catálogo, é explícito acerca do propósito e do papel que este inaugurar de um projeto comum dos setores Arquitetura e Teatro ambiciona:

Uma exposição concebida como homenagem a Veneza [...] Arquitetura e Teatro, construção da cidade e representação da vida, encontram em Veneza uma das suas conjugações mais profundas e convincentes. O contraste entre um ambiente físico monótono e inerte, no qual domina a horizontalidade, e a cidade da cor e do ritmo, na qual é criada uma das linguagens

arquitetónicas mais ricas de contrastes e complexidades estruturais, exprime a vocação cénica de Veneza, a vontade de utilizar todos os recursos da qualidade — qualidade institucional e da qualidade urbana indissolúvelmente ligadas — para construir a história da sua rebelião contra o esvaziamento e a morte iminente, de libertação das condições ambientais que continuamente a ameaçam de aniquilação. [...]

Por esta razão Veneza foi e continua a ser um dos “teatros do mundo”, e a evocação da tradição quinhentista dos teatros flutuantes (precisamente chamados teatros ou máquinas do mundo) tem um significado preciso, confiando a sua re-projeção a um arquiteto moderno que se bate por restituir à arquitetura o seu valor de construção e reorganização da cidade.

O setor Arquitetura e o setor Teatro reuniram-se assim no terreno da reavaliação dos lugares como matrizes da cultura: por um lado a necessidade de desenvolver a sua ação na análise da palavra teatral e dos espaços cénicos, através dos quais a língua ciclicamente nasce, morre e ressuscita, e sobre a importância e atualidade, por outro lado, de reinventar e re-projetar a cidade existente através da reintegração do imaginário e de novos usos do efémero.¹³

Este encontro entre o teatro e a arquitetura, exposto no Palazzo Grassi entre outubro e novembro de 1979, é celebrado até hoje pela memória do prolongamento arquitetónico da exposição: um teatro torre desenhado por Aldo Rossi, que flutuava diante da cidade como espaço cénico; regressaria, de facto, à presença do público para o regresso oficial do Carnaval em 1980 — dedicado ao teatro — integrado no programa maior dos eventos culturais. O calendário das atrações venezianas tinha agora outra continuidade, com uma Bienal de Inverno ou um Carnaval de Verão, dependendo de como se quiser organizar o vetor das influências. A conjugação profunda entre a representação da vida e a construção da cidade permitem uma potente analogia, na qual a arquitetura pode tentar ser uma representação da vida suficientemente original e autónoma para merecer a sua própria Bienal, e através deste novo palco, ser de facto um agente de construção e transformação da cidade. Outra analogia importante para o pensamento de *Radar Veneza* que convoca esta teatralidade histórica é a reintegração de imaginários e os potenciais novos usos do efémero. Algumas imagens desta exposição de homenagem a Veneza são

13 Paolo Portoghesi e Maurizio Scaparro, “Venezia, Teatro del Mondo”, in *Venezia e lo Spazio Scenico*, p. 7.

utilizadas neste ensaio para imaginar a analogia do cruzamento de vetores entre os arquitetos portugueses e a Bienal de Veneza. Mas o *Radar Veneza* não regista nenhum sinal dos arquitetos portugueses neste evento fundador da Bienal do presente, apenas uma pequena nota num texto de Aldo Rossi sobre o seu teatro flutuante:

Quando o Teatro do Mundo chegou a Veneza pelas águas, o meu amigo português José Charters lembrou-me que há um provérbio ou frase popular em Portugal que diz que tudo o que é bom vem do mar. Para além da homenagem, havia naquela afirmação algo acerca do carácter arquitetónico desta singular construção, que poderia ter nascido nas próprias costas do Atlântico, naquela terra que o poeta português define no seu poema como o lugar “onde a terra se acaba e o mar começa”.¹⁴

