

MESTRADO INTEGRADO
ARQUITECTURA

3(4) AA - Antologia de
arquitectura, arquivo e arte:
à procura de um modo para coleccionar
a modernidade.

Joaquim Pedro Arantes Ferreira



Joaquim Ferreira. 3(4) AA - Antologia de arquitectura, arquivo e arte:
à procura de um modo para coleccionar a modernidade.



M.FAUP 2023

3(4) AA - Antologia de arquitectura, arquivo e
arte: à procura de um modo para coleccionar a
modernidade.

Joaquim Pedro Arantes Ferreira



ARQUITECTURA, ARQUIVO E ARTE

À procura de um modo para coleccionar a modernidade.

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura apresentada à
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto sob a orienta-
ção da Professora Doutora Maria Graça Correia Ragazzi

Joaquim Pedro Arantes Ferreira
Porto, 2023

NOTA PRÉVIA:

Todas as citações presentes ao longo da dissertação, cuja língua na fonte consultada não era o português, foram traduzidas livremente pelo autor. As imagens apresentadas foram editadas, sempre que se justificou.

Esta dissertação foi defendida no dia 06 de Novembro de 2023, ao qual lhe foi atribuída uma classificação de 14 (catorze) valores. O júri nomeado para a apreciação do trabalho foi composto pelo Doutor José Manuel Teixeira Barbosa (presidente), pelo Doutor André Carinha Tavares (arguente) e pela Doutora Maria Graça Ribeiro Correia Ragazzi (orientadora).

Aos meus pais, pela liberdade de agir e pensar,

à professora Graça Correia pela tolerância e resiliência com que orientou este trabalho,

ao arquitecto António Menéres pela vontade de partilhar, de ser e de viver,

à doutora Teresa Godinho pela amabilidade e rigor com que contribuiu para a investigação,

ao departamento de urbanismo do Gabinete Municipal do Porto pelo profissionalismo e agilidade durante a consulta de documentação,

ao Eduardo pela assertividade e capacidade de síntese na análise da dissertação,

a todos os que posso chamar de *amigo*,

o meu sincero obrigado.

ABSTRACT

This dissertation is a quest for answers in the past to current problems. Furthermore, it is also an attempt to understand how effective this method can or cannot be. It is an endeavor to organize the chaos regarding the author's understanding of what he believes to be the discipline of architecture. It is a confrontation between the imaginary and reality, which becomes objectified by inserting the former into the latter. This is accomplished through the representation of memory in a very specific regulatory instrument, which is the archive.

With this method, the work delves into a relatively recent past, advocating modernism as a movement in architecture that took advantage of the instruments of representing reality in various interdisciplinary areas for the benefit of the development and progress of the discipline itself. While the object of study in the temporal field is the modern, in the physical realm, the city of Porto takes the spotlight as a practical example of proximity.

One final definition of this work is the exhibition and comparison of organized ideas and topics on an inevitably chaotic mental map. This turns the work into a collection of numerous fragments of the same matter.

traduzido por inteligência artificial

RESUMO

Esta dissertação é: a procura de respostas no passado aos problemas actuais. Para além disso, é também querer entender de que forma esse método pode ou não ser eficaz. É uma tentativa de organizar o caos em relação aos entendimentos que o autor tem sobre aquilo que pensa ser a disciplina da arquitectura. É um confronto entre o imaginário e a realidade que se torna objectual ao inserir o primeiro no segundo. Isso acontece através da representação da memória num instrumento muito próprio de regulamentação que é o *arquivo*.

Com este método, o trabalho mergulha num passado relativamente próximo, defendendo o modernismo como um movimento na arquitectura que tirou partido dos instrumentos de representação da realidade nas várias áreas interdisciplinares em proveito do desenvolvimento e progresso da própria disciplina. Se no campo temporal o objecto de estudo é o moderno, no campo físico a cidade do Porto ganha o protagonismo como exemplo prático de proximidade.

Uma última definição deste trabalho é a exposição e comparação de ideias e tópicos organizados sobre um mapa mental inevitavelmente caótico. Isto faz do trabalho um conjunto de inúmeros fragmentos de uma mesma matéria.

SUMÁRIO

00			
APRENDIZAGEM			
PERCURSO			
00.1		01.3	
[introdução]		[artes]	
		<i>segundo ensaio</i>	52
OBJECTO	15		
OBJECTIVO	16	ATLAS 02	54
MANUAL DE INSTRUÇÕES	16	WALTER BENJAMIM (FRAGMENTOS)	61
		MEMÓRIA DESCRITIVA DE ANNA BLUME	63
01		FORMA EM ARQUITECTURA: A LEITURA DO ESPAÇO	64
TÉCNICA		REGISTAR O PROCESSO	66
INTERDISCIPLINA		ENTERRAR UMA OBRA E CONSTRUIR UM MEMORIAL	68
01.1		CURADORIA DE ARQUITECTURA	70
[efémero]		UM MODO DE VIDA, POR AUGUST SANDER	71
conferência: José Pacheco Pereira	20		
01.2			
[caos]			
<i>primeiro ensaio</i>	28		
ATLAS 01	30	02	
POLÍTICA E ARQUIVO	37	EXPOSIÇÃO	
FREUD E DERRIDA	38	MODERNO	
CRIMINOLOGIA E MEDIR O MUNDO	40	02.1	
CAOS E INVISÍVEL	42	[inquérito]	
ARQUITECTURA E CONSTRUÇÃO	44	entrevista: António Menéres	75
MARKLI E SOUTO DE MOURA	45	02.2	
EFÉMERO E A NÃO-REFERÊNCIA	47	[33-74]	
KAHN E AS INSTITUIÇÕES	49	<i>terceiro ensaio</i>	102
		ATLAS 03	104
		CAMINHO A ANDAR	111
		MODERNIDADE INTERROMPIDA	113
		I.C.A.T. - O.D.A.M. - M.R.A.R.	115
		ARQUITECTURA ANÓNIMA	117
		ESCOLA DO PORTO: UM GESTO BELO	120

02.3	
[acervo]	
entrevista: Teresa Godinho	126

02.4	
[projecto]	
colecção	136

ATLAS 04	138
DO ARQUIVO À COLECÇÃO	145
CRITÉRIOS	146
CONTEÚDO E MAPA	148
CATÁLOGO	150

03	
FONTE	
BIBLIOGRAFIA	

04	
ANEXO	
INVENTÁRIOS	

00
APRENDIZAGEM
PERCURSO

OBJECTO

"À pergunta liminar - se o ensino deve ser filosófico - respondo enfaticamente que sim. Em meu juízo, a ideia de que dissocio educação e filosofia só pode ocorrer aos indivíduos, ou pouco atentos, ou que consideram esta última sob um aspecto demasiado abstracto, não na sua parte mais humana, onde a actividade filosófica - da mais viva origem e do mais largo interesse - implica com as necessidades sociais e é uma teoria da educação."

Se por norma a arquitectura tem como problemática o limite entre a reflexão teórica e o exercício prático, esta dissertação tenta aproximar os dois exercícios e perceber como uma desconstrucção do *arquivo* e do seu carácter operativo podem ajudar a melhorar os métodos de pensar, estudar e fazer arquitectura. Funde-se assim, o lado sistemático e ordenado que um arquivo representa com a faceta subjectiva e heterogénea da prática arquitectónica.

Num primeiro capítulo, é evidenciada uma abordagem filosófica onde o *arquivo* é pensado como um instrumento institucional organizador do caos. Portanto, não só à luz de alguns conceitos da arquitectura, mas também da influência interdisciplinar que este objecto teve na sociedade elabora-se um modo próprio de o associar à arquitectura .

Num segundo instante, o objecto do trabalho passa por visitar alguns acontecimentos determinantes na história da arquitectura moderna portuguesa. Esta revisita histórica será enquadrada à luz das ideias levantadas no primeiro capítulo.

Por fim, num último momento há a procura em materializar o que foi abordado no primeiro e segundo capítulos, tendo uma aproximação mais real ao *arquivo* ao criar um caso de estudo na cidade do Porto. Este exercício é, como refere o subtítulo do trabalho, uma procura por um modo de coleccionar; no entanto, é além disso, uma tentativa prática de entender como um sistema desta natureza representa e rege a construção de uma cidade e, como a arquitectura poderá aprender com esse mecanismo numa lógica de causa-efeito.

"A filosofia, estritamente, só se origina no momento em que a crise da Cidade acarreta a crise da Educação, que se mantivera até aí política e tradicionalista, sob a ideia da Cidade e para a política da Cidade. [Enquanto as crenças tradicionais operam, parecendo capazes para a educação dos homens, nada impulsiona a que se busquem outras pelo exame crítico do filósofo.] Surge com tal crise o individualismo anárquico, [instintivista,] como a crise do século XVIII deu o individualismo anarquista da pedagogia de Rousseau."

SÉRGIO, António - Ensaios. Lisboa: Sá da Costa, 1971. p.133

Idem, ibidem, p.134

[introdução]

OBJECTIVO

Através de vários exemplos pretende-se compreender como será possível abordar o *arquivo* enquanto instrumento de registo e potencial conector de ideias. Embora seja um campo vasto, o das *ideias*, a circunstância é determinante para entender as associações feitas nesse domínio.

A importância da referência estará sempre presente, pois considera-se como premissa que, o modo como organizamos e seleccionamos informação influencia directamente o processo de pensamento e dita a sequência prática da acção. Neste sentido, haverá uma busca por um entendimento do que é o uso premeditado do *arquivo* na prática arquitectónica. Haverá também, em forma de provocação, um estudo do que pode ser a arquitectura sem referência e sem arquivo.

Este trabalho terá em suma, o objectivo de incentivar o arquitecto ou estudante de arquitectura a procurar um maior e diferente relacionamento com a arquivística enquanto processo de trabalho através da sua pesquisa em arquivo e, das possíveis reinterpretações formais e conceptuais que daí possam surgir. Recomenda-se restabelecer a importância deste objecto enquanto instrumento de perpetuação da memória colectiva de uma cultura arquitectónica.

MANUAL DE INSTRUÇÕES

A questão de como se aprende arquitectura não tem uma resposta linear. No livro *Arquitectura: Como Aprendemos?* (2022) a autora Ana Sofia Silva (1979-, Portugal), arquitecta e professora na FAUP, entrevista várias personalidades do mundo da *arquitectura portuguesa*, todas elas, de uma maneira ou de outra, importantes para o ensino e a prática da arquitectura em Portugal - tanto em atelier como nas escolas de arquitectura. Segundo a autora, é especialmente para as últimas que se dirige a verdadeira reflexão desse conjunto de entrevistas, tanto para os docentes como para os discentes.

"Aqui, aprender à distância refere-se à capacidade que cada um tem de aprender com o outro, estando dele desvinculado no tempo e no espaço. Aprende-se com um autor a partir dos seus escritos, dos seus desenhos, das suas obras, ou seja, dos mais variados registos que fixem o seu pensamento. Estas fontes de informação e conhecimento podem ser difundidas a partir de variados meios (por exemplo, a imprensa, internet e televisão) e são fundamentais, mas não substituem a aprendizagem colectiva em presença."

SILVA, Ana Sofia - *Arquitectura: como aprendemos?* Lisboa: 2022. p.9

A introdução do livro sintetiza algumas das ideias base que os entrevistados apresentaram, em que pelo menos duas, podem ser usadas no apoio à relação que este trabalho estabelece com o *arquivo*, a arte e a arquitectura. A primeira está assente na ideia que existe uma certa ***impossibilidade de ensinar arquitectura colocando o mote na importância de instigar a aprendizagem*** (SILVA, 2022). Assim, aplica-se ao trabalho aqui realizado uma tónica que se sustenta numa procura pessoal por uma atitude perante a arquitectura e a vida, isto é, num modo de estudo e aprendizagem que se desdobra ao longo do tempo. A segunda ideia relaciona-se precisamente com a citação acima apresentada; na capacidade que um aluno e professor devem ter de ***aprender à distância*** através das variadas fontes de informação onde, entre muitas outras, se inserem os arquivos e centros de documentação.

O interesse por este objecto parte da vontade de conjugar três aspectos importantes para a arquitectura: o primeiro é a relação que estabelece com a memória e o património construído por ser um instrumento importante de (re) conhecimento, salvaguarda e exposição desse mesmo património; o segundo tem a ver com as possíveis metodologias de trabalho que fornece através da investigação e conjugação de ferramentas; por fim um terceiro aspecto prende-se com a ideia de um instrumento activo na construção da cidade conforme as regras que o moldam.

SILVA, Ana Sofia - *Arquitectura: como aprendemos?* Lisboa: 2022. p.9

01
TÉCNICA
INTERDISCIPLINA

JOSÉ PACHECO PEREIRA, INVESTIGADOR, POLITÓLOGO E CRIADOR DO ARQUIVO EPHEMERA, FALA SOBRE O ARQUIVO.PT, DURANTE A SESSÃO COMEMORATIVA DOS 10 ANOS. ESTE EVENTO TEVE LUGAR NO PAVILHÃO DO CONHECIMENTO, EM LISBOA, NO DIA 30 DE NOVEMBRO DE 2017. TRANSCRIÇÃO:

A ideia de que as tecnologias mudam a sociedade no meu ponto de vista é errada. Gostava de chamar a atenção para que, na realidade, é precisamente ao contrário: nenhuma tecnologia teve efeitos sociais se uma sociedade não estivesse preparada para esses efeitos. O melhor exemplo é aquilo que nos domina hoje: o relógio. A maioria das pessoas não tem a noção clara que está a usar o tempo que as indústrias tornaram dominante para otimizar a produção. Um instrumento que anteriormente era usado na navegação, no cálculo de coordenadas, tornou-se uma tecnologia industrial que domina a nossa vida. Conseguimos ver nos dispositivos que usamos hoje em dia, que estão na maioria das vezes colados ao corpo - sendo uma questão de tempo até estarem integrados dentro do nosso corpo -, uma relação muito directa entre a maneira como a sociedade evolui e utilização que faz da tecnologia. O vapor é conhecido há muito tempo, assim como a electricidade, mas foi primeiro preciso aplicá-lo a uma série de lugares para se tornarem aquilo que é hoje. Isto também tem a ver com aquilo que irei falar em relação aos arquivos.

Qual é o problema geral que os arquivos levantam na sociedade? É, sobretudo, o problema fundamental da memória. Ou seja, quando se fala sobre um arquivo, seja o da *internet* ou os arquivos físicos, o objectivo é saber qual é o valor da memória para as sociedades em que desejamos viver (sociais, industriais, democráticas, etc). No fundo, trata-se de querer perceber o nosso interesse em querer recordar - quer através de nós próprios, de *sites* que arquivam na *internet*, nos arquivos, nas bibliotecas ou nos museus onde se colecionam objectos que ajudam a dar materialidade à nossa memória.

Houve um romancista inglês chamado Leslie Hartley [(1895-1972, Inglaterra)] que escreveu uma frase notável sobre o tempo e que diz o seguinte: "O passado é um país estrangeiro e lá fazem-se as coisas de maneira diferente.". Esta frase reflecte a grande questão sobre o passado e a memória ao se referir a ele como sendo um país estrangeiro. Ou seja, se tivermos a capacidade para "viajar" a esse país estrangeiro, conseguimos não só ver aquilo que se fazia de maneira diferente e o seu porquê - assim como o que se continua a fazer de igual forma -, mas também conseguimos perceber a enorme riqueza que a memória traz para o conhecimento do presente e do passado. Uma coisa fundamental de perceber é que, da mesma maneira que as pessoas são cosmopolitas viajando no espaço, também o são a viajar no tempo.

Os historiadores costumam desconfiar da ideia de que a his-

[efémero]
conferência: José Pacheco Pereira

tória se repete - existe essa semelhança -, mas na verdade ela nunca se repete, até porque o principal factor da história é precisamente a surpresa, ou seja, aquilo que nós não esperávamos que acontecesse. Nesse sentido, nunca é possível fazer uma previsão do futuro. Os economistas (e não só) fazem isso, mas de um modo geral enganam-se sempre.

Este problema todo que se coloca é ainda mais acentuado nos dias de hoje quando conhecemos uma *aceleração* da história. Existe um ditado chinês - e que é visto como uma maldição - onde se deseja a outra pessoa que viva em tempos interessantes. Isto é visto como desejar algo de mal porque os tempos interessantes, entre outras, matam muita gente. E de facto, no século XX viveu-se tempos interessantes e, no século XXI, tudo indica que vamos viver também... Mas o problema neste caso - sendo uma das características desses tempos interessantes - é que aparentemente tudo muda muito rapidamente e, isso é visível. Se tivermos oportunidade de observar como a população se vestia na Idade Média por exemplo, entre o século XI e XIII, nós não seríamos capazes de distinguir muitas diferenças significativas, ou seja, não eramos capazes de identificar a mudança do tempo. Hoje, um filme de há dez anos mostra uma realidade completamente diferente e, sabemos imediatamente que pertence ao passado. As pessoas não se vestem da mesma maneira, a paisagem física em muitos casos variou de forma significativa... Portanto, essa aparente aceleração é um fenómeno muito estudado desde a revolução industrial: é muito visível na moda e no cinema; aliás a grande maioria da população jovem (que tem uma dimensão cultural que merece ser estudada) não gosta de filmes com mais de meia dúzia de anos ou, por exemplo, filmes a preto e branco. Se repararmos nos filmes de ficção científica, que tentam projectar o futuro, esses são precisamente os que envelhecem mais rapidamente.

O problema da reconstrução da nossa memória é em grande parte um problema da reconstrução social. Nós vivemos num tempo que se pode chamar de industrial - é ainda muito moldado pela revolução industrial - e que aceleramuito rapidamente. Os filósofos dirão que não existem problemas filosóficos novos desde o tempo dos gregos, o que não é verdade; há pelo menos um que é a capacidade da Humanidade se auto-destruir. Os gregos tinham a noção que era possível destruir as cidades e as civilizações, mas nunca colocaram o problema do Homem se destruir a si próprio. É um problema que nos assombra desde a década de 50, tendo inclusive inúmeros reflexos ao nível social. De um modo geral este tipo de problemas têm uma longa história. O que se verifica de novo são apenas os seus contornos, sendo esses muito visíveis quando conseguimos manipular a memória.

Existem várias coisas que se se perdessem - e algumas perderam-se - empobreciam a nossa noção do passado. Por exemplo, será que o modo de conversação na *internet* é igual hoje em comparação com a conversação de há dez anos? Sabe-

mos que o contexto dessa conversação pode ser resumido da seguinte maneira: não há ninguém mais solitário do que uma pessoa às três horas da manhã num *chat*. Essa solidão vem da sociedade que destruiu as relações de vizinhança, destruiu muitas relações de grupo, substituiu muitos mecanismos de sociabilidade por mecanismos artificiais. E, esse *ersatz* de sociabilidade só pode ser respondido quando temos este exemplo de memória colectiva. (O que é que mudou na nossa sociedade com a utilização das redes sociais?...) Portanto, é uma iniciativa fundamental, não apenas para a história e para a memória *stricto sensu*, mas para a memória de comportamentos, de sociabilidades... Por exemplo, era importante termos uma memória do uso do telemóvel. O telemóvel é o instrumento que mais mudou a nossa sociabilidade. Introduziu uma sociabilidade de presença permanente - em que as pessoas tem de estar sempre presentes umas em relação às outras -, o que significa que é um excelente instrumento de controlo social. Seria importante saber também por exemplo, como evolui o conteúdo das mensagens de SMS: o que é que um adolescente que troca 200 mensagens por dia está a dizer? Se é que está a dizer alguma coisa além de "eu estou aqui e tu estás aí".

É muito importante nós termos a capacidade de registar. Se nós tivermos memória de como é que as coisas evoluem conseguimos percebê-las melhor. Também não tenho dúvidas nenhuma que, apesar de todo o optimismo tecnológico, não é liquido que a maioria das inovações tornem a sociedade melhor, pelo contrário: os efeitos perversos são muito consideráveis. Esses efeitos não se verificam em toda a gente ao mesmo tempo, mas sim numa pirâmide etária e na transição das exclusões sociais, quer seja nas literacias ou no facto de terem mais ou menos dinheiro.

A memória é em grande parte uma construção colectiva. Hoje, o que consideramos importante (como sendo memória [património]) não é igual aquilo que se considerava importante há cem anos. É natural que assim seja. Ela [a memória] continua a ser um mecanismo fundamental para a democracia. Outro aspecto fundamental é que a memória depende muito do seu tipo de suporte físico, seja ele electrónico como neste caso [refere-se ao arquivo.pt], seja em arquivos ou em museus.

Uma das grandes revoluções da historiografia contemporânea (agora que fazem cem anos da *Revolução Russa* - para dar um exemplo actual) é a abertura dos arquivos soviéticos. Durante todo o século XX a maioria dos arquivos que estavam na *União Soviética* estavam por abrir, e, eram arquivos pela sua própria natureza completamente internacionais, ou seja, têm documentos de *todos* os países do mundo. Quando se abriram esses arquivos tivemos acesso a milhões de documentos que passaram a ser um elemento fundamental para a história contemporânea. O que é que isso mudou? Passou a haver um confronto interessante entre a memória física

dos documentos e a memória das pessoas. Essa confrontação foi um desastre... Não quer dizer que os testemunhos fossem deliberadamente enganosos, mas o que aconteceu foi que, em grande parte dos casos, a reconstrução da memória desses testemunhos não era compatível com o que estava escrito nos documentos físicos e que, no fundo, estes é que suportavam a memória do passado. Portanto, a memória é coisa muito complicada de lidar e tudo aquilo que ajuda a conservá-la fisicamente é relevante.

Gostaria de fazer duas ou três notas suplementares que eu considero importantes para passarmos a outro tipo de tratamento das questões da memória.

A primeira é a ideia de que há uma gigantesca quantidade de informação que não se encontra digitalizada e, nesse sentido, não está disponível na *internet*. Há um erro grave que se comete inúmeras vezes e se verifica - por exemplo - em boa parte do jornalismo actual que é datarem a memória como aquilo que se encontra *online*, ignorando por vezes documentos fundamentais sobre aquilo que estão a escrever que se encontram em arquivos ou bibliotecas. Isso é um efeito do encurtamento da memória.

Um outro aspecto tem a ver com a quantidade. Eu sei que a quantidade tem má fama, mas eu sou um grande defensor da quantidade [neste contexto]. As pessoas gostam muito mais da qualidade: a qualidade tem melhor imprensa e é tida como tendo mais mérito, mas nestas questões da memória a quantidade é muito importante. "A quantidade gera a qualidade" é um velho dito de uma certa filosofia que referia isso mesmo. Não é líquido que isso aconteça sempre, mas no que diz respeito aos arquivos é sem dúvida um factor relevante.

Nós não vivemos num mundo digital, mas sim num mundo analógico. O que realmente faz sucesso numa exposição dos arquivos é precisamente o objecto físico e nunca a tela digital; isso tem a ver com a natureza humana. Nesse tipo de apresentações as pessoas agregam-se e interagem mais com os objectos físicos. O registo electrónico é muito bom para um determinado tipo de coisas e péssimo para outras. Aí entra o papel dos arquivos e dos museus em coleccionarem objectos que também traduzem esta relação com a memória. É necessário avançar na colaboração entre os arquivos electrónicos - que são fundamentais e devem ser o mais massivos possível -, os arquivos físicos e os museus. Devíamos também retomar a tradição antiga do gabinete de curiosidades. Tudo isto iria dar um enorme poder à memória e seria aquilo que de mais interessante poderíamos colectivamente fazer.

QUESTÕES PÓS-CONFERÊNCIA LEVANTADAS POR MEMBROS DA PLATEIA

Reconhecendo esta complementariedade entre o arquivo electrónico e o arquivo físico, gostava de lhe perguntar se já foi desenvolvido algum pensamento sobre a melhor forma de articular os dois em termos de referências de catalogação, para exatamente quando se faça a montagem de uma exposição se tenha as duas vertentes o mais interessantemente apresentadas.

JOSÉ PACHECO PEREIRA: Tem de haver um *sistema* de descritores que descreva simultaneamente o objecto físico e permita fazer uma ficha electrónica. O que fazemos no arquivo EPHE-MERA - que é um arquivo de amadores - é fotografar tudo. Portanto, os objectos físicos estão todos fotografados e são tanto fotografados *in situ* - por exemplo, no caso dos cartazes em manifestações, é fotografado com a pessoa a segurar nele -, como depois em separado. É colocado na internet numa pasta identificada com a entidade emissora ou de outra forma, dependendo da natureza do objecto, mas sempre com a referência cronológica de onde ele veio assim como da sua autoria. Portanto, tem de haver um descritor - coisa que nós não usamos porque não temos as condições para o fazer -, que una todas essas coisas de tal maneira que se possa fazer uma procura que nos dê toda a informação sobre um determinado objecto.

A minha pergunta é: se eu colar os dois aspectos da sua apresentação que, por um lado fala-nos na questão da quantidade e por outro, na problemática de ligar a memória física com a memória digital, estaríamos a falar de criar um arquivo da internet of things. Isso não é ainda mais assustador do que tudo o que falou?

JPP: Os problemas de privacidade são gravíssimos e têm de ser discutidos. Há uns anos criou-se um projecto muito interessante da *Microsoft* que depois não foi continuado, mas que se chamava *my life pits*. A ideia era criar uma espécie de *backup* da vida, ou seja, tudo o que as pessoas lessem, dissessem, etc., ficava resgitado. Era um período em que o armazenamento em massa baixou de preço e como uma vida inteira de coisas não ocupa muitos *terabytes* - contrariamente ao que pensamos -, tinham essa ideia de construir um *backup* da vida de cada pessoa, embora, de certa forma, já o fazemos com os álbuns de fotografias, com os textos que escrevemos ou que publicamos... Nesse caso era uma ideia global que levantava problemas muito interessantes do ponto de vista teórico e filosófico e, evidentemente, do ponto de vista da privacidade que, em bom rigor, já existe e precisa de ser resolvido. Claro que isso para um sociólogo, um antropólogo ou um historiador seria uma coisa magnífica, mas quando temos de arquivar as coisas percebemos que essa questão é muito complicada e delicada, que é a do tratamento da informação que pode ou não ser tornada pública. O que acaba por acontecer - por exemplo no caso do livro *Armozi-*

nho (2015) que publicamos - é retirar os nomes das pessoas e transformar a história numa coisa anónima. Isso que refiro são mecanismos de distanciação, embora eu considero que no arquivo original tudo deve existir na íntegra e depois, a partir daí, seja aplicado um filtro aquilo que é publicado nesses casos mais delicados.

Em que medida esta nova legalização do direito ao esquecimento não é um drama quase traumático para os arquivistas? O direito que está a ser institucionalizado das pessoas serem esquecidas, de se apagar definitivamente o registo relativamente a elas.

JPP: É uma questão que merece uma grande discussão porque por um lado, há um certo direito ao esquecimento quando se trata de tornar pública a vida de uma pessoa - através das procuras na *internet*, etc.- onde aí, há o direito de a própria pessoa ter o controlo sobre a sua imagem pública - principalmente quando se trata de pessoas que não têm uma vida pública -, por outro lado, os arquivistas se quiserem aplicar a legislação europeia não podem guardar e, acima de tudo, não podem publicar praticamente nada. O que acontece é seguirmos um critério de bom senso e ignorar essas diretrizes. Vejamos o exemplo das listas de bolos-reis produzidos pelas confeitarias de Lisboa e que em bom rigor não podemos guardar. Eu sou daquelas pessoas que acha que partilhar essas coisas tem interesse e, entre outras coisas, guardamos esses folhetos apesar de não cumprir nenhuma directiva europeia. Eu gostava de ter um processo [judicial] por publicar a lista de bolos-reis, por ter informação orfã... Porque o que acontece depois é que há empresas que estão a registar o *copyright* de muitas coisas que poderiam ser acessíveis e não são. É uma matéria que, por exemplo, tem interesse para um historiador da cozinha. Em bom rigor deveríamos procurar os netos ou os filhos responsáveis pela entidade gastronómica e que podem ter um direito de autoria sobre esses materiais, mas eu gostava de ter a oportunidade de lhes explicar porque é que esse tipo de coisas não devem ter *copyright* ou serem sujeitas à burocracia que os arquivistas são sujeitos pelas directivas europeias.

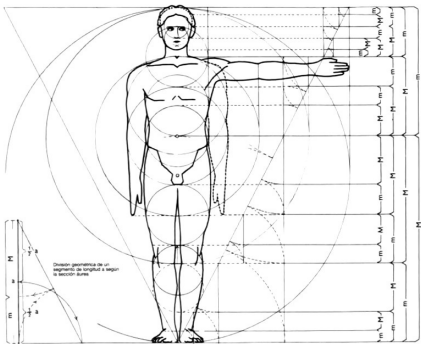
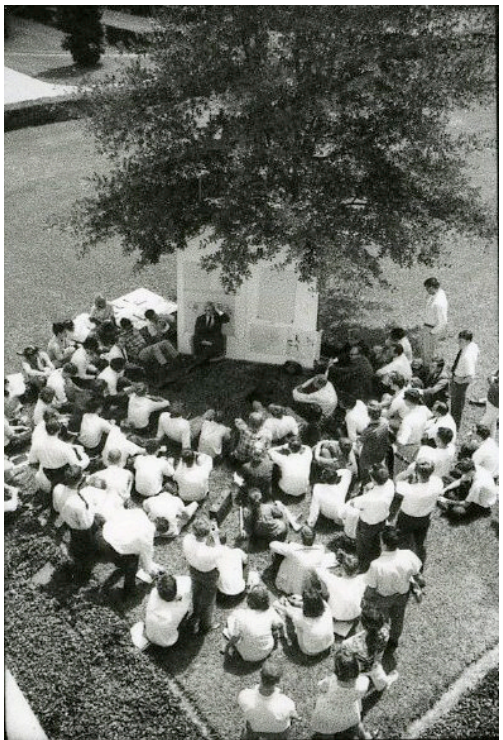
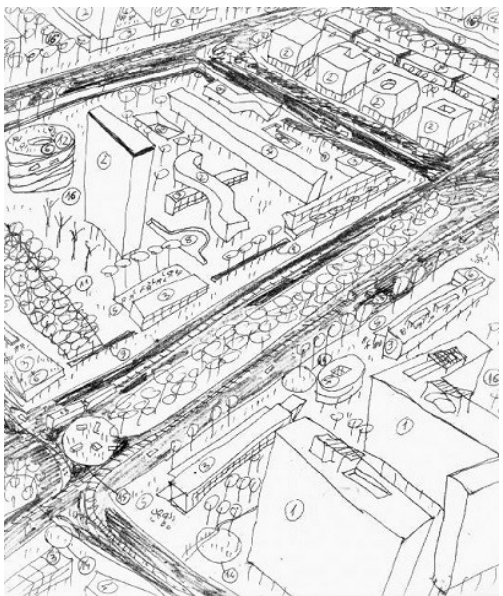
[caos]
primeiro ensaio

SÍNTESE

Entendimento do *arquivo* sobre o ponto de vista filosófico e institucional na relação que estabelece com a cidade, ao construir formas próprias de a apropriar, a si e à sua arquitectura. Procura-se por um lado mostrar a complexidade do *arquivo* ao abordar diferentes temáticas e obras e, por outro, aproximar cada uma delas através de momentos de síntese, à disciplina da arquitectura, ao tomar uma posição em que estes dois campos podem convergir numa prática académica e profissional.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Anderson, Stanford	(49)
Breitschmid, Markus	(47, 48)
Calvino, Italo	(42)
Confúcio	(42)
Derrida, Jacques	(37, 39)
Figueira, Jorge	(48, 49)
Freud, Siegmund	(39)
Graça Dias, Manuel	(40, 41)
Grande, Nuno	(46)
Kahn, Louis	(49, 50)
Koolhaas, Rem	(40, 48)
Lino, Raúl	(46)
Markli, Peter	(46)
Neufert, Ernst	(42)
Neves, Eduarda	(43)
Olgiati, Valerio	(47, 48)
Prenowitz, Eric	(37, 39)
Ramos, Carlos	(48)
Rouillé, André	(41)
Sammer, Renata	(39)
Sekula, Allan	(42)
Sérgio, António	(38)
Siza Vieira, Álvaro	(44, 45)
Souto de Moura, Eduardo	(46)
Távora, Fernando	(43, 49)
van Eyck, Aldo	(43)
Vico, Giambattista	(38)
Vriesendorp, Madelon	(39)
Williams, Bill	(44)



Representação do desenho de Manuel Graça Dias (1953-2019, Portugal) intitulado *Cidade Concentrada* (1999) que ilustra a capa do livro *Manual das Cidades* (2006) do mesmo autor.

fonte: https://fotos.web.sapo.io/i/B1518e75c/21586001_HUwul.jpeg

Imagem fotográfica tirada ao arquitecto Louis Kahn (1901-1974, Estónia) a leccionar uma aula no exterior em 1967 na Universidade de Rice (Houston, Texas).

fonte: <https://i2.wp.com/ricehistory-corner.com/wp-content/uploads/2018/04/louis-kahn-1967-324.jpg?ssl=1>

Representação da obra *The Artist in His Museum* (1822) de Charles Willson Peale (1741-1827, Estados Unidos da América).

fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c8/C_W_Peale_-_The_Artist_in_His_Museum.jpg

Representação da pintura *A construção da Torre de Babel* (1563) por Pieter Bruegel. Capa sobre ilustração do livro *As Cidades Invisíveis* (1972) de Italo Calvino.

fonte: https://pn12027.gov.pt/np4/file/2603/Banner_2.jpg

Representação da obra *Freud Unlimited* (1976) de Madelon Vriesendorp (1945-, Países Baixos).

fonte: https://cdnarchitect.s3.ca-central-1.amazonaws.com/2018/10/05151110/DR1984_15521.jpg

Representação da obra *Tableau synoptique d’oreilles* (1901) de Alphonse Bertillon (1853-1914, França).

fonte: <https://1.bp.blogspot.com/-6drRKBwEjbE/VNYo-9d0aoaI/AAAAAAAAQ2o/fppf8vVNREM/s1600/Bertillon%2BA1-phonse%2C%2Btableau%2Bsynoptique%2Bd’oreilles%-2C%2B1901.jpg>

Representação do desenho *The universal standard: proportions of the human body* (1980) de Ernst Neufert (1900-1986, Alemanha)

fonte: <https://images.adsttc.com/media/images/5f85/acb2/63c0/1777/3a00/028b/slideshow/neufert.jpg?1602596012>

Representação da aula *My profession, the art of building* (2018) leccionada pelo arquitecto Peter Märkli (1953-, Suíça) na Harvard Graduate School of Design. Captura de livre ecrã, minuto 36:33.

fonte: https://www.youtube.com/watch?v=BU_oX4BuqMA

Representação da obra *Casa dos Patudos* (1909), projecto do arquitecto Raúl Lino (1879-1974, Portugal).

fonte: <https://www.allaboutportugal.pt/en/alpiarca/monuments/casa-museu-dos-patudos-2>

Representação da obra *The Inauguration of the Corinth Canal* (1893) de Konstantinos Volanakis (1837-1907, Grécia).

fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5f/Corinth_canal_inauguration_by_Volanakis.jpg

Representação do painel número 77 do Atlas Mnemosyne da autoria de Aby Warburg (1866-1929, Alemanha). Fotografia: Wootton / fluid

fonte: https://www.hatjecantz.de/files/9783775746939_hr06.jpg

Imagem fotográfica *Retrato de Álvaro Siza* da autoria de Teresa Siza (1948-, Portugal).

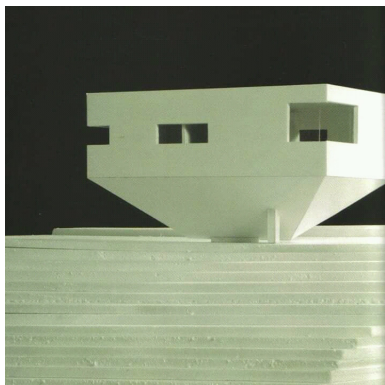
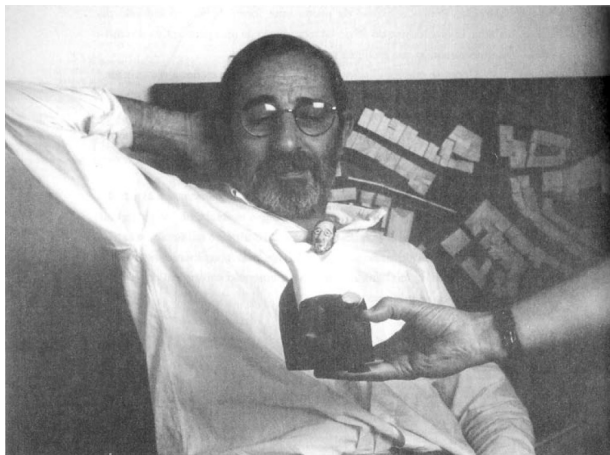
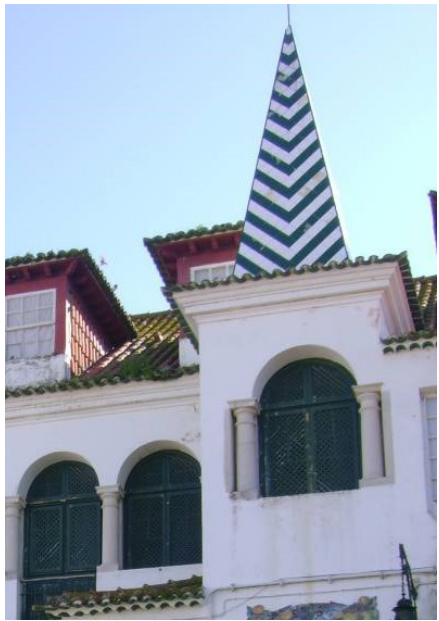
fonte: SIZA VIEIRA, Álvaro - Imaginar a evidência. Lisboa: Edições 70, 2000. 148 p. ISBN: 972-44-1033-1. p.146

Representação de um alçado reprovado pelo Concelho de Estética Urbana da Cidade do Porto. Fotografia do autor

fonte: Gabinete do Município do Porto em consulta da licença número 301 de 26 de Junho de 1956

Representação ilustrativa da figura geométrica fractal e as suas possíveis aplicações.

fonte: <https://i.pinimg.com/originals/e9/b8/98/e9b8982d-c2349ec4315febcd8862ab90.jpg>



POLÍTICA E ARQUIVO

"(...) esta possibilidade instrumental de produção, de impressão, de conservação e de destruição do arquivo não pode deixar de se acompanhar de transformações jurídicas e, portanto, políticas. Estas afetam nada menos que o direito de propriedade, o direito de publicar e de reproduzir."

Segundo Jacques Derrida (1930-2004, França) **o arquivo coordena dois princípios: o da história e o da lei** (DERRIDA, 1995). O primeiro, da história, porque preserva o passado e o segundo, da lei, porque é através da sua estrutura que a sociedade se rege. A cidade precisa do *arquivo* para se regular e se construir. A ideia de urbanização parte de regras que se ligam directa ou indirectamente com o *arquivo* através de continuidades pré-estabelecidas e de modos de comunicação pelos quais a política se coordena e as culturas se transformam. Desde a Constituição da República Portuguesa ao Regulamento Geral das Edificações Urbanas é possível verificar essa mesma ideia.

Ao assumir que o *arquivo* faz parte da base estrutural da política e cultura de uma sociedade, a sua relação com a arquitectura torna-se mais evidente. Embora vários entendimentos possam ser elaborados: o direito à propriedade, o direito de publicação e de reprodução são a génese de uma prática disciplinar, de autor, que está presente no campo das artes e da arquitectura. É, assim, através da sua institucionalização que isto se confirma. Deste modo, o *arquivo* torna-se um instrumento de prova que sobrevive da sua organização, suporte e acessibilidade, sendo estes determinantes para a própria existência e compreensão da realidade.

A técnica usada sobre os métodos de arquivar produz uma ligação direta na verificação e produção de conhecimento. O *arquivo* enuncia e ao mesmo tempo regista o evento. Os registos textuais em arquitectura como o *termo de responsabilidade* ou *pedido de licença*, têm a capacidade de enunciar e designar um acontecimento que se torna real no momento em que estes recebem um carimbo. A título de exemplo, o *Livro Branco do SAAL*¹ (1976) explora essa mesma ideia de expor todo um movimento arquitectónico que sobrevive - não só, mas também - pela existência de registos que documentam o sucedido. São estes registos, juntamente com a sua aprovação institucional, que dão a devida credibilidade ao passado; foram seriamente publicados, assinados e carimbados.

Este tipo de documentação (contratos, actas, pedi-

DERRIDA, Jacques; PRENOWITZ, Eric - Archive Fever: A Freudian Impression - Diacritics [Em linha]. Vol: 25, nº 2 (1995),p.30

DERRIDA, Jacques ; PRENOWITZ, Eric - Archive Fever: A Freudian Impression - Diacritics [Em linha]. Vol: 25, nº 2 (1995), p.11

1. O SAAL (Serviço de Apoio Ambulatório Local) foi um programa estatal, situado temporalmente no período imediato pós-revolução dos cravos de 25 de Abril de 1974, que promovia construir em larga escala inúmeros conjuntos de habitação social de rendas acessíveis para a população mais carenciada. Este programa, que se realizou por todo país, contou com a participação activa tanto dos arquitectos envolvidos como da própria população e tornou-se um marco importante na história da arquitectura moderna portuguesa.

dos de licença, memórias descritivas, facturas de pagamentos, declarações de responsabilidade) é elaborado para, por um lado, preencher a falta de confiança entre os sujeitos envolvidos e, por outro, retirando o seu carácter formal burocrático, para servir uma eventual análise da história da obra, seja esta para fins académicos ou profissionais. É este último aspecto que terá mais interesse, não apenas de um ponto de vista filosófico mais abstracto que poderia ainda assim questionar tudo aquilo que faltou registar e documentar, contando inevitavelmente uma outra história, mas também do ponto de vista social, etnográfico e disciplinar da arquitectura que relata as relações estabelecidas com o cliente, o programa pretendido e o contexto urbano.

"Podemos dizer, num primeiro esboço, que, idênticas na essência, diferem pelo grau de generalidade. A inteligência é o pendor, o instinto, digamos assim, que nos leva a estabelecer relações de unidade nas percepções e representações, consideradas como independentes das vontades e sentimentos; a Razão é o mesmo pendor a estabelecer uma harmonia, uma ordem, uma coerência, uma unidade [de relações entendíveis], não só nas representações, mas em toda a vida da nossa mente: as representações, os actos, os sentimentos e as vontades; uma ordem, não só lógica, mas real; não só na «natureza», mas também nas psiques, nas relações entre os homens, segundo eles as pensam]; não só no que sabemos, mas também no que fazemos; não só entre os objectos, mas também entre as vontades. Satisfazer essa tendência nas relações entre os quereres, no campo das representações sociais e dos sentimentos que lhes correspondem, - tal é, propriamente, o objecto da moral."

A obra de arquitectura torna-se assim um reflexo de dois factores mentais (do arquitecto): a inteligência e a razão. O arquivo permite aprofundar com algum detalhe esses dois factores sem que haja uma devassa do ponto de vista psicológico uma vez que, o que está em causa é a obra e sua compreensão.