Continuando a analogia, um texto anterior de Aldo Rossi sobre o seu projeto de teatro flutuante, publicado em *Veneza e o Espaço Cénico*, define este projeto como “uma construção veneziana, um modo de projetar que procura a fantasia apenas no real”¹⁵. E as imagens da exposição demonstram esta teatralidade veneziana, de um real fantástico e continuamente encenado, recorrente, sazonal, anual ou bienal... A imagem de um estabelecimento balnear flutuante, plantado no meio do canal, perto do sítio onde 100 anos depois o Teatro do Mundo posaria para as fotos, confirma a potência deste imaginário ao contrário, um real que alimenta a fantasia. Um edifício para esconder o banho masculino no meio do canal, para manter o culto do corpo longe dos olhares curiosos, com as gôndolas de banho para senhoras, chamadas se-reias, a navegar em volta. Privatizar o banho no meio do canal público, colocar uma piscina no meio da rua de água, assinalar o tempo do lazer e do prazer, e depois ser rebocado para uma qualquer doca à espera da estação seguinte. E um imaginário à espera de ser reintegrado, reapropriado, ancorado de novo no tempo efémero da festa. Mas apesar de finalmente estar completo o elenco de protagonistas que até hoje têm alimentado o magnífico drama da Bienal de Veneza, faltava ainda a regularidade e a recorrência que dão ritmo histórico ao contínuo renascer desta narrativa ou a Bienal era tudo menos de dois em dois anos, e menos ainda em alternância com a Bienal de Arte.

14 Aldo Rossi, “Teatro del Mondo”, in Manlio Brusatin e Alberto Prandi (eds), *Aldo Rossi Teatro del Mondo*, Veneza: Cluva Libreria Editrice, 1982. p. 11.

15 Aldo Rossi, “Il Progetto del ‘teatro del mondo’”, in *Venezia e lo Spazio Scenico*, p. 110.



PROJETO VENEZA

Passariam cinco anos até a Bienal de Arquitetura convocar de novo o projeto para pensar a transformação urbana, o *Projeto Veneza*, título da terceira exposição internacional de arquitetura, concebida por Aldo Rossi em 1985¹⁶. Desta vez, como observa Marco De Michelis nas páginas da *Log 20* sobre curadoria¹⁷, a exposição de arquitetura tornou-se numa forma de produzir projetos, não uma forma de selecionar projetos existentes, e pelo caminho, produzir reflexão crítica pública. Veneza não era o sítio onde a arquitetura convergia para se mostrar, era em si o tema que exigia a convergência do olhar internacional

¹⁶ *Third International Exhibition of Architecture: Venice Project, Veneza: La Biennale di Venezia, 1985.*

¹⁷ Marco De Michelis, "Architecture Meets in Venice", in *Log 20, Curating Architecture*, outono 2010, pp. 29-34.

da disciplina, através de dez concursos ideais para praças, vilas, castelos, fortalezas, campos, pontes, mercados e palácios; todos eles lugares singulares da cidade e do seu território. Não eram concursos para produzir edifícios, nem para revelar qualquer tendência ou ar do tempo. Eram, como dizia Rossi, projetos feitos *sine pecunia*, sem recompensa financeira, maneiras de pensar a disciplina em comunidade, de fazer projetos ideais que sobretudo falam da paixão da arquitetura. Arquitetos e estudantes, individual e coletivamente, responderam em massa a este desafio laboratorial, e a exposição quase infinita dos mais de 1500 projetos disseminou-se pelo território mais tradicional da Bienal, os Giardini di Castello. Paradoxalmente, colocar Veneza em projeto, ou contrariar o imobilismo, ou o engessamento da cidade imolada já na altura às exigências turísticas de estabilidade do imaginário, era uma forma de inventar a oportunidade da ruína no lugar dos espaços construídos; de inventar uma ruína efémera, mobilizada para construir ideias. Os objetos e lugares permaneceram na mesma, mas talvez o nosso olhar tenha mudado.

Desta vez o radar captou um eco indefinido, difícil de visualizar: entre os projetos publicados nos dois volumes do catálogo aparecem José Alberto Miranda, em colaboração com Angelo Bondioli e João Carreira, individualmente, no concurso dedicado a uma fortaleza, a Rocca di Noale¹⁸. Mas para encontrar algum eco para o concurso principal, para a Ponte da Academia, onde destaca o projeto de Venturi, Rauch e Scott Brown de revestir a ponte existente com padrões bizantinos retirados do pavimento da Basílica de São Marcos — uma espécie de migração em colagem das imagens da cidade —, é preciso pesquisar a lista de participantes para encontrar Eduardo Souto de Moura, cuja elegante proposta para uma nova ponte não tinha sido selecionada para publicação.

PRÉMIO VENEZA

O salto de 1985 a 1991, do *Projeto Veneza* para o *Prémio Veneza*¹⁹, implicou novos agentes, novos lugares e também novos desígnios para a Bienal, com a promoção de concursos por convite para projetos necessários, a construção de novos edifícios, a integração dos pavilhões nacionais dos Giardini e a inclusão das escolas de arquitetura numa exposição residência no Arsenal. Na curiosa numeração histórica, esta foi a quinta exposição internacional

¹⁸ *Third International Exhibition of Architecture: Venice Project*, vol. 1, pp. 254, 267.

¹⁹ *Quinta Mostra Internazionale di Architettura, Venice Prize, Veneza: La Biennale di Venezia, Electa, 1991.*

RADAR VENEZA

de arquitetura, porque na contagem oficial aparecem ainda a exposição de 1982, a segunda, dedicada à arquitetura nos Países Islâmicos²⁰ e à habitação cooperativa²¹, e a quarta, em 1986, dedicada a Hendrik Petrus Berlage²². Esta foi a edição em que as representações nacionais chegaram à Bienal de Arquitetura, abrindo todo um novo campo de batalha cultural, com o surgir das representações entendidas quase como embaixadas autónomas. A abertura dos velhos pavilhões teve grandes consequências nas estruturas culturais e diplomáticas das nações que tinham herdado um pavilhão da Bienal de Arte e provocou novas batalhas diplomáticas para conseguir um lugar permanente nos Giardini para as nações que não tinha lugar de representação. A este novo uso do espaço juntaram-se novos espaços e novas construções efémeras, como o novo pavilhão do livro da editora Electa projetado por Stirling, Wilford e Associados para substituir o destruído pavilhão de Carlo Scarpa e as entradas monumentais da Cordoaria do Arsenal, projetada por Massimo Scolari, e dos Giardini, projetada por Aldo Rossi, bem como uma porta celebrativa da Cordoaria projetada por Pippo Ciorra. Para a história institucional de uma Bienal com vocação construtiva e uma real ambição de transformar a cidade, ainda que infelizmente sem consequência, ficam ainda os concursos internacionais por convite para o *Palácio do Cinema* no Lido e *Uma Porta para Veneza* para a reestruturação da chegada automóvel a Veneza em Piazzale Roma, bem como o concurso reservado a arquitetos italianos para o arranjo do Pavilhão Itália nos Giardini. Mas o *Prémio Veneza* não era nada disto, era no Arsenal e importava da Bienal de Arte o costume de reservar o Arsenal para jovens artistas, o menos normativo *Aperto*, juntando numa grande festa 43 escolas de arquitetura de todo o mundo, apesar de ter implícito um todo à medida das exclusões do poder cultural, neste caso um todo sem África. Evocando muito provavelmente as saudosas escolas de verão do CIAM dos anos 1950, que congregavam estudantes internacionais para um trabalho conjunto durante o verão, e com a mesma ambição de continuidade e recorrência, o *Prémio Veneza* foi um convite a uma grande diversidade de escolas de arquitetura para uma grande oficina em agosto de 1991. Cada escola devia montar uma exposição capaz de comunicar uma imagem significativa de si, durante duas semanas de trabalho conjunto em residência, suportado por uma pequena bolsa da Bienal, e um júri internacional atribuía um prémio. Foi nesta tentativa de Francesco Dal Co de assegurar a continuamente renovada presença da energia da juventude na Bienal que os professores, alunos e funcionários da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

20 *Seconda Mostra Internazionale di Architettura, Architettura nei Paesi Islamici*. Direção de Paolo Portoghesi. 20 de Novembro de 1981 a 6 de Janeiro de 1982.