FREUD E DERRIDA

"Os filósofos e os filólogos devem ocupar-se em primeiro lugar com a metafísica poética, isto é, na ciência que procura provas não no mundo exterior, mas nas próprias modificações da consciência que medita sobre ele. Assim como o mundo das nações foi construído pelos homens, esses princípios devem ser analisados nas suas próprias mentes."

Qualquer acção é o reflexo de uma intenção ainda que inconsciente. A psicanálise aponta para um conjunto de relações e associações mentais entre o intencional e o in-

SÉRGIO, António - Ensaios. Lisboa: Sá da Costa, 1971. p.136

VICO, Giambattista. Princípios de uma Ciência Nova, 1744 em: SAMMER, Renata. Rem Koolhaas, um viquiano. Arquitextos, São Paulo, ano 16, n. 188.04, Vitruvius, jan. 2016 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.188/5916>>.

consciente que resulta, no seu conjunto, numa personalidade. Através de mecanismos específicos como o método de *associação livre*², seria possível entender de forma mais clara as ações de cada um, potenciando novos discursos e novas intenções. A procura por um entendimento científico do arquivo não terá ficada alheia à psicanálise de Sigmund Freud (1856-1939, República Checa). Voltando a mencionar Derrida, este considera que **o arquivo é revolucionário e tradicional** (DERRIDA, 1995) tornando-se num reflexo da mente humana suscetível a análise e catalisador na criação de novos mecanismos da acção. Nesse sentido, também a arquitetura será da mesma forma suscetível a análise através do arquivo, assim como capaz de auxiliar os processos criativos.

"Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior. A democratização efetiva mede-se sempre por este critério essencial: a participação e o acesso ao arquivo, à sua constituição e à sua interpretação."

Tal como acontece na psicanálise, para o bom funcionamento de um sistema de arquivo - seja ele físico ou mental - a sua capacidade de exteriorização torna-se uma necessidade. A passagem da esfera privada para a pública de todo o tipo de suportes e documentos continua a ser um passo importante para a democratização da cidade e da sua sociedade.

"Poder-se-ia mesmo dizer que o «manhattanismo» se interessa por edificar o domínio da imaginação. Tal edificação dá-se por um método de livre associação entre imagens que, paranoico, mostrando-se ao lado (para) da mente racional «(nous)», não é apenas delirante, mas é também crítico, à medida que busca novos sentidos pela afetação de um «patos»."

De três diferentes versões do *Delirious New York* (1978) que foram consultadas na biblioteca da FAUP [Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto] apenas a versão portuguesa não tem a imagem criada por Madelon Vriesendorp (1945-, Países Baixos) *Freud Unlimited* (Freud Ilimitado) a ilustrar a capa do capítulo *Europeus: Buiér! Dalí e Le Corbusier Conquistam Nova York*, aparecendo isolada mais à frente no capítulo. Nas restantes versões a imagem ilustra as seguintes três frases:

2. Associação livre foi um método usado por Sigmund Freud na psicanálise que, em substituição da hipnose, consistia em, de forma natural e espontânea, relatar os pensamentos que iam surgindo na mente do paciente.

DERRIDA, Jacques; PRENOWITZ, Eric - Archive Fever: A Freudian Impression - Diacritics [Em linha]. Vol: 25, nº 2 (1995), p.17

DERRIDA, Jacques; PRENOWITZ, Eric - Archive Fever: A Freudian Impression - Diacritics [Em linha]. Vol: 25, nº 2 (1995), p.22-23

SAMMER, Renata. Rem Koolhaas, um viquiano. Arquitextos, São Paulo, ano 16, n. 188.04, Vitruvius, jan. 2016 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.188/5916>>.

“Pois Nova York é a cidade futurista, a Baden-Baden daquele fedor moribundo que se chama Europa, o irónico fruto gargantuesco da senilidade, da espiritualidade debilitante e hálito empestado do súcubo europeu. [Benjamin de Casseres, Espelhos de Nova York]
Atenção! Eu lhes trago o surrealismo. Muita gente em Nova York já foi infectada pela fonte revigorante e maravilhosa do surrealismo. [Salvador Dalí]
Manhattan, esse grande linguado estendido sobre uma rocha.[Le Corbusier]”

A imagem chama a atenção para o inconsciente, o surreal e até mesmo a paranoia da cidade que é um reflexo, no seu maior esplendor, do pensamento e da cultura que a sustenta. Não se trata de justificar conscientemente (invocando o real) as atitudes que levaram à forma da sua arquitectura, mas pelo contrário, é, - na generalidade - a imaginação que prevalece fazendo com que cada edifício tenha o seu próprio bizarro (e fascinante) individualismo.

A relação entre o que é demonstrado na tese de Rem Koolhaas (1944-, Países Baixos) - que expõe os mecanismos de edificação da cidade de Nova Iorque - e a *associação livre* de Freud reside precisamente no método inconsciente e surrealista do qual a arquitectura desta cidade se sustenta e faz questão de evidenciar.

O real tornou-se um reflexo do imaginário onde as leis da física se diminuem na sua relevância e, nesse sentido, existe a necessidade de equilibrar e controlar uma certa capacidade imaginativa da arquitectura ao procurar organizar o caos que é a mente humana. Estes exemplos procuram evidenciar que o artificial é um espelho da imaginação aparentemente cada vez menos condicionado às leis da física. A base da arquitectura está precisamente nesse processo de transformação.

CRIMINOLOGIA E MEDIR O MUNDO

"(...) todos os mecanismos que gerem exclusão(...) todas as tentativas de roubar à cidade a polivalência que a define e caracteriza, colocando-a (...) ao serviço de uma única classe, idade, raça, sexualidade, profissão, religião ou cultura, não têm cabimento neste projecto - o projecto da vida colectiva-, se nele quisermos continuar a acreditar.”

A criminologia foi o campo de estudo que mais usou e experimentou a fotografia realista e fez descrições detalhadas sobre o mensurável no corpo humano. Usou essa análise para estabelecer relações entre a psicologia e a aparência

KOOLHAAS, Rem - Nova York delirante um manifesto retroativo para Manhattan. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 368 p. ISBN: 978-85-7503-606-8. p.267

DIAS, Manuel Graça - Manual das cidades. Lisboa: Relógio d’Água, 2006. p. 11-12

física; entre o abstrato e o concreto; uma análise do exterior para o interior. Esta **vontade de criar uma enciclopédia universal** (ROUILLÉ, 2005) identificando e catalogando pessoas demonstra em retrospectiva que o arquivo não é simplesmente um método de preservação ou ilustração; o arquivo pode informar uma determinada posição. Neste sentido, a criminologia lançou a possibilidade de, através da imagem e da medida como registo, clarificar uma posição de base conceptual que, transportada para o caso da arquitectura podia ajudar a informar e clarificar decisões que vão desde a linguagem arquitectónica ao próprio uso dos materiais. A capacidade que o arquitecto tem de elaborar o seu próprio catálogo de imagens e medidas (medir as coisas) acaba por se reflectir nas posições que toma e, por consequência, na qualidade da obra.

Manuel Graça Dias (1953-2019, Portugal) enquanto professor da unidade curricular de Teoria Geral da Organização do Espaço, propunha, dentro dos variados exercícios, duas tarefas que, no presente texto, se tornam relevantes à relação que a criminologia estabeleceu com o arquivo e como da mesma forma a arquitectura pode tirar proveito dessa relação. A primeira das tarefas intitulada *medir o mundo*, consistia em solicitar ao estudante que especulasse sobre a medida de uma determinada lista de objectos que iria posteriormente confirmar medindo com a sua fita métrica.

+colectivo	+isolado
Arraiais	Centros comerciais
Feiras	Discotecas
Teatro	Telenovela
Jornais	Blogues
Cinema	Home cinema
Rádio	Ipod
Televisão	Vídeo
Festivais de Música	Dvd
Estádios e pavilhões desportivos	Transmissões televisivas
Ruas	Estradas
Comboios	Auto-estradas
Transporte público	Transporte privado
Habitação colectiva	Habitação unifamiliar isolada
Restaurantes	Cursos de cozinha
Mercearias	Supermercados
Bisca	Consolas de jogos
Praias	Piscinas privadas”

O segundo exercício, consistia em fotografar um con-

André Rouillé - La photographie. Entre document et art contemporain. Paris: Gallimard, 2005, p. 120. citado em NEVES, Eduarda - Do arquivo como normalização ao arquivo como criação in FOTOGRAFIA E ARQUIVO / Graça Barradas, Inês Azevedo e Joana Mateus (ed.) Porto: CEAA, Edições Caseiras/25, 2015, p. 38

DIAS, Manuel Graça - Manual das cidades. Lisboa: Relógio d’Água, 2006. p. 13

junto de situações específicas na cidade criando pequenas colecções de imagens que ilustravam cada conceito arquitetónico contribuindo para um pequeno acervo fotográfico que espelhava a forma como o estudante via a cidade. Este tipo de metodologia permite criar uma maior consciencialização do espaço que habitamos e formar uma base contínua para praticar arquitectura.

"O arquivo é ao mesmo tempo um paradigma abstrato quanto uma instituição concreta. (...) A capacidade do arquivo de reduzir todas as possibilidades a um único código foi conseguida através da precisão da câmara fotográfica. Um meio a partir do qual podiam ser extraídos dados exatos e no qual os objectos preservavam a sua forma matemática."

O exemplo mais universal desta ideia de uma análise sistemática da anatomia e ergonomia da arquitectura será o livro de Ernst Neufert (1900-1986, Alemanha) *Arte de projectar em arquitectura princípios, normas e prescrições sobre construção* (1936) que procura, num método arquivístico, catalogar e organizar todas as referências métricas gerais para o desenho do espaço na sua relação mais directa com o corpo humano e a sua escala. No entanto, nos prolegómenos o autor vai mais longe no pensamento que dá forma ao livro ao evocar Confúcio (551 a.C-479 a.C., China) e as suas palavras - ***Eu dou ao meu aluno um canto, os outros três ele precisa de encontrar sozinho!*** (CONFÚCIO, sec. VI a.C.) - para mostrar que: um arquitecto não quer que lhe tragam a solução para determinado problema, mas sim que lhe forneçam elementos para que as suas ideias comecem a surgir. Em suma, reforça-se a relação do registo com a técnica que informa o projecto no decorrer das suas várias fases.

"Aquele que descobriu a crença em si, a visão sobre a dependência e o jogo de forças dos materiais, das cores, das medidas, aquele que pode sentir em si a realidade, a materialização do edifício, estudando seu efeito, analisando-o criticamente, construindo-o em pensamento, este está no verdadeiro caminho da grande alegria da vida, que é sentida somente por aquele que se ocupa com a criação."

CAOS E INVISÍVEL

As cidades e a memória é um capítulo que se espalha pelo início do livro *As Cidade Invisíveis* (1972) de Italo Calvino(1923-1985, Itália). Dois exemplos³ são pertinentes na relação com a fisionomia do *arquivo*. A cidade de

Zora remete-nos para esta ideia de um *arquivo* que não se quer exteriorizar, que se encontra apenas no subconsciente, uma cidade estagnada e auto-conservadora que acaba por apodrecer sem deixar rasto. O apelo a um olhar crítico está subentendido: a conservação, o restauro, a demolição, a mimetização, são temas da arquitectura que nascem da relação com o passado e com a história e passam necessariamente por um entendimento que é fornecido através do *arquivo*. No entanto, encontramos o extremo oposto na cidade de Maurília onde a imagem é o instrumento que permite, por um lado, recordar nostalgicamente o passado em nada semelhante ao presente da cidade e, por outro, permite facilmente esquecê-lo nos seus aspectos mais reais ao romantizar uma imagem de um objecto e de uma cidade que já não existe.

"É preciso produzir uma certa desordem, estalar o arquivo, (...) para a poder fazer viver de outra forma e produzir uma organização nova. O princípio do "anarquivo" consiste, em fazer um "retorno sobre" (ana), revirar, enviesar as perspectivas comuns, proceder a outros agrupamentos em função de iluminações e orientações determinadas. (...) Michel Foucault mostra como cada discurso (cada obra) nunca é mais que um fragmento de um vasto conjunto de práticas e discursos, (...) um arquivo não pode ser exaustivo nem acabado."

Esta relação institucional, política e cultural entre o *documento* e a *cidade* remete para uma ideia de ordenar o que não é ordenável: a cidade, uma matriz que sustenta o acontecimento. Para melhor entender a relação entre o *arquivo* e a arquitectura será então necessário perceber estes dois conceitos. Fernando Távora (1923-2005, Portugal) chama a atenção para as características do espaço organizado referindo que ***falar em espaço organizado a duas e três dimensões significa tomar uma atitude convencional, útil para determinadas classificações, mas não correspondendo à realidade*** (TÁVORA, 1999). Refere também uma outra dimensão: o tempo. É através da teoria da relatividade, e da noção de "espaço-tempo" que refere que este não se pode por à margem de uma análise da organização do espaço. De forma semelhante, Aldo Van Eyck (1918-1999, Países Baixos) num dos seus textos mais conhecidos menciona a arquitectura como a relação entre lugar e momento (place and occasion) - ***seja qual for o significado e importância do tempo e espaço, o lugar e o momento têm mais valor*** (VAN EYCK, 1961) - potenciando o seu significado para além da relação espaço-tempo com a procura de um pensamento (quase) sensorial que deve conduzir um projecto. É neste enquadramento, daquilo que se relacio-

NEVES, Eduarda - Do arquivo como normalização ao arquivo como criação in FOTOGRAFIA E ARQUIVO / Graça Barradas, Inês Azevedo e Joana Mateus (ed.) Porto: CEAA, Edições Caseiras/25, 2015, p. 39

TÁVORA, Fernando - Da organização do espaço. 2ª ed. Porto: ESBAP Curso de Arquitectura, 1982. 87 p.24

EYCK, Aldo van Ligtelijn Vincent Strauven Francis - Collected articles and other writings 1947-1998. Amsterdam: SUN, 2008. p. 471

SEKULA, Allan - The Body and the Archive - October [Em linha]. Vol: 39, nº (1986), p. 17

Confúcio citado em NEUFERT, Ernst - Arte de projectar em arquitectura principios, normas e prescrições sobre construção. 7ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1981. XVI, 431 p. p.VIII

NEUFERT, Ernst - Arte de projectar em arquitectura principios, normas e prescrições sobre construção. 7ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1981. XVI, 431 p. p.VIII

3. "As cidades e a memória. 4." Retrata a cidade de Zora, uma cidade que nunca se elimina da mente de quem a visita. Para melhor ser recordada, Zora permanecia igual à passagem do tempo e como consequência desse paradigma estagnou, desfez-se e desapareceu. "As cidades e a memória. 5." Conta a história da cidade de Maurília onde o visitante era convidado a observar e a gabar os postais com imagens do que a cidade já foi. Estes postais eram tudo o que restava da sua história pois a cidade estava em constante alteração. Seria inútil interrogar se a cidade era melhor ou pior que a antiga dado que a relação já não existia.

na entre as várias dimensões, que falar de caos se aplica a uma possível definição da arquitectura. Caos e ordem não são necessariamente opostos. Na verdade, a *teoria do caos*⁴ – um campo de estudo da matemática – é determinista e apresenta o caos como uma ordem por decifrar, no sentido em que este ***não é aleatório mas sim o conjunto de informação determinada pela realidade existente apresentada sob uma nova forma*** (WILLIAMS, 1992). Uma vez apresentada, esta informação é organizada sobre o mesmo campo que a produz: as leis naturais da física e da biologia. O propósito dessa organização no que ao Homem se refere, é a sua sobrevivência. Voltando a colocar o foco na arquitectura e no *arquivo*, tendo em conta essa acção do Homem sobre a realidade, é perceptível a base das duas disciplinas.

“Tudo na natureza segue o percurso da menor resistência e esse percurso é determinado por uma estrutura contínua e normalmente invisível. Uma das características dessa estrutura é que pode ser descoberta e alterada.”

Neste sentido, a arquitectura pode ser vista como a disciplina da construção que revê, questiona e reformula a sua estrutura, organizando-se na forma menos resistente de sobrevivência. Provavelmente mal comparado, tal como um rio se adapta à morfologia das suas margens e escolhe o percurso de menor resistência, também a arquitectura se molda à sua continuidade histórica e reinventa-se. Um rio, da sua nascente à foz, não existe em linha recta, nesse sentido, a arquitectura também não deve ser uma resposta simplista às questões territoriais e aos problemas culturais que se colocam no lugar da intervenção. Algo que vai muito além da mera resposta a um programa. Existem, evidentemente, excepções e o canal de Corinto seria uma delas.

ARQUITECTURA E CONSTRUÇÃO

“Há muitas arquitecturas. A primeira coisa é que arquitectura é o que não é só construção. Há uma resposta material que pode ser eficaz desse ponto de vista, mas a arquitectura na minha perspetiva vai para lá do material. Há uma parte espiritual, se quiser, que não se satisfaz só com a construção. Nas cidades, construção vê-se muita. Arquitectura, não se vê tanta. Depende também da época. A arquitetura ultra-passa a simples resposta em termos materiais e de conforto material. E, sobretudo, cumpre a sua função maior quando não é uma actividade individual.”

Arquitectura e construção são duas ideias por vezes tidas em oposto, no entanto, a primeira precisa da segunda para existir e o mesmo não acontece ao contrário, sendo que ambas dão forma à cidade. A arquitectura procura, por norma, estabelecer uma ordem física e palpável dentro do caótico, tornando-se fragmento que complementa o caos que é a cidade.

É, no entanto, no campo das ideias que há uma constante e natural procura do ser humano pela superação: a adição de um novo ponto de vista sobre a realidade. Esse ponto de vista, poderá ser mais ou menos fracturante, uma pequena transição no pensamento ou um rasgo – de certa forma – revolucionário, na expressão de novos idealismos.

“Creio que o aprendizado, em arquitectura, signifique exactamente uma ampliação da área das referências. Quando se começa, é quase sempre uma figura carismática que nos interessa de modo particular, e, conseqüentemente, nos influencia de maneira determinante. Além disso, muitas vezes o ambiente escolar favorece uma propensão para o formalismo.”

“Acho que é possível identificar referências de uma obra, mas a dificuldade será grande se a obra já é madura, porque então não existirá uma relação só, mas muitas. A articulação destas influências é um acto de criação irrepetível. O arquitecto trabalha manipulando a memória, disso não há dúvida, conscientemente mas a maioria das vezes subconscientemente. O conhecimento, a informação, o estudo dos arquitectos e da história da arquitectura tendem ou devem tender a ser assimilados, até se perderem no inconsciente ou no subconsciente de cada um.”

Repetir nunca é repetir⁵, nem certamente mimetizar. A arquitectura não é mimetismo – tendo em conta a distinção entre arquitectura e construção – mas sim uma vontade de citar o real através da reinterpretação da linguagem e, com o último propósito de dizer algo que ainda não foi dito. Não se trata de construir o novo pelo novo, mas sim de fornecer melhores respostas às questões que existem sempre numa ideia de auto-crítica da própria disciplina. Desta forma, o *arquivo* é no *consciente* ou *subconsciente* preponderante para perceber, assimilar e usar o passado de uma forma reactiva na procura por soluções aos problemas actuais.

MÄRKLI E SOUTO DE MOURA

Duas obras de arquitectura podem ser usadas como exemplos que abordam as relações com a história de maneiras distintas. No primeiro exemplo, revemos a antiguidade

4. A teoria aponta para um organismo natural e universal aparentemente aleatório que se comporta sobre uma estrutura em constante movimento onde toda a informação é reflectida em tempo real.

Bill Williams em conferência: “Trading Chaos: A New Map for Traders” disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9tTq12QoaMA>

Bill Williams em conferência: “Trading Chaos: A New Map for Traders” disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9tTq12QoaMA>

Álvaro Siza Vieira em entrevista ao Jornal Expresso, 2016 disponível em <https://expresso.pt/sociedade/2016-03-27-Siza-Vieira.-A-reforma-da-uma-neura-terrivel>

SIZA VIEIRA, Álvaro - Imaginar a evidência. Lisboa: Edições 70, 2000. p.35

Idem, Ibidem, p.35 e 37

5. Título de um dos capítulos presentes no livro Imaginar a Evidência (2000) de Álvaro Siza



Figura 1

clássica de um ponto de vista abstracto através da *Synthes Headquarters* (2012, Zuchwil) do arquitecto Peter Märkli (1953, - Suíça). Outra, a *Casa das Histórias Paula Rego* (2008, Lisboa) de Eduardo Souto de Moura (1952-, Portugal) percebemos a procura por relação mais directa, pelo meio da forma, com a história da arquitectura portuguesa.

Na primeira, o arquitecto suíço encontra no estudo dos capitéis e entablamentos da antiguidade a linguagem contemporânea que precisava para resolver o nó transitório entre pilar e laje na fachada. Peter Märkli afirma que **o arquitecto tem o poder de transformar o programa em algo sensível e tangível e que isso vem da linguagem que usa**. Isto significa que **a arquitectura não tem de seguir as coisas cronologicamente** (MARKLI, 2018) e pode subjectivamente usar períodos do passado para resolver as questões que se colocam no presente, sendo essa resolução, o sentido e o propósito para o qual a arquitectura, de certo modo, existe.

Da mesma forma, a obra de Cascais de Eduardo Souto de Moura pode aqui ser abordada replicando as palavras de Nuno Grande (1966-, Angola), quando analisa: **o arquitecto [Eduardo Souto de Moura] desenvolve uma arquitectura do nosso tempo, ainda que, na realidade, repita modelos antigos** (GRANDE, 2009). Entre as coberturas de Raúl Lino

Peter Märkli em conferência: "My Profession, The Art of Building", Harvard Graduate School of Design, 2018

Grande, Nuno (2009), O Palácio Escarlata, in Casa das Histórias Paula Rego (org.), Casa das Histórias Paula Rego (Arquitectura). Cascais: Câmara Municipal de Cascais, pp.11-15 citado em <http://www.casa-dashistoriaspaularego.com/pt/edif%C3%ADcio/casa-das-hist%C3%B3rias.aspx>

Figura 1. Representação da obra Synthes Headquarters (2012), projecto do arquitecto Peter Märkli. Fotografia: © Atelier für Architektur fotografie
fonte: <https://afasiaarchzine.com/wp-content/uploads/2016/11/Peter-M%C3%A4rkli.-Synthes-Solothurn.-Zuchwil-0-1-1200x899.jpg>



Figura 2

(1879-1974, Portugal) e a chaminé da cozinha do mosteiro de Alcobaça, citar o passado vem da necessidade de resolver problemas de projecto que, em última instância reformulam o discurso arquitectónico e são capazes de intrigar algumas das bases da própria disciplina. Reverter questões do que é um telhado ou uma chaminé é uma tentativa da disciplina em encontrar a estrutura que a sustem e alterá-la, na forma menos resistente possível, ou seja, sabendo identificar quando o momento se oferece.

EFÉMERO E A NÃO-REFERÊNCIA

No livro Non-Referential Architecture dos autores, o arquitecto Valerio Olgiati (1958-, Suíça) e do teórico de arquitectura Markus Breitschmid (1966-, Suíça) a tese é clara. **A sociedade já não persegue um ideal comum tal como acontecia no modernismo e criticamente no pós modernismo** (OLGIATI e BREITSCHMID, 2018) e, nesse sentido, separou-se da estrutura conceptual que a move para algo meramente circunstancial, ao que - os autores - lhe chamam um **realismo sem interpretação**. Vivemos num mundo "não-referencial":

Figura 2. Representação da obra Casa das Histórias Paula Rego (2009), projecto do arquitecto Eduardo Souto de Moura.

Fotografia: James Florio Photography

fonte: https://divisare-res.cloudinary.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1525497281/jp-z21blwttuphwnexmpi/eduardo-souto-de-moura-james-florio-photography-casa-das-historias-paula-rego.jpg

OLGIATI, Valerio ; BREITSCHMID, Markus - Non-referential architecture / ideated by Valerio Olgiati ; written by Markus Breitschmid. First English edition. Basel, Switzerland: Simonett & Baer, 2018. p.18

Idem, ibidem, p.20

as instituições como a Igreja ou o Estado já não conseguem ter o impacto que tinham na sociedade (OLGIATI e BREITSCH-MID, 2018); confiar e acreditar na informação torna-se por vezes difícil uma vez que a deontologia e ética não são - de todo - os valores mais comuns nesses meios. O resultado como resume o arquitecto Rem Koolhaas é que **a população com mais de 50 anos de idade tem tendência a preocupar-se** - e a acreditar na desinformação - **e aquela abaixo dessa idade tem a tendência oposta** - e não acreditar em nada (KOOLLHAAS, 2016).

"O discurso da arquitectura pós-moderna confrontava as complexidades sócio-políticas da vida urbana, no entanto, as suas propostas tinham como referência o "Projecto Moderno" e eram aceites precisamente pela viabilidade dessa referência. O papel da arquitectura não-referencial é diferente: os edifícios têm de fazer sentido num mundo que não encara esse mesmo sentido. É um momento fundamental de transição de uma arquitectura que oferece ao habitante uma forma de re-afirmar as suas convicções, para uma arquitectura que oferece uma perspectiva ideológica de um modo de vida assegurado onde aquele que a habita não acredita que exista tal modo de vida."

A arquitectura sofre inevitavelmente do mesmo paradigma: uma vez que alguns dos ideais do modernismo não seduzem os jovens arquitectos - pelo menos da mesma forma -, a realidade aponta para um confronto não ideológico das questões da disciplina e da prática. Não se fala num novo modo de habitar mas sim em modos de habitar, todos eles imperceptíveis complexos e contraditórios, tal como a vida. É ensinado que a arquitectura também se faz à sombra e não é apenas conforto. Resta a unidade, a proporção - que traz consigo a escala -, a atmosfera; em suma: o belo. O modernismo não quebrou essas qualidades, pelo contrário reforçou-lhes o seu carácter atemporal dentro de um período muito específico da história. É um período de questionamento, de abertura para a possibilidade da contradição.

O presente aparenta dar seguimento à era moderna retirando-lhe a visão ideológica que inevitavelmente se formou, ganhando a consciência que poucos tiveram como aponta Jorge Figueira (1965-, Portugal) no livro *Escola do Porto: um mapa crítico* (2002) sobre o pensamento verdadeiramente moderno - à frente do seu tempo -, dando o exemplo do mestre Carlos Ramos (1897-1969, Portugal) quando refere: **Para Ramos, modernismo é um atributo ligado à consciência sobre o tempo. Essa consciência dá-lhe um amplo espaço de manobra, a-ideológico, traduzindo a cultura de tudo o que**

um dia foi moderno - e será por aí que Távora fará o seu percurso (FIGUEIRA, 2002). Podem ser referidos duas posições partilhadas dentro de dois grupos distintos (as instituições e a classe de arquitectos) tomam face às questões do movimento moderno; a primeira posição será de falta de sensibilidade para as arquitecturas de tal tempo, reflexo dos interesses económicos em detrimento dos culturais; o segundo evidentemente mais razoável, mas embora com menos força política, defende o levantamento, a exposição e a salvaguarda do património construído nessa época; estando em causa a mensagem cultural e arquitectónica que esse património transmite, sem com isso querer dizer que este não possa adaptar-se a novos programas e funções.

KAHN E AS INSTITUIÇÕES

Esta apropriação que existe num sistema complexo como o do arquivo pode ser sintetizada em dois tipos de sujeitos. Um primeiro, onde a resignação é activamente posta em prática: refere-se as instituições e entidades que regulam a sociedade e como tal tem um carácter regrado e burocrático. O segundo, será o sujeito que coloca o arquivo - e consequentemente essas instituições - sob escrutínio na procura pela razão de existência do seu próprio conteúdo. Este último, move-se normalmente sem representação e através do campo disciplinar da arte.

"Eu acho que este é um tempo em que o nosso sol está sob julgamento, um tempo em que todas as nossas instituições estão sob julgamento."

Uma vez que a arquitectura se situa fundamentalmente num ponto intermédio entre cumprir os regulamentos, as próprias leis da física - sob pena de não ser edificada - e a constante procura por uma certa irreverência que leve avante as suas ideias, ou seja, por se situar entre a arte e a ciência, consegue, através da estética, uma proximidade privilegiada com o arquivo. Essa relação é feita de um modo institucional e, a sua representação nessa instituição é fundamental para o progresso da cidade.

"Louis Kahn frequentemente revelava o seu apreço pelas instituições. (...) As instituições ou reconstruções de instituições que fazia eram caracteristicamente imateriais, abstractas e formais. Procurava primeiro entender os padrões da associação humana e as suas razões de existirem. Só depois um arquitecto poderia construir adequadamente - seja a mais poderosa instituição de uma sociedade ou a mais humilde casa."

- Louis I. Kahn conversa com estudantes. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. p. 16

ANDERSON, Stanford - Public Institutions: Louis I. Kahn's Reading of Volume Zero - Journal of Architectural Education (1984-) [Em linha]. Vol: 49, nº 1 (1995) Disponível em WWW: <<http://www.jstor.org/stable/1425372>>. p.10

Rem Koolhaas em conferência na Universidade de Harvard referenciado em OLGIATI, Valerio ; BREITSCH-MID, Markus - Non-referential architecture / ideated by Valerio Olgiati ; written by Markus Breitschmid. First English edition. Basel, Switzerland: Simonett & Baer, 2018. p.23

Rem Koolhaas em conferência na Universidade de Harvard referenciado em OLGIATI, Valerio ; BREITSCH-MID, Markus - Non-referential architecture / ideated by Valerio Olgiati ; written by Markus Breitschmid. First English edition. Basel, Switzerland: Simonett & Baer, 2018. p.24

FIGUEIRA, Jorge - Escola do Porto um mapa crítico. Coimbra: Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2002. p.33

Louis Kahn (1901-1974, Estónia) refere nas suas *conversas com estudantes* que ***não conhece melhor serviço que um arquitecto possa prestar, como profissional, do que o de compreender que todo edifício deve servir à instituição do homem, quer seja ela a instituição do estado, quer a da casa, ou da aprendizagem, da saúde ou do lazer*** (KAHN, 1968), e ainda que estas ***instituições do homem devem ser fiéis ao seu carácter*** (KAHN, 1968), tendo em conta que a ***arte envolve escolha, e tudo o que o homem faz, ele o faz na arte*** (KAHN, 1968). Com isto, consegue-se um equilíbrio entre salvaguardar o património e, ao mesmo tempo, ter a distância necessária para que este não seja conservado numa *forma* estática. Da mesma maneira, não será suficiente apenas a mera existência de uma qualquer instituição, muito menos da sua estagnação, mas sim a vontade desta se dar a conhecer e de ser conhecida numa perspectiva de constante actualização. Estará escrito num qualquer arquivo.

- Louis I. Kahn conversa com estudantes. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. p. 21

Idem, ibidem, p. 31

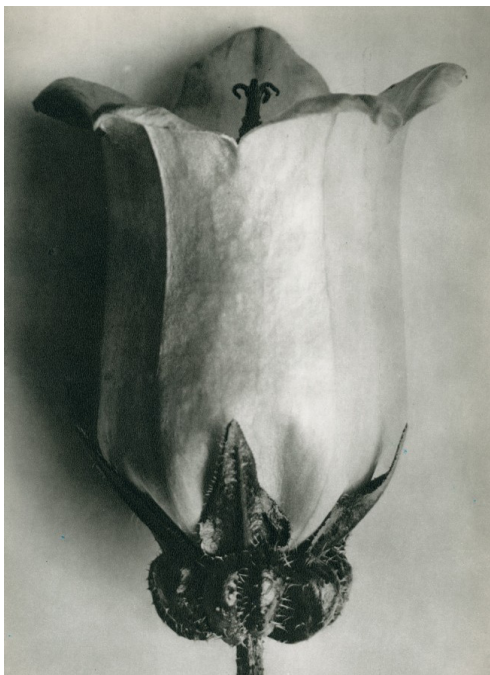
Idem, ibidem, p. 20

SÍNTESE

Numa tentativa semelhante à que Hal Foster (1955,- Estados Unidos da América) procurou perceber no seu artigo *An Archival Impulse (2004)*, este ensaio colecciona obras e artistas que têm um *impulso arquivístico*. As obras aqui enunciadas estabelecem uma relação directa com a disciplina da arquitectura apesar de serem, na sua génese, obras de arte. Procura-se entender, sobre o ponto de vista da arquitectura, o que é que estas obras oferecem à disciplina através da forma como se relacionam com o *arquivo* e o seu processo de idealização.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Almeida, Helena	(66, 67)
Baptista, Luís Santiago	(64)
Benjamim, Walter	(61, 62, 71)
Brandão Costa, Nuno	(65)
Castro, Lourdes	(67)
Eisenman, Peter	(69)
Fonseca, Teresa	(72)
Geers, Kersten	(65)
Graça Dias, Manuel	(70)
Green, Renée	(69)
Guasch, Anna Maria	(61)
Lee, Mark	(65)
Melo, Alexandre	(67)
Melo Sousa, Nuno	(68)
Molder, Maria Filomena	(61, 70, 71)
Montaner, Josep Maria	(68)
Sander, August	(71, 72)
Sardo, Delfim	(70)
Schwitters, Kurt	(64)
Seixas Lopes, Diogo	(64)
Serra, Richard	(69)
Severen, Van David	(65)
Siza, Álvaro	(64, 72)
Smithson, Robert	(69)
Távares, André	(64, 65)



Alpendre. Escultura de Ângela Ferreira (1958-, Moçambique) para a exposição *Dalaba Sol d’Exil* (2019).
fonte: https://umbigomagazine.com/wp-content/uploads/2019/05/2-DMF--%C3%82ngela-Ferreira-2019_Fidelidade-Arte_02.jpg

Âncora. Escultura de Ângela Ferreira (1958-, Moçambique) para a exposição *Dalaba Sol d’Exil* (2019).
fonte: https://umbigomagazine.com/wp-content/uploads/2019/05/3-DMF--%C3%82ngela-Ferreira-2019_Fidelidade-Arte_01.jpg

Representação do alpendre da casa onde viveu Miriam Makeba (1932-2006, África do Sul).

fonte: https://www.culturgest.pt/media/filer_public_thumbnails/filer_public/db/6d/db6d73e8-b4ed-409d-b53c-c9eee8d033f1/varanda_dalaba.jpeg__2000x1200_q85_crop_subsampling-2_upscale.jpg

Representação da obra *Flirt, Liebe usw.*, (1984-1985) da dupla de artistas Peter Fischli (1952-, Suíça), David Weiss (1946-2012, Suíça).

fonte: https://i.redd.it/yxnncb8srk21l.jpg

Representação de uma Campanula
Fotografia: Karl Blossfeldt (1865-1932, Alemanha).
Créditos: © Karl Blossfeldt Archiv / Stiftung Ann und Jürgen Wilde, Pinakothek der Moderne, München

fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/Blossfeldt_-_Campanula_medium_%28Bell_flower%29b.webp

Representação da obra fotográfica Water Towers (1965-1997) do casal Bernd Becher (1931-2007, Alemanha) and Hilla Becher (1934-2015, Alemanha).

fonte: https://res.cloudinary.com/phillips-assets/image/upload/t_Website_LotDetailMainImage/v1/auctions/UK010117/10_001.jpg

Representação da obra *HAUS* (2009), impressão de tinta em cartão pelos artistas Peter Fischli e David Weiss.

fonte: https://res.cloudinary.com/smimagebank/image/upload/w_1024,c_limit,f_progressive/v1582733087/sprueth_magers_Peter_Fischli%C2%A0%C2%A0David_Weiss_HAUS_2019_5623.jpg

Representação da obra *Jenaer Glas, zylindrische Gläser*, (1934) de Albert Renger-Patzsch (1897-1966, Alemanha).
Créditos: Museum Folkwang, Essen © Albert Renger-Patzsch / Archiv Ann und Jürgen Wilde, Zülpich / ADAGP, Paris 2017

fonte: https://artblart.files.wordpress.com/2018/01/renger-patzsch-jenaer-glas.jpg

Representação da obra *HAUS* (1987) dos artistas Peter Fischli e David Weiss. Materiais: madeira, acrílico, alumínio, vidro e tinta.
Créditos: © Peter Fischli David Weiss, Zurich 2019, Courtesy Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery New York and Los Angeles, Galerie Eva Presenhuber Zurich

fonte: https://2ho4f5klzmi1xz49c18txd0p-wpengine.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/ART-at-Berlin-Courtesy-of-Sprueth-Magers-Berlin-Fischli-Weiss-HAUS.jpg

Dresden steps, Zwinger, (1920). Fotografia de Albert Rengar-Patzsch (1897-1966, Alemanha).

fonte: http://www.artnet.com/WebServices/images/110030511dbTqFFgUNECfDrCWvaHBOcq2G/albert-renger-patzsch-dresden-steps,-zwinger.jpg

Imagem representativa da obra *Partially Buried Woodshed* (1970) de Robert Smithson.
Captura livre de ecrã, minuto: 8:17.

fonte: https://vimeopro.com/holtsmithsonfoundation/hsfdouglas/video/135731297

The Passage de l’Opera, 1822-1823.

Créditos: Courtesy of the Musee Camavalet, Paris. Photo copyright Phototheque des Musees de la Ville de Paris. See A7,6.

fonte: BENJAMIN, Walter - As passagens de Paris. Reimpressão. Porto: Porto Editora, 2019.

Representação da obra *Fortgeschritten* (1958) de Hannah Höch (1889-1978, Alemanha).

fonte: https://www.kultur-rhein-neckar.de/data/images/mod_articles/i_02_kunsthalle_mannheim_hannah-hoech_fortgeschrit_3_1018.jpg

Representação da obra *Abandoned House #6*, (1994) de Sam Durant (1961-, Estados Unidos da América)

fonte: https://samdurant.net/files/gimgs/26_6_v14.jpg

Imagem representativa da obra *Partially Buried Woodshed* (1970) de Robert Smithson (1938-1973, Estados Unidos da América).
Captura livre de ecrã, minuto: 09:14.

fonte: https://vimeopro.com/holtsmithsonfoundation/hsfdouglas/video/135731297

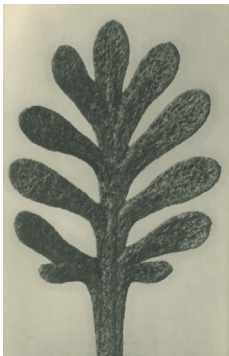
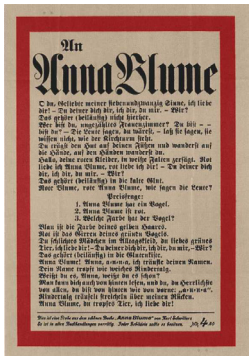
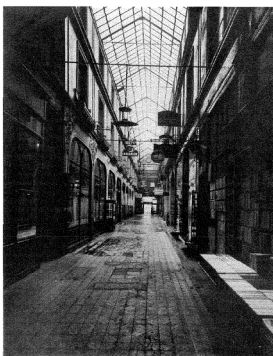
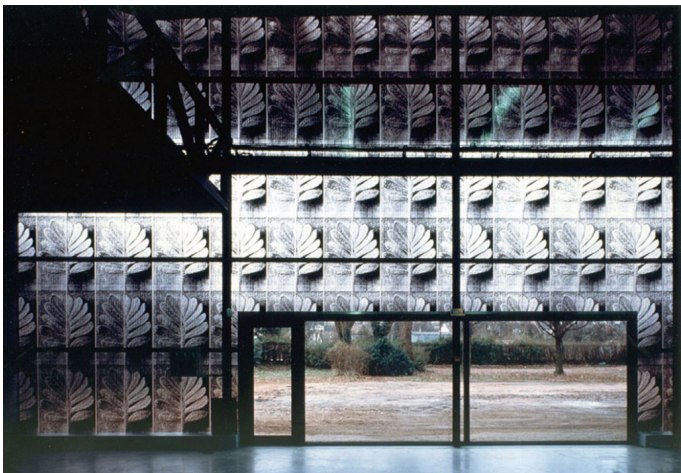
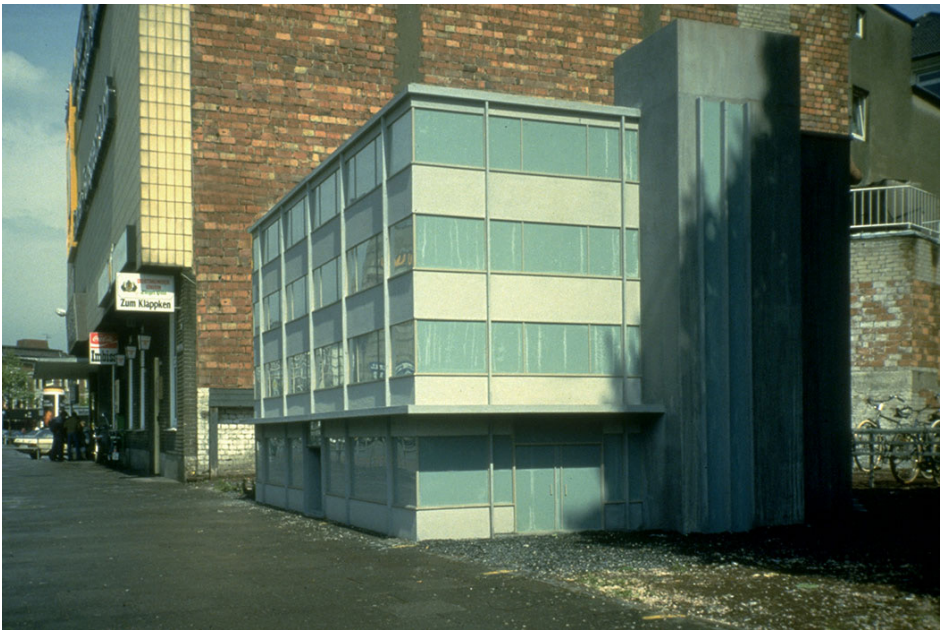
Representação da obra *Ricola Europe, S.A* (1993), projecto dos arquitectos Jacques Herzog (1950-, Suíça) Pierre de Meuron (1950-, Suíça).

fonte: https://www.miesarch.com/uploads/images/works/1073-11621.jpg

Representação da obra *An Anna Blume* (1919) de Kurt Schwitters (1887-1948, Alemanha).

Créditos: © Karl Blossfeldt Archiv / Stiftung Ann und Jürgen Wilde, Pinakothek der Moderne

fonte: https://artlogic-res.cloudinary.com/w_1200,h_1200,c_limit,f_auto,f_lossy/ws-michaelhoppen/usr/images/artworks/main_image/10443/blossfeldt025.jpg



WALTER BENJAMIN (FRAGMENTOS)

"Como diz Walter Benjamin no seu ensaio «Escavação e memória», pode-se estabelecer um paralelismo entre o novo papel do historiador e o do arqueólogo, cujas investigações se concentram nos fragmentos que intervêm e que, contaminam o sentido da história através da sua relação com o espaço exterior."

Walter Benjamin (1892-1940, Alemanha) descreve a sua obra *As Passagens* (1927-1940) como **o teatro de todas as minhas complicações e de todas as minhas ideias** (BENJAMIM, 1940). A matéria vasta e aparentemente desordenada deste livro espelha uma metodologia modelo de referência para investigações que se debruçam sobre o tema da fragmentação. Um modelo sistemático e racional presente tanto na literatura como na arquitectura e que subsiste até à contemporaneidade⁶.