21 *Lavorare in Architettura: La Cooperazione di Abitazione*, Veneza: La Biennale di Venezia, Electa, 1982.

22 *Hendrik Petrus Berlage*, Veneza: La Biennale di Venezia, Electa, 1986.

REPÚBLICA DE CASTORES

construíram um pequeno pavilhão de madeira e tela projetado por Álvaro Siza Vieira, num tramo estrutural da Cordoaria igual aos que tinham abrigado a rua novíssima onze anos antes²³. Na tela suspensa projetavam-se imagens das aulas e das viagens, e as paredes mostravam trabalhos de alunos e ex-alunos que incluíam a aguarela da casa à beira mar do Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquiteto (CODA) de Fernando Távora ou o projeto do bar do centro desportivo de Braga de Eduardo Souto de Moura. Apesar de não ter tido a continuidade desejada, o *Prémio Veneza* teve a alegria de uma feira de verão, onde a partilha e a comunhão que os quiosques e as barracas desmontáveis tornam possível é mais importante do que a notoriedade ou a vitória.



23 *Ver Quinta Mostra Internazionale di Architettura, Venice Prize*, pp. 170-175 e *Unidade 3*, AEFAUP, 1992, pp. 12-13.



SONDAR O FUTURO

Através da sua sensibilidade, o artista torna-se o sismógrafo de eventos e movimentos que pertencem ao futuro. Interpreta o rumo ainda nebuloso dos desenvolvimentos por vir, apreendendo as dinâmicas do presente e libertando-se de motivações momentâneas e influências transitórias, mas sem avaliar as suas tendências. Ele está interessado no registo e na comunicação da sua visão.

— László Moholy-Nagy²⁴

²⁴ László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Chicago: Paul Theobald, 1947, p. 30.

*Sondar o futuro, o arquiteto como sismógrafo*²⁵ é o título da sexta exposição internacional de arquitetura, quatro anos depois da exposição anterior e um ano após o centenário da Bienal, comemorado em 1995 sob a direção artística de Jean Clair com a exposição *Identidade e alteridade: figuras do corpo 1895/1995*²⁶. A sexta exposição internacional é a primeira com um curador não italiano: Hans Hollein, habitual comissário da representação austríaca na Bienal, reconhecido arquiteto vienense e lendário curador, vinte anos antes, de *MAN TransFORMS*²⁷, a exposição inaugural do museu Cooper Hewitt de Nova Iorque. À porta do novo milénio, a Bienal olha para o futuro, e retoma para os arquitetos o papel que Moholy-Nagy imaginava para os artistas na sua *Visão em movimento*. Num sentido mais literal, esta é a primeira Bienal que sai do papel, e se muda para o ciberespaço da publicação eletrónica, e também a primeira que importa das artes e do cinema o modelo de premiação, com as atribuições dos Leões de Ouro, tanto para autores individuais como para representações nacionais.

Arata Isozaki, um velho companheiro de viagem de Hans Hollein dos tempos de *MAN TransFORMS*, é desta vez simultaneamente membro do comité de especialistas e curador da representação japonesa, e a voz mais contundente acerca das implicações do título da Bienal. A partir da sua perspetiva asiática e oceânica, destaca dois eventos que alteraram profundamente o sentido da vida urbana e da prática arquitetónica: o devastador terramoto numa escala sem precedentes que abalou a região de Kobe em janeiro de 1995 e o ataque terrorista com gás sarin no metro de Tóquio perpetrado pela seita Verdade Suprema, que fez treze vítimas mortais e milhares de feridos. As cidades destruídas e o genocídio com gás recordavam a Isozaki a destruição nuclear de Hiroshima e as câmaras de gás de Auschwitz, mas agora sem qualquer sinal de aviso ou modo de previsão. *Sondar o futuro* seria assim sondar as transformações mas também as ameaças, e inventar o porvir bem como proteger o comum e o coletivo. A imagem de uma arquitetura protetora, de uma casa efémera construída em volta de um monumento numa praça de Veneza para proteger da destruição da guerra parece, retrospectivamente, uma evocação desta outra maneira de sondar o futuro a que os arquitetos são chamados. A memória mais persistente desta Bienal é a literalidade da representação japonesa, as imagens da destruição dos edifícios e os escombros transportadas para Veneza como evidência da destruição e desagregação de uma certa forma de vida.

²⁵ *6th International Architecture Exhibition: Sensing the Future, the Architect as Seismograph*, Veneza: La Biennale di Venezia, Electa, 1996.
²⁶ *La Biennale di Venezia, 46. Esposizione Internazionale d'Arte: Identità e Alterità, Figure del Corpo 1895/1995*, Veneza: La Biennale di Venezia, Marsilio, 1995.
²⁷ Hans Hollein, *MAN TransFORMS*, Nova Iorque: Smithsonian Institution, 1976.

RADAR VENEZA

No entanto, os Leões de Ouro foram para práticas autorais mais normativas, reconhecendo longas carreiras e modos mais tradicionais de contribuir para a prática, premiando Ignazio Gardella, Philip Johnson e Oscar Niemeyer. A exposição central era também estranhamente menos apocalíptica que as representações, e era sobretudo uma parada de estrelas, organizadas em duas ordens ou constelações, as estrelas maiores e as estrelas emergentes, umas na plenitude do seu brilho, outras a ganhar incandescência. Álvaro Siza Vieira aparece na constelação maior, através do projeto para o Centro Ismaelita e Fundação Aga Khan em Lisboa e do depósito de água da Universidade de Aveiro. Numa outra constelação reservada a arquitetos italianos aparece também representada a arquiteta Fátima Fernandes em parceria com Michele Cannatà, com projetos para uma casa e uma escola em Itália. Expandido o eco ao arco maior das participações e das exposições paralelas com patrocínio da Bienal, encontramos outra vez Álvaro Siza Vieira com o seu projeto na ilha-museu de Hombroich, integrado na reutilização de uma base de mísseis da NATO. À escala portuguesa, este foi o momento, coincidindo com a criação do Ministério da Cultura, em que a celebração individual do arquiteto esteve mais perto de coincidir com a celebração da nação através de um pavilhão nacional. Álvaro Siza Vieira recorda uma visita aos Giardini com Hans Hollein para procurar uma possível localização para um pavilhão nacional, uma aspiração da cultura portuguesa ainda por cumprir.