"UM ESPELHO QUE SE LEMBRA"

*Este título procede de um texto, citado no original francês por Benjamin em *Das Passagen-Werk* (...), e que termina assim: "A humanidade inventou também na desorientação da sua noite, quer dizer no século XIX, o símbolo da recordação; inventou o que parecia impossível; inventou um espelho que se lembra. Inventou a fotografia". Benjamin não conseguiu identificar o seu autor."

A sensibilidade de Benjamin pela fragmentação trouxe uma nova visão sobre a arte literária: fez uso de inúmeras citações que, quando agrupadas sobre uma lógica de desconstrução, tornou possível (re)ver a realidade vivida na primeira metade do século XX. Este método é importante porque permite questionar e aprofundar (pre)conceitos de diversas temáticas, retirando-lhes o seu carácter mais absolutista. Na arquitectura, o reflexo desta abordagem trará em última instância essas mesmas características. Ainda que na prática disciplinar arquitectónica o percurso da obra vá de encontro a resolver problemas mais directos e imediatos; é a coerência da linguagem e, a adaptação do seu uso na desmistificação de uma ideia preconcebida de construir que nos remete para a qualidade de uma obra, sobrepondo-se à resolução meramente técnica dos problemas.

O ensaísta e crítico literário considerava as arcadas de Paris a mais importante forma de arquitectura do século XIX, ao lado da cidade de Paris, a capital de maior referência. Estes dois objectos de estudo procuram ser a base de um entendimento mais alargado e de novas perspectivas

GUASCH, Anna Maria - *Arte y archivo, 1920-2010 : genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal, 2011. p.25

BENJAMIN, Walter - *As passagens de Paris*. Reimpressão. Porto: Porto Editora, 2019. p. 10

6. A ideia de uma sobreposição e colagem de fragmentos que criam um cenário onde os elementos perdem isoladamente o seu significado original, mas continuam a fazer sentido no seu conjunto.

MOLDER, Maria Filomena - *Rebuçados venezianos*. Lisboa: Relógio D'Água, 2016. p.143

sociológicas - olhar a Humanidade através da sua arquitetura.

“As Passagens (publicado pela primeira vez em 1982), representam uma pesquisa feita por Benjamin, durante um período de trinta anos, em que o tema são as arcadas de Paris - *les passages* - que ele considerava a forma de arquitectura mais importante do século XIX, em que estavam ligadas a inúmeros fenómenos e características desse mesmo século.”

Além de expor a materialidade dos espaços, enaltecendo o uso do ferro e do vidro, outras analogias são elaboradas ao longo da obra. As galerias de Paris, segundo Benjamin, foram capazes de criar novos formatos na arte, como é o caso da panorâmica ou novos modos de exposição de produtos na indústria através do reflexo e da iluminação zenital. É aqui perceptível a relação entre a arquitectura e o estado social, em que estes se informam mutuamente.

A partir de uma coleção de notas e apontamentos, Benjamin faz uso de citações e obras de outros autores dos quais se apropria para sustentar a sua tese. Este descreve a sua obra como **um monumental fragmento ou uma ruína, ou um simples caderno de apontamentos** (BENJAMIM, 1940). Ainda que inacabada, a obra permanece como uma impressão do que será **o futuro de uma arquitectura inimaginavelmente massiva e labiríntica** (BENJAMIM, 1940) e remete ao mesmo tempo para uma mudança de paradigma nos métodos de criação e ensino na arte. A simples predominância da citação faz com que esta faça parte de uma grande montagem que procura projectar a história para um lugar íntimo e consciente; de fazer uma reinterpretação; uma revisão. Este olhar trouxe à arquitectura a possibilidade de, por um lado, encarar momentos de transição na sua história de forma mais clara, consciente e intencional e, por outro lado, perceber a sua forte relação interdisciplinar de acordo com os gestos que pratica.

Deste modo, a pesquisa é ao mesmo tempo matéria-prima e ideia. A força da obra está no processo que a constrói, nas perspectivas que abrange, na relação com o tempo, assim como na sua sistematização e categorização; aí reside uma boa parte do seu valor. Esta ideia exponencia-se no seu uso com os novos meios de suporte - como a fotografia e o filme - **onde a aura⁷ do objecto artístico desvanece** (BENJAMIM, 1931) dando lugar à técnica e aos modos de reprodução como uma mais valia artística.

BENJAMIN, Walter - As passagens de Paris. Reimpressão. Porto: Porto Editora, 2019. p. 9

BENJAMIN, Walter - As passagens de Paris. Reimpressão. Porto: Porto Editora, 2019. p.10

Idem, ibidem, p.11

7. Termo apropriado por Walter Benjamin para designar conceitos de autenticidade na arte.

136.2007 01 00 Diversos, Arquitectura: Museu Ibere Camargo

Memória Descritiva relaciona-se com o Museu Ibere Camargo.

Memória Descritiva

Buraca

escarpa forrada de verde
H O R I Z O N T A L
em frente o rio
ou mar cidade
o céu pintado de vermelho

polido objecto
estende os braços
as curvas lambidas pelo sol

recebe
acena
suga
estreitas janelas
necessárias tudo
e:
lâmpadas inúteis

suspensas
luz e luz
o dia inteiro
gravados
paz

graves óleos
aura

Figura 3

Figura 3. Texto número 136 (página 363) do livro *Textos 01* (2019) de Álvaro Siza intitulado *Memória Descritiva*.

Fazendo um exercício de desconstrução do conceito de *memória descritiva*, este remete-nos para a descrição de um passado que poderá ser imaginário ou real. Quanto mais descritiva for, mais fácil é de imaginar essa memória. Curiosamente, esse documento - que se encontra em qualquer arquivo de arquitectura - realiza-se (por norma) num período intermédio entre a finalização de uma ideia projectual e aquilo que antecede a sua execução construtiva; nesse sentido poder-se-á afirmar que essa ideia tida como *memória* quer precisamente deixar o passado e, transformar-se em algo concreto, numa realidade presente.

Em 1919 Kurt Schwitters (1887-1948, Alemanha) escreve *An Anna Blume*, um poema que usa a língua alemã como instrumento e objecto de carácter artístico, ao desconstruir toda a sua racionalidade semântica e gramatical. A obra (re)utiliza fragmentos de frases e slogans existentes que, através da sua justaposição, compõem um *todo*. Trata-se de uma leitura gestáltica onde é necessária, primeiramente, a compreensão desse *todo* como uma única massa para que as partes façam sentido apenas e só naquele contexto, tal como no texto *Memória Descritiva* do arquitecto Álvaro Siza (1933-, Portugal) presente no livro *Textos 01* (2019) do mesmo autor. Em suma, apresenta-se a ideia da desconstrução do significado de determinada linguagem, seja sobre a forma de texto - no caso de uma memória descritiva -, ou de espaço - no caso de uma construção.

FORMA EM ARQUITECTURA: A LEITURA DO ESPAÇO

Publicado no texto *A Forma da Forma quando tudo é arquitectura*, na 254ª edição do *Jornal Arquitectos*, a análise à curadoria da quarta Trienal de Arquitectura de Lisboa feita - de modo exemplar - pelo arquitecto Luís Santiago Baptista (1970-, Portugal) pode ser sintetizada num propósito de introdução ao presente texto, revelando a posição firme por parte dos curadores André Tavares (1976-, Portugal) e Diogo Seixas Lopes (1972-2016, Portugal) no seu distanciamento a **uma arquitectura temática**, sendo dados exemplos de **uma arquitectura participativa, uma arquitectura digital ou uma arquitectura da moda**. A premissa encontra-se quando referem que **os arquitectos têm de ser capazes de transcender estas fronteiras temáticas que simplificam excessivamente a arquitectura** (TAVARES e SEIXAS LOPES, 2016).

A Forma da Forma foi o tema da trienal sendo que, com



Figura 4

base nesse tema e produzidos para esse efeito, pelo menos dois elementos se destacam no envolvimento do arquivo na arquitectura; o primeiro será a frase de André Tavares presente no catálogo, referindo que: **A Forma da Forma assenta neste tripé - oscilando entre forma-processo-descrição, entre autoria-construção-análise, entre o visual-físico-social - de forma a compreender o papel da arquitectura na sua contribuição para a produção do espaço;** o segundo elemento, que de algum modo acaba por reflectir essa afirmação, é o pavilhão projectado pelo escritório *brandão costa arquitectos*⁸, juntamente com os escritórios *Johnston Marklee*⁹ e *Office KGDVS*¹⁰.

"O objecto final, um enorme pavilhão com cerca de 1000m², projectado do ponto de vista construtivo com uma resistência limitada, evoca a intemporalidade das formas de arquitectura: o dialecto entre fragmentação e continuidade espacial, a demonstração do processo conceptual de construção, a precisão da escala e a ambiguidade da dimensão. A referência histórica, a idiossincrasia autoral e o anonimato da forma."

A descrição do projecto acima citada e do próprio tema da trienal são consensuais tanto na crítica que levantam como numa possível resposta à mesma. Ao entender o

André Tavares e Diogo Seixas Lopes citados em: BAPTISTA, Luís Santiago - *A Forma da Forma quando tudo é arquitectura* - JA 254 [Em linha]. (2016), Disponível em WWW: <<http://www.jornalarquitectos.pt/pt/jornal/no-rescaldo-outonal/2-a-forma-da-forma-quando-tudo-e-arquitectura>>.

Figura 4. Representação da obra *A Forma da Forma* (2015-2016) de Johnston Marklee, brandão costa arquitectos e Office KGDVS. Fotografia de André Cepeda (1976-, Portugal).
fonte: <https://www.brandaocosta.com/wp-content/uploads/aformadaforma02-602x480.jpg>

8. Nuno Brandão Costa (1970-, Portugal) funda o escritório *brandão costa arquitectos* em 1998

9. Sharon Johnston (1965-, Estados Unidos da América) e Mark Lee (1967-, Estados Unidos da América) fundam o escritório *Johnston Marklee* em 1998

10. Kersten Geers (1975-, Bélgica) e David Van Severen (1978-, Bélgica) fundam o escritório *Office KGDVS* em 2002

Excerto de texto disponível em <https://www.brandaocosta.com/projetos/a-forma-da-forma/?d=projeto-16>

processo que levou à execução, - consistindo numa revisita e selecção de espaços específicos de obras dos três escritórios que quando aglomerados numa lógica espacial de percursos, transições e atmosferas conseguem formar um objecto arquitectónico - é perceptível que pouco seria necessário para tornar habitável aquele pavilhão. Uma utilização dos arquivos não terá de ser forçosamente feita nesse sentido, no entanto, esta intervenção na Trienal de Arquitectura de Lisboa (re)abre possibilidades para implementar metodologias sensíveis à disciplina da arquitectura. Mais do que qualquer outra utilidade que tenha já sido mencionada, o uso do *arquivo* - e com isto especifica-se, dos acervos de arquitectura - são, através das representações espaciais que os integram, uma forma inequívoca de entender as qualidades espaciais de uma obra - tanto do seu interior como do contexto que a rodeia. Neste caso, trata-se de um *arquivo* que passa do desenho para a forma, ao reduzir a fronteira entre o real e o imaginário.

REGISTAR O PROCESSO

Quando comparamos a pintura, o desenho ou a colagem em relação com a arquitectura temos numa primeira fase o confronto de dimensões. A bidimensionalidade existe precisamente pelo seu suporte e pelas suas características. Do mesmo modo, a arquitectura guia-se pelo seu campo de acção - o seu contexto - à procura de edificar ou construir um espaço mensurável, volumétrico e por isso tridimensional.

"O atelier também faz parte do meu corpo. Se eu incorporei a tela e a tinta e tudo o resto, o atelier também está incorporado dentro de mim..."

Enquanto na arquitectura há uma vontade do desenho sair do seu suporte bidimensional projectando o espaço, na pintura, por exemplo, acontece precisamente o contrário. O exterior tende a ser compactado numa vontade de emergir para o interior da tela. No entanto, esta definição de pintura única e exclusivamente feita com base no seu suporte sofreu mudanças de paradigma. Torna-se assim, menos clara e por vezes mais difícil de compreender e categorizar.

Helena Almeida (1934-2018, Portugal) tem dificuldade em definir a sua obra como pintura ou fotografia uma vez que afirma que ***ambas [pintura e fotografia] são inseparáveis entre si tal como o são de qualquer outra disciplina no cam-***



Figura 5

po das artes (ALMEIDA, 2004). Existe uma procura constante pela interdisciplinariedade onde precisamente o que altera são apenas os meios e o suporte de actuação. Na busca pelo gesto e pela forma, Helena Almeida trabalha sobre o registo do seu próprio corpo, potenciando os seus limites. Este *arquivar o gesto* é usado como expressão de auto-conhecimento, onde o processo é também ele parte da peça final.

De certo modo, também na obra de Lourdes Castro (1930-2022, Portugal) quando esta ***deixou a forma abstrata de raiz informalista*** (MELO, 2007), o suporte tradicional da pintura foi abandonado para dar lugar a uma procura de um registo interdisciplinar e pluridimensional. É a partir desta ideia que em *sombras projectadas* (1964) a (des)materialização ocorre e se conjuga com a plasticidade do espaço e dos objectos que nele se inserem. Há nesta obra uma tentativa de prolongar um momento concreto, conduzindo-o para uma dimensão intermédia no espaço e no tempo.

O prolongamento do tempo na própria obra de arquitectura é algo que lhe é intrínseco; é feita para durar. No entanto, durante a sua execução esta ideia não se aplica de igual forma. A obra está em constante transformação; agressiva em certos momentos e delicada noutros. Registrar essas ocasiões é uma metodologia de análise. É também uma forma de comunicação ao outro dos momentos pelos quais a

Helena Almeida em entrevista à RTP 2 disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/helena-almeida/>

Figura 5. Representação da obra *Sombras Projectadas* (1964) de Lourdes Castro e René Bertholo (1935-2005).

fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/pt/5/5e/Lourdes_Castro%2C_Sombras_projetadas%2C_de_Lourdes_Castro_e_Ren%C3%A9_Bertholo%2C_1964.jpg

Helena Almeida em entrevista à RTP 2 disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/helena-almeida/>

Melo, Alexandre - *Arte e artistas em Portugal*. Lisboa: Bertrand Editora; Instituto Camões, p.142

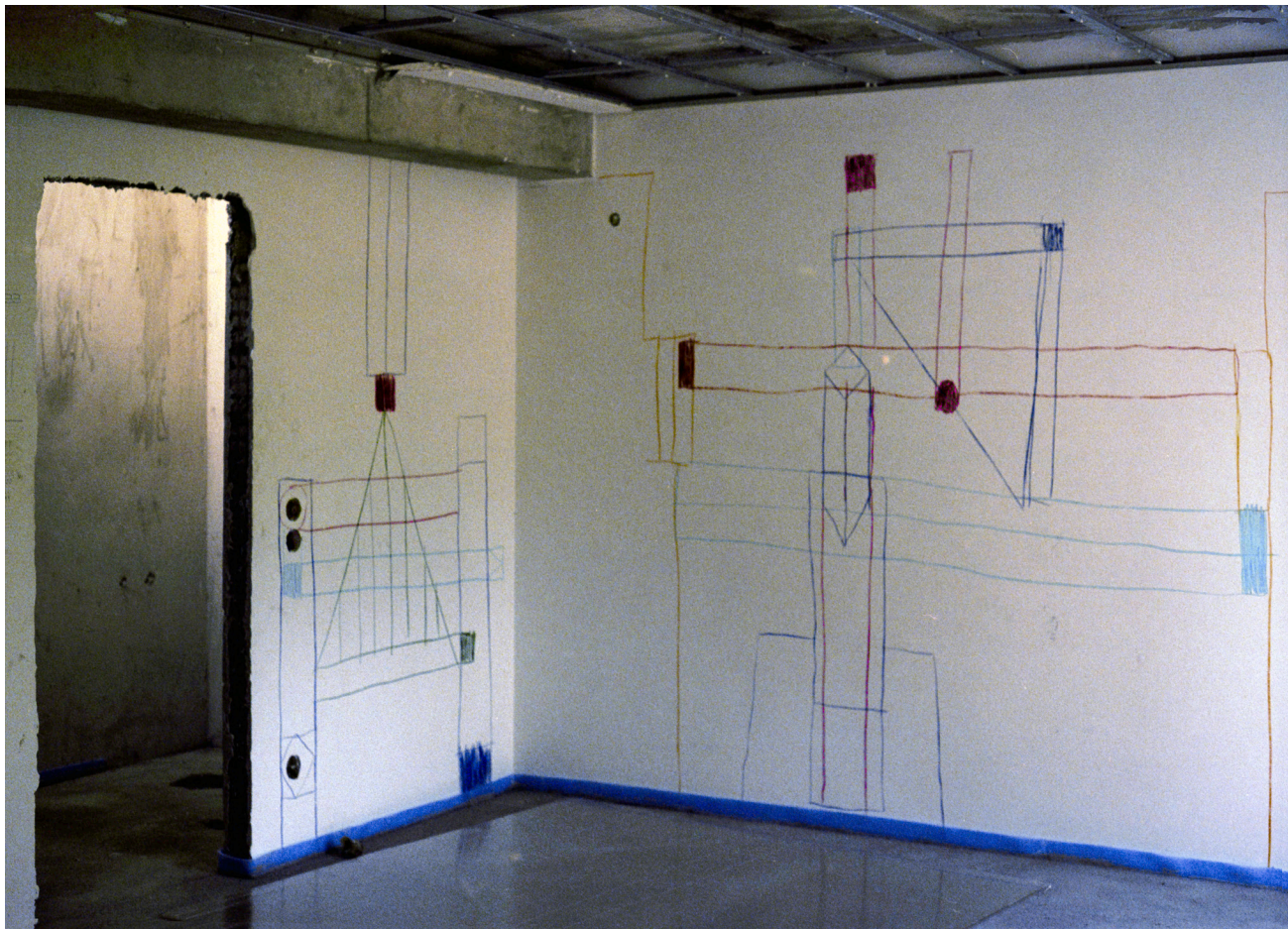


Figura 6

obra passou: um apontamento espontâneo durante a construção de uma alvenaria que, como uma *sombra projectada*, expõe um percurso infraestrutural eléctrico ou, um simples desenho de um detalhe feito na parede para explicar a sua melhor execução.

Verificam-se, por exemplo, nos desenhos que o arquitecto Nuno Melo Sousa (1988,- Portugal) faz sobre o tecto de uma obra: uma tentativa de auto-explicação dos seus próprios devaneios, mas também para quem procura entender a sua obra através da técnica projectual que o arquitecto usa.

ENTERRAR UMA OBRA E CONSTRUIR UM MEMORIAL

"Este argumento de crítica e transformação social justifica o mecanismo da abstração e da prática sistemática da ruptura com as linguagens estabelecidas. Isso manifesta-se nas chamadas neovanguardas: movimentos que recuperam o culto ao novo e ao estranho e que tentam superar os condicionamentos da tradição e das convenções."

MONTANER, Josep Maria - A modernidade superada: Ensaio sobre a arquitetura contemporânea. 1ª Edição, Barcelona, Gustavo Gili, 2013. p.114

Figura 6. Desenho do arquitecto Nuno Melo Sousa feito durante a construção da obra .

fonte: Fotografia cedida pelo arquitecto para uso na presente dissertação. Fotografia da autoria de Pedro Teixeira.

Com um objectivo contrário ao de visitar a história de um edifício, a obra de Robert Smithson (1938-1973, Estados Unidos da América) *Partially Buried Woodshed* (1970) explora uma forte ligação da arquitectura com a desmaterialização¹¹. A passagem do tempo e a própria intervenção humana são dois factores fundamentais dessa mesma desmaterialização. O acto simbólico de enterrar uma construção - fazendo desaparecer na paisagem algo que não foi concebido para ser invisível - transmite por um lado, uma posição activa sobre o papel do edificado e por outro, uma relação de sobriedade com o tempo. Curiosamente, quatro meses depois, a inscrição do texto "MAY 4 KENT 70" sobre a instalação, num movimento activista em memória das vítimas de um tiroteio que sucedeu perto daquele lugar, reverteu de uma forma generalizada a vontade de deixar a obra ruir para passar a conservá-la em forma de monumento, relembrando a tragédia sucedida. Esta mudança de intenções que foram sendo registadas em vários suportes, inclusive na própria inscrição de texto sobre a construção, só se torna passível de ser escrutinada precisamente pelas características arqueológicas que um sistema de informação fornece. É precisamente a partir destes meios que Renée Green (1959-, Estados Unidos da América) trabalha esta obra de Robert Smithson numa procura de histórias que ficaram por contar acerca daquela estrutura de betão *parcialmente enterrada* e daquilo que esta presenciou.

Numa intenção oposta à de incentivar o esquecimento sobre o passado, mas curiosamente com uma intenção arquitectónica semelhante - uma vez que se trata de enterrar parcialmente um edifício - o Memorial do Holocausto (2005) de Peter Eisenman (1932-, Estados Unidos da América), que teve a colaboração inicial de Richard Serra (1939,- Estados Unidos da América) não mostra no seu espaço público aquilo que lhe é submerso: *Ort der Information* - que se pode traduzir para *O centro de Informação*. Nesse piso-cave está em forma de museu um arquivo onde estão guardados todos os nomes das vítimas judias do holocausto; numa ideia simbólica que relembra um cemitério, surgem à superfície blocos de granito com diferentes alturas expressando a individualidade de cada um sem retirar a ideia de *conjunto*.

11. *Partially Buried Woodshed* parte de uma simples vontade de enterrar um edifício e deixá-lo decompor-se com o passar do tempo. Com retroescavadoras Robert Smithson cobriu parte de uma estrutura abandonada com terra registando o momento através do filme e da fotografia.

CURADORIA DE ARQUITECTURA

"(...) a boa ocasião é fugitiva -, exige-se paciência, atenção, a tal arte longa, saber capturar o momento oportuno, não o deixar fugir, não o perder. A boa ocasião é o ponto em que se cruzam a arte, como techne (que para os Gregos era uma forma de saber como saber-fazer, que incluía observação, descrição, hipótese compreensiva, mas excluía contemplação, a theoria, daí a diferença entre arte/ciência e filosofia/ciência), neste caso a ciência médica, e arte em sentido moderno, pois a arte também tem a ver com saber capturar o momento, saber deter, salvar, o momento (disto também falou Goethe, da arte como "fixação do momento")"

Delfim Sardo (1962-, Portugal) quando lhe questionado sobre as características de um bom curador, refere três essenciais para a disciplina da curadoria. A primeira começa pela observação: **estar atento para ver**, ou seja, **ter a disponibilidade para ser surpreendido por aquilo que vê, ou da mesma forma, para não compreender o que se apresenta diante dele** (SARDO, 2019). No seguimento dessa observação, a segunda grande característica de um curador é **saber comparar** aquilo que vê e, a partir desse momento, inevitavelmente, **estabelecer relações**. Por último, aponta que a **tarefa do curador é uma tarefa de mediação** e, nesse sentido, o pensamento que domina a curadoria é a de servir um determinado público; **o destino de uma exposição não são apenas as paredes de um museu, são também as pessoas que a visitam e a sua experiência física e intelectual que deve ser respeitada** (SARDO, 2019). É nestes três aspectos que a relação entre arte, arquivo e arquitectura se estabelece, não sendo fixa a um espaço ou programa, mas sim capaz de se criar numa infinidade de lugares e momentos.

"A arte moderna tem a ver com esta situação dolorosa de não haver em absoluto um caminho definitivo para nos expressarmos. É por isso que a arte moderna há-de continuar, pois esta situação mantém-se; é a condição humana moderna [...]."

Manuel Graça Dias referiu por várias vezes que **a cidade é como um museu** (GRAÇA DIAS, 2015), reforçando não só o papel da arquitectura na cidade como a variedade e multiplicidade de *mensagens* que se expõem através dessas arquitecturas; não se pode dizer que há um único curador no que diz respeito ao que a cidade nos oferece, pode-se pensar nos urbanistas e arquitectos que idealizam antepianos urbanos de acordo com as políticas vigentes, mas cabe sobretudo a cada arquitecto através de um exercício de observação e

pensamento crítico retirar o valor daquilo que se lhe apresenta e projectar a sua *mensagem* em conformidade. Os textos deste ensaio pretendem mostrar essa riqueza interdisciplinar, sendo que o critério¹² na escolha das referências mencionadas não retira a possibilidade de existirem outras com uma relação mais directa e clara perante o tema, no entanto, procurou-se fazer uso da circunstância e de alguma espontaneidade nas escolhas sem, naturalmente, prescindirem da sua utilidade. Maria Filomena Molder (1950-, Portugal) cita Ludwig Wittgenstein (1889-1951, Áustria) em *Arquitectura é um gesto: variações sobre um motivo wittgensteiniano* (2021) onde este refere **o trabalho em filosofia não é mais - como em muitos aspectos o trabalho em arquitectura - do que um trabalho sobre si próprio. Sobre o seu próprio modo de ver. Sobre o modo como vemos as coisas. (E o que esperamos delas)**. (WITTGENSTEIN, 1931) Neste sentido as obras seleccionadas são um reflexo desses dois aspectos, o modo como vemos algo - neste caso a conjugação entre arte, arquivo e arquitectura - e o que esperamos da utilidade que essa visão traz. Embora seja de facto uma reflexão inevitavelmente pessoal, o propósito será sempre contribuir com uma resposta ao problema lançado, onde através da associação de informação, de pensamentos e ideias, resulta uma *mensagem* mais ou menos fragmentada mas que se acredita ser útil para o papel do arquivo e da arte na arquitectura.

UM MODO DE VIDA, POR AUGUST SANDER

"A espécie humana repete-se constantemente e é nessa repetição que consegue descobrir as suas diferenças. (...) "O artista" inclui o pintor, o músico, o poeta, o compositor, e cada uma dessas subunidades (...) importam na redefinição dos seus significados."

Sob um ponto de vista etnográfico, o fotógrafo August Sander (1876-1964, Alemanha) representava na sua obra a divisão e classificação da sociedade pela sua ocupação profissional. O estatuto do indivíduo estabelece-se pela imagem assim como por aquilo que a descreve. O corpo, as roupas e por vezes os objectos que se faziam acompanhar poderiam ou não denunciar a sua descrição, no entanto, é a descrição que realmente permite uma associação. Neste sentido, a imagem em relação com o texto revela o seu poder antropológico e as suas possibilidades de integrar um sistema de arquivo. Trata-se de representar a sociedade e a realidade de um ponto de vista que procura ser o mais autêntico possível,

MOLDER, Maria Filomena - Rebuçados venezianos. Lisboa: Relógio D'Água, 2016. p.203

Delfim Sardo em entrevista à coffeepaste disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=SzzrTSLyin4>

MOLDER, Maria Filomena - Rebuçados venezianos. Lisboa: Relógio D'Água, 2016. p.183

Manuel Graça Dias em aula da unidade curricular de Teoria Geral da Organização do Espaço, 2015.

12. A base do ensaio parte de uma ideia chave (a da reprodução mecânica) explorada por Walter Benjamin no início da revolução industrial e que provocou, naturalmente, novos paradigmas nas diferentes formas de arte nas quais se inclui a arquitectura. Todos os exemplos e textos que se seguem procuram espelhar um estado de arte sobre esse mesmo tema da reprodução em massa e dos seus vários tipos de suporte; estado esse que se prolongou desde então até à presente contemporaneidade.

MOLDER, Maria Filomena - A arquitectura é um gesto: variações sobre um motivo wittgensteiniano. Sr Teste, 2021. p.7

contra o risco perverso de se tornar um ícone.

Entre as profissões descritas nas legendas das colecções fotográficas de Sander estava o arquitecto. Apenas pela imagem não seria fácil de apontar o estatuto profissional da pessoa, ainda assim, pelas roupas de alta costura poderia dizer-se que se tratava de um cargo importante. Há, estereotipada inevitavelmente pela complexidade da prática da disciplina, uma vontade de perpetuar o modo de vida de um arquitecto. A ser mais do que uma profissão; este modo de estar é visível nos eventos que atende, na maneira como percorre a cidade, nos objectos que possui e até nas palavras que usa.

Num teste elaborado pela arquitecta e professora Teresa Fonseca (1953-, Portugal) para a cadeira de Teoria 3 do quarto ano do MIARQ [Mestrado Integrado em Arquitectura], uma das questões com significativa cotação pedia que se elaborasse a biografia de um arquitecto que estivesse inserido na bibliografia da unidade curricular. Certamente a relevância da questão baseava-se no facto de que autor e obra são inseparáveis e, por isso mesmo, saber o percurso profissional de um mestre de arquitectura é também uma forma de entender a sua obra. Assim, revisita-se a *Nota Autobiográfica* (1997) de Álvaro Siza.

*"Nasceu em Matosinhos em 1933. Tornou-se arquitecto em vez de escultor, para não contrariar o Pai.
Iniciou a actividade profissional durante os anos de Escola, por falta de paciência para simplesmente estudar.
Paralelamente trabalhou com o Arquitecto Fernando Távora, pelo que continuou os estudos.
Empenhou-se num projecto colectivo da época: não ser tradicionalista e não ignorar as raízes.
As primeiras obras foram geralmente mal recebidas, por estranhas, quando não demasiado modernas (o que o espantou).
Iniciou a actividade como professor na Escola de Belas-Artes do Porto.
Trabalhou para Associações de Moradores, no post-Revolução 25 de Abril, vivendo um intenso processo participado. Foi bom, criativo e rapidamente impedido.
Aceitou convites de outros países. Os primeiros trabalhos em Berlim não agradaram, por não corresponderem à expectativa (críticas pela ausência da esperada delicadeza do detalhe, por timidez de inspiração).
Recebeu contudo vários prémios internacionais, e por isso convites para trabalhar em Portugal, seguidos de críticas e da classificação de "estrangeirado".
É com frequência considerado lento e pouco enérgico, o que não deixa de ser verdade.
Solicitam-no para júris, concursos, recepções, conferências, exposições e hipóteses de trabalho.
Quando tem prosseguimento, o trabalho transforma-se numa espécie de corrida de obstáculos.
Mantém contudo intacta a paixão pela Arquitectura.
Tem um pouco secreto desejo de a abandonar, para fazer ainda não sabe o quê."*

02
EXPOSIÇÃO
MODERNO

[inquérito]
entrevista a António Menéres

ENTREVISTA FEITA A 26 DE JANEIRO DE 2022 AO ARQUITECTO ANTÓNIO MENÉRES NO BAR DA FAUP. ESTAVA UM DIA DE INVERNO COM SOL. PARTE I

PEDRO FERREIRA: Como viveu o Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa na altura e como o vê hoje em dia?

ARQUITECTO ANTÓNIO MENÉRES: Sobre [esta] primeira pergunta... Eu tenho um texto num livro de homenagem ao arquitecto Keil do Amaral, um livro que foi publicado pela Câmara Municipal de Lisboa e que o meu texto tem o título salvo erro "O Inquérito à Distância de 40 Anos".

O Inquérito teve origem numa comunicação do arquitecto Keil do Amaral no primeiro congresso dos arquitectos portugueses. Falou sobre a necessidade de fazer um registo fotográfico das arquitecturas populares.

Posteriormente e quando era ministro das Obras Públicas, o engenheiro Arantes e Oliveira, que era uma pessoa competente para o cargo, foi sensível ao pedido do arquitecto Keil, e nesse sentido atreveu-se a pedir autorização ao Salazar para fazer o inquérito.

[...]

Aqui no Porto, também é importante ser dito, quando era director o arquitecto Carlos Ramos, que é uma figura sempre muito lembrada, justamente lembrada, pós-inquérito ele tentou instalar na própria escola um centro de estudos... Isso para quê, para aproveitar a nossa experiência, o apoio a estudantes e a futuros arquitectos que se interessassem por trabalhos teóricos no mundo rural, que era muito mais rural do que é hoje...

Mas essa ideia, de facto, praticamente parou durante muitos anos, quer dizer, não teve uma consequência directa. Nem foi feito um duplicado... Isso é importante saber-se. Não foi feito um duplicado dos originais do inquérito da nossa zona, quer zona 1 (Minho e Douro Litoral) quer da zona 2 (Trás-os-Montes e Alto Douro).

Bem foi tudo [cerca de dez mil fotografias] para Lisboa capital do "reino" ... [Sindicato dos Arquitectos, actual Ordem do Arquitectos]

Ora bem, qual foi a consequência: é que nós aqui, se precisarmos de uma coisa de Barcelos para estudar, temos de ir pedir na ordem dos arquitectos em Lisboa para olhar o arquivo fotográfico que infelizmente nunca chegou a ser bem arrumado.

Porque nos primeiros tempos, toda a malta ia ao sindicato e mexia e deixava fora de ordem. Eu já lá fui e não me entendendo, aquilo está tudo desorganizado. Mais de metade está por

classificar...

O que ficou combinado foi exactamente isso, haver um duplicado, ao menos o nosso, não foi feito pronto... Portanto a sua dissertação tem pano para mangas. Penso que a professora Graça Correia vai aconselhá-lo, num determinado ponto, a parar e a sintetizar determinados aspectos, que senão nunca mais acaba.

[...]

E outras coisas podem ser desenvolvidas de um modo independente. No caso do inquérito no Minho: praticamente na altura não se falou dos sargaceiros nem dos barracos porque perante a arquitectura do Minho, essa é que é importante na nossa zona, e todo o património, por exemplo da Ribeira Lima, a arquitectura de montanha e tal, ponderando eram mais importantes que a arquitectura ligada à recolha do sargaço. Isso ficou por fazer. Passado 50 ou 60 anos, cá estou eu a escrever um texto sobre os sargaceiros, portanto a minha opinião, é que aqui [nesta entrevista] tem tanta coisa que isto é um mundo.

PF: Nos dias de hoje replicar o inquérito teria sentido?

AM: Eu acho que cada vez tem mais, porque cada vez há menos por salvarguardar e fazer respeitar.

É evidente que o mundo é comandado pela economia, quer seja individual quer seja local, quer seja a nacional, sem ir à global. Isto quer dizer, que nós temos um território, e o território não é um elemento que se fabrica, o que há é o que existe.

Nós temos não só desperdiçado, mas destruído as potencialidades que o nosso território mostra. [...]

Cada vez acho mais que faz sentido estudar as potencialidades; primeiro pelo território em termos agrícolas e em termos de habitabilidade das populações, e é preciso considerar sempre a mais-valia que dá o trabalho dessas populações, ninguém gosta de ser pobre, portanto é preciso salvarguardar esses dois aspectos.

PF: Até que ponto o Inquérito à Arquitectura Popular, sem desrespeitar todo o esforço de expor uma cultura arquitectónica na procura de a preservar, não se tornou mais uma busca pelas qualidades dessa arquitectura servindo de inspiração aos próprios arquitectos por uma linguagem alternativa àquela que era imposta no tempo do Regime, ou seja, numa procura por uma ideologia arquitectónica que conectava a arquitectura regional à internacional, mais do que propriamente resolver possíveis problemas de degradação que continuaram por existir e/ou de dar continuidade às qualidades arquitectónicas e espaciais que o Inquérito expôs?

AM: Ora bem, nós não devemos, ou não deveríamos, ter uma visão saudosista da arquitectura de outros tempos no sentido de um conservadorismo estático. Por exemplo, nos dias de hoje um quartel militar não tem muralhas nem torre de menagem, isso era no século XIII. Portanto, a vida ou a evolução traz consequências umas boas, outras más, mas pensemos nas boas, em benefício do homem, e portanto, pôr populações do mundo rural a viver como se o tempo não passasse... Isso chega a ser criminoso. Nós temos direito a ter um telemóvel e quem vivesse no meio do campo também deveria [e deve] ter esse direito. Agora há coisas que devemos salvarguardar; a escala por exemplo, o carácter das construções a par de novas construções que sejam necessárias efectuar e que, essas construções devem ser identificadas com o nosso tempo, mas exactamente respeitando uma escala local e o próprio ambiente. As condições, por exemplo, de insulação, de ventos dominantes, a paisagem, quer dizer, aí o arquitecto tem uma grande missão.

[...]

PF: O território rural continua digno de ser registado da mesma maneira que no Inquérito?

AM: Repare como constrói um imigrante: chega e já não são os vizinhos quem o ajuda; há um desenhador que sabe desenhar uma planta e um alçado à moda dele, sem preparação nenhuma, copiando o que já fez para outros emigrantes no ano anterior. Portanto, a arquitectura passa a ser uma coisa absolutamente amorfa porque não há preocupação. Nós arquitectos temos... Quando chegamos a um terreno verificamos primeiro a sua geometria própria, os acessos - como lhe digo - a insolação, ventos dominantes, etc.

PF: Essa arquitectura amorfa traz alguma coisa de bom para os arquitectos?

AM: Não, isso é um mostruário de maus exemplos.

PF: Alguma da linguagem arquitectónica que foi trazida de fora, não poderá ser apropriada como algo cultural?

AM: Não, repare, se a gente começar a ver a arquitectura do que ela tem de mais puro, em sítios que haja temperaturas baixas e com a possibilidade de nevões, os telhados são mais inclinados. Não é preciso ir à Suíça para ver isso. Nós temos as regiões montanhosas da beira ou de trás os montes que tem umas pendentes mais fortes precisamente para que possa haver com mais facilidade um escoamento das águas pluviais.

Bem, em compensação se formos para o Algarve, as antigas casas dos pescadores em que as coberturas não tinham essa inclinação, a pluviosidade é muito menor e tem muito a necessidade, por exemplo, de se defenderem do calor. Então

como eles faziam, tinham uma estrutura de madeira e, antes de colocar a telha, faziam uma autêntica esteira em canas, as chamadas canas da índia, porque a cana no interior é um vazio e aquilo funciona como uma almofada amortecedora e diminui a transmissão do calor para o interior das habitações.

Quer dizer, era uma arquitectura que tinha sempre uma certa lógica. Nós vemos o que acontece com essas populações que emigraram. Foram lá para fora, não ganharam nada em termos culturais. Foram lá para ganhar dinheiro e depois, quando adquirem, querem mostrar que têm. Portanto é azulejos por tudo o que é lado, é cores berrantes, querem chamar a atenção.

Na realidade uma grande deficiência que se notou, especialmente nas cidades de província em que se faziam aqueles ante planos de urbanização, os autores, e aí incluía a classe dos arquitectos, não tinham, de facto, uma sensibilidade, para a responsabilidade que iam tomar, portanto, havia sempre um formulário teórico em que incluía uma escola (muito bem), uma grande praça, um centro de saúde, quer dizer, e muitas vezes, esses elementos que poderiam ser necessários não eram suficientemente acompanhados por inquéritos prévios que possibilitasse exactamente uma renovação do construído de forma ao dia-a-dia, à qualidade de vida das populações ser suficientemente valorizado, e é isso que se verificou.

[...]

PF: Como lida com a decisão de seleccionar?

AM: Eu não quero pôr essa questão como uma questão corporativa, mas a arquitectura tem que ser criada por arquitectos, os arquitectos no início da sua vida têm um período escolar. Esse período escolar corresponde à aquisição de uma série de conhecimentos, uns teóricos, outros práticos, mas que lhe dão a possibilidade de saber interpretar um programa, que o que eles projectam vai contribuir desajavelmente aos interesses do seu cliente, sem prejuízo dos interesses da colectividade, isso é fundamental.

[...]

PF: Mas, por exemplo, no que à fotografia diz respeito, que critério utiliza?

AM: Eu quando faço fotografia ligada à arquitectura, seja arquitectura tradicional, seja arquitectura erudita, e tanto faz ser do nosso século como de há dois séculos atrás, é evidente que a minha própria visão do espaço construído entra a funcionar e ajuda no momento de fotografar. Quer dizer, eu procuro fotografar e seleccionar os aspectos que me parecem mais característicos. Por exemplo, se eu esti-

ver a fotografar um pilar de granito, eu devo procurar por exemplo, que a iluminação sobre a rudeza do granito fique suficientemente destacada, porque se essa mesma fotografia for feita à distância, verifica-se o elemento pilar sim senhor, o cinzento, a cor do granito, mas sem a textura que o granito tem. Se eu estiver a fotografar uma parede que seja caiada, a própria cal dá uma gordura ao paramento final. Se eu estiver a fotografar uma fachada com azulejo é evidente que se constata o vidrado do azulejo e assim por diante.

PF: O registo da realidade deve ter uma intenção?

AM: Exactamente, deve ter, porque a fotografia também tem um carácter pedagógico, chamemos-lhe assim, e é esse que pode ser destacado.

PF: Existe alguma razão para o livro do Inquérito não incluir possíveis entrevistas ou conversas que tiveram com a população local?

AM: Voltando atrás, a única pessoa que estava preparada para iniciar trabalhos de campo com plena consciência do que ia fazer era o arquitecto Keil do Amaral. Todos os outros e, mesmo o chefe de equipa, o meu professor Fernando Távora era um homem cuja família tinha uma casa em Guimarães, julgo que também a família tinha propriedades em Anadia, portanto conhecia minimamente o mundo rural e o mundo agrícola, porque a indústria nas províncias era diminuta ainda nessa época. O arquitecto Filgueiras [Octávio Lixa Filgueiras] já tinha estudado em Rabões, na esquadra negra do transporte de minério do carvão para o porto, mas eram situações muito particulares. O Keil do Amaral, eu julgo que não falto à verdade, era o único que tinha essa consciência. Portanto as conversas que seriam tão úteis terem sido registadas, podiam ser, não com gravador, mas escritas...

PF: Mas elas existiram?

AM: Muito pouco! Nós teoricamente tínhamos 3 meses de trabalho de campo, e tínhamos que andar. Nós justamente começamos pelo concelho de Barcelos, que como sabe tem 89 freguesias. O que é que acontece? Nós quase não saíamos de lá... O arquitecto Távora chegou lá num sábado e disse ao Rui Pimentel - "Oh pá! Vocês têm que saltar é para a zona de Viana, porque depois tem a Ribeira Lima..." - porque nós estávamos entusiasmados, íamos de freguesia em freguesia, havia sempre coisas belíssimas a ver. Havia coisas que tínhamos mesmo de dizer assim: "Isto não se faz.".

[...] Nós, nos diversos lugares onde íamos, podíamos falar com o presidente da câmara, mas este... Se fosse um homem ligado à história ainda poderia ajudar. Podíamos falar com o farmacêutico, o boticário; era um homem que conhecia toda a gente, mas era uma opinião muito pessoal... O padre seria

outra personalidade... Mas raramente encontrávamos pessoas que entendessem o que nós queríamos. E quando nós chegávamos por exemplo a uma casa rural com o seu alpendre, a sua escada exterior, a sua eira e o seu conjunto com espigueiros, as pessoas perguntavam admiradas: "para que queríamos nós fotografar aquilo?" "Que estava tudo meio arruinado, era tudo muito velho", quando [eu] podia [antes] fotografar aquela casa nova que é do presidente da junta de freguesia e tal... É uma questão de ingenuidade, de mentalidade, com que eles olhavam para o seu próprio edificado.

PF: As pessoas não tinham receio?

AM: É, quer dizer, nós infelizmente não registamos alguns diálogos que tivemos extremamente interessantes. Eu até lhe posso contar, a coisa mais impressionante de conversas que eu tive e que ainda hoje me lembro. Nós estávamos na região, talvez de São Miguel de Estêvão...