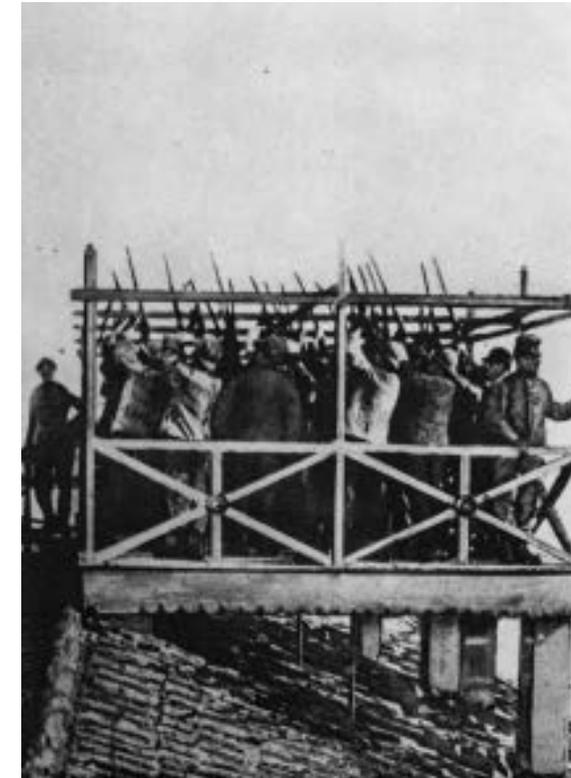
BIENAL DO ANO 2000

A entrada da Bienal no novo milénio tornou de algum modo obsoleto todo este prólogo, ou dito de outro modo, alterou radicalmente as coordenadas através das quais a Bienal avaliava a sua relevância. Sondar o futuro, organizar as novas gerações em comunhão estiva, abrir a Bienal à multiplicação de propostas em concursos abertos, utilizar a presença do passado para afirmar tendências no presente, debater a esquemática polaridade subúrbio / centro histórico como especificidade continental ou simplesmente mobilizar a comunidade artística e arquitetónica à reflexão a propósito de possíveis futuros para um velho edifício, parecem, na passagem do milénio, atitudes e modos de fazer exposições pouco compatíveis com a aceleração eletrónica e a cada vez menor vigência da novidade que produz. No entanto a obsolescência destas coordenadas fez da Bienal a mais importante e popular exposição de

REPÚBLICA DE CASTORES

arquitetura do mundo, lugar absolutamente central para a recorrente convergência global da comunidade de arquitetos, estudantes e críticos.

Ver as novidades, ficar a saber o que se passa pelo mundo, já não é certamente a razão de ser da Bienal, nem dos muitos eventos semelhantes que, entretanto, proliferaram. Vittorio Gregotti, o curador que materializou a Bienal como evento temático, explicava as consequências das grandes mudanças nos meios de informação e na duração da novidade numa entrevista com Léa-Catherine Szacka publicada nas páginas da *Log 20*:



Na altura houve um grande debate sobre se as exposições da Bienal de Veneza deveriam ser temáticas ou informativas, se deveriam ter um ponto de vista crítico ou se era melhor serem eventos instrutivos. A minha opinião é que, com todos os instrumentos informativos que temos hoje, já não é possível informar as pessoas, mesmo que elas estejam interessadas.²⁸

A aceleração eletrónica envelhece as novidades cada vez mais depressa, até ao ponto de, como diz Gregotti, já não ser possível informar mesmo quem quer ser informado. As transformações dos canais e dos protocolos de comunicação mudaram a função da Bienal, e se ela continua importante, é certamente por razões bem diferentes. Mesmo a polaridade enunciada por Gregotti parece precária, porque até a ideia de um tema agregador, ou de uma ambição crítica generalizada parecem ideias de um ambiente sociotécnico obsoleto e distante. Marco De Michelis propõe nas páginas da mesma publicação que o conteúdo da Bienal seja a experiência do visitante que o evento torna possível:

Uma exposição de arquitetura já não deve ser uma mera mostra de projetos, mas um “projeto” em si: um projeto que o visitante deveria ser capaz de experienciar, [...] enriquecendo assim a experiência para além da fastidiosa rotina da vida quotidiana.²⁹

A experiência singular da arquitetura seria assim o canal ideal de comunicação. E possibilitar a um público mais vasto novas experiências arquitetónicas talvez servisse de publicidade, de espaço de invenção e de imaginação de outras razões sociais e coletivas para novas arquiteturas. Um horizonte bastante transformado para a Bienal finalmente regular e em anos pares do novo milénio, pelo menos até ao presente em suspenso que vivemos.

Também é possível procurar as razões do sucesso da Bienal num paralelo com o grande sucesso do Carnaval. Substituindo Carnaval por Bienal, no capítulo dedicado às novas utopias do Carnaval que Gilles Bertrand dedica a prospetar o presente e o futuro na sua *História do Carnaval de Veneza: do século XI aos nossos dias*, é possível construir uma janela para a contínua reinvenção da Bienal:

28 Léa-Catherine Szacka, “A Conversation with Vittorio Gregotti” in *Log 20*, outono 2010, p. 41.
29 Marco De Michelis, “Architecture Meets in Venice”, in *Log 20*, outono 2010, p. 34.

O Carnaval há muito que mantém uma função mítica, na medida em que se inscreve num sistema de festejos que dura o ano inteiro e no qual é responsável por transmitir a toda a Europa uma imagem de Veneza da qual os estrangeiros que a visitam seriam o veículo. Era um objeto antropológico e por outro lado uma vitrina publicitária. Conservou igualmente uma função narrativa, [...] faz parte da narrativa da cidade sobre si própria.