Íamos na estrada a caminhar, ainda me lembro, de poente para nascente e do lado esquerdo havia um campo da lavoura, a luz era bonita e eu disse ao Rui Pimentel - "Vamos fazer aqui uma fotografia!" - e, vinha um homem, a junta de bois a puxar a charrua e vinha também uma criança, uma miúda que devia ter 9 ou 10 anos ou 11, não sei, bem... O homem parou, mandou parar os bois, e falou, perguntou o que estávamos a fazer. O Rui Pimentel disse - "Nós estamos a fazer fotografias para fazer postais ilustrados." - era o conselho que o Távora nos dava e o Keil também... Porque as pessoas quando viam alguém a fazer fotografias ou medir, pensavam logo que eram "finanças", que era para pagar impostos, portanto, até nos fechavam a porta e quase que nos atiravam os cães...

PF: Tinham alguma credencial?

AM: Tínhamos, mas Deus me livre de mostrar... Por acaso não a tenho aqui.

O que é que acontece, o homem parou, perguntou... Ele ficou a saber que éramos do Porto, julgo que o Rui Pimentel lhe perguntou quantos filhos ele tinha. Ele disse logo que tinha 7 ou 8 filhos e tal... Perguntou-nos se éramos casados, nós dissemos que sim e ele surpreendentemente perguntou - "mas os senhores não precisariam de uma criada e ela ia servir só pelo comer?" - Só pelo comer! Bem... Isto foi em 1960 e estamos em 2022; ainda me impressiona de facto a interrogação do homem... [...]

PF: Essa criada a que ele se referia era a rapariga?

AM: Era... A filha. Quer dizer, ele confiava a filha a desconhecidos, pelo comer! Quer dizer... Era fome de facto! [...] Eu que nasci à beira-mar, por exemplo, também me lembro de ter colegas de escola primária pobres que dividiam

uma sardinha por dois. Nós hoje em dia não sabemos o que é isso, felizmente. Mas isso traz uma repercussão enorme na imagem da arquitectura que se foi construindo. Pois bem, se nem para alimentar o próprio corpo eram suficientemente capazes: de em consciência tomar conta do esqueleto, quanto mais de uma construção.

E isso perdeu-se, esse elo cultural. Eu digo muitas vezes - Isto é como uma teia de aranha, é muito frágil a teia; no entanto, a aranha é assim que pesca uma mosca, se a aranha não tiver a teia não consegue comer a mosca, o que é evidente. Ora bem, isto da arquitectura foi nós termos, inconscientemente ou conscientemente, alguns, termos cortado esses fios da teia, portanto ficou autenticamente um vazio. Eu quase diria, de uma forma um bocadinho irónica, é como se fosse a alegria do desconhecimento, quer dizer... a gente ficou com uma insensibilidade, uma coisa que me choca.

Isso verifica-se nos dias de hoje, muita da arquitectura de recuperação que se está a fazer no Porto, verifica-se a ignorância dos autores. A escolha dos materiais, as proporções dos vãos, o próprio desenho... Complicam o que é simples. Não há uma ideia de compromisso, por exemplo, com as pré-existências laterais, é um autêntico baralho de cartas sem consistência, o que é mau... O que é mau!

PF: Num texto seu intitulado o FIO DA MEADA - publicado no site da ordem dos arquitectos - escreve a certo ponto, quando se refere à sua experiência no Inquérito, "Por certo essa experiência marcou, e muito, o entendimento da arquitectura e dasarquitecturas dos arquitectos anónimos: lições de verdade, de programa e de criatividade."

Qual é o seu entendimento por arquitectos anónimos e sobre arquitectura anónima e de que forma ela é relevante nos dias de hoje?

AM: Bem aqui posso dizer, a arquitectura dos anónimos desapareceu na sua forma mais autêntica. Quer dizer, as pessoas deixaram de ter o interesse de serem elas próprias a fazer, fica-lhes mais barato encomendar o trabalho e, o trabalho é encomendado [aos empreiteiros] chave na mão, já não aos mestres da obra de pedraria como antigamente se dizia, que eram os mestres que sabiam construir, mas de facto [encomendam] aos chamados construtores civis que são uns indivíduos que começam por ser moços de trolha e um dia morre o padrinho e eles fazem uma empresa para ganhar dinheiro. Não para contribuir para a qualidade da arquitectura que vai nascer, mas para ganhar dinheiro, o deles. Portanto, isso é uma fractura enorme imensa na forma de pensar a arquitectura.

PF: Não existem arquitectos anónimos?

AM: Já praticamente não existem.

Arquitectos anónimos talvez existam ainda em países onde se faz a arquitectura da terra, em que, portanto, as ditas civilizações ainda não chegaram em força. Entre nós, Portugal continental, isso é coisa que já não existe.

PF: O que entende por arquitectos anónimos?

AM: O arquitecto anónimo é aquele indivíduo que desde miúdo habituou-se a ver o lento construir da sua aldeia do seu lugar, o construir, o reconstruir, o aumentar, por vezes o diminuir. Ele aprendeu como criança a ver os outros fazer, foi adquirindo uma cultura, a cultura do saber ver. Bem e um dia - de facto, sem diploma - está preparado também para intervir nessa evolução da arquitectura que não tem carácter erudito. É o que ele diz - "É à nossa moda" - Se havia mais madeira, utilizavam mais madeira, se há pedra é pedra - granito -, se for xisto é xisto que aplicam, se for argilas é a arquitectura do tijolo maciço como é no Alentejo. Depois, se for aqui no Norte defendem-se naturalmente da maior quantidade que há de chuvas. Portanto, há uma atenção que é no subconsciente que é preciso o telhado conseguir vedar o suficiente. Se nós estivermos no Alentejo eles verificam uma coisa completamente diferente, é que eles procuram num espaço como se fossem pequenas eiras ou terraços fazer a recolha da água para cisternas precisamente porque o índice de pluviosidade nas regiões do Sul é muito menor, portanto, a água que é sempre um bem precioso tem que ser conservado porque senão a agricultura é que sofre e, sofrendo a agricultura sofre a economia dos seus residentes. É que essas coisas andam sempre todas muito ligadas...

PF: Acredita numa arquitectura de autor, mas que não passa necessariamente pelo conhecimento do seu nome?

AM: [...] Se eu olhar para uma obra do Siza que não saiba que é dele, por exemplo em França num sítio que eu nunca lá fui, eu constato que é uma obra plasticamente bem concebida. Tem sempre uma arquitectura que é uma novidade, é sempre uma arquitectura, eu não quererei dizer de avant-garde, mas é uma arquitectura que está perfeitamente dentro do nosso tempo e, portanto, eu fico satisfeito por estar naquele momento a olhar para aquela obra ou a fotografá-la ou até a visitá-la, independentemente do autor. Se eu souber concretamente, porque pode até ter uma placa dentro - "bem isto de facto, é mesmo dele" - quer dizer, é uma coisa que depois eu digo assim, - "como é que eu não verifiquei isto logo?" - A obra pode não ter a assinatura na fachada, mas quer dizer... Também há outros arquitectos que mais ou menos seguem a linha que ele segue, não é exclusiva dele.

PF: Nós olhamos para a cidade e olhamos para determinada obra e vemos que tem "mão de arquitecto".

AM: Nós aqui no Porto como é que imaginamos que no sécu-

lo XVIII aparece um arquitecto, o Nicolau Nasoni em pleno período barroco, mas faz uma arquitectura que, de facto, é portuense mas que era absolutamente ignorada aqui no Porto, e havia arquitectos no Porto com certeza - mestres de obras.

Repare o que é a igreja dos Clérigos e a sua torre que é um ícone da cidade, repare o que é por exemplo a galilé do Nasoni integrada na Sé do Porto, o que é o próprio edifício do Paço Episcopal, as casas de férias que ele fez para diversos prelados, o Palácio do Freixo que é uma arquitectura nova, mas verifique, aplicou ou não aplicou os materiais do Porto? O granito, o hábito do reboco, as madeiras, tudo isso... É evidente que ele trouxe também os seus conhecimentos de fora.

PF: E pode-se dizer o mesmo para o modernismo?

AM: Ora bem, tanto quanto eu posso admitir, foi uma coisa que chegou através não de autores, mas de revistas. Essencialmente através de revistas. Na minha geração e na geração anterior, após o final da segunda grande guerra, foi quando começaram a aparecer revistas como a L'architecture D'aujourd'hui, a Casabella e a Domus que publicavam obras magníficas e que respondiam ao grande esforço que na Europa foi feito, no sentido da reconstrução, porque houve cidades praticamente destruídas. [...]

Tudo isto traduz para nós uma necessidade de estar um bocadinho à *la page*, como se costuma dizer, mas... Tomou-se essa arquitectura do modernismo como uma necessidade de afirmação de que éramos cultos; isto porque, muito também em oposição àquela corrente, muito seguida ainda, pelo Raúl Lino - o Portugal dos Pequeninos, no jardim em Coimbra -, quer dizer, era uma falsa ideia... E, que se traduziu no neo-pombalino; repare a Praça do Areeiro em Lisboa, tem peças que posso designá-las por um neo-pombalino. É incrível como na capital de um país se chega a este, eu diria, parolismo e falta de cultura e até das autoridades intervenientes e dos financiadores, quer dizer, era tudo uma falta de cultura geral, uma coisa enorme, e isso paga-se.

PF: Quando diz que faz sentido haver um inquérito actualmente, como seria por exemplo esse inquérito aplicado ao modernismo na cidade do Porto?

[...]

AM: Isso, eu, sem fugir à verdade, posso dizer o seguinte: houve alguns arquitectos que assumiram muito essa postura. Repare, a Garagem Comércio do Porto do arquitecto Rogério de Azevedo que foi meu professor, é uma belíssima obra. Passados uns anos ele projectou, onde era o chamado palácio da fábrica, o Hotel Infante de Sagres, que é uma obra muito mais comprometida com um vocabulário, eu diria tradiciona-

lista no que ele pode ter de pior e, foi um hotel construído com belíssimos materiais. Repare aos anos que aquilo foi construído e mantém-se, mas como mensagem arquitectónica... Não foi um passo atrás, foram três ou quatro passos atrás! E, desta forma, foi sempre muito difícil para a boa arquitectura [se destacar], em termos gerais, na primeira metade do século XX... Se nós assim rapidamente quisermos ver o que é que podemos ainda hoje mostrar no Porto, olhe na Rua Fernandes Tomás o bloco da Empresa Industrial do Ouro do arquitecto Mário Bonito.

PF: Eu ia ainda mais longe pegando em obras ainda menos conhecidas.

AM: Olhe por exemplo duas moradias do arquitecto Celestino de Castro, uma é na Rua Santos Pousada e outra na Rua do Amial; essa da Rua do Amial era uma moradia que está transformada numa escola de condução, e o proprietário decidiu pintar as paredes laterais e tal, com outra cor, enfim, abastardou aquilo completamente.

PF: Faz sentido ir à procura desse tipo de obras e arquitectos menos conhecidos (pelo menos para as gerações mais novas) que referiu como seria o caso do arquitecto Celestino de Castro?

AM: Eu acho que sim, quer dizer, esses exemplos mostram a modernidade que eles tiveram na sua época, a qualidade e o saber dos seus autores, é evidente porque elas foram permanecendo no tempo.

PF: Mas acabam por ser um pouco anónimas.

AM: Mas a culpa é cada vez mais das gerações presentes, podia-se fazer uma antologia da arquitectura do século XX no Porto. É claro que eu refiro sempre os arquitectos que são mais conhecidos. Por exemplo, um arquitecto que eu muito admiro é o arquitecto Viana de Lima que fez a faculdade de economia, mas por exemplo, teve uma belíssima moradia que eu julgo que era chamada Habitação Cortez na Rua Honório de Lima e que o proprietário deve ter falecido e devem ter vendido a casa. Entrou na câmara um pedido de demolição da casa para ser construído um bloco. Bem, por acaso foi das raras vezes que os arquitectos se uniram, fizeram uma petição à câmara para impedir essa destruição. O presidente da câmara na altura, que era o doutor Nuno Pinheiro Torres, disse "isso não pode ser feito porque eu já autorizei a licença de demolição"! Bem... e lavou as mãos. É extraordinário porque um erro, uma ignorância dos técnicos que estavam na câmara também... Que não se tivesse feito um acto de contrição, e se tivesse que haver uma indemnização tudo bem. Nós perdemos essa bela moradia que eu por acaso fotografei e está lá feito um bloco que não tem interesse nenhum. E como esse há outros casos semelhantes, como é alguma obra do Agostinho Ricca, etc.

PF: Fazendo um aparte a minha dissertação passa por fazer uma colecção de obras "ditas" menos conhecidas e que têm o seu valor arquitectónico, que eu penso terem, mas que não estão muitas vezes referenciadas.

AM: Tem razão! E até por exemplo pode acontecer o seguinte: na Praça D. Afonso V, junto da capela dos franciscanos há um bloco que tem uns pilotis que é do arquitecto Pereira da Costa. Essa obra não está suficientemente defendida, o que é que acontece, um dia há um investimento, o proprietário compra aquilo e manda deitar abaixo. Sei lá... Na Praça Velásquez, há um grupo de moradias de rés-do-chão e andar, não tenho a certeza se são do arquitecto Losa... É um conjunto significativo, quer seja do arquitecto Losa quer não. Pergunto: está classificado como interesse concelhio? Não deve estar! E todos os anos (eu refiro-me à câmara do Porto, mas não invalida as outras: Maia, Matosinhos, Vila Nova de Gaia), é impressionante como raramente se ouve notícias referidas à classificação das suas arquitecturas do século XX. Quer dizer, vai-se fazer isso no século XXIII? Eu duvido.

PF: De que forma registar e arquivar uma realidade pode contribuir para um pensamento sobre a arquitectura e como é que esse pensamento se reflecte na prática?

(Da mesma forma que fiz a pergunta anterior de um modo geral faço-a agora em particular:)

De que forma registar e arquivar uma realidade contribuiu para o seu pensamento sobre a arquitectura e como é que esse pensamento se reflectiu na sua prática profissional?

AM: Ora bem, eu começo por dizer, que ganhei uma máquina fotográfica quando tinha oito anos, e em miúdo o meu pai de vez em quando oferecia-me um rolo e eu fazia fotografias. Já não digo com 8 anos, mas por exemplo com catorze ou quinze, antes de ir para a escola fazia fotografias normalmente em Leça [da Palmeira] na minha terra e fazia sempre fotografias de aspectos que me interessassem; podia ser de traineiras por exemplo, tenho uma que gosto muito de um pescador a consertar redes.

De arquitectura, por exemplo, em Matosinhos existia um largo, ainda existe, mas muito adulterado, Largo de Cartelas Vieira que tinha uma unidade, uma coisa formidável! Havia uma pequena rua e a meio a gente chegava à esquerda e tinha um autêntico quadrado em que era o "largozinho". Tinha dois grandes plátanos. Na casa de esquina morou lá Rosa Peixoto, o etnógrafo da Póvoa de Varzim.

Aquele pessoal como eram casas térreas a maior parte delas secavam os lençóis na relva, quer dizer, lavavam e secavam num autêntico coradouro público. Ainda existiam casas que tinham a porta de entrada, a casa típica do pescador, que é uma sala a frente, quer dizer, porta ao centro e uma janela de cada lado, a sala comum que eles até diziam a sala do Senhor, que é a sala em que se recebia na Páscoa o compasso

e ali é que eles comiam e conversavam e trabalhavam.

Depois, normalmente havia um corredor para as traseiras. Lateralmente havia duas alcovas que eram uns quartos de dormir internos e atrás era a cozinha e normalmente o chamado quarto de fora, e as traseiras tinham um quintal para as couves e para os apetrechos, as sacholas, etc. Ora bem, esse tipo de arquitectura sempre me interessou, não no aspecto de querer inspirar-me ou copiar, mas como exemplo de uma arquitectura anónima, mas com uma grande qualidade.

Quer dizer, repetiam-se os modelos e melhoravam-se os modelos quando necessário. Isso dá-nos uma visão da consciência da arte de construir que, entretanto, se foi degradando.

PF: Esse arquivar e registar da realidade reflecte-se na sua obra de arquitectura?

AM: Eu acho que não muito, pelo menos conscientemente, mas é evidente que nós não herdamos a sabedoria do nada. Nós primeiro, quando éramos crianças, fomos criados num determinado ambiente, começamos a saber respeitar e a gostar desse mesmo ambiente. [...]

PF: Uma parte das decisões arquitectónicas são inconscientes?

AM: Bem... São. É claro que, repare, nós até concretizamos o nosso pensamento arquitectónico através da primeira obra que construímos, depende muito do tipo de informação que tivemos até essa altura. A escola que tivemos, quer dizer os professores, o que eles ensinaram e o que eles nos mostraram. Depois há um outro factor muito importante, é a forma e conteúdo do programa que um determinado cliente nos fornece. O cliente tem uma mentalidade que nós, pelo menos de início, não sabemos como é, se tivermos o irmão igualmente cliente pode ter uma visão da arquitectura totalmente diferente. Bem, portanto, isso são tudo factores que nos obrigam felizmente a uma ginástica mental. Quer dizer, temos de ser nós a tomar as decisões.

PF: No fundo não parte tudo de uma perspectiva pessoal do mundo e da realidade?

AM: Não. Quer dizer isso, do ponto de vista filosófico, pode ter interesse pensar um pouco nisso, mas o dia-a-dia de um arquitecto, eu acho que é prosaico, muito mais prosaico. Nós recebemos uma encomenda, procuramos dedicar o nosso tempo, enfim, a visionar o que será melhor como futura realidade e cada vez nos concentramos mais naquele problema. Portanto o que se passa é um pouco isto, é saber... O choque imediato é se uma determinada câmara aprova ou não aprova o projecto.

PF: Porquê um metro e porque não um metro e um centímetro?

AM: [...] Essas regras não têm a ver com os nossos propósitos de qualidade plástica; são obrigações regimentais e a partir daí é que podemos dar asas à imaginação; no entanto um arquitecto deve ter sempre em atenção o respeito pelo dinheiro que o seu cliente quer investir na obra. Eu penso que isso vai corresponder a um acumular de dinheiro que o cliente fez durante uma vida para ter uma comodidade futura e, portanto, eu tenho de ter respeito pelo dinheiro do meu cliente. Se ele for distraído e um homem de posses, é natural que uma obra em vez de custar 10, custa 12, ou custa 15 e eu se for pago pela tabela ganho mais; ora bem, mas isso é uma atitude de uma deontologia imprópria de um profissional.

PF: A burocracia e as regras que um projecto tem para passar na câmara estão acima da visão que o arquitecto tem sobre a realidade?

AM: Por vezes podem estar.

PF: E quando tem liberdade total, acha que as fotografias o inspiraram de alguma maneira?

AM: O mundo que eu fui fotografando, quer seja os universos rurais ou urbanos... Posso falar de Vigo, Porto, Castelo Branco, Lisboa ou Faro.

O que é que eu penso quando eu vejo a arquitectura existente seja dos séculos passados seja uma que esteja a ser acabada. Eu sem querer, faço uma apreciação crítica ao que estou a ver, isto é natural e inevitável a um arquitecto. O Távora contava isto: se nós formos na rua e ouvirmos um indivíduo tossir à nossa beira, isso pode nos incomodar e a gente procura desviar-se um pouco, mas se for um médico, ele pode pensar - "ó diabo ele estará tuberculoso?" - O médico tem logo uma visão do interior.

[...]

Portanto, nós como arquitectos (e não nos podem levar a mal), se o Pedro for com um amigo que esteja a estudar direito por exemplo, vão pela rua fora, ele tem uma visão de certeza diferente do que o próprio Pedro tem. No entanto, se estiver a analisar um documento que ele diz - "isto vem no compêndio de direito, é um direito fundamental" - ele é que tem obrigação de saber mais do que o Pedro (como arquitecto ou futuro arquitecto), tem dessa documentação.

[...]

PF: Registar é importante para uma possível revisita?

AM: Nós temos formas e intensidades diferentes de fazer um registo. Há o registo sonoro, que podemos repeti-lo as vezes que precisarmos e que nos dá sempre a mesma respos-

ta. Há o registo fotográfico que é igualmente verdadeiro, eu faço uma fotografia hoje, pego amanhã num negativo e repito e em princípio sai-me igual. Se eu num determinado local faço uma fotografia e a seguir pego no meu caderno de desenho e faço o meu esquiço, eu num esquiço vou valorizar as coisas que eu acho mais interessantes. A máquina fotográfica é pela totalidade da imagem que está presente.

PF: Mas não é necessariamente a mais verdadeira.

AM: Não sei se é ou não, é aquilo que a chapa fotográfica conseguiu fixar. A nossa fixa com uma outra humanidade porque por exemplo valoriza a profundidade do campo (o campo: do espaço) valoriza por exemplo a intensidade da cor.

PF: Quando diz "a nossa" refere-se aos architectos?

AM: De uma forma geral cada ser humano tem o seu critério, nós temos obrigação de fazer uma análise mais profunda e enfim um pouco mais científica. Temos a obrigação disso porque é para isso que a nossa educação se vai preparando.

PF: Podendo um suporte de registo/inscrição ser abstracto, como é o caso de uma memória, ou concreto como um objecto, ou ainda de algo que poderá estar entre os dois, como por exemplo uma imagem ou um texto, pergunto:

Qual a importância do suporte em que registamos uma realidade e porquê?

AM: Bem como é que poderei dizer... Há um suporte que é de circunstância, vale o que vale, naquele momento, interessa-nos memorizar, saber onde é que ele foi feito e podemos pensar talvez que um dia me seja útil, em contrapartida há registos que fazemos que lhe damos uma grande importância quer, porque nos interessa, por exemplo, pôr em comparação com uma coisa que estamos a projectar e que nos pode servir como lição.

Nós devemos estar sempre preparados para aprender e portanto nunca há balizas que limitem exactamente essa possibilidade do tipo de suporte, é uma coisa que é... Ah! Outra coisa, muitas vezes coisas que registamos e que num determinado momento não damos valor nenhum, passado uns anos esse mesmo registo pode ter um grande valor.

PF: A qualidade depende da quantidade?

AM: Alguns casos admito que possa ser, noutros não. Mas sabe que a qualidade tem muito a ver com a forma como nós conseguimos sintetizar a visão de uma determinada obra. Repare, chega aqui à nossa faculdade um japonês ou um italiano que nunca tenha visto o Porto e que nem sabe que esta obra é de um architecto consagrado. Ele vem de olhos tapados, não é architecto, mas gosta de ver a arquitectura e

é natural que ele comece a fazer um registo fotográfico com uma plena inconsciência. Se for uma pessoa que já tenha uma ginástica mental nesse sentido, a primeira coisa que faz é olhar antes de pegar na máquina fotográfica e começa a fazer a sua apreciação crítica e, só depois, [reforçando] só depois é que então faz o registo.

Eu recordo-me uma vez eu estava aqui em baixo nestas cadeiras [do bar da FAUP] - foi no Verão passado - e estes degraus num determinado momento, o sol passou e começou a iluminar o topo dos degraus e eu fiz uma fotografia, é extraordinário o plano atrás escuro e exactamente aquela luz, mas aquilo é uma visão que dura cinco minutos, porque depois a rotação da terra em relação ao sol perturba esse tipo de visão, depois é o sol que aparece de chapa, portanto perde esse requinte. Portanto, é conforme as ocasiões e nós por vezes nem conseguimos adivinhar o que seria ver a mesma obra numa hora diferente. É o caso do que acontece por exemplo quando olhamos para uma árvore, agora que estamos no Inverno, estes plátanos [aqui à frente da faculdade] não têm folhas, mas chega a Primavera e começa a aparecer o verde e chega o Verão a árvore está pujante, e há um ciclo que se repete.

PF: Marguerite Duras refere no seu livro A Vida Material "dito às pessoas que ia aparecer a fotografia, teriam ficado perturbadas, assustadas. Penso que, ao contrário do que as pessoas pensaram e ainda pensam, a fotografia ajuda o esquecimento. Tem mais esta função no mundo moderno.")

Concorda com esta frase? Ou seja: a facilidade com que hoje tiramos uma fotografia, juntamente com a facilidade de a expor ao mundo, acha que contribui para uma fraca memória colectiva do passado?

AM: Se eu não tiver boa memória visual, rapidamente a imagem [mental que tenho de uma realidade] fica delida. Por exemplo, se estiver a pensar na estátua de D. Pedro IV na praça da liberdade posso ver fotografias feitas de diversos ângulos, perto ou longe, consigo sempre identificar a relação visão e imagem [memória]. Essa permanece porque tantas vezes lá passei que não haja dúvidas que me recordo.

Agora de repente estou a pensar... O busto de Florbela Espanca - que foi uma grande poetisa alentejana e que por acaso se suicidou em Matosinhos - eu, desde miúdo que ouço falar nesse nome. Um dia fui ao Alentejo e descobri um plinto com o busto dessa poetisa, sei o nome do escultor que é Duarte - agora falhou-me o primeiro nome...- Sei [da existência do busto], agora pensar onde poderá estar, se é em Vila Viçosa, não tenho a certeza. Agora, se estiver em Vila Viçosa, primeiro que descubra o local... A memória não é contínua nos acontecimentos, e portanto, ou pergunto e podem me dizer que também não sabem e ele esta lá ou, não está em Vila Viçosa mas que está por exemplo em Estremoz ou

coisa assim. A capacidade do cérebro é notável e estende-se até aos sonhos que nós temos. Eu sonho todos os dias com coisas diversas, por exemplo se eu sonhar - não será muito bem o caso - que eu estou num restaurante e se eu estiver a sonhar que estou a ler a ementa, eu escolho coisas que gosto e não coisas que não gosto, mas isso corresponde à minha maneira de ser. Se disser [na ementa] "lulas", eu digo nunca comi lulas e quero morrer sem ser obrigado a comer lulas, mesmo que esteja a sonhar pode ter a certeza que é isso que eu penso.

PF: É de forma consciente que toma essa decisão?

AM: É. De modo que, é por isso que o mundo é uma maravilha e nós devemos aproveitar enquanto cá estamos e não devemos olhar só para o nosso umbigo. Devemos ser participativos. Tudo de bom que, apesar de tudo, possamos ter feito fica cá e tudo de mau que fizemos também... Fica cá e fica como uma nódoa e, portanto, é um pouco isso que eu penso. Interessa-me sempre produzir.

PF: A aceleração tecnológica do mundo, os telemóveis, a internet que pode ser vista como um arquivo de tudo. Quanto mais fácil é aceder e registar, mais fácil é esquecer.

AM: Claro. A acumulação é de tal ordem que essa velocidade...

O facto de nós podermos registar e, portanto, pôr em arquivo perturba e diminui a emoção que podíamos ter ao fazer uma autópsia a um determinado objecto arquitectónico. Porque a gente diz - "depois eu vejo melhor" - e isso nunca mais acontece.

Há um episódio que lhe quero contar e é muito curioso. Eu há muitos anos pertencia à APOM - Associação Portuguesa de Museologia - e, como membro da associação fui num passeio cultural à União Soviética e estive em São Petersburgo no museu do Hermitage, são cinco palácios... Ora bem, nós fomos e um dos museólogos de Lisboa conhecia o director desse museu (devem ter trocado correspondência). O museu abria às dez por exemplo, e ele pediu para nós estarmos às nove e meia porque era mais agradável ver devagar. Bem e o senhor falava em inglês (em russo seria difícil), e lá ia explicando... De repente estávamos já na quarta ou quinta sala e começamos a ouvir um barulho de pessoas. Era um grupo de japoneses com um guia; e o guia lá ia procurando explicar... Eu via aquela gente toda, que eram para aí umas vinte pessoas que olhavam para o quadro; o guia estava a explicar e eles fotografavam o quadro, mas nem olhavam para ele... O seguinte igual e assim sucessivamente. O director do museu [virou-se para nós e disse]- "eles vão visitar a nossa casa quando chegarem ao Japão..." - porque eles não viam nada.

PF: Mas nem isso acontece.

AM: Não [não acontece], porque depois é fora do ambiente, a escala não é a mesma, já passou o momento, e qualquer observação ou troca de impressões já não pode ser feita. Eu estou aqui consigo e faço um comentário qualquer, agora se eu estiver sozinho nem lhe pergunto, nem me pode responder, portanto metade da riqueza da minha presença num determinado momento, num determinado sítio, perde-se.

ENTREVISTA FEITA A 22 DE FEVEREIRO DE 2022 AO ARQUITECTO ANTÓNIO MENÉRES NO BAR DA FAUP. ESTAVA UM DIA DE INVERNO NUBLADO. PARTE II

PF: Na paginação que faz do seu acervo fotográfico qual o critério que usa quando dois temas se sobrepõem como, por exemplo, arquitectura religiosa e paisagem?

AM: Ora bem, coloco naquela que tenho mais interesse ou que para mim seja mais importante. É um critério pessoal... Eu pensei nessa questão de, a certo ponto, fazer duplicado de algumas fotografias que têm sentido serem duplicadas e nesse caso abro uma excepção, mas como princípio o meu critério é sempre a arquitectura. Até ao momento, a meu ver, não se justifica fazer essa duplicação até porque tenho à volta de dez mil imagens, entre slides, fotografias, etc. que, repito, não têm nada a ver com o arquivo da ordem dos arquitectos [fotografias do Inquérito à Arquitectura Popular]. É uma colecção pessoal.

PF: Pensa em doar o seu acervo fotográfico?

AM: Sim, tenho já uma minuta de contrato com a Fundação José Marques da Silva para apresentar e discutir essa questão, não como doação, mas como depósito. Isto, pela simples razão que poderia haver interesse de outra fundação querer comprar uma parte do acervo, e, dependendo dos moldes em que essa divisão é feita, eu aceitaria isso, uma vez que, podendo ser remunerado, estou nesse direito. Para já essa questão não se coloca, uma vez que ainda me encontro, juntamente com dois colegas, a trabalhar numa melhor organização das imagens. Tenho imagens em slide, em película negativa e em película negativa a preto e branco, portanto, são três arquivos separados... E agora, há um quarto arquivo que são os cartões digitais e que são um perigo porque de repente desaparecem...

PF: Qual a relação que um arquitecto pode ou deve ter com uma colecção? Como é que um arquitecto colecciona arquitectura?

AM: Ora bem, eu respondo-lhe de uma forma muito simples: cada caso é um caso.

No meu em particular, desde criança e por educação fami-

liar, eu comecei a ler muito cedo e a coleccionar livros de divulgação, coisas simples. Portanto, comecei inicialmente a ler sobre arte em geral: pintura, escultura e arquitectura. A partir dos 16 anos é que comecei a sentir mais o interesse pela arquitectura e naturalmente comecei a seleccionar mais em favor da área da arquitectura. Nessa altura ainda não tinha acesso às revistas de arquitectura, mas sim a livros de divulgação, por exemplo, sobre a arquitectura grega, que foi sempre um tema que me interessou... Depois, sobre a arquitectura portuguesa, quando houve a Exposição do Mundo Português em 1940, eu tinha 10 anos, e com o meu crescimento essa exposição transmitiu-me algo que também despertou a minha vocação.

Portanto, sempre que eu apanhava um postal, ou uma notícia, ia coleccionando. Tive sempre o hábito de recortar os jornais e ainda hoje tenho... É isso tudo que é a base da minha formação, mas especialmente, e digo isto com grande gosto, o jornal "O Primeiro de Janeiro". Antigamente o jornal trazia às quartas-feiras uma página designada "das Artes das Letras" que, tinha uma colaboração de grandíssima qualidade, onde, por exemplo, escrevia o Dr. Jaime Cortesão e outras figuras... Falava-se de poesia, de história, de literatura e, portanto, eu coleccionava isso.

Quando fui para a Escola de Belas Artes, de uma forma geral, tinha já esse apoio sobre assuntos relacionados com as belas-artes. Conhecia o António Nobre, o Eça de Queirós... Isto é, se no liceu não nos falassem desses nomes, tinha a possibilidade de os encontrar nessa publicação, não só sobre o que havia cá em Portugal mas também na Europa e até a um nível internacional. Essa diversidade forneceu-me uma ginástica mental para redigir os meus apontamentos e articular os vários assuntos sobre os quais escrevia. Isso é de uma grande utilidade quando somos arquitectos, primeiro pensamos a arquitectura, os espaços, os programas, a paisagem, os acessos, a orientação, os ventos... De uma forma quase inconsciente isso tudo é já familiar através de muitas leituras anteriores, cada uma na sua área, como é evidente.

A revista "a arquitectura portuguesa", era uma revista pequena que depois começou a ter mais desenvolvimento. Também havia uma revista portuguesa de arquitectura chamada Bínario que eu também tinha. Os livros eram normalmente genéricos; eu comprava sobre arquitectura especialmente uns livros editados por uma editora argentina também ligada à editora espanhola Gustavo Gili... A minha biblioteca começou a ser baseada nesse conteúdo.

PF: A sua colecção de arquitectura começou por ser uma biblioteca?

AM: Exactamente. A partir do momento em que fui para o Inquérito, portanto a partir de 1955, passei a ler obras so-

bre etnografia, o pouco que havia sobre arquitecturas populares, portanto comecei a ler Orlando Ribeiro, Jorge Dias, entre outros, inclusive autores espanhóis que agora não me recordo o nome, isto também porque visitei nessa altura a zona da Galiza que, em termos de arquitectura, tem muitos paralelismos com a arquitectura do Alto Minho.

PF: O que é ser arquitecto e coleccionador e como é que uma faceta influencia a outra?

AM: Eu acho que todos nós somos coleccionadores. Começamos por ser coleccionadores de memórias e depois de objectos. Recordo-me que coleccionei selos durante toda a minha vida e não sou filatelista. O grafismo e o próprio desenho do selo era uma coisa que me encantava, recortava-os das cartas que recebia! E, falando de selos, há duas séries que muito me honra, a mim e aos que participaram no Inquérito, de selos da arquitectura popular em Portugal que foram desenhados pelo arquitecto José Luís Tinoco e que até os CTT [Correios de Portugal] publicaram um álbum!

PF: Onde posso encontrar isso?

AM: Está esgotadíssimo. É um livro escrito pelo arquitecto [José] Martins Barata. Bem, às vezes pode ser que haja cá [na faculdade], mas, entretanto, desapareceram os selos... O título do livro é "Arquitectura [Popular] Portuguesa", salvo erro.

Outra coisa que coleccionava e ainda colecciono são postais ilustrados de tudo o que diga respeito a Portugal continental, especialmente do Porto e Matosinhos. Dos Açores e da Madeira, infelizmente há muito pouco à venda em alfarrabistas aqui no Porto, mas se encontrar e conseguir comprar, eu compro.

Aliás, eu gostava ainda de escrever e publicar um livro sobre os postais de Matosinhos-Leça [da Palmeira], porque acontece uma coisa curiosa que é a seguinte: Matosinhos-Leça tendo sido uma pequena vila tem uma colecção de postais dos primeiros anos do século XX absolutamente notável e são sobretudo fotografias feitas por um alemão que vivia no Porto, chamado Emílio Biel que era um fotógrafo também notável e que muito fotografou em Matosinhos-Leça. Ora bem, acontece até que o território de Matosinhos-Leça era dividido pelo rio Leça com umas margens com árvores e pequenos areais. Esse espaço foi absolutamente desventrado e construído o porto de Leixões, que representa a doca 1,2,3 e 4 praticamente até Guifões que é afastado da costa pelo menos dois quilómetros. Portanto, é uma colecção de postais e, eu recordo-me ainda em criança de ver esses locais, que hoje em dia as pessoas não sabem onde eles se situam. Eu consegui preparar um mapa dos dois aglomerados urbanos onde tenho identificados os locais dessas fotografias.

PF: Como é que essa ideia de coleccionar ajuda um arquitecto?

AM: Bem, um arquitecto começa por coleccionar ideias e, de uma forma geral, é um coleccionador nato, por ser um observador e, de acordo com a sua própria curiosidade, quer entrar mais nos assuntos. É uma das razões pelas quais os arquitectos compram livros, porque um livro, como dizia o padre António Vieira “é um cego que vê e um mudo que fala”, que fica à nossa mesa-de-cabeceira e à nossa disposição, traz uma quantidade de conhecimento que de outra maneira podemos nunca a ter. Portanto, o arquitecto de uma forma geral, entre muitas coisas, tem de facto muito amor à sua biblioteca.

[...]

Uma das coisas que eu considero fundamental e que, pelo menos no meu tempo de estudante, não se praticava de uma forma sistemática, era as idas às obras. E, esse aspecto, considero fundamental para um aluno de arquitectura ter a verdadeira percepção do que é a arquitectura porque nós em projectos desenhamos numa folha de papel, em duas dimensões e numa escala reduzida onde aí colocamos as nossas ideias, mas é na escala natural e em três dimensões que a arquitectura existe... O relevo, a luz, tudo isso! Os desenhos podem ser muito interessantes e fazem parte do processo, mas irão acabar numa prateleira ou num sistema informático... Portanto, a obra é aquilo que conta, o seu envelhecimento no sentido da sua transformação. Basta passar uma geração que os interesses sobre determinada obra mudam... Então se for uma unidade fabril, as tecnologias obrigam logo a imensas alterações!

PF: Quando termina uma colecção?

AM: Isso não sei. Essa resposta não consigo dar até porque não posso quantificar nem avaliar o que o dia de amanhã me vai trazer. Neste momento pode estar em letra de imprensa um livro chamado, por exemplo, A Arquitectura Portuguesa Junto ao Mar, quero dizer, nem sonho que alguém faça isso, mas seria algo que me interessava ter ou, por exemplo, As Transformações no século XXI nos Centros Históricos...

PF: ('As velhas memórias', 'Ambientes', 'Habitação', 'A arquitectura do trabalho', 'O sol, a terra e a água', 'A Arquitectura no sentido religioso', 'O 'saber' do detalhe' e 'Gentes'.)

Qual a importância do título numa colecção? E da mesma forma, qual a importância da nota livre, não sendo esta apenas uma descrição científica do conteúdo a que se refere?

AM: A primeira vez que eu utilizei essa sequência [de tí-

tulos] foi numa exposição que apresentei no Brasil. Ora bem, qualquer brasileiro afirma quase sempre que ou teve um ancestral português ou pelo menos conhece Portugal mas, quando olha para o mapa, relativamente ao Brasil, Portugal tem uma superfície cem vezes menor, para ele Portugal é um território tão pequeno que pode pensar que é tudo igual. No entanto, nós, com 200 quilómetros de largura e 600 e tal de comprimento de norte a sul, temos tanta diversidade cultural que é uma coisa espantosa... Foi nesse sentido que usei esses nomes.

Eu encaro sempre estes problemas e a minha responsabilidade em fazer uma identificação que é muito pessoal, mas eu confesso-me ignorante, humildemente há muita coisa que eu não sei. Portanto, eu faço sempre uma abordagem em relação ao momento em que estou a pensar; é uma abordagem honesta, mas sujeita a alterações.

Eu fui sempre um pouco recolector, enquanto é possível ser recolector, porque entre os anos do Inquérito e a actualidade, se eu for aos locais, as arquitecturas ou estão muito deturpadas ou desapareceram. O tipo exactamente de “gentes” que ocupam esses territórios também é muito diferente, por exemplo usam multibanco, quando antes andavam de sachola de trás para a frente e com certeza escondiam o dinheiro debaixo do colchão e quando estava a trabalhar nunca estava com dinheiro. São títulos muito limitados ao seu meio ambiente.

PF: André Tavares no livro Matéria-Prima: Um olhar sobre o arquivo de Álvaro Siza escreve o seguinte: "A prática de Siza distingue-se pelo uso constante do desenho como instrumento de trabalho[...], mas um arquivo é mais do que um conjunto de desenhos. Inclui também correspondência com os clientes, fotografias dos lugares expectantes pelas obras, registos das relações com entidades reguladoras[...] Estes documentos dizem-nos muito mais sobre a prática profissional do arquitecto do que a maior parte dos seus desenhos."

Qual é o comentário que faz sobre esta afirmação? É possível transformar esta ideia, do que é o arquivo de um arquitecto, num método de trabalho?

AM: Ora bem, cada caso é um caso. O mesmo arquitecto em duas actuações simultâneas, mas diferentes pode dar mais importância, por exemplo, a uma repescagem fotográfica, isso pode ser muito necessário se estiver a fazer uma recuperação ou pode, se for um terreno nu, ter já a ideia para além do objecto arquitectónico, como vai ser a composição vegetal à volta. Não estou a falar num quintal que tenha 100m², mas por exemplo num terreno com 3mil m² o arquitecto a obrigação e não estou a falar do arquitecto paisagista, portanto tenho de ter uma visão aproximada de não estragar. Porque de facto a nossa actividade é muito interdisciplinar, desde a parte estrutural, as partes de apoios técni-

cos, de energia eléctrica, de abastecimento de águas, de esgotos, de sistemas de segurança, tudo isso o arquitecto tem de ser um generalista dessas actividades. Como não é um expert na matéria, é um generalista, mas tem que organizar o seu pensamento em função das tarefas que são complementares para tornar a obra architectónica mais conseguida e mais valorizada. Eu posso fazer uma obra “bonita”, mas não corresponder a uma série de parâmetros que são fundamentais e isso, não é de todo, o que se pretende...

PF: Alguma vez considerou desmontar toda a organização das suas colecções para as reordenar com o objectivo de relacionar algo que não faria sentido de outra forma, estabelecendo pontes improváveis, mas que inspiram novas ideias architectónicas?

AM: Isso queria eu. Mas no meu caso pessoal é muito difícil. Primeiro a pessoa tem de ser muito organizada e eu de facto não sou muito organizado e nesta altura da vida que vou mudar. Não consigo... O meu património mais ligado à arquitectura, desde os projectos, às fotografias das obras, às fotografias genéricas de Portugal, da antiga Índia portuguesa, da Grécia, do Brasil, tenho imensa coisa que se fossem organizadas...

[...]

Os livros, as caixas com documentos, não digo as fotografias porque essas, neste momento, está tudo em minha casa, mas os livros, por exemplo, tenho uma parte em casa e outra numa arrecadação fora de casa, na cobertura do edifício onde moro; cada inquilino tem uma arrecadação e depois o meu gabinete, como ocupo uma moradia de rés do chão e dois andares, continua a ter livros e documentos por tudo o que é lado, portanto, a mim o que me vale é ter boa memória. Às vezes acontecem coisas engraçadas que é encontrar, por exemplo, um bilhete de avião de uma viagem que fiz... Guardo isso precisamente porque tem uma data que me diz quando fiz aquela viagem e onde. Os hotéis onde estive também guardo, e até estão bem arquivados, caso tencione lá voltar.

PF: Como vê a possível reinterpretação das suas colecções?

AM: Vejo isso com muito interesse, mas também lhe digo que não tenho veleidades de que as minhas coisas valham assim tanto... Para mim valem, mas para os outros... Bem, há uma parte que necessariamente vale, mas será uma parte mínima...

PF: Considera que as colecções devem ser deixadas conforme a organização que o autor fez?