[...] Oferecendo-se como cidade do teatro, de espetáculos e de prazeres de que normalmente só podemos desfrutar por um tempo limitado devido ao custo da estadia, mesmo no inverno, Veneza encarna a utopia de uma festa que cada um viveria no presente, num tempo dilatado, ainda que como princípio ele permaneça imaginário e adiado. O Carnaval de Veneza permite-nos continuar a alimentar esta ilusão. Recorda-nos que Veneza é simultaneamente a cidade da Civilização da Máscara e uma janela aberta sobre a invenção do futuro, uma cidade de utopias constantemente renovadas nos campos da pintura, do cinema, da arquitetura, da ciência ou da gestão ambiental.³⁰

Uma festa, uma grande festa que torna temporariamente transparentes e porosas muitas das fronteiras de nós e do que nos rodeia, podia ser de facto uma ambição comum do Carnaval e da Bienal, e uma oportunidade de ciclicamente reinventar uma utopia de um mundo a precisar urgentemente de solidariedade e cumplicidade muito para além das políticas culturais de qualquer estado nação, de qualquer cidade ou até de qualquer cidade-estado como foi a República de Veneza. A memória de Maurizio Scaparro de um momento de mágica convergência de todas estas fantasias capturada na história do Carnaval serve de ambição final para uma Bienal capaz de propor uma outra fluidez de movimento através do mundo:

“Abrimos”, disse Scaparro, “dia e noite durante uma semana todos os teatros de Veneza, grandes e pequenos, para que o Carnaval se pudesse mover sem ruturas da praça ao teatro, e do teatro ao *campiello* ou à água do canal. Além disso, abrimos um novo espaço teatral sobre a água: o Teatro do Mondo, de Aldo Rossi”.³¹

30 Gilles Bertrand, *Histoire du Carnaval de Venise*, pp. 394-396.
31 *Ibid.*, p. 378.

* As ilustrações incluídas neste ensaio foram originalmente publicadas em Manlio Brusatin e Aldo de Poli, *Venezia e lo spazio scenico*, Veneza: La Biennale di Venezia, 1979.

Publicado pela ocasião da exposição
*Radar Veneza – Arquitetos Portugueses na
Bienal 1975-2021* coorganizada
pela Casa da Arquitectura –
Centro Português de Arquitectura
e pela Direção-Geral das Artes.
8 maio a 10 outubro 2021, Casa da
Arquitectura, Matosinhos, Portugal.

© 2021 Casa da Arquitectura, Portugal
Todos os direitos reservados. Esta obra
não pode ser reproduzida, no todo ou em
parte, incluindo ilustrações, por qualquer
forma ou quaisquer meios, sem prévia
autorização escrita da editora.

Apesar de terem sido feitos todos os
esforços no sentido de identificar os
detentores dos direitos de autor das
obras constantes neste catálogo em
que tal informação não era conhecida,
quem se identificar como tal e caso
se oponha à sua utilização, solicita-se
que contacte a Casa da Arquitectura
através do seguinte e-mail:
info@casadaarquitectura.pt

PUBLICADO E DISTRIBUÍDO POR

Casa da Arquitectura
Av. Menéres, 456
4450-189, Matosinhos, Portugal
casadaarquitectura.pt

Direção Geral das Artes
Campo Grande, 83 – 1º
1700-088 Lisboa, Portugal
dgartes.gov.pt

ISBN CASA DA ARQUITECTURA
978-989-54479-6-1

ISBN DGARTES
978-989-8518-04-0

COM O ALTO PATROCÍNIO
DE SUA EXCELENCIA



O Presidente da República

**CASA
DA
ARQUITECTURA**

COORDENAÇÃO
E PRODUÇÃO



REPÚBLICA
PORTUGUESA
CULTURA

dgARTES
DIRECÇÃO GERAL
DAS ARTES

COORDENAÇÃO

M matosinhos



F Fundação "la Caixa"



MDS

PARCEIRO ESTRATÉGICO

MECENAS PRINCIPAL CASA DA ARQUITECTURA

MECENAS CASA DA ARQUITECTURA