AM: Eu penso que para o próprio autor não se perder, sim, devem. Mesmo para quem nunca olhou, por exemplo, para a prateleira de uma colecção de livros, se o autor for mini-

mamente organizado, consegue perceber a sequência que forma a colecção. Por exemplo, se o Pedro se oferecer para reorganizar a minha colecção eu agradecia-lhe, mas dizia-lhe que não porque de facto uma coisa é mexer em 100 livros, outra coisa é em 500... Para descobrir um livro entre 100 eu faço uma procura de 99, se for uma pesquisa de entre 500 livros eu poderia ter de ver 499! Eu recordo-me sempre quando trabalhava com o arquitecto Távora, ele esquiçava muito ao discutir as ideias e no dia seguinte voltávamos a discutir e depois ele dizia assim “eu ontem fiz um esquiço que verificava isso...”. Nós não deitávamos fora os esquiços e em cima da mesa havia um amontoado deles... Começávamos a procurar e ele até quase que se enervava porque não encontrava o esquiço e acabava por ser o último ou o penúltimo que nós procurávamos em que aí finalmente o encontrávamos. É muito complicado ter uma organização muito fria, muito rija e muito científica, principalmente para os arquitectos, somos um bocado como um vulcão que está sempre em erupção, estamos sempre activos a trabalhar com vários desenhos ao mesmo tempo... Isso caracteriza-nos.

PF: Um dos livros que me recomendou numa das primeiras correspondências que trocamos que “é sempre de consulta obrigatória” foi a “Etnografia Portuguesa” de J. Leite de Vasconcelos. Considera a etnografia uma disciplina fundamental para integrar um mestrado integrado de arquitectura?

AM: Eu não queria usar a palavra fundamental, mas de facto tem muita importância porque está ligada à evolução do Homem no centro da sua sociedade. Essa obra do etnógrafo Leite de Vasconcelos faz um diagnóstico muito bom do território português, e essa visão sobre um determinado problema dá-me um apoio muito grande enquanto arquitecto.

[...]

Um catálogo é um guia, mas que eu tenho de sabê-lo interpretar em relação a terceiros e em relação a mim próprio. Se houver um livro sobre a arquitectura contemporânea no Porto, eu, segundo o meu critério, valorizo umas e até noutras irei pensar que haveria obras mais importantes para estarem ali... É uma questão de critério.

PF: Como vê a sua fotografia?

AM: Se eu fosse vaidoso diria que a via com uma certa qualidade e um certo interesse, mas na realidade vejo-a especialmente como presença em locais que tive a felicidade de visitar. Permite-me fazer comparações no que diz respeito às qualidades das paisagens e das arquitecturas, entre aquilo que são e que foram. Ajuda muito a fazer uma crítica aos ambientes porque comparo precisamente as fotografias. Uso a fotografia como uso o lápis para desenhar, ou a voz para transmitir ideias...

[...]

Nós hoje em dia vemos o mundo de muitas formas, podemos vê-lo através da televisão e da imensidade de canais que ela oferece... Conseguimos ver coisas que, há meia dúzia de anos, nem imaginávamos ver.

PF: Qual a perspectiva que tem quanto ao modernismo hoje em dia e se o vê como um idealismo?

AM: Teve de ser um idealismo, agora nos dias de hoje, o xadrez mudou tanto as pedras que está muito longe da década inicial... Cada vez há mais diversidade de programas e, esses programas, juntamente com as necessidades de aproveitar as tecnologias são de uma complexidade que condicionam as fisionomias e os vocabulários arquitectónicos dos edifícios.

No entanto, antepõe-se a qualquer ideologia arquitectónica que possa existir aquela que é pensada no lucro fácil. Não sei que ideal arquitectónico - se assim o possa dizer - vivemos hoje em dia, mas sei que independentemente das vicissitudes que cada época tenha passado há sempre alguns bons exemplos de obras de arquitectura que podemos escolher com verdade que contribuíram para a evolução da arquitectura que merecem ser respeitadas.

[...]

PF: Concorda com a opção política que diz respeito à obrigatoriedade em manter as fachadas das casas do século XIX?

AM: Ora bem, o ideal seria que a criatividade de cada um, na sua diversidade, conseguisse manter uma certa unidade que se traduz pela escala e pelo carácter. Depende muito do bom senso e da cultura arquitectónica que falta, de uma maneira geral, aos arquitectos até porque o próprio sentido de autocritica é muito limitado e isso, além de ser importante, é algo que também pode ser treinado, desde logo, na faculdade.

PF: Nas últimas páginas de cada capítulo do livro do Inquérito, quero com isto dizer, de cada zona que foi estudada, existe um levantamento que resume, num mapa e numa tabela, as tipologias que foram encontradas. Qual a importância e o significado dessa síntese?

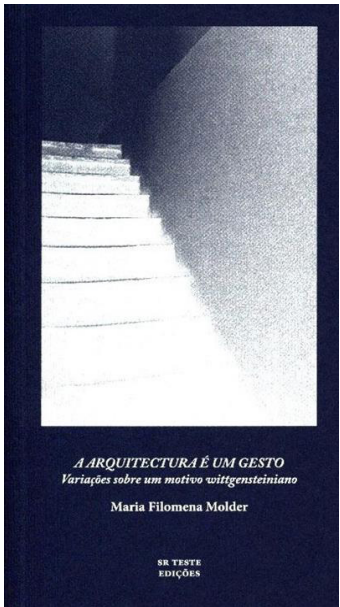
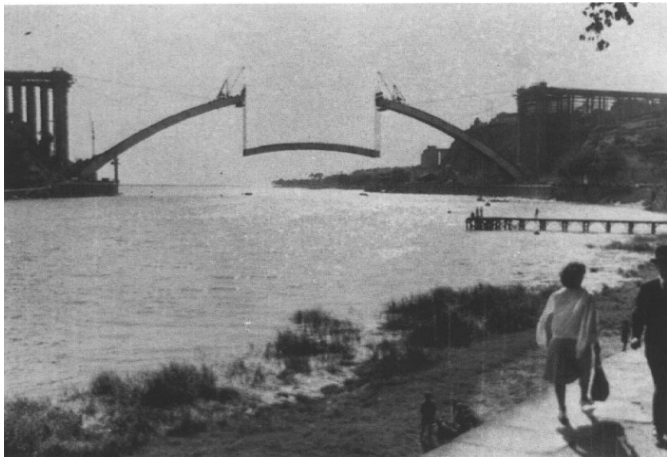
AM: Essa síntese mostrava tanto em quantidade como em qualidade aquilo que se apresentava de mais significativo naquelas zonas, no que diz respeito à arquitectura popular. Poderíamos ver alguma edificação mais ou menos interessante, mas se não existisse em quantidade não entrava nessa representação das arquitecturas populares.

SÍNTESE

Em transição de um registo teórico abordado no primeiro capítulo do trabalho, procura-se aqui montar uma análise dos vários momentos que a história da arquitectura moderna portuguesa estabeleceu com os instrumentos de *arquivo*. Isto é importante porque revela as acções feitas em prol da salvaguarda do património construído durante esse período. A relação com o arquivo existe não apenas na metodologia usada pelos seus intervenientes, mas também no resultado que obtiveram ao assegurarem parte do conhecimento que *hoje* temos sobre esses *verdes anos*.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Alves da Cunha, João	(117)
Amaral, Keil do	(119, 120)
Bonito, Mário	(116)
Fernandes, José Manuel	(111)
Fernandez, Sérgio	(111, 112, 113, 114, 121)
Ferro, António	(113)
Figueira, Jorge	(123, 124)
França, José-Augusto	(112)
Guedes, <i>Pancho</i>	(121)
Hofmannsthal, Hugo von	(121)
Leite, José	(114)
Lerup, Lars	(118)
Lino, Raúl	(112)
Lobão Vital, António	(116)
Loos, Adolf	(119)
Losa, Arménio	(116)
Loureiro, José Carlos	(116)
Molder, Maria Filomena	(120, 121, 122, 123)
Neves, António	(115)
Oliveira Martins, Luís	(116)
Pacheco, Duarte	(114)
Silva, Ana Sofia	(111)
Távora, Fernando	(116)
Tostões, Ana	(112, 115, 116, 118)
Matos Veloso, António	(116)
Viana de Lima, Alfredo	(116)
Wittgenstein, Ludwig	(121, 122)



Fotomontagem representativa das Pirâmides de Gisé do aspecto arquitetónico após finalização das construções em conjunto com aspecto actual.

fonte: <https://cdn.images.express.co.uk/img/dynamic/78/590x/secondary/The-pyramid-would-most-likely-have-been-all-white-1967892.webp?r=1563609618536>

Construção da Ponte da Arrábida. Elevação do troço central do cimbreno.

Data: 1963

fonte: <https://web.fe.up.pt/~azr/pontes/images/arr03.gif>

Representação de Selo de porte postal de Portugal.

Ilustração *Casa Minhota* (1985) de José Luís Tinoco.

fonte: <https://thumbs.dreamstime.com/b/carimbo-de-correio-cancelado-impresso-por-portugal-que-mostra-arquitetura-tradicional-volta-234568070.jpg>

Representação da capa do livro *Arquitectura é um gesto* (2021) de Maria Filomena Molder (1950-, Portugal).

fonte: <https://rnod.bnportugal.gov.pt/ImagesBN/winlibimg.aspx?skey=&doc=2094727&img=162042&save=true>

Representação da *Instalação nº 1* da obra *FAUP 2 Instalações (1994-2007)* de Pedro Bandeira (1970-, Portugal).

fonte: https://payload.cargocollective.com/1/1/55437/770875/pb%20low%20resolution_640.jpg

Representação do Império de São Sebastião, na Ilha Terceira.

Fotografia: António Menéres.

fonte: fotografia cedida pelo autor para uso na presente dissertação.

Reconstrução do Padrão dos Descobrimentos. Noticiário Nacional de 1960.

Captura livre de ecrã, minuto 8:40.

fonte: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/reconstrucao-do-padrao-dos-descobrimentos/>

Mapa de tipológico de construções levantadas na zonal (Minho) no Inquérito à Arquitectura Popular.

fonte: ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITETOS PORTUGUESES - Arquitectura Popular em Portugal. 2ª ed. Lisboa: Associação Arquitectos Portugueses, 1980. XXIII, 763 p.

Fernando Távora (1923-2005, Portugal)

fonte: <https://i.pinimg.com/originals/e3/c5/c3/e3c5c3b4782c73bf4ac9fdb15552e934.jpg>

Fotografia de uma das janelas do edifício na Rua Marques da Silva e Rua Barbosa du Bocage do arquitecto Alfredo Matos Ferreira.

Autor: desconhecido

fonte: <https://www.google.pt/imghp?hl=pt-PT&ogbl> (conteúdo retirado por razões alheias à vontade do autor deste trabalho)

Representação do desenho de João Abel (1928-, Portugal) que acompanha a seguinte dedicatória do livro *ODAM Organização dos Arquitectos Modernos Porto 1947-1952* (1972) de Cassiano Barbosa (1911-1988, Portugal): "Aos jovens estudantes de arquitectura da E.S.B.A.P. - futuros construtores de uma cidade nova."

fonte: - O DAM Organização dos Arquitectos Modernos Porto 1947-1952. Porto: Edições Asa, 1972. 211 p.

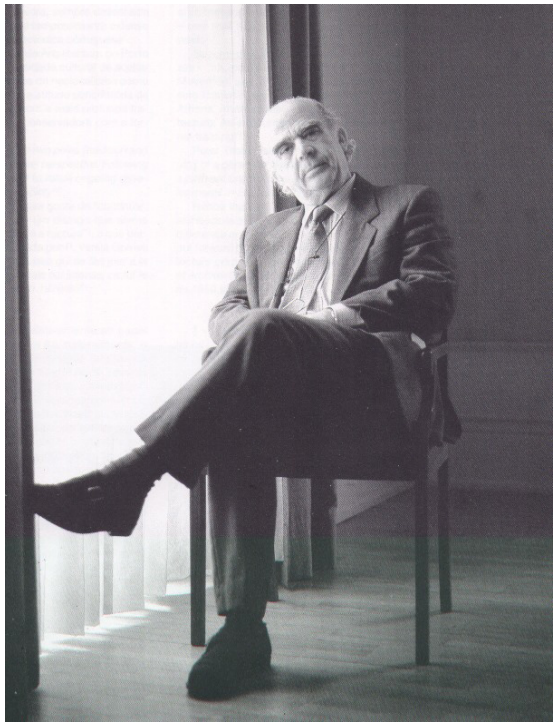
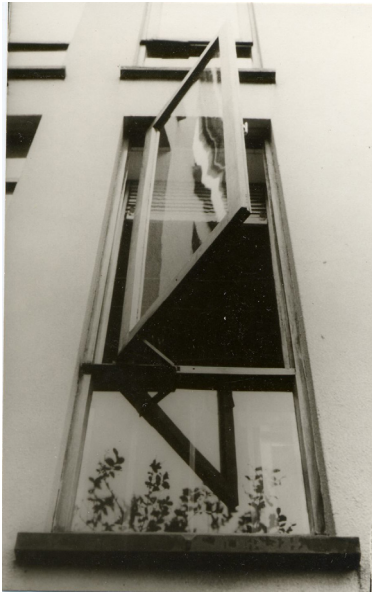
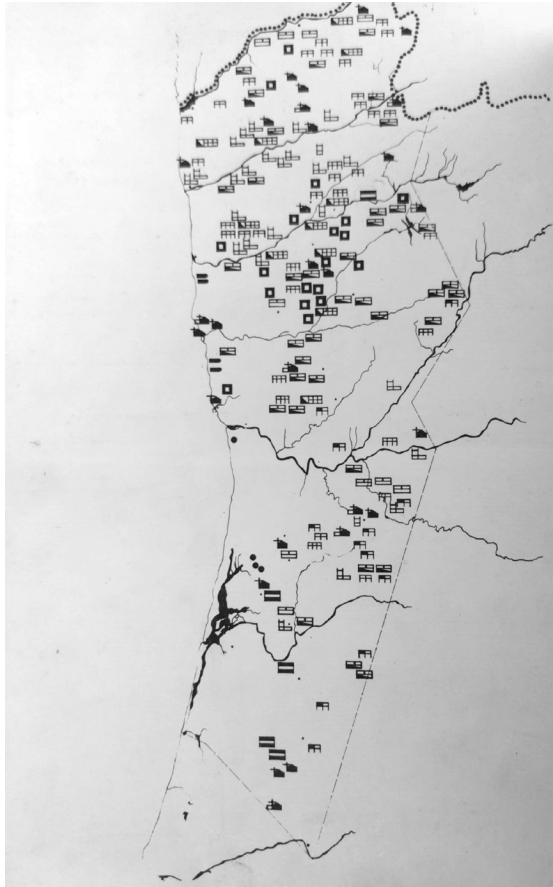
Representação da obra Casa Dr. Fernando Ribeiro da Silva (1957-58) da autoria do arquitecto Fernando Távora.

Fotografia: Rui Moraes de Sousa

fonte: https://64.media.tumblr.com/d40701ecd2c8fa87be199eccd43f7a62/tumblr_p6ppynNs0iltwhqlio2_1280.jpg

Representação da capa do livro *Porto 1901-2001, Guia de arquitectura moderna* (2001) dos autores Nuno Grande (1966-, Angola), Paulo Providência (1962-, Portugal) e Jorge Figueira (1965-, Portugal).

fonte: <https://www.livrariaferreira.pt/wp-content/uploads/2020/07/28440-2.jpg>



CAMINHO A ANDAR

"Assim é a arquitectura portuguesa: o seu processo evocativo não decifra e apropria a realidade, apreendendo e indicando o seu fundamento, antes, reconstruindo uma continuidade, adequando os modelos do passado a novas situações ou transformando-os em contacto com outros, torna o mundo (e ela própria) exequível, fluido, impuro ou provisório como o quotidiano."

A necessidade de transformar um lugar decorre de inúmeros factores que na maioria dos casos acabam por ser alheios à maneira como a arquitectura será formulada. Nesse sentido, os motivos que levam à encomenda de uma construção não devem ter o peso suficiente para condicionar negativamente o resultado final da obra. Este aspecto é importante para perceber, num breve apontamento, o que foi a modernidade portuguesa sobre a influência do Estado Novo.

Durante este período, o papel desempenhado pela arquitectura não foi constante, sendo que, variando entre a negação, a resistência e a aceitação (não necessariamente por essa ordem) de uma arquitectura tradicionalista, a sua **influência era activa na caracterização da sociedade** (FERNANDES, 2003) e, por esse motivo, foi usada como instrumento de propaganda de um regime nacionalista e autoritário. Essa influência, que decorreu de um novo paradigma da construção no uso de novos materiais, foi de tal ordem expressiva e intensa que é, para a compreensão da actual contemporaneidade, inevitável o estudo do movimento moderno, sendo também essencial, dada a riqueza do que este movimento foi em Portugal, falar de alguns momentos-chave importantes para a salvaguarda do seu património.

"Há ainda uma quarta questão para o ensino da Arquitectura, que é de natureza cultural. É importante conhecer a História da Arquitectura, conhecer o passado. Temos de nos colocar numa cadeia evolutiva, não de ruptura. Para isso, é imprescindível perceber que as coisas têm uma sequência; um contexto; um passado. O conhecimento do passado dá-nos muitas sugestões quando desenvolvemos um Projecto de Arquitectura. É o que alimenta aquilo a que chamamos de «exercício intuitivo»."

À margem de uma Europa cuja sociedade sofre profundas alterações, o contexto português durante o período de fim de século e que se estende pelo século XX, é um cenário de fraco desenvolvimento industrial e sem capacidade operária que consiga acelerar esse processo. De igual forma, a arquitectura não passou, em grande parte dos casos, **de uma arquitectura de suporte de modas estilísticas superficiais**

FERNANDEZ, Sérgio - Percurso arquitectura portuguesa 1930-1974. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1988. p.3

FERNANDES, José Manuel - Português suave arquitecturas do estado novo. Lisboa: IPPAR, 2003. p.9

SILVA, Ana Sofia - Arquitectura: como aprendemos? Lisboa: 2022. p.17

FERNANDEZ, Sérgio - Percurso arquitectura portuguesa 1930-1974. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1988. p.11

ou subsidiárias da construção. Esse período - que se poderá dizer mal resolvido -, na história de Portugal e da sua arquitectura, traz consigo a incapacidade de apreender um discurso claro quanto ao percurso e as atitudes a tomar, tornando-se, por isso, um período de fragmentação ideológica que se dividiu (nos seus pontos mais extremos) entre o **ultranacionalismo ruralista** e o **cosmopolitismo**. (FERNANDEZ, 1985)

Apesar das mensagens arquitectónicas que tiveram uma **prolongada e negativa influência** na disciplina ao nível nacional, como é o caso da conhecida mensagem de Raúl Lino (1879 - 1974, Portugal) a “Casa Portuguesa”¹³ é - ignorando o revivalismo e decorativismo - na **racionalidade das concepções dos últimos mestres oitocentistas** que a expressão da arquitectura será assimilada pela primeira geração moderna. (FERNANDEZ, 1985)

“A produção arquitectónica que o regime salazarista originou, suscitou ou animou, directa ou indirectamente, não constitui um bloco. O salazarismo não foi efectivamente uma rotura social; foi uma expressão da burguesia em diversas e sucessivas combinações políticas e, portanto, culturais.”

Como aponta Sérgio Fernandez no livro *Percurso* (1988), o fim da guerra civil espanhola e o início da segunda guerra mundial em 1939 marcam uma transição na atitude por parte do Estado Novo no sentido de reforço da sua ideologia. Anterior a essa data situa-se um período onde, apesar de uma incerteza constante, foram elaborados alguns bons exemplos da arquitectura moderna em Portugal; arquitectura esta que viria então mais tarde a ser desamparada e reprimida pelo Regime. Dos livros *Percurso, arquitectura portuguesa 1930-1974* (1988) de Sérgio Fernandez (1937-, Portugal), *O Modernismo* (2004) de José-Augusto França (1922-2021, Portugal) e *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50* (1997) de Ana Tostões (1959-, Portugal), é possível fazer o levantamento (de algumas) das seguintes obras:

- CAPITÓLIO 1925/31- Cristino da Silva
- INSTITUTO DE ONCOLOGIA 1927/35 - Carlos Ramos
- INSTITUTO SUPERIOR TÉCNICO 1925/37 - Pardal Monteiro
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA 1931/35 - Pardal Monteiro
- ESTAÇÃO SUL E SUESTE 1931 - Cottinelli Telmo
- TEATRO EDEN 1930/37 - Cassiano Branco
- GARAGEM DO COMÉRCIO 1930 - Rogério de Azevedo

FERNANDEZ, Sérgio - *Percurso arquitectura portuguesa 1930-1974*. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1988. p.11

Idem, *ibidem*, p.12

13. *O arquitecto portanto, bom conhecedor do idioma do seu país, terá de ir criando no emprego desta linguagem plástica os neologismos necessários, e tratará do aportuguesamento das formas cuja importância é inevitável na evolução de todas as coisas. Não usará de arcaísmos mas opor-se-á a tudo que tenda à desnacionalização da nossa arquitectura doméstica.* (LINO, 1933)

FERNANDEZ, Sérgio - *Percurso arquitectura portuguesa 1930-1974*. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1988. p.15

- CLÍNICA HELIÂNTICA 1932 - Francisco Oliveira Ferreira
- AV. DEFENSORES DE CHAVES 1937? - Cassiano Branco
- ESCOLA NAVAL DO ALFEITE 1933/38 - Rebelo de Andrade
- BAIRRO DO ALVITO 1937 - Paulino Montez
- IGREJA NOSSA SENHORA DE FÁTIMA 1934/38 - Pardal Monteiro
- AV. ÁLVARES CABRAL 1934 - Cassiano Branco
- HOTEL VITÓRIA - Cassiano Branco
- FARMÁCIA VITÁLIA 1937 - Manuel Marques
- FÁBRICA DE CONSERVAS 1939 - António Varela
- LICEU NACIONAL DE JACINTO MATOS 1931 - Cristino da Silva
- CINEARTE 1939 - Rodrigues Lima
- MORADIA NA RUA HONÓRIO DE LIMA 1939 - Viana de Lima
- CASA DA MOEDA 1934/38 - Jorge Segurado
- ESTAÇÃO CAIS DO SODRÉ 1928 - Pardal Monteiro

MODERNIDADE INTERROMPIDA

“«Não tardará... que Salazar intervenha para produzir... seu discurso cultural e estético anticosmopolita, nacionalista e historicista», obrigando a uma profunda mudança na atitude de Duarte Pacheco, conduzindo os arquitectos que com ele colaboram a uma radical inflexão e provocando, mais tarde, o afastamento de António Ferro.”

António Ferro (1895-1956, Portugal) líder do Secretariado de Propaganda Nacional, organização que procurava **mobilizar as artes plásticas para a visualização do regime** (FERNANDEZ, 1985), irá **paradoxalmente** contribuir para que,



Figura 7

Figura 7 - Representação da obra Viaduto Duarte Pacheco (1944) projectada pelo engenheiro João Alberto Barbosa Carmona (1892-1958, Portugal). Fotografia de Horácio Novais (1910-1988, Portugal).
fonte: <https://lh4.ggpht.com/-V2Ix01fZzmE/Ud-2q2pxliI/AAAAAAAA9HQ/TP28Zl1lGJwE/s1600-h/Viaduto-Duarte-Pacheco.19.jpg>

FERNANDEZ, Sérgio - *Percurso arquitectura portuguesa 1930-1974*. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1988. p.25

FERNANDEZ, Sérgio - *Percurso arquitectura portuguesa 1930-1974*. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1988. p.16

tanto o campo das artes plásticas como o da arquitectura se afirmem com relativa autonomia na elaboração de obras públicas e privadas. Estas obras seguem - em grande parte - a linguagem do movimento moderno internacional. Também Duarte Pacheco (1900-1943, Portugal), ministro das obras públicas do governo de Salazar, tem um papel importante neste início do movimento moderno em Portugal, sendo **um tecnocrata que assume e promove o modernismo racionalista e internacionalista realizado nesses anos** (FERNANDEZ, 1985) - entre 1933 e 1940.

Poderá mencionar-se como uma obra exemplo desta janela temporal onde grandes planos urbanísticos foram traçados e obras que se podem hoje afirmar com intrínseca qualidade - como as referidas na lista anterior - o viaduto Duarte Pacheco projectado em 1937 e inaugurado em 1944 (e viria a servir **uma das primeiras auto-estradas a nível mundial** (LEITE,2013), reflecte uma intenção do Estado Novo pelo progresso através de um linguagem moderna, que viria rapidamente a reverter-se.

"1940 é uma data «mágica» da arquitectura portuguesa a da «Exposição do Mundo Português» - que assinala sem ambiguidades a reacção estilística de tipo conservador e historicista, aceite a partir de então por um alargado número de autores, num quadro político assumidamente nacionalista. No plano internacional, a data é menos significativa, sendo preferível considerar o «tempo de guerra», como uma mais abrangente transição (1939-1945) ou, noutro entendimento, como uma «interrupção» (da modernidade)."

A data 1940, que traz consigo a Exposição do Mundo Português, é um marco histórico da arquitectura portuguesa que permite, à luz da força que essa exposição de arquitectura teve (e tem), perceber uma das muitas razões pelas quais uma grande parte dos inequívocos bons exemplos de arquitectura foram edificados e posteriormente demolidos ou alterados acriticamente à vista desarmada, não foram devidamente assegurados enquanto património cultural e arquitectónico.

A exposição teve como objectivo afirmar e reforçar uma imagem do regime assente num monumentalismo nacionalista. Durante quase seis meses estiveram em mostra pavilhões que faziam uma alusão nostálgica à história de Portugal, celebrando a sua fundação em 1140 e a respectiva restauração em 1640. É valorizada a época das navegações, notada pelas inúmeras simbologias que vão desde o local da exposição, cais de partida das naus quinhentistas, até ao padrão dos

descobrimientos ainda hoje existente e possível de (re)visitar.

ICAT ODAM MRAR

Numa ideia aqui interpretada como uma contraproposta à exposição montada pelo Estado Novo, vários grupos e organizações são formadas - numa época de pós-guerra - para transmitir conhecimento e expor obras que de uma forma exemplar (per)seguem o movimento moderno internacional. São obras que, integrando o contexto cultural e territorial português, não precisaram de recorrer a mimetismos e decorativismos como aqueles que se vinham a propagar pelas mensagens (arquitectónicas) apoiadas pelo regime.

Três grupos merecem ser destacados pela seu empenho na defesa do património moderno que, contra uma forte censura por parte do Estado Novo, montavam um discurso convicto sobre o caminho a seguir no papel da arquitectura e da sua linguagem.

"No seu primeiro «manifesto» afirmava-se «anónima», colectiva e humildemente que «ao contrário do que se julga ser uma tendência dominante, (...) as artes voltam a aproximar-se, a perder alguma coisa do seu exclusivismo, a viver de certo modo em função umas das outras, como expressões diferentes mas solidárias de um Homem que tem estado separado, incompleto, despedaçado e busca agora ansiosamente o caminho da sua integração. Como se descobre de novo o valor da cooperação e da unidade."

O grupo I.C.A.T. (Iniciativas Culturais Arte e Técnica) fundado em 1946, ligado fortemente ao partido anti-salazarista M.U.D (Movimento de Unidade Democrática) e maioritariamente constituído por arquitectos de Lisboa, participa nas Exposições Gerais de Artes seleccionando algumas obras de referência de arquitectura moderna portuguesa como se podem verificar nos catálogos das exposições¹⁴. O grupo faz-se mais tarde representar no I Congresso de Arquitectura em 1948 - marco histórico para a arquitectura em Portugal¹⁵ - apresentando as suas respectivas teses.

TOSTÕES, Ana - Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1997. p.22

14. Pode ser revisitado no anexo da presente dissertação o catálogo da primeira exposição das Gerais (1946).

15. O I Congresso Nacional de Arquitectura realizou-se entre Maio e Junho de 1948, fazendo-se representar de inúmeros arquitectos e estudantes de arquitectura que reivindicavam sob os temas "A arquitectura no plano nacional" e "O problema português da habitação" uma arquitectura consciente e activa, empenhada em resolver os problemas que se colocavam na época. **Se existem aspectos que transparecem das teses apresentadas ao congresso de 48 são os de colocar a arquitectura ao serviço do homem e o da exigência de uma nova sociedade** (NEVES, 2015).

FERNANDEZ, Sérgio - Percurso arquitectura portuguesa 1930-1974. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1988. p.19

José Leite citado em <https://restosdecoleccion.blogspot.com/2013/07/viaduto-de-duarte-pacheco.html>

FERNANDES, José Manuel - Português suave arquitecturas do estado novo. Lisboa: IPPAR, 2003. p.17

"Este livro, assinalando uma efeméride de acontecimentos locais, apresenta e arquiva as actividades daquele grupo durante a sua curta existência e mostra algumas obras dos seus componentes que, no espaço de 25 anos, individualmente, procuraram manter dignidade na arte de construir. Trata-se, pois, de um documentário, sem pretensões eruditas, que foca aspectos restritos de uma fase da generalização da Arquitectura Moderna no Porto(...)"

A O.D.A.M (Organização dos Arquitectos Modernos), forma-se em 1947 **com o objectivo de "divulgar os princípios que deve assentar a arquitectura moderna"** (TOSTÕES, 1997) participa também no congresso de 1948 com teses de António Lobão Vital (1911-1978, Portugal), Alfredo Viana de Lima (1913-1991, Portugal), António Matos Veloso (1923-2014, Portugal), Arménio Losa (1908-1988, Portugal), Luís Oliveira Martins (1918-1997, Portugal) e Mário Bonito (1921-1976, Portugal). É, no entanto, em 1951, com a exposição realizada no Ateneu Comercial do Porto que se apresenta **certamente a mais importante manifestação deste grupo** (TOSTÕES, 1997). A curadoria da exposição assente no manisfesto "Os nossos edifícios são diferentes do passado porque vivemos num mundo diferente" faz uma selecção de arquitectura construída no norte de Portugal representativa desse mesmo lema. São alguns exemplos de obras representadas nessa exposição¹⁶ o *Bloco de Habitação Colectiva "Ouro"* (1950-1954) do arquitecto Mário Bonito, o projecto *Casa Sobre o Mar* (1951-1952) de Fernando Távora ou ainda a *Casa do Arquitecto* (1949-1970) arquitecto José Carlos Loureiro (1925-, Portugal) no Porto.

"Quando se verifica, na maior parte das igrejas mais recentes, ter sido esquecido o espírito do Evangelho; se pretende obter uma absurda conciliação do antigo com o moderno, amalgamando formas já sem sentido; se procura deliberadamente fazer moderno, aplicando formas extravagantes e arbitrárias, esquecendo que o carácter actual deve resultar espontaneamente da solução adequada dos problemas;(...) se teima em esquecer a verdadeira tradição, renunciando a inserir a arquitectura nas realidades do nosso tempo; impõe-se uma acção de esclarecimento e uma revisão de conceitos, para que a arquitectura possa mostrar ao mundo de hoje a verdadeira face da Igreja de Cristo. Depende do público cristão que essa face continue a ser odiosamente desfigurada ou se revele enfim em toda a sua pureza."

Mais tarde, em 1953, é fundado o M.R.A.R (Movimento de Renovação da Arte Religiosa) que, apesar de um movimento alternativo aos dois acima referidos por se posicionar num espectro político significativamente diferente, formado por um grupo de progressistas católicos, têm, de igual forma, um papel importante na defesa do património moderno já

existente e na sua afirmação no campo da arquitectura religiosa. Tendo o grupo realizado várias exposições durante o seu período de actividade, aquela de maior referência é a Exposição de Arquitectura Religiosa Contemporânea apresentada pela primeira vez em 1953 prolongando-se até 1955 um pouco por todo o país - Lisboa, Porto, Ponta Delgada, Braga, Coimbra e Funchal - chegando mesmo a visitar a colónia de Moçambique nas suas duas últimas apresentações. **A exposição, laboriosamente preparada, foi concebida como uma sequência didática de 48 painéis divididos por 8 capítulos, seguindo uma lógica argumentativa de defesa de uma tese** (ALVES DA CUNHA, 2014). Como bons exemplos de arquitectura religiosa moderna foram apresentadas obras tanto portuguesas como internacionais¹⁷:

- NOTRE-DAME DE RAINCY 1923 - August Perret
- ST. FRONLEICHNAM 1930 - Rudolf Schwarz
- ST. KARL 1934 - Fritz Metzger
- IGREJA NOSSA SENHORA DE FÁTIMA 1934/38 - Pardal Monteiro
- IGREJA NOSSA SENHORA DE FÁTIMA 1936 - Fortunato Cabral, Mário M. Soares e Cunha Leão
- ST. ALBERT 1932 - Rudolf Schwarz
- ST. ELISABETH 1957 - Emil Steffann
- ST. JOHANNES 1945 (1ª versão, não construída) - Hermman Baur
- ST. PETER UND PAUL 1949 - Hermman Baur
- ST. MICHAELS 1950 - Hermman Baur
- ALLERHEILIGEN 1951 - Hermman Baur
- ST. FELIX UND REGULA 1951 - Fritz Metzger
- CAPELA N. SENHORA DAS ANGÚSTIAS 1955 - R. Chorão Ramalho
- IGREJA NOSSA SENHORA DE FÁTIMA 1950 (demolido) - J. Braula Reis
- IGREJA DE RIO TORTO (não construída) - J. Braula Reis
- IGREJA NOSSA SENHORA DE FÁTIMA 1949-1957 - Nuno Teotónio Pereira
- CAPELA PARA A BEIRA (não construída) - João de Almeida
- IGREJA DE SANTO ANTÓNIO (1ª versão, não construída) - João de Almeida

ARQUITECTURA ANÓNIMA

A perspectiva aqui abordada sobre os vários movimentos é: defender o património através da selecção e exposição de obras exemplares. Essa exposição é feita usando elementos que podem ser encontrados em vários locais, mas que convergem sempre para formas de representação existentes nos arquivos e centros de documentação de arquitectura. Poderá falar-se num estudo analítico da arquitectura (que está sempre presente). No entanto, é uma interpreta-

17. Catálogo da exposição pode ser consultado no anexo da presente dissertação.

CUNHA, João Alves da - MRAR : Movimento de Renovação da Arte Religiosa : os anos de ouro da arquitectura religiosa em Portugal no século XX. 2015. p.156

- O DAM Organização dos Arquitectos Modernos Porto 1947-1952. Porto: Edições Asa, 1972. p.12

TOSTÕES, Ana - Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1997. p.29 e 30

Idem, ibidem, p.30

PEREIRA, N. Teotónio [et. al.], Exposição de Arquitectura Religiosa Contemporânea (Folheto) Lisboa (abr.1953)." citado em CUNHA, João Alves da - MRAR : Movimento de Renovação da Arte Religiosa : os anos de ouro da arquitetura religiosa em Portugal no século XX. 2015. p.33

16. Catálogo completo pode ser consultado no anexo da presente dissertação.

ção crítica dos seus elementos - plantas, cortes, alçados, fotografias, entre outros - que nos informa no acto de projectar. É importante não esquecer que cada obra tem um contexto e, quando bem analisados, esses elementos evidenciam isso mesmo. É a partir da arquitectura construída e projectada que melhor se aprende e se dá a aprender, no entanto a espontaneidade apresenta também um papel importante uma vez que ela é - à partida - desligada de excesso: naturalmente pragmática. Foi precisamente isso que o inquérito à arquitectura popular mostrou ao documentar a acção (espontânea) de uma determinada comunidade, na relação que estabelecia entre a construção e o seu contexto cultural, geográfico e económico.

"Assim se foi forjando uma cumplicidade democrática entre "artistas" que partiam em busca da "realidade", que procuravam uma realidade contemporânea e autêntica, uma realidade existencial, que se converteu num palavra de ordem para muitos dos arquitectos da nova geração que assim viram o meio formal e socialmente certo de aplicar os ideais estéticos e funcionalistas do Movimento Moderno em Arquitectura. (...) o conceito de realismo é entendido de um modo positivo como um imperativo ético, numa atenção aos factos tal como são, numa busca da verosimilhança da tradição (...), numa luta ambígua contra todo o formalismo e por isso conduzindo ao compromisso com um desenho funcional, directo e simples, que acabará por dominar a produção arquitectónica do pós-guerra."

A ideia de anonimato traz consigo aspectos relevantes que se ligam ao que já foi escrito anteriormente sobre o conceito de não-referência, de uma arquitectura a-ideológica. No texto *The Ordinary and the Authentic* (1977) Lars Lerup (1940-, Suíça) aponta um erro comum das escolas de arquitectura em **rejeitar a importância do tipo¹⁸ anónimo em favorecimento do autêntico** (invenção) e ainda que a **imagem do designer** (arquitecto) **como criador de forma é obsoleta** (LERUP, 1977), no sentido em que este está sujeito às condições exteriores e aos tipos existentes. Todas as acções de transformação são em reacção àquilo que já existe e é nesse aspecto que o carácter de *construir o inacabado* (ideia de continuidade) como algo anónimo se revela útil e verdadeiro uma vez que o pensamento não se remove da vida - do dia a dia - e dos seus aspectos mais emergentes.

TOSTÕES, Ana - Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1997. p.22

LERUP, Lars - Building the unfinished architecture and human action. London: SAGE Publications, 1977. p.139 e 140

18.Lars Lerup apresenta o exemplo de tipos comuns (general types) como aquilo que se apresenta de forma passiva, dando o exemplo de objectos como um sofá, um telefone, etc., ou seja, o sujeito apenas co-existe com o objecto sem qualquer ambiguidade.

"«(...) Eles criam de outra maneira. O camponês marcou sobre o prado verde a área sobre a qual vai levantar a nova casa e cava uma trincheira para as fundações. Agora aparece o pedreiro. Se nas proximidades há solo argiloso, fará um forno para cozer tijolos; se não há, servirá a pedra da margem. E enquanto o pedreiro coloca tijolo sobre tijolo, ou pedra sobre pedra, o carpinteiro inicia o seu trabalho. Soam alegres os golpes de machado. Está a fazer o telhado. Que tipo de telhado? Bonito ou feio? Não sabe. O telhado. (...) O camponês queria construir uma casa para si, para a sua família e para o seu gado e conseguiu-o. Como o conseguiram os seus vizinhos e os seus avós. (...) E de novo pergunto: porque é que todo o arquitecto, sendo bom ou mau, estraga o lago? O arquitecto, como quase todos os habitantes da cidade, não tem cultura. Falta-lhe a segurança do camponês, que tem uma cultura. O habitante da cidade é um desenraizado. Chamo cultura ao equilíbrio entre o interior e o exterior do ser humano que garante um modo de pensar e actuar sensato.»"

No inquérito à arquitectura popular, a iniciativa¹⁹ que Francisco Keil do Amaral (1910-1975, Portugal) apresenta é importante para perceber toda a movimentação de base que contribuiu para o conhecimento e a aprendizagem arquitectónica. Repare-se que em primei-

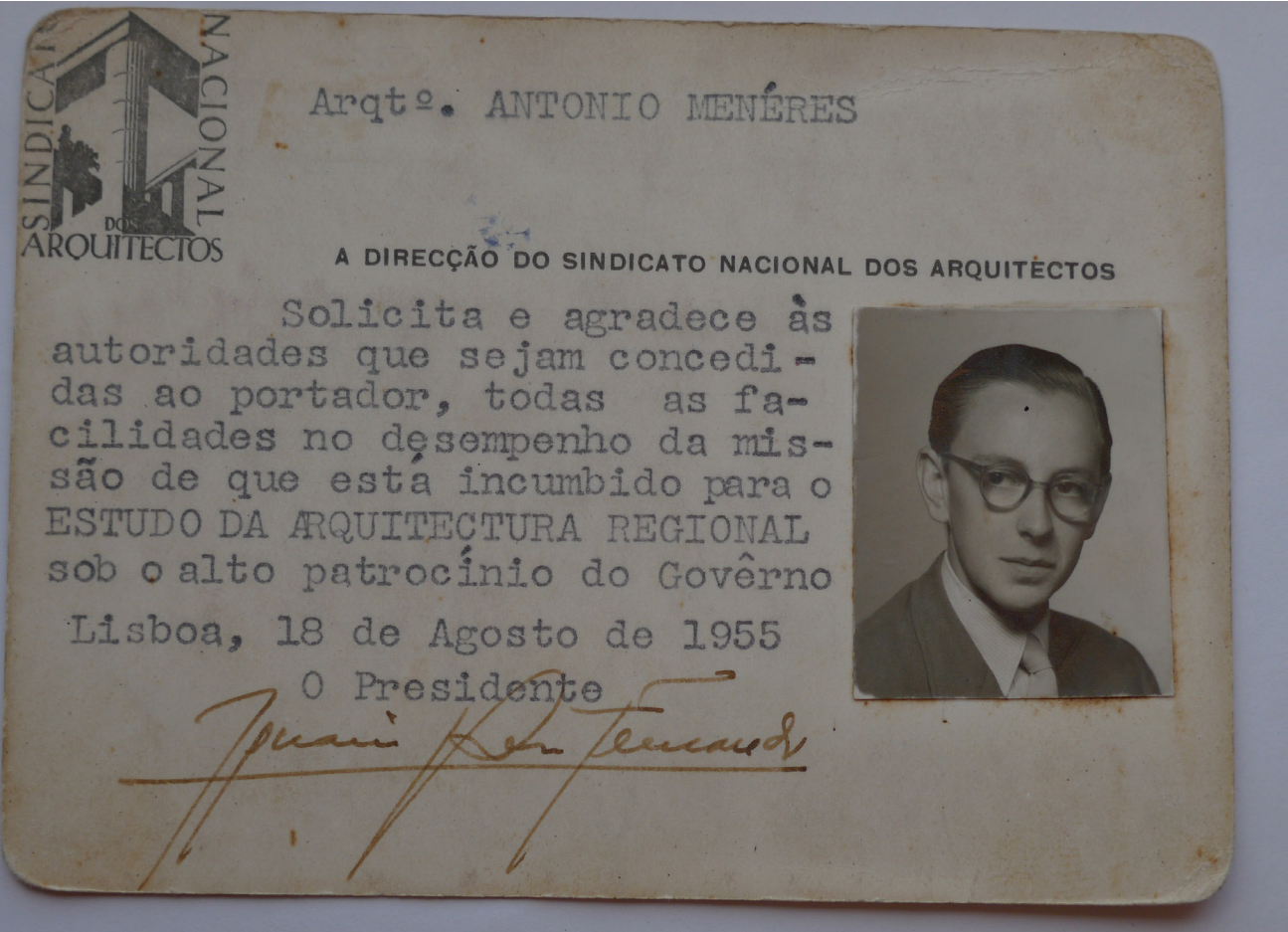


Figura 8

Adolf Loos, "Arquitectura" (Architektur, 1910), in Escritos II, 1910/1932, p. 23, 24. citado em MACHADO, Carlos Manuel de Castro Cabral - Anonimato e banalidade arquitectura popular e arquitectura erudita na segunda metade do século XX em Portugal. Porto: FAUP, 2006. p.7

19. Excerto do texto: *O que realmente interessa é procurar, em cada região, as maneiras como os habitantes conseguiram resolver os diversos problemas que o clima, os materiais, a economia e as condições de vida inerentes à região impuseram às edificações. Depois, analisar até que ponto as soluções são boas e conservam actualidade, isto é, continuam a ser as mais adequadas, funcional e economicamente. É uma obra de compreensão e amor que tem de ser feita...* (AMARAL, 1947)

Figura 8. Representação da credencial do arquitecto António Menéres usada durante a sua participação no Inquérito à Arquitectura Popular.
fonte: Fotografia cedida por António Menéres para uso na presente dissertação.

ro lugar trata-se de um trabalho de campo onde, por si só, coloca os intervenientes jovens arquitectos num contacto directo com as diferentes realidades (neste caso do mundo rural). Neste seguimento, é feito o registo dessas realidades, pela fotografia, pelo levantamento métrico, pelo registo de tipologias, etc. Por fim o trabalho é exposto tornando-o visível e passivo de ser estudado, a sua finalidade é a aprendizagem.

O conceito - na falta de melhor termo - de inquérito é fundamental uma vez que é um exercício com várias fases - de observação (com contemplação), síntese, registo e por fim exposição. É necessária a capacidade e a sensibilidade de retirar e reter o fundamental de algo que se considera exemplar ainda que este seja indissociável do seu todo. Importante será ainda referir que sem a devida quantidade não é possível fazer um reconhecimento preciso que revela todo o espectro do estudo, tornando-se um factor determinante para perceber o que é regra e o que é excepção.

"«A descoberta do sentido - se é que há sentido (há quem o negue) - Não se alcança como quem desmonta uma máquina ou dissectiona um cadáver. É preciso observar o funcionamento do ser vivo que é o "corpo" da nação. Ora isto só se obtém com tempo, atenção, curiosidade, reflexão. Não consigo encontrar melhor forma de o dizer do que usar o conceito de olhar contemplativo. Contemplar significa, antes de mais, reconhecimento da alteridade do ente observado e renúncia a qualquer tentação de o dominar ou de o possuir. Significa também a atenção a todos os pormenores, mas sem esquecer uma atenção ainda maior à sua relação com a totalidade que eles formam. Significa ainda gozo, encantamento e alegria pelo que o ente observado tem de admirável e único. Contemplar, sem regatear o tempo perdido, é, pois, necessário para apreender o sentido de tudo o que é oculto. Se isto é verdade para tudo o que é invisível, também o é para esta arriscada tentativa de descobrir o que é verdadeiramente ser belo, minhoto, transmontano, algarvio, ribatejano ou alentejano. Ou português.»"

ESCOLA DO PORTO: UM GESTO BELO

"Que muitas épocas tenham dedicado a atenção a certas obras de arte, faz com que elas pareçam estar imunes ao juízo crítico, de modo que deixam de estar sujeitas a escrutínio: eis o paradoxo próprio do belo histórico."

Elaborar uma colecção de obras que se pretenda expor à comunidade como exemplar no sentido qualitativo da sua arquitectura passa por um conjunto de critérios que justifiquem a sua selecção e aglomeração. Um dos aspectos que se poderá dizer como quase inevitável na apreciação da arquitectura é a sua beleza. Sérgio Fernandez refere no seu

texto *As pirâmides servem para muito pouco* (2010) que **mesmo sem saber como se define beleza, estou certo que não acontece arquitectura sem ela** (FERNANDEZ,2010). Parece certo que é necessária uma intenção de procura pelo belo tanto na realização de um projecto como na sua recepção, ou seja, existe sempre um diálogo entre o autor e o observador (e utilizador) através da obra e é nesse diálogo que se estabelece a sua qualidade e a sua beleza. Não significa isto que a beleza não seja escrutinada, pelo contrário, é no contínuo confronto das questões culturais que se afirma um certo nível de consensualidade em relação ao belo.

"A Beleza é a namorada do Belo... O belo em arquitectura muda como o belo muda sempre. O belo faz parte das culturas e cada cultura decide o que é belo; e o belo vai-se modificando. Nós, em Portugal, temos hoje uma situação em que o belo se perdeu. (...) governo desistiu do que é belo: não classifica o que é belo; não sabe o que é belo; às vezes gosta disto e depois gosta daquilo; (...) O Estado Novo sabia perfeitamente que o António [Salazar] é que decidia o que era belo, (...) o belo ficava belo, eternamente (...). Desde então deixou de haver o belo em Portugal e há uma imensidade de belos."

O livro *Arquitectura é um gesto: variações sobre um motivo wittgensteiniano* (2021) é interpretada por Maria Filomena Molder (1950-, Portugal) a visão de Ludwig Wittgenstein (1889-1951, Áustria) e a sua obra com foco na relação entre a filosofia e a arquitectura feita através de uma reflexão do que este chama *jogos de linguagem* usados em ambas as disciplinas. O livro começa com uma citação de Hugo von Hofmannsthal (1874-1929, Áustria) que diz que **não há nada de essencial no interior que não seja apercebido ao mesmo tempo no exterior** (HOFMANNSTHAL, 1922) e prossegue com uma conexão feita por Wittgenstein entre a filosofia e a arquitectura sintetizadas num objectivo comum: **são ambas um trabalho "sobre si próprio"** (WITTGENSTEIN, 1931), não no sentido introspectivo uma vez que a introspecção **não cria mais do que ilusões e armadilhas** (MOLDER, 2021), mas sim no sentido de **uma metamorfose sofrida por aquele que está a tornar-se filósofo ou arquitecto, aparentada com o motivo nietzschiano do "torna-te aqui lo que és!"** (MOLDER, 2021); na capacidade que cada um tem de observar/ver as coisas.

"Lembra-te da impressão de uma boa arquitectura: exprime um pensamento. Gostaríamos de lhe corresponder com um gesto. Arquitectura é um gesto. Nem todo o movimento intencional do corpo humano é um gesto. Tão pouco qualquer edifício funcional é arquitectura."

FERNANDEZ, Sérgio - *As Pirâmides Servem Para Muito Pouco* - *Jornal Arquitectos* [Em linha]. Vol: 241, nº (2010), p.90

GUEDES, Pancho - *Jornal Arquitectos* [Em linha]. Vol: 241, nº (2010), p.28

Hugo von Hofmannsthal citado em MOLDER, Maria Filomena - *A arquitectura é um gesto: variações sobre um motivo wittgensteiniano*. 2a Edição. Sr Teste Edições, 2021. p.5

Wittgenstein citado Idem, *ibidem*, p.7
Idem, *ibidem*, p.7

Wittgenstein citado MOLDER, Maria Filomena - *A arquitectura é um gesto: variações sobre um motivo wittgensteiniano*. 2a Edição. Sr Teste Edições, 2021. p.24

AMARAL, Keil - *Uma Iniciativa Necessária* - Lisboa: *Arquitectura* nº14, 1947. p.12-13

- *Moderno escondido* arquitectura das centrais hidroeléctricas do Douro 1953-1964 Picote Miranda Bemposta. 1ª ed. Porto: Faup Publicações, 1997. p.200

MOLDER, Maria Filomena - *Sobre a Beleza* -*Jornal Arquitectos* [Em linha]. Vol: 241, nº (2010), p,95

No seguimento desta perspectiva que incide na pessoa que pratica uma destas actividades, refere-se a capacidade que cada um tem de resistir à tentação. **A diferença entre um bom e um mau arquitecto consiste hoje em dia em que este último sucumbe a qualquer tentação, ao passo que o primeiro lhe resiste** (WITTGENSTEIN, 1930). A palavra tentação assume várias dimensões que circundam os temas da **ética, da religião e que se desdobram em conceitos de obediência/desobediência, de entrega, disciplina e frugalidade** (MOLDER, 2021). Ora, tudo isto se torna especialmente relevante quando Wittgenstein admite que a linguagem não é um sistema de signos, que as palavras são actos e, como tal, qualquer conceito é inseparável da prática: da sua aplicação. Isto, por sua vez, não implica uma posição empirística, que o filósofo austríaco se opunha, mas sim uma posição no campo do realismo; tanto a filosofia como a arquitectura é de natureza conceptual e estética e, portanto, aquilo que a torna fascinante é precisamente a diversidade e não o seu contrário, sem descorar a premissa da identidade, do gesto que revela aquilo que somos. **A filosofia não é uma ciência** (WITTGENSTEIN, 1953) e tão pouco a arquitectura o é. A transformação de dados em *forma* passa sempre por um processo sensorial e emocional e, embora envolva na sua grande parte a técnica e a racionalidade isso não a torna fundamento. **A filosofia é** (na perspectiva do filósofo austríaco) **vista como uma actividade e não como um sistema** (MOLDER, 2021), na mesma lógica admite-se aqui apoiada nessa premissa que a arquitectura é uma acção, um gesto sobre a realidade. O gesto encontra diferentes variações assim como diferentes dimensões e nem tudo se pode enquadrar como tal. Maria Filomena Molder sintetiza dois exemplos que um gesto pode empregar segundo o que escreve Wittgenstein. O primeiro gesto aparece como **incorporação íntima dum reconhecimento da vida imanente a uma frase musical** (MOLDER, 2021) (tendo sido neste caso dado o exemplo de um verso musical). Na segunda, o gesto é **um movimento real que fazemos apontando para o coração e uma actualização da afinidade entre o coração e a compreensão humana. Seria preciso recomençar por aí, tomando esses gestos, inseparáveis da profundidade, da intimidade da compreensão como fonte da relação entre arquitectura e gesto** (MOLDER, 2021). De igual modo, também na arquitectura é possível (e desejável) tornar intrínseco um reconhecimento de uma vida que permanece, de um movimento real de afinidade entre o sentimento e a consciência daquele que a habita.

Wittgenstein citado em MOLDER, Maria Filomena - A arquitectura é um gesto: variações sobre um motivo wittgensteiniano. 2a Edição. Sr Teste Edições, 2021. p.7

Idem, ibidem p.20

Wittgenstein citado em Idem, ibidem p.21

Idem, ibidem p.24

Idem, ibidem p.24

"Se a arte deriva do acordo entre o contorno que da vida e o molde da vida, então é justamente a presença ou a ausência desse acordo que permite distinguir a boa da má arquitectura, contemporânea ou não. Sem esse acordo não há condições de possibilidade dos gestos, pois estará vedado àquele que olha entrar nessa dimensão a que Wittgenstein chama "profundidade" e que se manifesta pelo encontro íntimo, e não previsto por um método ou um plano, entre qualquer coisa que está diante de nós e qualquer coisa que desperta em nós."

No que diz respeito à escola do Porto e **o que está para vir**, Jorge Figueira considera **salvo algumas importantes excepções** (FIGUEIRA, 2002), que o património mais texturado e rico que esta produziu está precisamente no campo conceptual em favor (aqui interpretado nesse sentido) ao do construído. Esta provocação, que o próprio assume, visa precisamente **dar ênfase ao depositário denso de culturas de projecto, de ritos instrumentais, de cruzamentos pedagógicos, de vínculos políticos, com um enraizamento profundo na cultura portuguesa** (FIGUEIRA, 2002); é vista como uma escola que **dos anos 60 até as Bases Gerais é academicamente instável, não cumpre preceitos puramente científicos ou artísticos, corre áreas de ambiguidade entre a necessidade do conhecimento e a atracção pelo arbítrio** (FIGUEIRA, 2002).

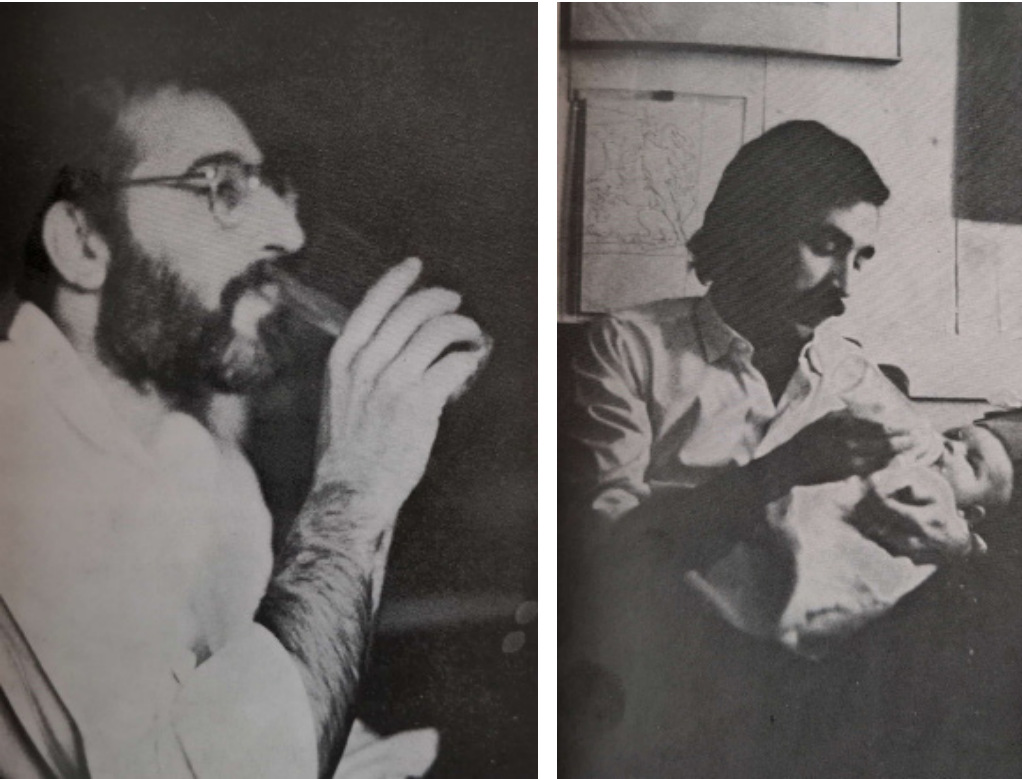


Figura 9 e 10

MOLDER, Maria Filomena - A arquitectura é um gesto: variações sobre um motivo wittgensteiniano. 2a Edição. Sr Teste Edições, 2021. p.26

FIGUEIRA, Jorge - Escola do Porto um mapa crítico. Coimbra: Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2002. p.133

Idem, ibidem p.133

Idem, ibidem p.133

Figura 9. Álvaro Siza a beber algo.

fonte: - Onze arquitectos do Porto "Imagens recentes" Exposição de arquitectura. Porto: Livraria Leitura, 1983.

Figura 10. Eduardo Souto de Moura a dar de beber algo.

fonte: - Onze arquitectos do Porto "Imagens recentes" Exposição de arquitectura. Porto: Livraria Leitura, 1983.

Este plano académico que se *não se entrega às virtualidades da ciência, mas também não refuta a necessidade do conhecimento sistemático* estende-se estagnado até aos dias de hoje - *ficando-se numa árdua e elaborada construção poética* (FIGUEIRA, 2002). O gesto que a academia da Escola do Porto construiu perpetua-se num estado belo e intemporal.

FIGUEIRA, Jorge - Escola do Porto um mapa crítico. Coimbra: Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2002. p.134

ENTREVISTA FEITA A 23 DE FEVEREIRO DE 2022 A TERESA GODINHO, COORDENADORA DO CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DA FAUP. O ESPAÇO ESTAVA SOBRECARREGADO DE DOCUMENTOS ANTIGOS E A LUZ ERA ARTIFICIAL.

Pedro Ferreira: Quais os tipos de documentos que se podem encontrar neste centro de documentação?

Teresa Godinho: Antes de mais, gostaria de lhe agradecer o seu interesse por esta temática dos Arquivos e, ao mesmo tempo, a oportunidade de se dar a conhecer esta parte dos Serviços de Informação da FAUP [Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto].

Aqui, no Centro de Documentação da FAUP temos três núcleos de arquivos que já se encontram na plataforma do SIGARRA da faculdade, de uma forma muito genérica, no guia de fundos do centro de documentação.

Temos uma parte, um primeiro núcleo, que é a herança da Escola de Belas Artes: quando a Faculdade de Arquitectura foi criada em 1979, integrada na Universidade do Porto, a 1ª Secção, que era de Arquitectura na Escola de Belas Artes, passou toda primeiro para a Casa Cor-de-Rosa e mais tarde para o novo edifício onde nos encontramos.

Portanto, temos um primeiro núcleo de trabalhos de estudantes, em que os mais importantes são os CODA [Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto] herdados da Escola de Belas Artes. Esses encontram-se digitalizados com o apoio da reitoria e estão, a maior parte, disponíveis online no repositório temático da Reitoria da Universidade do Porto.

O segundo núcleo representa os fundos que os arquitectos nos têm doado, ou eles próprios, ou a família, depois destes terem falecido. Aí temos por volta de 15 a 16 arquivos.

Temos um terceiro núcleo de postais e de fotografias e, colleccionamos ainda os cartazes dos eventos que vão acontecendo aqui na faculdade.

Resumindo, temos os trabalhos escolares, desde a Academia Portuense de Belas Artes, depois a Escola de Belas Artes, a Escola Superior de Belas Artes e quando se tornou FAUP já era produção própria. Temos trabalhos de estudantes, por exemplo, da Academia Portuense de Belas Artes de Tomás Soler, de [António] Correia da Silva...

PF: Esses já são bem antigos!

TG: Esses são entre 1870 e cerca de 1920, que representam os trabalhos que os alunos faziam em Paris, sendo pensio-nistas do governo.

[acervo]

PF: Também têm trabalhos de estudantes da FAUP?

TG: Sim, também temos. Nesse núcleo de trabalhos escolares temos toda a produção de arquitectura dos estudantes da Escola de Belas Artes e depois Escola Superior e, na produção mais recente que diz respeito à Faculdade de Arquitectura, temos trabalhos de Teoria 2 que o professor Manuel Mendes nos deixou quando se jubilou, também temos alguns da professora Marta Oliveira [de História da Arquitectura Portuguesa], da professora Beatriz Madureira de TGOE [Teoria Geral da Organização do Espaço]...

PF: O contentor que há uns tempos estava lá fora à porta cheio de capas de Teoria era portanto para dar entrada no centro de documentação?

TG: Sim, todos os trabalhos dos alunos do professor Manuel Mendes desde Teoria 2, MLAC [Métodos e Linguagens da Arquitectura Contemporânea], Espaço Habitável, História da Arquitectura, foram todos deixados pelo professor. Também há outros professores que nos gostariam de deixar porque reconhecem o valor de salvaguardar esses trabalhos, no entanto, temos uma enorme falta de espaço, que obriga inclusive a uma flexibilidade na arrumação e na própria organização. Mas vamos receber mais, brevemente.

Creio que também muitos professores desconhecem o que faz o centro de documentação, o que alberga: não incentivam os alunos a cá virem porque existem, de facto, alguns alunos de doutoramento, orientados por professores que são da faculdade, que chegam cá pela primeira vez e nem sabiam que este espaço existia, isto depois de estarem cá pelo menos cinco anos a fazer o mestrado integrado em arquitectura... E creio também que alguns professores não saibam da existência deste arquivo, ou desconhecem a documentação que existe cá, ou simplesmente não têm interesse.

PF: É fácil vir cá e aceder a essa documentação?

TG: Sim! Existe um único requisito que é fazer uma marcação porque só temos espaço para uma pessoa de cada vez, ou um grupo de cada vez (até três ou quatro pessoas). Mas estamos abertos a toda a gente.

PF: Acha que essa marcação influencia directamente a frequência do arquivo?

TG: Acho que não, porque vai-se conseguindo sempre ter a disponibilidade necessária.

PF: Se existissem mais mesas de consulta, acredita que estaria ao nível do que é, por exemplo, o nível de frequência da biblioteca? Qual a diferença que estabelece entre uma biblioteca e um arquivo?

TG: São coisas diferentes: na biblioteca o utente pode consultar previamente o catálogo e ir à prateleira de uma forma autónoma pegar no livro que entende. Aqui, agora já temos um guia de fundos com um inventário, que foi feito durante o tempo da pandemia, portanto tem cerca de um ano e está na página online do SIGARRA da FAUP, como já referi. Assim, também já pode consultar esse inventário, mas os documentos não estão em acesso livre e têm de ser requisitados presencialmente.

A grande diferença que existe entre uma biblioteca e o arquivo é na sua essência o tipo de documento e a sua capacidade de reprodução. Um livro pode ser impresso em 'ene' exemplares, enquanto de um documento do arquivo, apesar de poder ser digitalizado ou fotografado, só existe um original.

PF: Sente que é fácil aceder?

TG: Penso que sim. O programa não está muito bem optimizado mas como temos link ao Repositório Temático da U.Porto, como já mencionei, quer na página da FAUP, quer a partir da entrada Biblioteca, para qualquer pesquisa, dá para aceder e acaba por ser relativamente fácil, apenas com um pouco de paciência, por vezes.

PF: Considera que tem a divulgação suficiente? Ou acaba por ser um link escondido no SIGARRA?

TG: Isso é algo que tenho insistido com o nosso Departamento de Comunicação e Imagem para que dê mais destaque a essa "porta de entrada" digital, mas infelizmente nunca há tempo. Acaba por ser algo que vai ficando como está... Portanto, há uma grande falta de visibilidade nesse aspecto.

PF: Esses arquivos referem-se a quê exactamente?

TG: À produção profissional: projectos e obras, maioritariamente.

PF: Que diferença estabelece entre arquivo, acervo e colecção?

TG: O arquivo tanto se pode referir ao edifício [e ao espaço] que alberga todo um conjunto de documentação assim como o arquivo pode ser a documentação em si. O acervo também é a documentação, mas acaba por ser outra forma de se dizer. A colecção já é diferente: é um conjunto de documentação avulsa, que pode ter várias proveniências e que se reúnem por um tema ou um guião. Aqui, por exemplo, temos uma colecção de postais que está no terceiro núcleo; temos também uma colecção de fotografias, ou seja, de diversos fotógrafos, temos aquele núcleo que diz respeito à colecção de fotografias que foram cedidas por esses mesmos fotógrafos. Essas diversas séries de proveniências diferentes estão

reunidas num só núcleo, como colecção.

No que me estava a referir, quando falava do núcleo da documentação dos arquitectos, era à sua prática profissional. Temos, por exemplo, documentação dos arquitectos Viana de Lima, Manuel Marques, Arménio Losa, etc. Por vezes com documentação particular também como postais, alguma correspondência, fotografias... Do arquitecto Viana de Lima, por exemplo, temos muitas fotografias. Também temos, nessa documentação mais particular, bibliotecas, ou seja os livros e periódicos que faziam parte da biblioteca que esses arquitectos tinham nos seus escritórios e nos foram doadas, juntamente com a documentação global.

PF: E, por exemplo, objectos?

TG: Sim, também temos alguns objectos, do arquitecto Viana de Lima, do Eduardo Iglésias... Material de desenho: réguas, transferidores, máquinas de desenho, etc.

PF: Essa documentação, por exemplo, memórias descritivas, e até mesmo os próprios objectos, considera que tem alguma influência na arquitectura ou nos próprios estudantes?

TG: Penso que hoje em dia não influencia, pelo menos penso que não tenha um grande impacto principalmente os materiais de desenho, pois já é tudo muito diferente. É interessante do ponto de vista de entender como as coisas se faziam, por exemplo, podemos ver na exposição que temos presentemente do arquitecto Manuel Botelho como estava montado o seu escritório e o ambiente em que trabalhava. Temos acesso a uma memória do passado mas creio que não terá muita influência nos estudantes de hoje, a não ser mesmo como curiosidade pela maneira de trabalhar, de desenhar, num passado não muito distante.

PF: Qual é a sua perspectiva sobre o arquivo e a sua função?

TG: O arquivo é fundamentalmente a salvaguarda do património. Neste caso, do arquivo/centro de documentação da faculdade, tratamos maioritariamente de documentação gráfica. Depois, dentro de cada fundo, que são todos parecidos mas ao mesmo tempo são também muito diferentes; vamos tendo os projectos e as obras, uns com mais documentação, outros com menos: uns só têm esboços, outros têm um manancial de desenhos que vão até ao projecto de execução e mesmo da construção... Isso vem desde os primeiros contactos com um cliente - seja público ou privado, também temos concursos [públicos] - os esboços do seu imaginário do que ia produzir para aquele projecto, depois começa a ter memórias descritivas, cadernos de encargos, medições e orçamentos, contratos, correspondência com os clientes, com os construtores, etc.

O arquivo serve para a salvaguarda do património, embora haja quem defenda que os arquivos de arquitectura estão nas ruas, ou seja, são os próprios edifícios. Deste modo, o arquivo de arquitectura é a representação desses edifícios. Quando é necessário procurar essa documentação, principalmente aquilo que já foi destruído, ou quando é preciso remodelar alguma coisa, aí os arquivos têm um papel importante. São a memória do passado e a oportunidade de recuperar/reabilitar.

PF: Até porque, conseguimos, na maioria das vezes, observar por fora um edifício mas não temos acesso ao seu interior e o arquivo tem a capacidade de mostrar isso mesmo.

TG: Exatamente. Temos ultimamente muita procura nesse sentido, encontramos por um lado, a procura por parte de arquitectos de entender (que antes não havia) a espacialidade original do edifício com o objectivo de recuperar a sua composição e o seu desenho adaptado às comodidades - e às próprias regras - que actualmente são exigidas; por outro lado, temos tido também uma maior procura por parte dos estudantes, principalmente de dissertação, mas também do segundo e terceiro ano que vêm das cadeiras de construção enviados pelos professores, mas infelizmente, recomendam sempre os mesmos projectos. Já tenho tido oportunidade de fazer notar isso a alguns docentes, e este ano já está a sentir-se uma ligeira diversidade na procura.

PF: Sente que é fácil entendermo-nos neste arquivo?

TG: Espero que sim! Pelo menos eu faço por isso! Até porque eu posso desaparecer e tenho chamado à atenção (superior) para isso...Estou aqui há vinte e um anos sozinha e não há mais ninguém que faça este trabalho, pelo que é urgente, mesmo da minha parte, transmitir conteúdos, metodologias, procedimentos imensos, a alguém que possa aproveitar o máximo do que tem sido realizado. Tivemos alguns estagiários do sexto ano de arquitectura, também tivemos alguns mestrandos de ciência da informação...

PF: Qual é a razão desta falta de recursos humanos para trabalharem aqui?

TG: O que me dizem mesmo é que se trata de uma questão de falta de recursos financeiros para contratar.

Mas na questão da facilidade de nos entendermos neste arquivo, eu considero que sim; temos os registos feitos todos em computador, tudo descrito peça a peça, com excepção deste fundo do arquitecto Manuel Vicente que ainda está a ser tratado. Creio que será fácil a qualquer arquivista que venha a ocupar o lugar.

PF: Qual é o comentário que faz a este espaço do centro de documentação?

TG: Este espaço nunca foi planeado para receber um arquivo, logo as condições não são as melhores; por exemplo, é preferível que o sistema de AVAC esteja desligado do que expor a documentação a sucessivas oscilações ambientais, que só a prejudicariam; temos desumidificadores que permitem manter a temperatura e a humidade relativa o mais constante possível. O facto de a luz ser artificial não é muito negativo, porquanto a luz directa danificaria mais os documentos..

PF: Como é que se relaciona com a documentação?

TG: Relaciono-me bem, claro que eu tive a mais valia de ter algumas bases, não de arquitectura propriamente, mas de lidar nesse meio e saber distinguir uma planta de um alçado, como eu costumo dizer. Eu tento organizar tudo o mais cronologicamente possível, o que é sempre muito difícil porque grande parte da documentação não tem data, não tem identificação... Depende dos fundos, mas de um modo geral é muito difícil. Tento fazer com que quem venha consultar tenha a maior facilidade possível em aceder aquilo que pretende. Já aconteceu de eu saber que determinado documento estava fora de ordem e de pedir à pessoa que estava a consultar para me ajudar a reorganizar.

PF: Têm maquetas neste arquivo?

TG: Do arquitecto Manuel Vicente temos muitas e do arquitecto Viana de Lima temos duas; de Cristiano Moreira há algumas, ainda não tratadas; dos outros não temos.

PF: No que diz respeito à digitalização dos documentos qual é o ponto de situação que faz?

TG: A maioria ainda não está digitalizada, diria que cerca de um décimo da documentação é que já passou por esse processo. A digitalização agora está mais acessível, mas tem sido muito dispendiosa. Obviamente que é fundamental, mas morosa: além do elevado custo, é muito importante ter a classificação dos documentos concretizada, isto é, que tudo esteja previamente identificado, registado, cotado, de maneira a proporcionar o relacionamento imediato entre o documento e a sua representação digital.

PF: Durante o seu percurso profissional em que trabalhou no escritório de Álvaro Siza, como via a relação que o arquitecto tinha com o seu arquivo de documentação e a própria revisita aos projectos que fazia?

TG: É uma questão a que eu não sei muito bem responder, não me apercebia muito disso...

PF: Qual é a sua opinião sobre o estudo dos documentos que não são desenhos do projecto, as memórias descritivas, os contratos que já referiu, por exemplo?

TG: Eu penso que esses documentos são por vezes importantes para entender a própria razão dos desenhos. Os esquiços acontecem normalmente numa fase inicial para depois serem passados a algo mais substancial e rigoroso. Julgo eu que o projectista, ao elaborar uma memória descritiva, transmite por escrito a sua ideia de concepção do desenho, o que vai ser útil também para o encomendador (se não sabe "ler" os desenhos). Todos os outros documentos escritos certamente auxiliam na contextualização do processo.

PF: Aqueles que vêm a este arquivo consultar documentação têm permissão para a reproduzir e levar consigo, por exemplo fotografar?

TG: Neste momento, e a pandemia trouxe um bocado essa necessidade, temos facilitado nesse aspecto e permitido tirar algumas fotografias, mas antes não era permitido, e continua a ter algumas limitações.

PF: Porquê?

TG: Por várias razões; por um lado, não se sabe muito bem ou não se tem a garantia de que a fotografia só vá ser usada naquele trabalho. Pode tratar-se de uma casa particular, ou de um edifício público, mas temos de salvaguardar os direitos que poderão estar em causa. Por outro lado, também nos permite que a pessoa, ao requerer a digitalização, esteja a contribuir para conseguirmos evoluir nos nossos fundos digitais.

PF: Existe então, uma certa ambiguidade, entre a vontade de expor ao público o conteúdo do arquivo e ao mesmo tempo haver um receio de o fazer pelas razões que referiu?

TG: Sim, mas acaba por ser algo que diz respeito aos termos legais a que estão impostos e das próprias regras internas do arquivo. Há documentação que, de facto, requer algum cuidado na divulgação... É necessário, de certa forma, um compromisso de honra em como aquela informação será usada para os fins que a pessoa que vem consultar explicita.

PF: Qual é o plano de médio e longo prazo para este centro de documentação?

TG: Não é meu - e até estou um pouco alheia -, mas o plano a curto prazo é uma junção protocolar entre o nosso e o centro de documentação da Fundação Marques da Silva. Entretanto, espero que se concretize, a médio prazo, uma plataforma digital bem adequada à descrição dos conteúdos dos acervos.

A longo prazo, será certamente tirar o maior partido dessa junção, tendo em vista os interesses das entidades detentoras e dos investigadores. De qualquer modo, há uma parte substancial de documentação - os Núcleos A e C - que hão-de vir a ter maior relevância e tornar-se objecto de maior estudo.

PF: Considera que os arquivos, e falando apenas dos de arquitectura, deveriam estar interligados?

TG: Sim, deviam. Para já é o que se espera vir a ser real com a Fundação Marques da Silva porque somos ambos da Universidade do Porto. Idealmente seria haver uma ligação a nível nacional, no que concerne arquivos de arquitectura.

PF: E posteriormente com a Casa da Arquitectura?

TG: Também, mas penso que aí será mais complicado por questões políticas, onde há divergências.

PF: Concorda com a ideia de que os arquivos e as instituições públicas que estes representam acabam por tendencialmente fugir à sua génese pública, devido ao excesso de burocratização que impõem?

TG: Eu creio que é uma questão de ter uma estrutura bem montada, do investimento, de haver mais recursos humanos, de espaço, de divulgação... E penso que, nos últimos dez anos começou a haver mais consciência de que os arquivos são importantes, deixaram de os colocar na cave ou no sótão e começou a haver mais espaço para eles existirem.

PF: Este arquivo em específico abrange que baliza temporal?

TG: O documento mais antigo que temos é de 1807 que é a Academia Real de Marinha e Comércio, ou seja, o edifício onde se encontra a Reitoria da Universidade do Porto, projecto do arquitecto e engenheiro Carlos Amarante. Esses são os mais antigos e temos apenas quatro desenhos. Considerando a partir dessa data, 1807, temos até 2013 com os desenhos do arquitecto Manuel Vicente. Depois de 1807 temos as academias portuenses que andam por volta de 1870-1920; trabalhos escolares até 2019; arquivos de arquitectos, talvez de 1920 a 2013. (Se considerar os cartazes... temos até agora, 2022.) Resumindo, baliza temporal: 1807 a 2019 (ou 2022).

PF: Acha que ainda há muito por descobrir neste arquivo?

TG: Há, sim, porque é muito como lhe dizia, as pessoas vêm sempre ver os mesmos projectos e os mesmos arquitectos. Há também muito para abrir ainda, por exemplo, o que temos do arquitecto Cristiano Moreira está em rolos e caixas, e ainda não foi tocado. Recebemos essa documentação em 2013... Mais recentemente, temos o arquivo do arquitecto Isaías

Cardoso. E estamos em vias de receber um outro, ainda não anunciado.

PF: Quais são os projectos mais procurados para consulta? E quais os que ficam por consultar?

TG: Projectos mais procurados... Em Arménio Losa-Cassiano Barbosa: Soares & Irmão/rua de Ceuta, Carvalhosa, DKW/rua Sá da Bandeira, casa Lino, Quelimane; em Viana de Lima - Bloco Costa Cabral, casa na Honório de Lima, FEP, ITI/Funchal, Vila da Feira, hospital de Bragança, casa das Marinhãs, Missões FCG e Unesco; em Januário Godinho - HICA (pousadas, etc., nas barragens do Cávado), Mercado de Ovar, Lota de Massarelos, Famalicão, Caramulo, planos de urbanização; em Celestino Castro - casa nas ruas de Santos Pousada e do Amial; em Mário Abreu - garagem de Passos Manuel; em João Andresen - casa Lino Gaspar; em Rogério Azevedo - Edifício e Garagem de O Comércio do Porto.

Ficam por consultar dezenas de outros processos cujo estudo certamente também seria interessante, ainda que se trate de projectos menos conhecidos. Espero que a divulgação que estamos a incrementar venha a dar resultados nesse sentido. Por exemplo, Manoel Marques, Mário Abreu, Celestino Castro, Eduardo Iglésias.

PF: No acervo do arquitecto Cristiano Moreira, que ainda está por organizar, também se encontram trabalhos do arquitecto João Andresen e/ou trabalhos em que ambos participaram?

TG: Juntamente com o arquivo de Cristiano Moreira, recebemos o de João Andresen, por vontade expressamente manifestada. Mas foi logo separado e tratado, encontrando-se totalmente registado, descrito, cotado e acondicionado, ou seja, disponível para consulta. Eventualmente ainda poderemos vir a localizar processos em que ambos participaram e que não estavam na área (no escritório) de João Andresen.

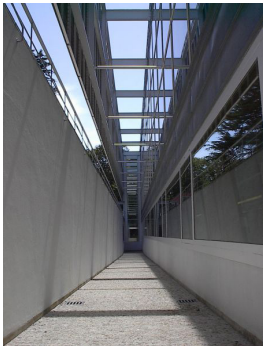
[projecto]
colecção

SÍNTESE

Apresentação de uma colecção de edifícios construídos na cidade do Porto durante o período ditatorial do Estado Novo. O principal objectivo é a descoberta e partilha de conhecimento sobre as obras e os seus autores através dos documentos que as representam presentes nos arquivos municipais da cidade.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Mendes, Manuel	(145, 146)
Tavares, André	(146)
Cannatà, Fernandes	(146, 147)



Vista aérea da Praça da Liberdade no Porto anterior à intervenção do arquitecto Álvaro Siza.

fonte: http://2.bp.blogspot.com/-YjpPlcKF1RA/T8JS9X7qg6I/AAAAAAAAEcc/g-3dIX92-_U/s1600/aliasdos+avenida.jpg

Representação do interior da obra *edifício Transparente* (2001) do arquitecto Solà-Morales (1942-2001, Espanha).

fonte: https://assets.visitporto.travel/pois/3471_8.jpg

Representação da obra *Ponte de São João* (1991) durante a sua construção em 1990. Fotografia: Luís Lousada Soares

fonte: <https://web.fe.up.pt/~azr/pontes/images/sjo06.gif>

Representação do interior do interior *Centro Português de Fotografia* (antiga *Cadeia da Relação*) anterior à sua requalificação no ano de 2000 da autoria dos arquitectos Eduardo Souto de Moura e Humberto Vieira.

fonte: http://www.habitarportugal.org/imagens/projectos/proj_58beecb7b0146_140_1.jpg

Representação da obra *Biblioteca Municipal Almeida Garrett* (2001), da autoria do arquitecto José Manuel Soares (1953-, Portugal)

fonte: <https://lifecooler.com/files/registos/imagens/356652/424874.jpg>

Representação da obra *Museu de Arte Contemporânea de Serralves* (1999), da autoria do arquitecto Álvaro Siza. Fotografia: Ney Zillmer Neto

fonte: https://vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/8718b6d-1371c_1323_2017neynicolau_07.jpg

Representação da obra *Casa da Música* (2005) na sua fase de construção, da autoria do arquitecto Rem Koolhaas.

fonte: OFFICE FOR METROPOLITAN ARCHITECTURE. ; KOOLHAAS, Rem - Content. K&#oel;ln: Taschen, 2004. p.306 e 307

Representação da Praça do Infante D.Henrique durante a construção de um dos vários parques de estacionamento edificados um pouco por toda a cidade do Porto sob a iniciativa *Porto Capital Europeia da Cultura 2001*.

fonte: <https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/368881/?>

Vista aérea da VCI (Via de Cintura Interna) em 1963 na zona das Antas, ao lado da Rua do Relógio e da Avenida Dom João II, destacando-se a Avenida de Fernão de Magalhães; o Hospital do Conde de Ferreira e ao fundo o Hospital de São João.

fonte: <https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/296456/?>

Representação da estação de metro *Casa da Música* (2002) da autoria do arquitecto Eduardo Souto de Moura. Fotograia: Luis Ferreira Alves **fonte:** https://divisare-res.cloudinary.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1/project_images/5068592/souto-3--15/eduardo-souto-de-moura-luis-ferreira-alves-metro-do-porto.jpg

Representação da obra *Teatro Municipal Porto - Campo Alegre* (2000) da autoria do arquitecto Rogério Cavaca (1940-, Portugal).

fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/db/Campo_Alegre_Theater.JPG

Representação do Cinema Rivoli em 1994, actual Teatro Municipal do Porto - Rivoli.

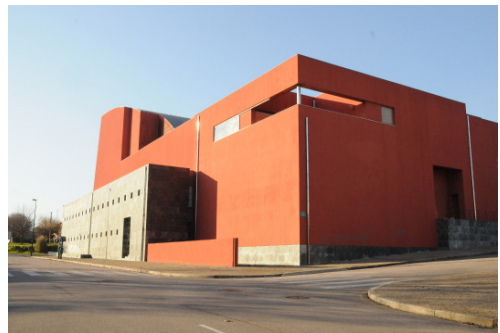
fonte: https://lh6.ggpht.com/-0Y3_xgIuvfI/UnyssqOfMNI/AAAAABEp8/J9iltqWK_9k/s1600-h/Cine-Rivoli.jpg

Representação de uma página do jornal semanário Grande Porto com o título "*Nós Merecemos Este Coliseu*" aquando das manifestações em Agosto de 1995 contra *conversão* do programa de então (e actual) do Coliseu do Porto numa Igreja Universal do Reino de Deus.

fonte: http://4.bp.blogspot.com/_vrOx-phtfRw/R7D6-rp3zqI/AAAAAAAAADI/qoefJhrU8xQ/w1200-h630-p-k-no-nu/venda+coliseu+iurd3.jpg

Representação das obras de intervenção e requalificação da praça da Batalha, obra da autoria do arquitecto Adalberto Dias (1953-, Portugal).

fonte: <https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/256953/?>



DO ARQUIVO À COLECCÇÃO

"Esta ideia de coleccionismo enquanto principio ou condição para o projecto duma unidade de documentação na Faculdade, marcou a sua figura e natureza, até há cerca de 5-6 anos. Portanto, a primeira coisa que foi necessário tornar mais presente foi o propósito de sensibilizar para um princípio de sistematicidade: lidar com o documento duma forma mais estrutural e não propriamente como obra artística: passar da ideia de colecção ao arquivo."

O sistema de ensino e de investigação são em qualquer universidade os pilares que estruturam a sua identidade. No que diz respeito ao ensino e investigação da arquitectura na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto a situação não é diferente. No entanto, é possível afirmar que os suportes documentais onde estes se reflectem e concretizam diferem de outras áreas de carácter exclusivamente científico precisamente pela própria disciplina da arquitectura se inserir, também ela, no campo da arte. Neste sentido, o critério para guardar a documentação produzida neste meio nem sempre foi linear uma vez que passou tanto pela sua relevância artística (expressão, técnicas e objectivos do desenhar) no caso dos Bolseiros em Paris, como pela salvaguarda da produção dos CODA, **trabalhos finais que, sob o ponto de vista da vida da instituição, poderiam ser importantes, para ilustrar mesmo que muito indirectamente mecanismos de formação, mas sê-lo-iam mais na perspectivas dos temas, dos modelos, do evoluir do próprio território da disciplina** (MENDES, 2004).

"O arquivo reflete o seu empenho em preservar a arquitetura enquanto tradição intelectual centrada em transformar a realidade física. Mostra-nos como, em vez de ocultar conflitos sob um manto de glamour, o arquiteto atua para ultrapassar os múltiplos interesses, com frequência antagónicos, que a prática da construção envolve. O arquivo permite-nos descobrir essa trajetória através de uma análise cuidadosa da sua forma de agir, indo além do domínio da poesia ou da imaginação intuitiva que tantas vezes são usadas para mascarar a figura do arquiteto como um ser estranho no nosso mundo."

No primeiro encontro sobre arquitectura e arquivos realizado na FAUP, o professor e arquitecto Manuel Mendes (?-, Portugal) refere que os arquivos de arquitectura são entidades heterogéneas uma vez que variam em função dos sistemas de actividades que exercem, não querendo com isto afirmar a impossibilidade de serem categorizáveis em classes relativamente normalizadas. Nesse campo estariam os

- I Encontro sobre arquitectura e arquivos actas. Porto: Faup Publicações, 2004. p.12

- I Encontro sobre arquitectura e arquivos actas. Porto: Faup Publicações, 2004. p.12

TAVARES, André - Matéria-Prima: Um Olhar Sobre o Arquivo de Álvaro Siza. Porto: Fundação de Serralves, 2017. p.15

documentos técnicos que integram todas as fases de um projecto e toda a documentação burocrática oficializada, no entanto, tal como é referido por Manuel Mendes na acta deste encontro ou noutras bibliografias como é o caso do livro *Matéria-Prima: Um Olhar Sobre o Arquivo de Álvaro Siza* (2017) de André Tavares, todo o processo e acto de fazer arquitectura não se insere numa dimensão técnica alheia ao contexto social e ambiental dos seus intervenientes, portanto, **o processo de criação e transformação é influenciado por estas realidades plurifacetadas que originam documentos incontornáveis para a sua definição e/ou (re)constituição** (MENDES, 2004). As características deste tipo de documentação são um subproduto da postura que o escritório ou arquitecto toma perante a sua prática e nesse sentido o seu valor e significado variam em conformidade, revelando visões do campo subjectivo e pessoal que uma organização/instituição com prática de arquitectura não expõe.

CRITÉRIOS

“É tarefa fundamental do Estado proteger e valorizar o património cultural como instrumento primacial de realização da dignidade da pessoa humana, objecto de direitos fundamentais, meio ao serviço da democratização da cultura e esteio da independência e identidade nacionais. Considerando a política e as preocupações do Governo português em matéria de protecção e valorização do património cultural imóvel, o presente decreto-lei define o procedimento de classificação de bens culturais imóveis, o regime das zonas de protecção e o estabelecimento das regras para a elaboração do plano de pormenor de salvaguarda.”

Tal como Manuel Mendes se refere ao acto arquitectónico como sendo um processo de criação e transformação, também Fátima Fernandes e Michelle Cannatà escrevem sobre o **papel central e primário da arquitectura na mutação do território** (CANNATÀ, FERNANDES, 1997) enquanto artifício humano sobre a forma de construção. É exemplar **aquela arquitectura que permanece no tempo pela persistência das formas; aquela arquitectura que soube arrancar ao lugar a fórmula de resistência dos materiais; aquela arquitectura realizada em coerência a própria época** (CANNATÀ, FERNANDES, 1997). As características de tal arquitectura exemplar levantam critérios essenciais na identificação e classificação do património arquitectónico que foram no contexto do livro *Moderno Escondido* (1997) usadas para defender as obras das centrais hidroeléctricas do Picote, de Miranda e de Bemposta, mas que se poderiam aplicar à maioria das construções com o

intuito de verificar o seu valor, uma vez que são questões universais e praticamente incontornáveis da arquitectura. As alíneas presentes no Decreto-Lei n.º 309/2009 são extensas embora as linhas gerais são traçadas:

- “1 – Na instrução do procedimento de classificação, o IGESPAR, I. P., verifica e documenta o interesse cultural relevante do bem imóvel, designadamente, nos seguintes domínios:*
- a) Histórico;*
 - b) Paleontológico;*
 - c) Arqueológico;*
 - d) Arquitectónico;*
 - e) Artístico;*
 - f) Etnográfico;*
 - g) Científico;*
 - h) Social;*
 - i) Industrial;*
 - j) Técnico.*

2 – O interesse cultural relevante documentado, nos termos do número anterior, deve demonstrar, separada ou conjuntamente, valores de memória, antiguidade, autenticidade, originalidade, raridade, singularidade ou exemplaridade.”

Se uma boa parte da responsabilidade pela classificação do património está dependente dos critérios institucionalizados na lei, é possível verificar uma outra face desta classificação que é feita não pelas instituições do Estado, mas sim pela comunidade aficionada à disciplina da arquitectura. Esse movimento de partilha e revelação do património em potência revela-se nos mais variados suportes, sendo o *guia de arquitectura* – sob a forma de colecção – aquele que se apresenta na presente dissertação. A escolha das obras catalogadas tiveram em conta critérios de linguagem arquitectónica, escala, inserção urbana, tipologia e programa. Um outro aspecto que engloba todos os critérios mencionados é que as obras espelhassem um certo anonimato que permitisse a sua revelação e descoberta tanto pela nossa parte como daqueles que consultam a sua representação.

“Os edifícios não se podem expor num museu. Pode apenas expor-se aquilo que os representa, ou seja, esboços, desenhos, maquetas, pinturas, fotografias. Estes podem e pensamos que devam ser originais. Mas os originais verdadeiramente ditos, os edifícios, ficam onde estão e portanto para o visitante, ausentes.”

Decreto-Lei n.º 308/2009 de 23 de Outubro. Diário da República, 1.ª série – N.º 206. Ministério das Obras Públicas, Transportes e Comunicações.

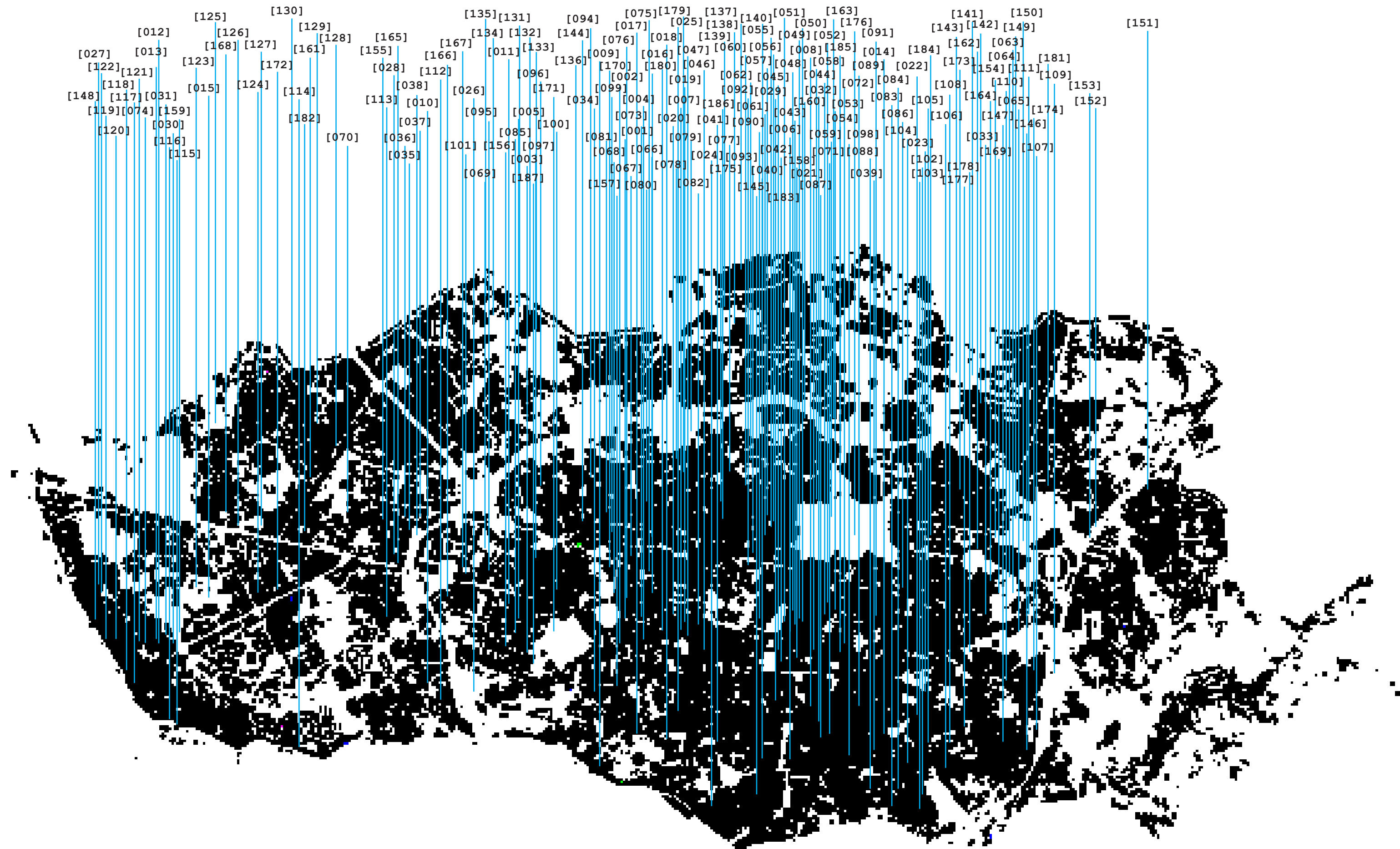
FERNANDES, Fátima ; CANNATÀ, Michele - *Moderno escondido Arquitectura das centrais hidroeléctricas do Douro 1953-1964*. 1ª. Porto: FAUP, 1997. 6

- I Encontro sobre arquitectura e arquivos actas. Porto: Faup Publicações, 2004. p.17

Decreto-Lei n.º 308/2009 de 23 de Outubro. Diário da República, 1.ª série – N.º 206. Ministério das Obras Públicas, Transportes e Comunicações.

FERNANDES, Fátima ; CANNATÀ, Michele - *Moderno escondido Arquitectura das centrais hidroeléctricas do Douro 1953-1964*. 1ª. Porto: FAUP, 1997. 6

Idem, ibidem, p.6



CATÁLOGO

[001]

Localização: Avenida da Boavista n° 293

Licença de obra: 718/1961

Técnico responsável: eng. José Almeida de Miranda

Arquitectura: arq. Mário Borges de Araújo

[002]

Localização: Rua da Friagem n° 74; Rua de Barbosa Du Bocage n° 119

Licença de obra: 242/1957

Técnico responsável: arq. Álvaro Magro de Moura Bessa

[003]

Localização: Rua de Artur Napoleão n° 15; Rua do Dr. José de Figueiredo n° 84

Licença de obra: 13/1972; 14/1972

Técnico responsável: arq. José Teixeira de Assunção

[004]

Localização: Rua de Barbosa Du Bocage n° 38

Licença de obra: 328/1958

Técnico responsável: eng. César Máximo

Arquitectura: arq. Francisco Pessegueiro Miranda

[005]

Localização: Rua do Professor Câmara Sinval; Rua de Coelho Lousada n° 17

Licença de obra: 230/1971

Técnico responsável: arq. José Teixeira de Assunção

[006]

Localização: Rua da Alegria n° 885

Licença de obra: 131/1961

Técnico responsável: arq. António de Brito

[007]

Localização: Rua da Boavista n° 433

Licença de obra: 617/1964

Técnico responsável: eng. José Almeida de Miranda

Arquitectura: arq. Mário Borges de Araújo

[008]

Localização: Rua da Firmeza n° 384

Licença de obra: 200/1957

Técnico responsável: eng. Manuel Eduardo Coimbra de Sousa

Arquitectura: arq. Artur Duarte da Cruz

[009]

Localização: Rua da Restauração n° 40

Licença de obra: 319/1972

Técnico responsável: arq. Célio Melo da Costa

[010]
Localização: Rua das Condominhas n° 518
Licença de obra: 301/1956
Técnico responsável: arq. Armando Pinto Marcelino

[011]
Localização: Rua de António Cardoso n° 427
Licença de obra: 565/1966
Técnico responsável: arq. Alberto Hargreaves da Costa Macedo

[012]
Localização: Rua de Côrte Real n° 160
Licença de obra: 506/1958
Técnico responsável: eng. Arménio Gonçalves Diogo
Arquitectura: arq. Manuel Guerra Cunha arq. Manuel Guerra Cunha

[013]
Localização: Rua de Côrte Real n° 172
Licença de obra: 136/1956
Técnico responsável: arq. Eugénio Gouveia Alves de Sousa

[014]
Localização: Rua de Fernandes Tomás n° 190; Rua de Santos Pousada n° 5
Licença de obra: 517/1964
Técnico responsável: eng. António José de Pinho
Arquitectura: arq. Marília Pinheiro Mourão Neves

[015]
Localização: Rua de Fez n° 612
Licença de obra: 55/1958
Técnico responsável: eng. José Formigal Ferreira Lopes
Arquitectura: eng. José Formigal Ferreira Lopes

[016]
Localização: Rua de Júlio Dinis n° 739
Licença de obra: 710/1963
Técnico responsável: eng. António Augusto da Cruz
Arquitectura: arq. Benjamim do Carmo

[017]
Localização: Rua de Miguel Bombarda n° 560
Licença de obra: 641/1958
Técnico responsável: arq. Francisco Fernandes da Silva Granja

[018]
Localização: Rua de Miguel Bombarda n° 377
Licença de obra: 495/1952
Técnico responsável: arq. Germano de Castro Sousa Pinheiro

[019]
Localização: Rua de Oliveira Monteiro n° 103
Licença de obra: 261/1959
Técnico responsável: eng. Manuel Barbosa Pereira da Costa
Arquitectura: arq. Eduardo Lacerda Machado

[020]
Localização: Rua de Oliveira Monteiro n° 371
Licença de obra: 325/1960
Técnico responsável: arq. Américo Augusto dos Santos Malta

[021]
Localização: Rua de Santa Catarina n° 990; Rua da Escola Normal n° 80
Licença de obra: 679/1960
Técnico responsável: eng. César Máximo
Arquitectura: arq. Manuel Rodrigues e arq. António Machado

[022]
Localização: Rua de Santos Pousada n° 441
Licença de obra: 126/1958
Técnico responsável: arq. José Márcio Correia Leite Carneiro de Freitas

[023]
Localização: Rua de Santos Pousada n° 920; Rua do Monte do Tadeu n° 8; Rua da Póvoa n° 380
Licença de obra: 227/1957
Técnico responsável: arq. Fernando de Sá e Santos Ferreira

[024]
Localização: Rua de Tomás Gonzaga n° 21
Licença de obra: 606/1960
Técnico responsável: arq. Francisco Fernandes da Silva Granja

[025]
Localização: Rua do Breiner n° 401
Licença de obra: 282/1955
Técnico responsável: eng. Alcino José Salvador Paixão
Arquitectura: arq. Eduardo António Iglésias

[026]
Localização: Rua do Campo Alegre n° 1122
Licença de obra: 335/1970
Técnico responsável: eng. Arménio Ribeiro Ferreira
Arquitectura: [assinatura imperceptível]

[027]
Localização: Rua do Marechal Saldanha n° 1014
Licença de obra: 296/1957
Técnico responsável: eng. Aristides Guedes Coelho
Arquitectura: [arq.?] Francisco João Barbosa Ferreira

[028]
Localização: Rua do Pinheiro Manso nº 97
Licença de obra: 530/1964
Técnico responsável: arq. Francisco Fernandes da Silva Granja

[029]
Localização: Rua dos Mártires da Liberdade nº 75
Licença de obra: 427/1954
Técnico responsável: arq. Francisco Fernandes da Silva Granja

[030]
Localização: Rua do Dr. Nunes da Ponte nº 43
Licença de obra: 694/1953
Técnico responsável: arq. Manuel Paulo Teixeira de Magalhães

[031]
Localização: Rua do Dr. Nunes da Ponte nº 135
Licença de obra: 264/1956
Técnico responsável: técnico de arquitetura e engenharia Augusto Sequeira Laúndes
Arquitetura: técnico de arquitetura e engenharia Augusto Sequeira Laúndes

[032]
Localização: Rua de Guilherme da Costa Carvalho nº 1
Licença de obra: 520/1957
Técnicos responsáveis: eng. Fernando Moreira de Sá e arq. Alfredo Viana de Lima

[033]
Localização: Rua Nova de São Crispim nº 84
Licença de obra: 135/1958
Técnico responsável: arq. José Maria Moura da Costa

[034]
Localização: Rua do Professor Abel Salazar nº 18; Rua da Rainha Dona Estefânia nº 94
Licença de obra: 87/1965
Técnico responsável: arq. Francisco Fernandes da Silva Granja

[035]
Localização: Rua de São João de Brito nº 68
Licença de obra: 84/1954
Técnico responsável: arq. Fernando Tudela

[036]
Localização: Rua de São João de Brito nº 308
Licença de obra: 84/1958
Técnico responsável: eng. Alcino José Salvador Paixão
Arquitetura: arq. Alcino Soutinho
Colaboração: arq. Alexandre Alves Costa

[037]
Localização: Rua de São João de Brito nº 279
Licença de obra: 4572/1958
Técnico responsável: arq. Alfredo Viana de Lima

[038]
Localização: Rua de São João de Brito nº 284
Licença de obra: 475/1955
Técnico responsável: eng. Manuel Eduardo Coimbra de Sousa
Arquitetura: arq. Mário Cândido de Moraes Soares

[039]
Localização: Rua de Visconde de Bódeba nº 99; Rua Morgado de Mateus nº 122
Licença de obra: 74/1952
Técnico responsável: arq. José Maria Moura da Costa

[040]
Localização: Rua da Conceição nº 30
Licença de obra: 560/1962
Técnico responsável: eng. Manuel Eduardo Coimbra de Sousa
Arquitetura: arq. João Rodrigues Santos

[041]
Localização: Rua de Miguel Bombarda nº 84
Licença de obra: 587/1958
Técnico responsável: eng. Manuel Barbosa Pereira da Costa
Arquitetura: arq. Eduardo Lacerda Machado

[042]
Localização: Rua do Dr. Alfredo Magalhães nº 33
Licença de obra: 525/1968
Técnico responsável: eng. César Máximo
Arquitetura: arq. Manuel Rodrigues e António Machado

[043]
Localização: Rua de Fonseca Cardoso nº 7
Licença de obra: 615/1955
Técnico responsável: eng. Rui José Malgrand de Príncipe e Santos
Arquitetura: [?]

[044]
Localização: Rua do Bonjardim nº 937; Rua do Paraíso nº 31
Licença de obra: 347/1958
Técnico responsável: arq. Francisco Fernandes da Silva Granja

[045]
Localização: Rua João das Regras nº 338
Licença de obra: 719/1963
Técnico responsável: arq. Mário Fernando da Silva Teixeira

[046]
Localização: Rua de Sacadura Cabral nº 18
Licença de obra: 177/1978
Técnico responsável: arq. Fernando de Sá e Santos Ferreira

[047]
Localização: Rua da Boavista nº 572
Licença de obra: 16/1958
Técnico responsável: eng. Vercingetorix Francisco Fernandes Abelha
Arquitectura: [?]

[048]
Localização: Rua de Camões nº 793; Rua de São Brás nº 230
Licença de obra: 239/1962
Técnico responsável: arq. Manuel Paulo Teixeira de Magalhães

[049]
Localização: Rua de Faria Guimarães nº 113
Licença de obra: 112/1962
Técnico responsável: arq. Cassiano Barbosa de Abreu e Lima Lopes Rodrigues

[050]
Localização: Rua de Faria Guimarães nº 270
Licença de obra: 112/1959
Técnico responsável: eng. Armindo Lúcio de Azevedo Miranda
Arquitectura: [?]

[051]
Localização: Rua de São Brás nº 433
Licença de obra: 614/1960
Técnico responsável: arq. Mário Fernando da Silva Teixeira

[052]
Localização: Rua do Bonjardim nº 1246
Licença de obra: 359/1961
Técnico responsável: eng. José da Conceição Matos Dias
Arquitectura: [?]

[053]
Localização: Rua de Santa Catarina nº 1395; Rua João de Oliveira Ramos nº 7
Licença de obra: 349/1959
Técnico responsável: técnico de arquitetura e engenharia António Ferreira Pinto
Arquitectura: [?]

[054]
Localização: Rua João de Oliveira Ramos nº 104
Licença de obra: 400/1961
Técnico responsável: eng. Manuel Barbosa Pereira da Costa
Arquitectura: [?]

[055]
Localização: Rua de Faria Guimarães nº 824
Licença de obra: 25/1958
Técnico responsável: arq. Mário Augusto Ferreira de Abreu

[056]
Localização: Rua do Visconde de Setúbal nº 344
Licença de obra: 752/1964
Técnico responsável: eng. António Augusto da Cruz
Arquitectura: [?]

[057]
Localização: Rua do Lindo Vale nº 165
Licença de obra: 6/1955
Técnico responsável: arq. José Maria Moura da Costa

[058]
Localização: Rua do Cunha nº 352
Licença de obra: 94/1960
Técnico responsável: eng. Edmundo Ferreira Lopes Alves Pereira
Arquitectura: arq. Luís de Azeredo

[059]
Localização: Rua de Álvaro Castelões nº 362
Licença de obra: 416/1952
Técnico responsável: eng. Mário José Filgueiras
Arquitectura: [?]

[060]
Localização: Rua de António Cândido nº 105
Licença de obra: 588/1958
Técnico responsável: eng. Jorge Alberto Delgado de Oliveira
Arquitectura: arq. Reinaldo Costa

[061]
Localização: Rua de Antero de Quental nº 1030; Rua de Lima Júnior nº 87
Licença de obra: 577/1966
Técnico responsável: arq. Mário Augusto Ferreira de Abreu

[062]
Localização: Rua do Campo Lindo nº 251
Licença de obra: 40/1952
Técnico responsável: arq. Mário Augusto Ferreira de Abreu

[063]
Localização: Rua Carlos Malheiro Dias nº 16
Licença de obra: 103/1956
Técnico responsável: eng. César Máximo
Arquitectura: arq. Manuel Rodrigues e arq. António Machado

[064]
Localização: Rua João Ramalho nº 171
Licença de obra: 475/1960
Técnico responsável: eng. Fernando Manuel de Almeida de Eça Guimarães
Arquitectura: [?]

[065]
Localização: Rua de Coutinho de Azevedo nº 120
Licença de obra: 377/1955
Técnico responsável: eng. António da Cruz
Arquitectura: arq. Mário Bonito

[066]
Localização: Rua do Zaire nº 142
Licença de obra: 576/1953
Técnico responsável: eng. Luiz Coelho da Fonseca Magalhães
Arquitectura: [?]

[067]
Localização: Rua de Nossa Senhora de Fátima nº 299
Licença de obra: 436/1956
Técnico responsável: arq. José Carlos Loureiro

[068]
Localização: Avenida da Boavista nº 253
Licença de obra: 54/1974
Técnico responsável: arq. José Márcio Correia Leite Carneiro de Freitas

[068]
Localização: Avenida da Boavista nº 3132
Licença: 746/1964
Técnico responsável: arq. Mário Borges de Araújo

[069]
Localização: Avenida de Sidónio Pais nº 260
Licença de obra: 127/1959
Técnico responsável: construtor civil José Correia da Costa
Arquitectura: [?]

[070]
Localização: Avenida do Dr. Antunes Guimarães nº 615
Licença de obra: 323/1962
Técnico responsável: arq. Oldemiro Carneiro

[071]
Localização: Rua de Fernandes Tomás nº 431
Licença de obra: 626/1960
Técnico responsável: arq. Mário Cândido Morais Soares

[072]
Localização: Rua de Gil Vicente nº 16
Licença de obra: 28/1955
Técnico responsável: eng. Artur António Domingues Sycks dos Santos
Arquitectura: [?]

[073]
Localização: Rua de Oliveira Monteiro nº 41
Licença de obra: 422/1961
Técnico responsável: arq. Manoel da Silva Passos Junior

[074]
Localização: Rua de Diu nº 184
Licença de obra: 329/1958
Técnico responsável: arq. Cassiano Barbosa de Abreu e Lima Lopes Rodrigues e arq. Arménio Losa

[075]
Localização: Rua Dom Nicolau Monteiro nº 3
Licença de obra: 111/1957
Técnico responsável: arq. Fernando de Sá e Santos Ferreira

[076]
Localização: Rua de Oliveira Monteiro nº 773
Licença de obra: 581/1957
Técnico responsável: eng. João David Sampaio de Castro Pereira
Arquitectura: [?]

[077]
Localização: Rua de São Dinis nº 590
Licença de obra: 683/1960
Técnico responsável: arq. Amandio Pinto Marcelino

[078]
Localização: Rua Sousa Pinto nº 199
Licença de obra: 516/1962
Técnico responsável: Construtor civil António Ferreira Pinto
Arquitectura: [?]

[079]
Localização: Rua Martins Sarmento nº 54
Licença de obra: 597/1971
Técnico responsável: arq. Arménio Taveira Losa

[080]
Localização: Avenida da França nº 874
Licença de obra: 215/1961
Técnico responsável: eng. Arménio Gonçalves Diogo
Arquitectura: [?]

[081]
Localização: Rua de Francos nº 173
Licença de obra: 87/1959
Técnico responsável: eng. António Alla
Arquitectura: [?]

[082]
Localização: Rua da Boavista nº 696
Licença de obra: 441/1951
Técnico responsável: arq. Albino Luís de Araújo Mendo

[083]
Localização: Rua de Alexandre Herculano nº 108
Licença de obra: 724/1936
Técnico responsável: arq. Artur de Almeida Júnior

[084]
Localização: Rua de D.João IV nº 145
Licença de obra: 704/1934
Técnico responsável: arq. António Júlio Teixeira Lopes

[085]
Localização: Rua de Guerra Junqueiro nº 415
Licença de obra: 1979/1935
Técnico responsável: eng. José Manuel Viana
Arquitectura: [?]

[086]
Localização: Rua de Latino Coelho nº 43
Licença de obra: 609/1951
Técnico responsável: arq. Artur Vieira de Andrade

[087]
Localização: Rua Formosa nº 434
Licença de obra: 263/1950
Técnico responsável: construtor civil Rodrigo Viana Corrêa
Arquitectura: arq. António Matos Veloso e arq. Eduardo Rocha Matos

[088]
Localização: Rua do Sol nº 88
Licença de obra: 433/1949
Técnico responsável: eng. António Augusto dos Santos Soares
Arquitectura: arq. Delfim Fernandes de Amorim e arq. Luís José de Oliveira Martins

[089]
Localização: Rua Sá da Bandeira nº 594
Licença de obra: 393/1943
Técnico responsável: arq. Manoel da Silva Passos Junior

[090]
Localização: Rua de Fonseca Cardoso nº 134
Licença de obra: 1009/1936
Técnico responsável: arq. Mário Abreu

[091]
Localização: Travessa da Fontinha nº 18
Licença de obra: 237/1951
Técnico responsável: eng. Maximiano Rebelo dos Santos
Arquitectura: [?]

[092]
Localização: Rua de Antero de Quental nº 654
Licença de obra: 189/1946
Técnico responsável: arq. Aucindio dos Santos

[093]
Localização: Rua de Antero de Quental nº 478
Licença de obra: 677/1939
Técnico responsável: eng. António Alla
Arquitectura: [?]

[094]
Localização: Rua Sousa Pinto nº 220
Licença de obra: 392/1950
Técnico responsável: arq. Delfim Fernandes de Amorim

[095]
Localização: Rua da Travagem nº 238
Licença de obra: 5/1953
Técnico responsável: eng. Maximiano Rebelo dos Santos
Arquitectura: [?]

[096]
Localização: Rua de Pedro Hispano nº 1293
Licença de obra: 550/1956
Técnico responsável: eng. Joaquim da Conceição Sampaio
Arquitectura: arq. Álvaro de Carvalho

[097]
Localização: Rua da Constituição nº 2635
Licença de obra: 48/1955
Técnico responsável: eng. Carlos Evaristo de Sousa Baptista
Arquitectura: arq. Manuel M. de Paiva Monteiro

[098]
Localização: Rua Guedes de Azevedo nº 218
Licença de obra: 412/1954
Técnico responsável: arq. Auncíndio dos Santos

[099]
Localização: Rua de Domingos Sequeira nº 186
Licença de obra: 428/1966
Técnico responsável: eng. António Augusto Cruz
Arquitectura: [?]

[100]
Localização: Rua de Cinco de Outubro nº 378
Licença de obra: 340/1958
Técnico responsável: arq. Francisco F. da Silva Granja

[101]
Localização: Rua do Tenente Valadim nº 21
Licença de obra: 485/1958
Técnico responsável: eng. Manuel Ramos Pereira
Arquitectura: [?]

[102]
Localização: Praça da Alegria nº 22
Licença de obra: 660/1959
Técnico responsável: arq. Manuel Miranda Paiva Monteiro

[103]
Localização: Rua Joaquim António de Aguiar nº 16
Licença de obra: 452/1956
Técnico responsável: eng. Luís Silva;
Arquitectura: arq. Mário Acácio Couto

[104]
Localização: Rua Joaquim António de Aguiar nº 239
Licença de obra: 521/1956
Técnico responsável: arq. Oldemiro Carneiro

[105]
Localização: Rua do Duque de Saldanha nº 447
Licença de obra: 108/1962
Técnico responsável: arq. Agostinho Ferreira de Almeida

[106]
Localização: Rua do Heroísmo nº 247
Licença de obra: 428/1956
Técnico responsável: eng. Álvaro dos Santos
Arquitectura: [?]

[107]
Localização: Rua de Pinto Bessa nº 193
Licença de obra: 403/1960
Técnico responsável: arq. Alcino Monteiro Soares da Costa

[108]
Localização: Avenida de Camilo nº 324
Licença de obra: 39/1955
Técnico responsável: arq. Júlio José de Brito

[109]
Localização: Rua de Justino Teixeira nº 475
Licença de obra: 253/1958
Técnico responsável: eng. Afonso Fernando da Silva Proença
Arquitectura: [?]

[110]
Localização: Rua do Amparo nº 64
Licença de obra: 511/1956
Técnico responsável: eng. Ausberto Carlos da Rocha e Silva
Arquitectura: arq. Alcino Costa e arq. Fonte Lopes

[111]
Localização: Rua São Roque da Lameira nº 2184
Licença de obra: 530/1960
Técnico responsável: eng. Afonso Fernando da Silva Proença
Arquitectura: [?]

[112]
Localização: Rua do Progresso nº 79
Licença de obra: 544/1955
Técnico responsável: eng. Manuel Eduardo Coimbra Sousa
Arquitectura: [?]

[113]
Localização: Rua Professor Augusto Nobre nº 193
Licença de obra: 294/1962
Técnico responsável: eng. César Augusto Montenegro
Arquitectura: arq. Álvaro Siza Vieira

[114]
Localização: Rua do Passeio Alegre nº 76
Licença de obra: 379/1971
Técnico responsável: eng. Alcino José Salvador Paixão
Arquitectura: [?]

[115]
Localização: Rua do Passeio Alegre nº 918
Licença de obra: 457/1959
Técnico responsável: [assinatura imperceptível]

[116]
Localização: Rua de Santa Anastácia nº 48
Licença de obra: 325/1968
Técnico responsável: eng. Artur dos Santos Mendes
Arquitectura: [?]

[117]
Localização: Rua do Farol nº 104
Licença de obra: 580/1952
Técnico responsável: eng. Marcelo Henrique Moreno Ferreira
Arquitectura: arq. Albino Mendo

[118]
Localização: Avenida do Brasil nº 140
Licença de obra: 94/1954
Técnico responsável: eng. Bernardo Ferrão
Arquitectura: arq. Fernando Luiz Cardozo Menezes de Tavares e Távora

[119]
Localização: Rua do Padrão nº 45
Licença de obra: 636/1966
Técnico responsável: arq. Fernando Luiz Cardozo Menezes de Tavares e Távora

[120]
Localização: Avenida do Brasil nº 460
Licença de obra: 130/1967
Técnico responsável: arq. Luís de Azeredo Pinto e Melo

[121]
Localização: Rua de Cortê Real nº 573
Licença de obra: 120/1962
Técnico responsável: construtor civil Avelino dos Santos
Arquitectura: [?]

[122]
Localização: Rua de Pêro de Alenquer nº 163
Licença de obra: 373/1958
Técnico responsável: eng. António Augusto da Cruz
Arquitectura: arq. José Croft de Moura

[123]
Localização: Rua do Crasto nº 736
Licença de obra: 310/1959
Técnico responsável: eng. Manuel Eduardo Coimbra de Sousa
Arquitectura: arq. Artur Duarte da Cruz

[124]
Localização: Rua Santa Joana Princesa nº 79
Licença de obra: 197/1965
Técnico responsável: eng. Armando de Araújo Martins Campos e Matos
Arquitectura: [?]

[125]
Localização: Rua da Vilarinha nº 1043
Licença de obra: 386/1957
Técnico responsável: arq. Fernando Tudela

[126]
Localização: Avenida da Boavista nº 4397
Licença de obra: 630/1957
Técnico responsável: construtor civil Jorge Guimarães Gigante
Arquitectura: arq. Álvaro Siza Vieira

[127]
Localização: Rua de António Aroso nº 145
Licença de obra: 59/1955
Técnico responsável: arq. Amândio Pinto Marcelino

[128]
Localização: Avenida do Doutor Antunes Guimarães nº 520
Licença de obra: 674/1955
Técnico responsável: eng. Maximiano Rebelo dos Santos
Arquitectura: arq. Alcino Costa e arq. Fonte Lopes

[129]
Localização: Rua do Lidador nº 161
Licença de obra: 71/1954
Técnico responsável: eng. Maximiano Rebelo dos Santos
Arquitectura: [?]

[130]
Localização: Rua de Martim Moniz nº 1015
Licença de obra: 640/1956
Técnico responsável: eng. Afonso Fernando da Silva Proença
Arquitectura: arq. Joaquim Ramos Moita Fazenda

[131]
Localização: Rua do Monte dos Burgos nº 802
Licença de obra: 100/1958
Técnico responsável: construtor civil Jorge Guimarães Gigante
Arquitectura: [?]

[132]
Localização: Rua de São Vicente nº 102
Licença de obra: 483/1959
Técnico responsável: arq. Manuel Armando Sam Martinho Fortes d'Avila e Pereira

[133]
Localização: Rua Senhora do Porto nº 118
Licença de obra: 596/1959
Técnico responsável: eng. César Máximo
Arquitectura: [?]

[134]
Localização: Rua Senhora do Porto nº 392
Licença de obra: 628/1954
Técnico responsável: arq. Mário Augusto Ferreira de Abreu

[135]
Localização: Rua Senhora do Porto nº 660
Licença de obra: 536/1957
Técnico responsável: arq. Manuel Nunes Ribeiro

[136]
Localização: Estrada da Circunvalação nº 9085
Licença de obra: 32/1970
Técnico responsável: arq. Alfredo Evangelhista Viana de Lima

[137]
Localização: Rua Leonardo Coimbra nº 297
Licença de obra: 244/1956
Técnico responsável: eng. Afonso Fernando da Silva Proença
Arquitectura: [?]

[138]
Localização: Rua Coronel Almeida Valente nº 179
Licença de obra: 172/1957
Técnico responsável: eng. Afonso Fernando da Silva Proença
Arquitectura: [?]

[139]
Localização: Rua Conde Avranches nº 588
Licença de obra: 61/1959
Técnico responsável: arq. Francisco Manuel Matos Figueiredo

[140]
Localização: Rua de São Tomé nº 1144
Licença de obra: 578/1961
Técnico responsável: eng. Ernesto Fernando Cardoso Paiva
Arquitectura: eng. Ernesto Fernando Cardoso Paiva

[141]
Localização: Avenida de Fernão de Magalhães nº 2519
Licença de obra: 238/1960
Técnico responsável: arq. Américo Augusto dos Santos Malta

[142]
Localização: Rua da Cruz nº 319
Licença de obra: 645/1957
Técnico responsável: arq. Agostinho Ferreira de Almeida

[143]
Localização: Rua Artur de Paiva nº 8
Licença de obra: 603/1954
Técnico responsável: arq. José Alexandre Gomes Batos

[144]
Localização: Rua de Pedro Hispano nº 1208
Licença de obra: 196/1951
Técnico responsável: arq. Germano de Castro Sousa Pinheiro

[145]
Localização: Rua dos Clérigos nº 38
Licença de obra: 1596/1935
Técnico responsável: arq. Francisco Caetano Keil Coelho do Amaral

[146]
Localização: Rua de Pinto Bessa nº 67
Licença de obra: 147/1950
Técnico responsável: eng. Manuel Eduardo Coimbra de Sousa
Arquitectura: arq. António Neves

[147]
Localização: Rua de Pinto Bessa nº 244
Licença de obra: 476/1949
Técnico responsável: arq. Fernando da Cunha Leão

[148]
Localização: Avenida do Brasil nº 498
Licença de obra: 14/1946
Técnico responsável: arq. Amoroso Lopes

[149]
Localização: Rua Doutor Luís Pinto de Fonseca nº 87
Licença de obra: 337/1961
Técnico responsável: arq. Cassiano Barbosa de Abreu e Lima
Lopes Rodrigues

[150]
Localização: Rua da Nau Vitória nº 728
Licença de obra: 550/1954
Técnico responsável: eng. Armando dos Santos Paupério
Arquitectura: arq. João Castelo Branco e arq. Vasco Rosas da Silva

[151]
Localização: Rua Matias de Albuquerque nº 183
Licença de obra: 612/1954
Técnico responsável: eng. Fernando Manuel de Almeida de Eça Guimarães
Arquitectura: arq. António Maria Lobo de Vasconcelos Corte-
-Real

[152]
Localização: Rua São Roque da Lameira nº 1158
Licença de obra: 34/1954
Técnico responsável: eng. Rui José Malgrand do Príncipe e Santos
Arquitectura: [?]

[153]
Localização: Rua das Escolas nº 173
Licença de obra: 27/1957
Técnico responsável: arq. Mário Cândido de Moraes Soares

[154]
Localização: Rua Carlos Malheiro nº 160
Licença de obra: 134/1955
Técnico responsável: arq. Mário Augusto Ferreira de Abreu

[155]
Localização: Rua São João de Brito nº 160
Licença de obra: 411/1952
Técnico responsável: arq. Alfredo Evangelhista Viana de Lima

[156]
Localização: Rua do Dr. José de Figueiredo nº 108
Licença de obra: 647/1952
Técnico responsável: arq. Agostinha Ricca Gonçalves

[157]
Localização: Rua da Maternidade n° 147
Licença de obra: 85/1954
Técnico responsável: eng. Bernardo Ferrão
Arquitectura: arq. Fernando Lanhas

[158]
Localização: Rua Gonçalo Cristóvão n° 306
Licença de obra: 295/1957
Técnico responsável: arq. Alfredo Evangelhista Viana de Lima

[159]
Localização: Rua Dr. Nunes da Ponte n° 76
Licença de obra: 361/1958
Técnico responsável: arq. Eugénio Gouveia Alves de Sousa

[160]
Localização: Rua Antero de Quental n° 1035 com Rua do Campo Lindo n° 325, 331
Licença de obra: 417/1958
Técnico responsável: arq. Alcino Monteiro Soares da Costa

[161]
Localização: Avenida do Dr. Antunes Guimarães n° 238
Licença de obra: 357/1959
Técnico responsável: eng. Armando dos Santos Paupério
Arquitectura: arq. Fernando Lanhas

[162]
Localização: Praça do Dr. Francisco Sá Carneiro n° 403
Licença de obra: 425/1955
Técnico responsável: eng. Victor dos Santos Almeida
Arquitectura: arq. Luiz Praça

[163]
Localização: Rua Delfim Maia n° 304
Licença de obra: 2/1957
Técnico responsável: eng. Fernando Manuel de Almeida de Eça Guimarães
Arquitectura: arq. António Maria Lobo de Vasconcelos Corte-Real

[164]
Localização: Praça Teixeira de Pascoais n° 25
Licença de obra: 267 e 268/1956
Técnico responsável: eng. César Máximo
Arquitectura: arq. Manuel Rodrigues e arq. António Machado

[165]
Localização: Rua São João de Brito n° 110
Licença de obra: 423/1959
Técnico responsável: arq. Alfredo Evangelhista Viana de Lima

[166]
Localização: Rua de António Patrício n° 262
Licença de obra: 86/1970
Técnico responsável: arq. Arménio Taveira Losa

[167]
Localização: Rua de João de Deus n° 103
Licença de obra: 699/1947
Técnico responsável: arq. Alfredo Evangelista Viana de Lima

[168]
Localização: Rua da Vilarinha n° 431
Licença de obra: 100/1941
Técnico responsável: eng. Joaquim de Oliveira Ribeiro Alegre
Arquitectura: arq. José Porto

[169]
Localização: Rua Carlos Malheiro Dias n° 326
Licença de obra: 218/1942
Técnico responsável: eng. Francisco de Brito Limpo de Faria
Arquitectura: arq. Alfredo Evangelista Viana de Lima

[170]
Localização: Avenida da França n° 543
Licença de obra: 338/1946
Técnico responsável: arq. Cassiano Barbosa de Abreu e Lima Rodrigues

[171]
Localização: Rua de António Patrício n° 51
Licença de obra: 278/1946
Técnico responsável: arq. Cassiano Barbosa de Abreu e Lima Rodrigues

[172]
Localização: Rua Tristão da Cunha n° 136
Licença de obra: 105/1949
Técnico responsável: arq. Arménio Taveira Losa

[173]
Localização: Rua Vitorino Damásio n° 120
Licença de obra: 71/1950
Técnico responsável: arq. Alfredo Evangelista Viana de Lima

[174]
Localização: Rua de Coutinho de Azevedo n° 112
Licença de obra: 568/1951
Técnico responsável: eng. Manuel Evangelista Rodrigues;
Arquitectura: arq. Manuel Rodrigues e arq. António Machado

[175]
Localização: Rua da Constituição nº 1002
Licença de obra: 343/1951
Técnico responsável: eng. Manuel Ramos Aires Pereira;
Arquitectura: [?]

[176]
Localização: Rua de Costa Cabral
Licença de obra: 157/1942
Técnico responsável: arq. Manuel da Silva Passos Júnior

[177]
Localização: Rua de Pinto Bessa nº 535
Licença de obra: 209/1940
Técnico responsável: eng. Francisco Brito Limpo de Faria
Arquitectura: arq. Alfredo Evangelista Viana de Lima

[178]
Localização: Rua de São Rosendo nº 231
Licença de obra: 865/1938
Técnico responsável: arq. Arménio Taveira Losa

[179]
Localização: Rua do Campo Lindo nº 235
Licença de obra: 90/1953
Técnico responsável: arq. Francisco Fernandes da Silva
Granja

[180]
Localização: Rua de Nossa Senhora de Fátima nº 436
Licença de obra: 717/1949
Técnico responsável: arq. Maria José Marques da Silva

[181]
Localização: Rua de Costa Cabral nº 1768
Licença de obra: 488/1951
Técnico responsável: arq. Américo Augusto dos Santos Malta

[182]
Localização: Avenida da Boavista nº 3132
Licença de obra: 746/1964
Técnico responsável: arq. Agostinho Ricca

[183]
Localização: Praça da Liberdade nº 128
Licença de obra: 910/1934
Técnico responsável: arq. Artur de Almeida Junior

[184]
Localização: Rua de Costa Cabral nº 128
Licença de obra: 287/1964
Técnico responsável: arq. José Carlos Loureiro

[185]
Localização: Rua de Santa Catarina nº 778
Licença de obra: 197/1956
Técnico responsável: arq. Cassiano Branco

[186]
Localização: Rua de São Dinis 896
Licença de obra: 383/1946
Técnico responsável: arq. Francisco Fernandes da Silva
Granja

[187]
Localização: Rua Soares de Passos 117
Licença de obra: 386/1937
Técnico responsável: arq. Mário Augusto Ferreira de Abreu

03
FONTE
BIBLIOGRAFIA

OBRAS IMPRESSAS

AMARAL, Francisco Caetano Keil do - Uma iniciativa necessária. Architectura : Revista de Arte e Construção. Lisboa. Issue (1947) p. 12-13.

ARAÚJO, V.C. - Edifícios de arquivo: futuros para o passado. Caleidoscópio, 2017.

ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITETOS PORTUGUESES - Architectura Popular em Portugal. 2ª ed. Lisboa: Associação Architectos Portugueses, 1980.

BECHER, Bernd ; BECHER, Hilla - Gas tanks. Cambridge: MIT Press, 1993.

BENJAMIN, Walter - As passagens de Paris. Reimpressão. Porto: Porto Editora, 2019.

BENJAMIN, Walter - Rua sentido único e Infância em Berlim por volta de 1900. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

CALVINO, Italo - As cidades invisíveis. Lisboa: Ed. Teorema, 1993.

CARVALHO; José Augusto Maças da Silva - Arquivo e Memória: Circuitos Mnemónicos. Coimbra: Cauc, 2014.

CHOAY, Françoise - A alegoria do património. Lisboa: Ed. 70, 2000.

CORREIA, Graça - Ruy D'Athouguia a modernidade em aberto. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2008.

CORREIA, Graça - Rui D'Authouguia. Porto: Afrontamento, 2018.

COSTA, Alexandre Alves ; TAVARES, André - Mapa de Architectura do Porto plano de architectura. Coimbra: Argumentum, 2003.

CUNHA, João Alves da - MRAR : Movimento de Renovação da Arte Religiosa : os anos de ouro da arquitetura religiosa em Portugal no século XX. 2015.

DIAS, Manuel Graça - Manual das cidades. Lisboa: Relógio d'Água, 1986.

DIAS, Manuel Graça ; AZEVEDO, João - Vida Moderna. Mirandela: [s.n.], 1992.

DIAS, Manuel Graça - Arte arquitetura e cidade a propósito de Lisboa Monumental de Fialho de Almeida. Lisboa: Parceria, 2011.

DOMINGUES, Álvaro António Gomes - A rua da estrada o problema é fazê-los parar. Porto: Dafne Editora, 2009.
DOMINGUES, Álvaro António Gomes - Vida no campo. Porto: Dafne, 2011.

DOMINGUES, Álvaro António Gomes - Volta a Portugal. Lisboa: Contraponto, 2018.

EYCK, Aldo van Ligteliijn Vincent Strauven Francis - Collected articles and other writings 1947-1998. Amsterdam: SUN, 2008.

FERNANDES, Fátima ; CANNATÀ, Michele - Guia da arquitectura moderna Porto, 1925-2002 Maia, Matosinhos, Porto, Vila Nova de Gaia. Porto: Edições Asa, 2003

FERNANDES, Fátima ; CANNATÀ, Michele - Moderno escondido Arquitectura das centrais hidroeléctricas do Douro 1953-1964. 1ª. Porto: FAUP, 1997.

FERNANDES, José Manuel - Português suave arquitecturas do estado novo. Lisboa: IPPAR, 2003.

FERNANDES, Manuel Correia - ESBAP arquitectura anos 60 e 70 apontamentos. 2ª ed. 241Porto: Faup Publicações, 1988.

FERNANDEZ, Sérgio - Percurso arquitectura portuguesa 1930-1974. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1988.

FERREIRA, J. ; PAULO, Providência ; GRANDE, N. - Porto 1901-2001, Guia de arquitectura moderna. Porto: 2001.

FIGUEIRA, Jorge - Escola do Porto um mapa crítico. Coimbra: Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2002.

FOUCAULT, Michel - A arqueologia do saber. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

FRAMPTON, Kenneth - História crítica da arquitetura moderna. 4ª edição revista, ampliada e atualizada. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

FRANÇA, José Augusto - O modernismo. 1ª. Lisboa: Editorial Presença, 2004.

GUASCH, Anna Maria - Arte y archivo, 1920-2010 : genealogías, tipologías y discontinuidades. Madrid: Ediciones Akal, 2011.

KOOLHAAS, Rem - Nova York delirante um manifesto retroativo para Manhattan. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

KOOLHAAS, Rem - Três textos sobre a cidade grandeza, ou o problema do grande. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

LERUP, Lars - Building the unfinished architecture and human action. London: SAGE Publications, 1977.

LINO, Raúl - Casas Portuguesas alguns apontamentos sobre o arquitectar das casas simples. Lisboa: Valentim de Carvalho, 1933.

MACHADO, Carlos Manuel de Castro Cabral - Anonimato e banalidade arquitectura popular e arquitectura erudita na segunda metade do século XX em Portugal. Porto: FAUP, 2006.
MENÉRES, António - Arquitecturas populares memórias do tempo e do património construído. Arcos de Valdevez: CMAV, 2013.

MENÉRES, António - Crónicas contra o esquecimento. Matosinhos: Edium Editores, 2006.

MESQUITA, Mário João Freitas - António Menéres dos anos do inquérito à arquitectura regional portuguesa. Porto: Faup, 2006.

MOLDER, Maria Filomena - A arquitectura é um gesto: variações sobre um motivo wittgensteiniano. 2a Edição. Sr Teste Edições, 2021.

MOLDER, Maria Filomena - Dia alegre, dia pensante, dias fatais. Lisboa: Relógio D'Água, 2017.

MOLDER, Maria Filomena - Rebuçados venezianos. Lisboa: Relógio D'Água, 2016.

NEVES, António Luís Pereira da Silva - Arménio Losa e Casiano Barbosa, arquitectura no segundo pós-guerra arquitectura moderna, nacionalismo e nacionalização. Porto: Faup, 2015.

NEVES, José Manuel das - Documentação e Arquivo Palácio de Belem João Luís Carrilho da Graça. Lisboa: Caleidoscópio, 2005.

NEUFERT, Ernst - Arte de projectar em arquitectura princípios, normas e prescrições sobre construção. 7ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

OFFICE FOR METROPOLITAN ARCHITECTURE. ; KOOLHAAS, Rem - Content. Köln: Taschen, 2004.

OLGIATI, Valerio ; BREITSCHMID, Markus - Non-referential architecture / ideated by Valerio Olgiati ; written by Markus Breitschmid. First English edition. Basel, Switzerland: Simonett & Baer, 2018.

PEARCE, Susan M. - Interpreting objects and collections. London: Routledge, 1994.

RIBEIRO, Fernanda; FERNANDES, Maria Eugénia Matos - Universidade do Porto estudo orgânico-funcional modelo de análise para fundamentar o conhecimento do Sistema de Informação Arquivo. Porto: Reitoria da Universidade do Porto, 2001.

ROWE, Colin ; KOETLER, Fred - Collage city. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1978.

SÉRGIO, António - Ensaios. Lisboa: Sá da Costa, 1971.

SHAPTON, Leanne - Artefactos Importantes e Objectos Pessoais da Coleção de Leonore Doolan e Harold Morris, Incluindo Livros, Roupas e Acessórios. Lisboa: Bertrand Editora, 2012.

SILVA, Ana Sofia - Arquitectura: como aprendemos? Lisboa: 2022.

SIZA VIEIRA, Álvaro - Imaginar a evidência. Lisboa: Edições 70, 2000.

SIZA VIEIRA, Álvaro - 01 Textos. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2019.

SOARES, Guilherme Campos - Pensar a arquitetura com as imagens por um método de projetar. Porto: FAUP, 2018.

TAVARES, André - Matéria-Prima: Um Olhar Sobre o Arquivo de Álvaro Siza. Porto: Fundação de Serralves, 2017.

TÁVORA, Fernando - Da organização do espaço. 2ª ed. Porto: ESBAP Curso de Arquitectura, 1982.

TÁVORA, Fernando - O problema da casa portuguesa. Lisboa: Manuel João Leal, 1947.

TOSTÕES, Ana - Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1997.

URSPRUNG, Philip ; LOPES, Diogo Seixas ; BANDEIRA, Pedro - Eduardo Souto de Moura atlas de parede, imagens de método. Porto: Dafne Editora, 2011.

VASCONCELOS, José Leite de - Etnografia Portuguesa tentame de sistematização. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980.

- Conferência sobre arquivos universitários / org. Curso de especialização em Ciências Documentais, Arquivo Central da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 1999.

- Eduardo Souto de Moura conversas com estudantes. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

- Futuro desenhado ou textos escolhidos de Paulo Mendes da Rocha. Lisboa: Monade, 2018.

- Geografia do Porto. Porto: Book Cover, 2020.

- I Encontro sobre arquitectura e arquivos actas. Porto: Faup Publicações, 2004.

- Koolhaas Tangram. Porto: Circo de Ideias, 2014.

- Livro branco do SAAL 1974-1976. [S.l.]: Conselho Nacional do SAAL, 1976.

- Louis I. Kahn conversa com estudantes. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. 95 p. ISBN: 84-252-1893-4.

- ODAM Organização dos Arquitectos Modernos Porto 1947-1952. Porto: Edições Asa, 1972.

- Onze arquitectos do Porto "Imagens recentes" Exposição de arquitectura. Porto: Livraria Leitura, 1983.

- Páginas Brancas II. Porto: A.E.F.A.U.P., 1991.

- Porto património mundial 20 anos, 20 imagens 20 years, 20 pictures 20 ans, 20 photos 1996 2016. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.

- The images of architects 44 collections by unique architects. Luzern: Quart Verlag GmbH, 2013.

OBRAS EM FORMATO DIGITAL

CARDOSO, Catarina Figueiredo - Ser Coleccionador é... [Em linha]. Arte Capital: [Consult. 13 Janeiro]. Disponível em WWW: <URL: <https://www.artecapital.net/estado-da-arte-60-catarina-figueiredo-cardoso-janeiro-2016-ser-coleccionador-e->>.

DERRIDA, Jacques ; PRENOWITZ, Eric - Archive Fever: A Freudian Impression - Diacritics [Em linha]. Vol: 25, nº 2 (1995), p. 9-63. [Consult. 2021/05/16/]. Disponível em WWW: <<http://www.jstor.org/stable/465144>>.

FOSTER, Hal - An Archival Impulse - October [Em linha]. Vol: 110, nº (2004), p. 3-22. [Consult. 2021/01/13/]. Disponível em WWW: <<http://www.jstor.org/stable/3397555>>.

PINTO, Filipe - Collecting Collections and Concepts. Guimarães: 2012. Disponível em WWW: <<http://filipepinto.weebly.com/publicaccedilotildees--publications.html>>.

SEKULA, Allan - The Body and the Archive - October [Em linha]. Vol: 39, nº (1986), p. 3-64. [Consult. 2021/09/19/]. Disponível em WWW: <<http://www.jstor.org/stable/778312>>.

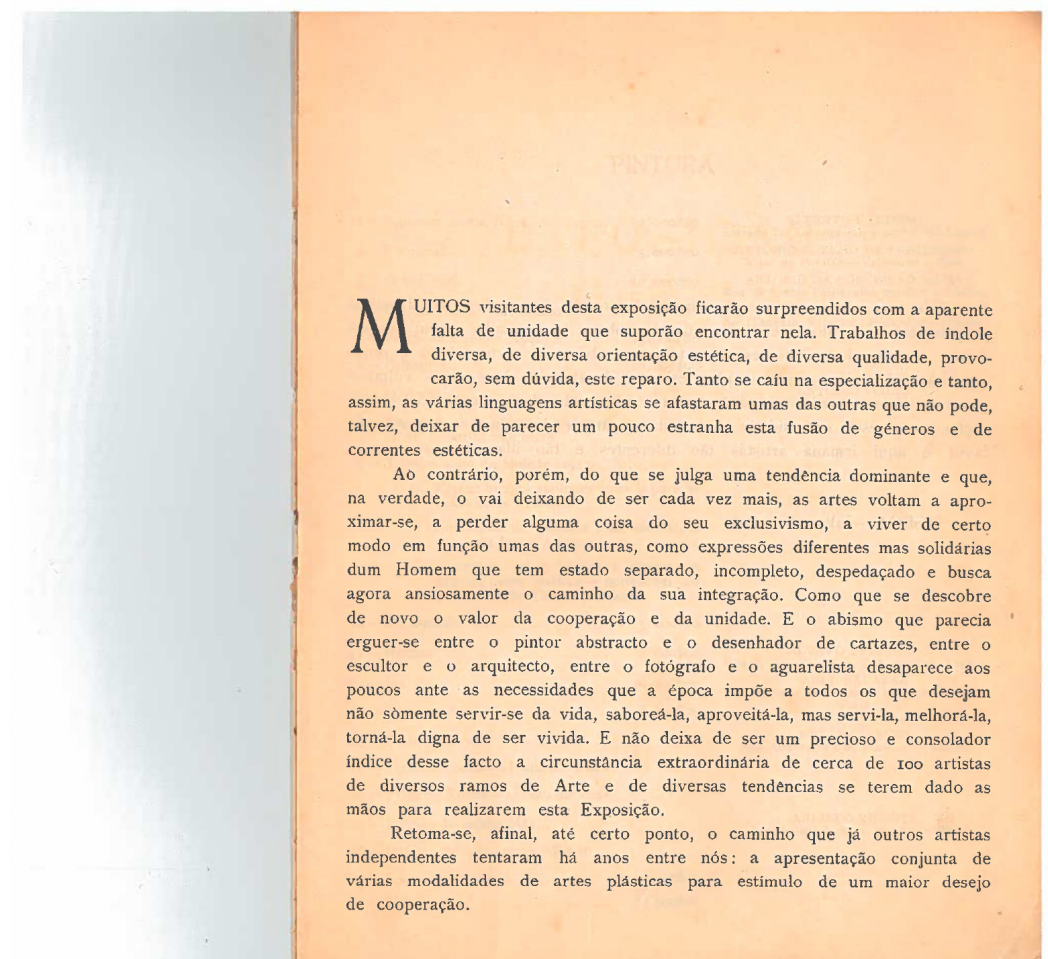
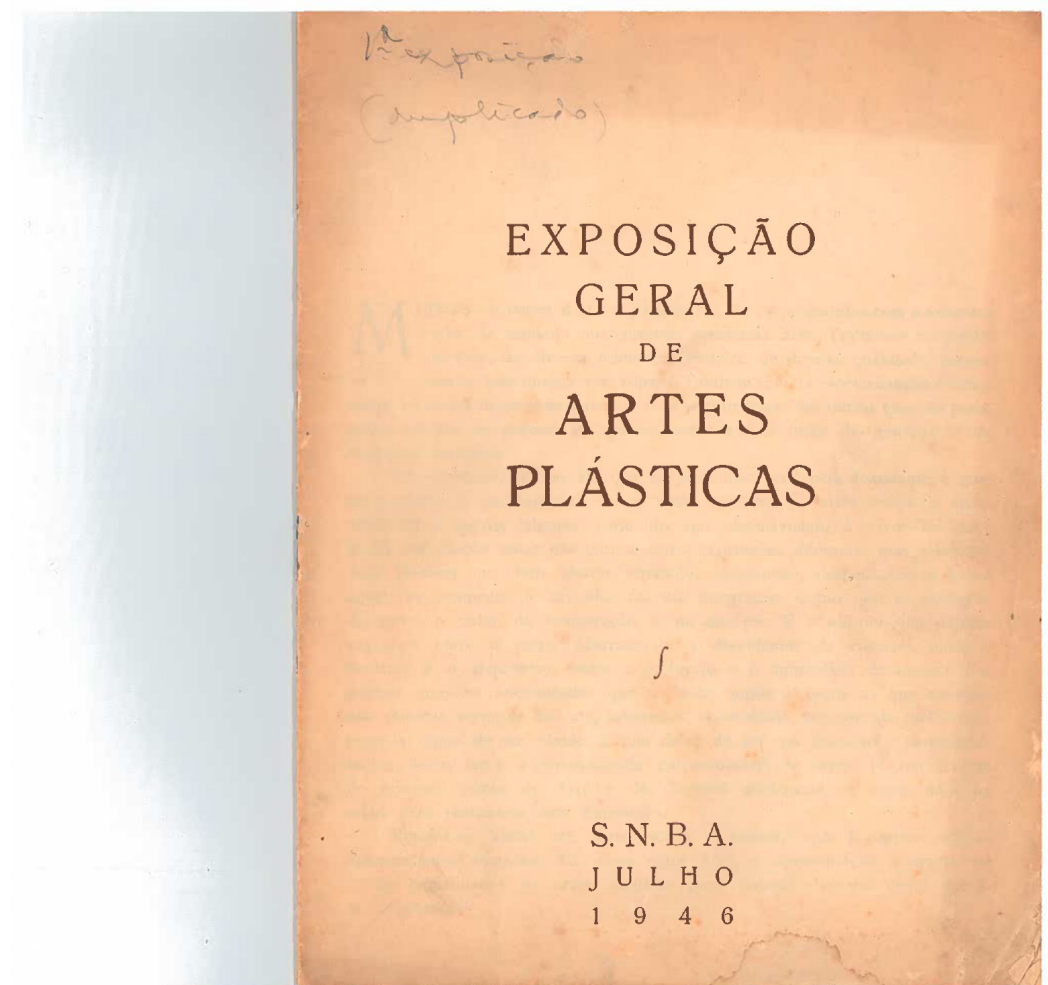
WALLACH, A. [et al.] - Ilya Kabakov: The Man who Never Threw Anything Away.
Harry N. Abrams, 1996.

REFERÊNCIAS ELECTRÓNICAS

José Pacheco Pereira no evento Arquivo.pt 10 Anos (apresentação completa); Lisboa; 2017
Link: https://www.youtube.com/watch?v=hgdgQy97-oA&list=PLcHqballs-TZFF-HlaydghWVg_4nZ6IKB&index=1

Fidelidade Arte | Artista | Angela Ferreira
Link: https://www.youtube.com/watch?v=MY_R3e9FpyU&list=PLcHqballs-TZFF-HlaydghWVg_4nZ6IKB&index=3

ANEXO
INVENTÁRIOS



Não está em causa nesta primeira Exposição Geral de Artes Plásticas propriamente o valor de cada uma das obras apresentadas. Aqui surgem nomes consagrados e nomes de estreantes, obras de certo fôlego e obras que não vão além dum simples esboço. A atenção deve antes voltar-se para as intenções da exposição, para a afirmação deste desejo de cooperação, para esta necessidade de unidade que a Arte hoje exige em seu favor e aqui irmana artistas tão diferentes e tão afastados até agora.

LISBOA—Julho de 1946.

PINTURA

1—Natureza morta N.º 4	2.000\$00	ALBERTO CARDOSO Estrada das Laranjeiras, 214-1.º-E.46—Lisboa
2—Pinheiral... ..	5.000\$00	ANTÓNIO COELHO DE FIGUEIREDO Vilar do Paraíso—Valadares—Gala
3—O vaqueiro	10.000\$00	ANTÓNIO DA CONCEIÇÃO SILVA Rua da Escola Politécnica, 23-B.16—Lisboa
4—Retrato de M. ^{me} M. Soeiro	15.000\$00	ABEL MANTA Av. Tenente Valadim, 362-2.º-E.46—Lisboa
5—Praça de Camões (1946)	15.000\$00	
6—Paisagem... ..	10.000\$00	
7—O Poeta		ANTÓNIO PEDRO Av. dos Defensores de Chaves, 32-3.º—Lisboa
8—Nu num divã (1943)—pertence ao sr. Eduardo Saigüeiro		
9—Triptico solto de Moledo (1943)... ..		
1) Parece que há qualquer coisa lá para os lados de S. ^o Isidoro.		
2) Encheu-se de estátuas e de afrontas o areal em frente à Insua.		
3) Nasceram seios, búzios e dragas na árvore sem folhas—pertencem ao sr. dr. Adolfo Casais Monteiro.		
10—Nu sentado	5.000\$00	
11—Rochas	2.000\$00	ÁLVARO PERDIGÃO Rua F, 13—Bairro da Encarnação—Lisboa
12—Nu	10.000\$00	ABEL SALAZAR S. Mamede de Infesta—Ponte de Pedra Porto
13—Cena de Rua... ..	8.000\$00	
14—Praia da Rocha		ANTÓNIO SAÚDE Rua Artelharia Um, 4-2.º-E.46—Lisboa
15—Praia da Rocha—«Ponta do Altar»		
16—Praia da Rocha—«Ponto do Vau»		
17—Retrato de minha Mãe... ..		ARLINDO VICENTE Av. Manuel da Maia, 32-3.º—Lisboa
18—Retrato de meu irmão Alberto		
19—Natureza morta	10.000\$00	
20—Menina	10.000\$00	

21—Lisboa		CARLOS BOTELHO Costa do Castelo, 27—Lisboa
22—Lisboa		
23—Lisboa		
24—Possessividade.	7.000\$00	CANDIDO COSTA PINTO Rua da Alameda, 6 B-2.º—Lisboa
25—Ouvindo o canto do Cisne... ..	1.000\$00	
26—Introdução.	2.000\$00	
27—Paisagem... ..	800\$00	
28—Anoitecendo	2.000\$00	
29—Natureza morta portuguesa... ..	2.000\$00	
30—Alentejana.	2.000\$00	
31—Pintura—Lisboa	5.000\$00	CLEMENTINA CARNEIRO DE MOURA Av. Tenente Valadim, 362
32—Flores	5.000\$00	
33—Fonte da Moura (arredores de Lisboa)		CONSTANCIO GABRIEL DA SILVA Rua Feio Terenas, 29-1.º—Lisboa
34—Lagoa de Obidos... ..	1.200\$00	
35—Pintura	3.000\$00	
36—Toiros	1.500\$00	DOMINGOS SARAIVA
37—Casas.	1.500\$00	
38—Paz		JOÃO DE MELO FALCÃO TRIGOSO Rua de Entre-Campos, 60—Lisboa
39—Paz dourada		
40—Paz vermelha... ..		
41—Vista geral de Alenquer	20.000\$00	JOÃO PEDRO VEIGA Quinta da Brôa—Azinhaga
42—O charco... ..	10.000\$00	
43—Rio velho (Almonda)		
44—A casa Azul (Alenquer)		
45—Igreja de S. Pedro (Alenquer)	5.000\$00	
46—Frutos		JOSÉ JOAQUIM RAMOS
47—Castanhas e Romãs		
48—Figos.	4.000\$00	
49—Bilha e frutos... ..	5.000\$00	
50—Uvas e pecegos	5.000\$00	
51—Espigueiros «Soajo»	5.000\$00	

52—Rua de Alpedrinha	5.000\$00	JOSÉ JOAQUIM RAMOS
53—Igreja de Alpedrinha	600\$00	
54—Flores e frutos	4.000\$00	
55—Paisagem algarvia... ..	1.800\$00	
56—Amendoelras	1.200\$00	
57—Retrato		JULIO SANTOS Rua Rodrigues Sampaio, 50-5.º-D.16—Lisboa
58—Dia feriado—Lisboa	5.000\$00	
59—Sintra.	5.000\$00	
60—Cabeça de mulher (Nazaré)	4.000\$00	
61—Flores	3.000\$00	
62—Casario	2.500\$00	
63—Estrada velha	2.500\$00	
64—Estudo	1.500\$00	MANUEL FILIPE Bairro Novo—Leiria
65—Estudo	500\$00	
66—Pomona	8.000\$00	MARIA KEIL AMARAL Av. Dr. António José de Almeida, 7.º-2.º-D.16
67—Maternidade	3.000\$00	
68—Paisagem... ..	1.000\$00	MAMEDE PORTELA Travessa do Carregal, 17—Porto
69—Paisagem... ..	1.000\$00	
70—Paisagem... ..	1.200\$00	
71—Paisagem... ..	1.200\$00	
72—Retrato		MÁRIO SOARES Rua Dr. Alvaro de Castro, 57-1.º—Lisboa
73—Paisagem... ..	2.000\$00	
74—Flores.	2.000\$00	
75—Natureza morta	2.000\$00	
76—Fome.	8.000\$00	MARCELINO VESPEIRA Rua Cidade de Cardiff, 25-1.º—Lisboa
77—Pintura		OFELIA MARQUES Calçada dos Caciccos, 6-2.º
78—Ceifeira		RUI PIMENTEL FERREIRA (ARCO) Rua do Vilar, 161—Porto
79—Ameaça de 1946		
80—Ciclo... ..		REGINA SANTOS Av. Ressaio Garcia, 26-1.º—Lisboa
81—Vale do Gerez sob a chuva... ..		VASCO PEREIRA DE LACERDA MARQUES Rua dos Remédios (à Lapa, 24)—Lisboa

ESCULTURA

82 — Cabeça do Pintor Luiz Reis ...		AUGUSTO GOMES
83 — Barro Cozido ...	2.000\$00	ANTÓNIO DA ROCHA Trav. das Águas Boas, 17 — Lisboa
84 — Barro Cozido ...	4.000\$00	
85 — Gesso ...	6.000\$00	
86 — Estátua Equestre ...		ANTÓNIO DOS SANTOS Bairro do Alvíto, 39-1.º — Lisboa
87 — Mineiro ...		EDUARDO AUGUSTO TAVARES Padrão da Légua — S. Mamede de Infesta
88 — Relevô decorativo ...		
89 — Auto-caricatura (madeira) ...		
90 — Beethoven (xisto) ...		
91 — Máscara ...	5.000\$00	EUCLIDES DA SILVA VAZ Rua B Quinta do Ferro, 57-1.º-E.º — Lisboa
92 — Baixo relevo decorativo ...	6.000\$00	JOSÉ FARINHA Largo da Luz, 7-B — Lisboa
93 — Retrato ...		
94 — Máscara ...		
95 — Patrulha perdida-África ...	8.000\$00	JOSÉ JOAQUIM RAMOS
96 — Cabrito (porcelana Rosenthal) ...		JOÃO DA SILVA Rua Tenente Raul Cascais, 11 — Lisboa
97 — Retrato do Dr. Monjardino ...		
98 — Retrato de madame M. ...		
99 — Estudo para o retrato do arquitecto António Varela (1932) ...		MANUEL MENDES Rua Angelina Vidal, 52-3.º — Lisboa
100 — Retrato do poeta José Gomes Ferreira (1932) ...		
101 — O jornalista Manuel de Azevedo		MÁRIO ALMEIDA TENTA Trav. da Pena, 39 — Porto
102 — C. F. B. ...		
103 — Busto ...		MAURICIO PENHA Rua de S. Julião, 53-3.º-D.º — Lisboa
104 — Baixo relevo ...	2.500\$00	
105 — Figura ...	1.500\$00	
106 — «Aninhas» — estudo (cada reprodução) ...	120\$00	MARGARIDA SCHIMELPFENNING Rua D. Manuel II, 314 — Porto
107 — Retrato de minha mulher ...		PEDRO AUGUSTO FRANCO DOS ANJOS TEIXEIRA Rua Coelho da Rocha, 95 C/E — Lisboa
108 — Mulher ...		

109 — Retrato de D. M. J. C. P. ...		PEDRO AUGUSTO FRANCO DOS SANTOS TEIXEIRA Rua Coelho da Rocha, 95 C/E — Lisboa
110 — Zebu ...	8.000\$00	
111 — Cabeça de Mulher ...	3.000\$00	VASCO PEREIRA DA CONCEIÇÃO Rua da Bestega, 16-3.º-D.º — Lisboa

ARQUITECTURA

112 — Ante-projecto de uma casa de saúde para Chaves ...		ADELINO ALVES NUNES Rua Luis Derouet, 16 r/c — Lisboa
113 — Casa de campo do maestro Frederico de Freitas ...		
114 — Casa de Campo ...		
115 — Casa de campo no Rodizio ...		
116 — Um Hotel de férias ...		ALBERTO JOSE PESSOA Rua Sampato Bruno, 22-3.º — Lisboa
117 — Moradia na encosta da Ajuda ...		
118 — Laboratórios Leseque ...		
119 — Casa de férias ...		
120 — Casa da Quinta do Bairro-Alijó ...		CELESTINO DE CASTRO Av. Casal Ribeiro, 14-5.º-D.º — Lisboa
121 — Esboceto do centro desportivo do Ateneu Comercial de Lisboa (em colaboração com o architecto Herculano Neves) ...		
122 — Chafariz para a Vila de Nelas ...		CANDIDO PALMA Rua do Sol ao Rato, 42-2.º-E.º — Lisboa
123 — Casa de campo ...		DÁRIO SILVA VIEIRA Rua Braucamp, 12-3.º-D.º — Lisboa
124 — Casa de campo ...		
125 — Casa de campo ...		ERNANI SOARES NUNES Praça Ilha do Fayal, 7-1.º-D.º — Lisboa
126 — Duas casas geminadas ...		
127 — Casa de campo para um sócio de «O problema da habitação» ...		ELISIO SUMMAVIELLE Rua da Escola Politécnica, 159 — Lisboa
128 — Casa fim-de-semana em Azenhas do Mar ...		FRANCISCO DE CASTRO RODRIGUES Rua Senhora do Monte, 20-3.º-E.º
129 — Banco-memória a Paula Campos, em Azenhas do Mar ...		
130 — Pequena moradia para «Gabu» — Guiné ...		

131 — Uma habitação em Tortozendo (em colaboração com Antero Ferreira) ...		FRANCISCO DA CONCEIÇÃO SILVA Rua Sociedade Farmaceutica, 16 — Lisboa
132 — Pousada que o Eng. Carlos Ribeiro Ferreira pretende construir na Praia do Guincho ...		FRANCISCO KEIL AMARAL Av. Dr. António José de Almeida, 7-2.º-D.º — Lisboa
133 — Casa de campo para a Beira Alta		
134 — Casa de campo em Venda do Pinheiro ...		
135 — Moradia no Estoril (em colaboração com Thomaz de Melo) ...		
136 — Casa fim-de-semana, no Rodizio		
137 — Arranjo do cinema «Salão central Eborense» ...		
138 — Arranjo do restaurante Tito ...		
139 — Sugestões para arranjos de jardins		
140 — Uma casa de habitação para o Estoril ...		FILIPE NOBRE DE FIGUEIREDO Rua Garrett, 17-4.º-D.º — Lisboa
141 — Moradia para o campo ...		FERNANDO PERES Estrada das Laranjeiras, 214-3.º-E.º — Lisboa
142 — Esboceto de uma moradia para a Beira ...		
143 — Centro de recreio, em Alpedrinha		HERNANI GUIMARÃES GANDRA Rua Viriato, 6-2.º-D.º — Lisboa
144 — Esboceto do centro desportivo do Ateneu Comercial de Lisboa (em colaboração com o architecto Celestino de Castro) ...		HERCULANO NEVES Av. António Augusto de Aguiar, 13-6.º — Lisboa
145 — Colónia balnear infantil de «O Século» (em colaboração com o architecto Almeida Segurado)		INÁCIO PEREZ FERNANDES Rua Serpa Pinto, 17-4.º-E.º — Lisboa
146 — Colónia balnear infantil para a Praia de S.ª Cruz (em colaboração com o architecto Almeida Segurado) ...		
147 — Prédios de rendimento ...		
148 — Interiores ...		
149 — Ante-projecto de ampliação do Hospital Conde de Castro Guimarães, em Cascais ...		JOAQUIM FERREIRA Rua Garrett, 17-4.º-D.º — Lisboa
150 — Casa do Dr. Gaspar Simões, em Cascais ...		

150 — Abrigo para desportistas na Serra da Estrela ...		JOSÉ HUERTAS LOBO Travessa das Águas Boas, 47 — Bairro Novo de Benfica
151 — Edifício da síntese duma fábrica de Amoníaco ...		JOSÉ DE LIMA FRANCO Rua Serpa Pinto, 17-4.º-E.º — Lisboa
152 — Urbanização de S. José da Urca		JOÃO GUILHERME FÁRIA DA COSTA Av. Almirante Reis, 60-A-4.º — Lisboa
153 — Arranjos de jardins ...		
144 — Colónia balnear infantil de «O Século» (em colaboração com o architecto Inácio Perez Fernandes)		JOSÉ DE ALMEIDA SEGURADO Rua da Luta, 18 — Lisboa
145 — Colónia balnear infantil para a Praia de S.ª Cruz (em colaboração com o architecto Inácio Perez Fernandes) ...		
154 — Um pavilhão de Exposição ...		JORGE FERREIRA CHAVES Av. João Crisóstomo, 66-1.º-E.º — Lisboa
155 — Hospital de 12 camas ...		JOÃO SIMÕES Rua Dr. Alexandre Braga, 8-4.º — Lisboa
156 — Hospital de 40 camas ...		
157 — Piscina para a beira-mar ...		
158 — Fábrica «Algarve Exportador» ...		
159 — Bloco de habitações mínimas		
160 — Prédio de rendimento em Lisboa		
161 — Prédio de rendimento em Lisboa		
162 — Casa de campo, em Paia ...		
163 — Moradia na Gibalta ...		
164 — Pousada para a beira-mar ...		
165 — Casa fim de semana ...		MANUEL ARROYO BARREIRA Travessa do Melro, 4 — Lisboa
166 — Sede e ginásio de um clube desportivo ...		MANUEL COUTINHO RAPOSO Rua dos Remédios à Lapa, 22-A-4.º-E.º — Lisboa
167 — Novas instalações da Gazeta do Sul, no Montijo (em colaboração com o architecto Paulo de Carvalho e Cunha) ...		
168 — Casa do conto dos trabalhadores do Porto de Lisboa ...		MIGUEL JACOBETTY ROZA Av. Guerra Junqueiro, 5-4.º-E.º — Lisboa
169 — Arranjo e ampliação do Hotel Paris, no Estoril ...		
170 — Esboceto de uma moradia ...		

171 — Casa de habitação para Mossamedes		PAULO DE CARVALHO CUNHA Rua da Escola Politécnica, 92-2.º-D.º — Lisboa
167 — Novas instalações da Gazeta do Sul, no Montijo (em colaboração com o arquitecto Manuel Coutinho Raposo)		
172 — Casa de habitação		RAUL CHORÃO RAMALHO Rua Sampaio Bruno, 22-1.º — Lisboa
173 — Refeitório de uma Fábrica		RAUL FRANCISCO TOJAL Av. António Augusto de Aguiar, 27 torréio Lisboa
174 — Prédio de rendimento, em Lisboa		
175 — Estabelecimento comercial		
176 — Estabelecimento comercial		
177 — Hotel da Fonte Santa, nas termas de Monfortinho		VASCO PEREIRA DE LACERDA MARQUES Rua dos Remédios à Lapa, 24 — Lisboa
178 — Balneário das termas de Monfortinho		
179 — Pousada de S.ª Ana, em Seia		

DESENHO — AGUARELA — GOUACHE PASTEL — GRAVURA

180 — Desenho	250\$00	ARMANDO AMARELHE Rua da Vitória, 104 — Porto
181 — Desenho	250\$00	
182 — Desenho		ALFREDO BETÂNIO DE ALMEIDA Benevente
183 — Desenho		
184 — Ilustração ao acaso	1.500\$00	ALBERTO CARDOSO Estrada das Laranjeiras, 214-1.º-E.º — Lisboa
185 — Paisagem desoladora	1.500\$00	
186 — Cena de taberna	800\$00	
187 — Desespero	400\$00	ARNALDO LOURO DE ALMEIDA Rua da Palma, 219-2.º-E.º — Lisboa
188 — Recordação de Lisboa	1.000\$00	
189 — Anoitecer	250\$00	
190 — Angulo (Nazaré)	400\$00	
191 — Retrato de M.ª F. David		ABEL MANTA Av. Tenente Valadim, 362-2.ª — Lisboa

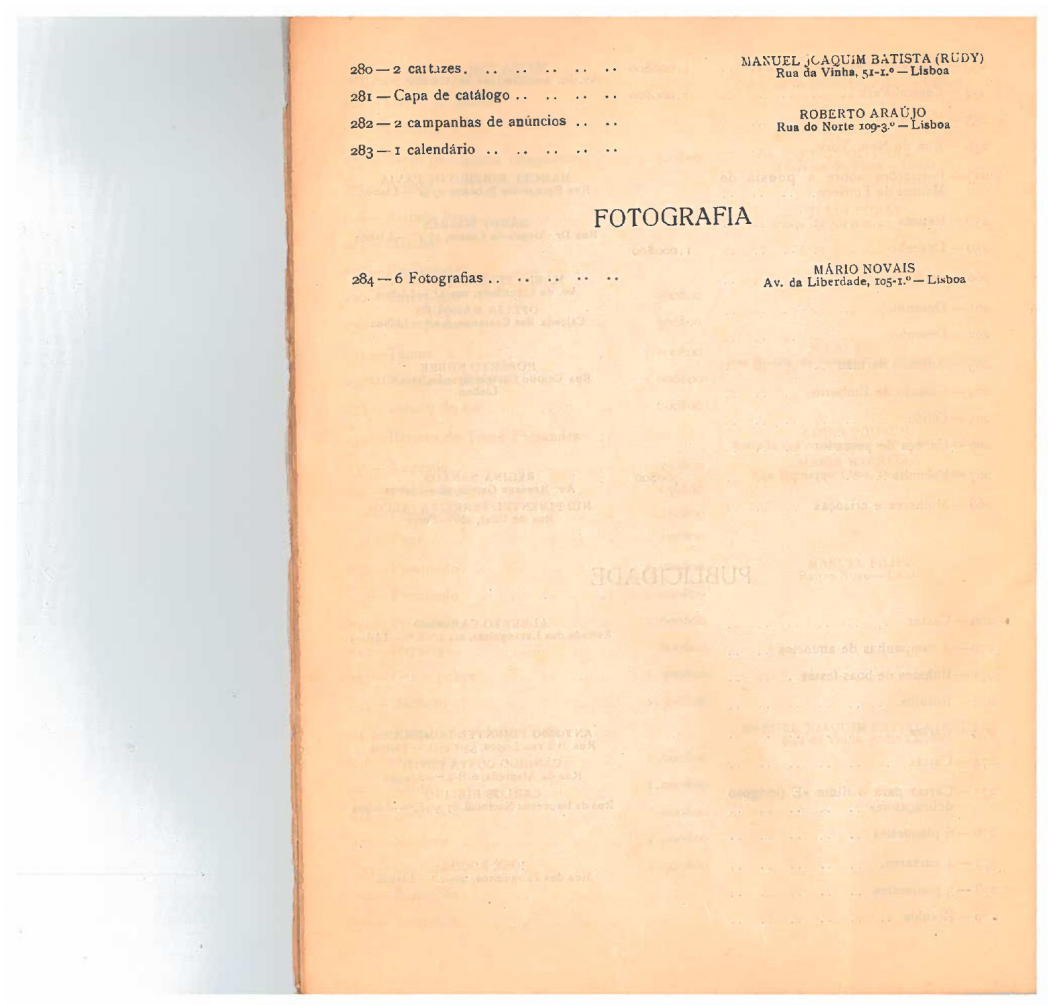
221 — Descarga do carvão		JOÃO MONIZ PEREIRA Av. 24 de Julho, 60-4.º-E.º — Lisboa
222 — Desempregados		
223 — Desenho		
224 — Terra portuguesa (fragmento)	300\$00	JORGE OLIVEIRA Travessa do Viana — Leiria
225 — A sopa		
226 — Estrada Nova		JÚLIO POMAR Praça da Alegria, 40 — Porto
227 — Marcha		
228 — Resistência		
229 — Carrejonas	300\$00	
230 — Carrejonas	300\$00	
231 — Tamar	3.000\$00	JÚLIO SANTOS Rua Rodrigues Sampaio, 50-5.º-D.º — Lisboa
232 — Mocidade triste	2.000\$00	
233 — Estudo do nú	800\$00	
234 — Retrato de Tomé Fernandes		LOUIS DOURDIL Estrada das Amoreiras, 1-2.º-E.º — Lisboa
235 — Angústia	250\$00	MARIA BARREIRA Rua Bernardo Lima, 18-r/c — Lisboa
236 — Prisioneiros	150\$00	
237 — Libertação	150\$00	
238 — Fuga	150\$00	
239 — Prostitudo	1.000\$00	MANUEL FILIPE Bairro Novo — Leiria
240 — Prostitudo	1.000\$00	
241 — Prostitudo	1.000\$00	
242 — Rapariga	800\$00	
243 — Gente pobre	1.300\$00	
244 — Audição	1.300\$00	
245 — Retrato de Adolfo Coelho		MANUEL JOAQUIM BATISTA (RUDY) Rua da Vinha, 51-1.º-Lisboa
246 — Aquarium	1.000\$00	
247 — Cabras	1.000\$00	
248 — Eucaliptos	800\$00	
249 — Na doca	1.000\$00	
250 — Galgos	1.500\$00	
251 — Ilustração		
252 — Ilustração		

192 — Louça popular	600\$00	AMÉRICO TABORDA Travessa dos Fieis de Deus, 121-r/c — Lisboa
193 — Cravos	2.100\$00	
194 — Velho tema	2.000\$00	
195 — Nevoeiro	500\$00	ARMANDO TAVARES ALVES MARTINS Rua Duque de Loulé, 233 — Porto
196 — Cabeça	400\$00	
197 — Oliveiras e eucaliptos	500\$00	ÁLVARO PERDIGÃO Rua F, 13 — Bairro da Encarnação — Lisboa
198 — Mulher de pé	700\$80	ANTÓNIO DA ROCHA Travessa das Águas Boas, 17 — Lisboa
199 — Mulher de pé (gravura, edição de 10 exemplares)	300\$00	
200 — Retrato de minha filha		ARLINDO VICENTE Av. Manuel da Maia, 32-3.º — Lisboa
201 — Desenho	200\$00	CÂNDIDO DA COSTA PINTO Rua da Alameda, 6-B-2.º — Lisboa
202 — Cabeça	1.000\$00	DAVID DE SOUSA Oliveira do Douro
203 — Cabeça	1.000\$00	
204 — Aguarela	500\$00	
205 — Aguarela	500\$00	
206 — Desenho		FERNANDO AZEVEDO Rua do Recolhimento, 1-3.º-E.º — Lisboa
207 — Desenho		
208 — Azenhas do Mar		FRANCISCO DE CASTRO RODRIGUES Rua Senhora do Monte, 20-3.º-E.º — Lisboa
209 — Casas nas Azenhas do Mar		
210 — Mulheres Indígenas		FELISBERTO FERREIRINHA Lourenço Marques
211 — Mulheres Indígenas		
212 — Mulheres Indígenas		
213 — Recanto da Nazaré	350\$00	HUMBERTO D'ÁVILA Rua Francisco Foreiro, 3-1.º-E.º — Lisboa
214 — Barco da Nazaré	350\$00	
215 — Apontamento	250\$00	
216 — Retrato do poeta António Rosa		
217 — Criança sentada	300\$00	JÚLIO Horta de S.º António (Estrada de Viana) Évora
218 — Mulher sentada	300\$00	
219 — Interior	300\$00	
220 — Desenho da colecção «Poeta»	300\$00	

253 — Obras na cidade — Coimbra	1.000\$00	MARIA KEIL AMARAL Av. Dr. António José de Almeida, 7-2.º-D.º — Lisboa
254 — Central Park	1.000\$00	
255 — New York		
256 — Rua de New York		
257 — Ilustrações sobre a poesia de Manuel da Fonseca		MANUEL RIBEIRO DE PAVIA Rua Bernardim Ribeiro, 67-3.º — Lisboa
258 — Retrato		MÁRIO SOARES Rua Dr. Álvaro de Castro, 57-1.º — Lisboa
259 — Desenho	1.000\$00	
260 — Zé Clara		MARIA TERESA ARRIAGA Av. da Liberdade, 229-1.º — Lisboa
261 — Desenho		OFELIA MARQUES Calçada dos Caeianos, 6-2.º — Lisboa
262 — Desenho		
263 — Animais de luxo		ROBERTO NOBRE Rua Camilo Castelo Branco, 15-2.º-D.º — Lisboa
264 — Casario de Emborio		
265 — Olhão		
266 — Cabeça de pescador		
267 — Portinho	700\$00	REGINA SANTOS Av. Ressaio Garcia, 26 — Lisboa
268 — Mulheres e crianças		RUI PIMENTEL FERREIRA (ARCO) Rua de Vilar, 161 — Porto

PUBLICIDADE

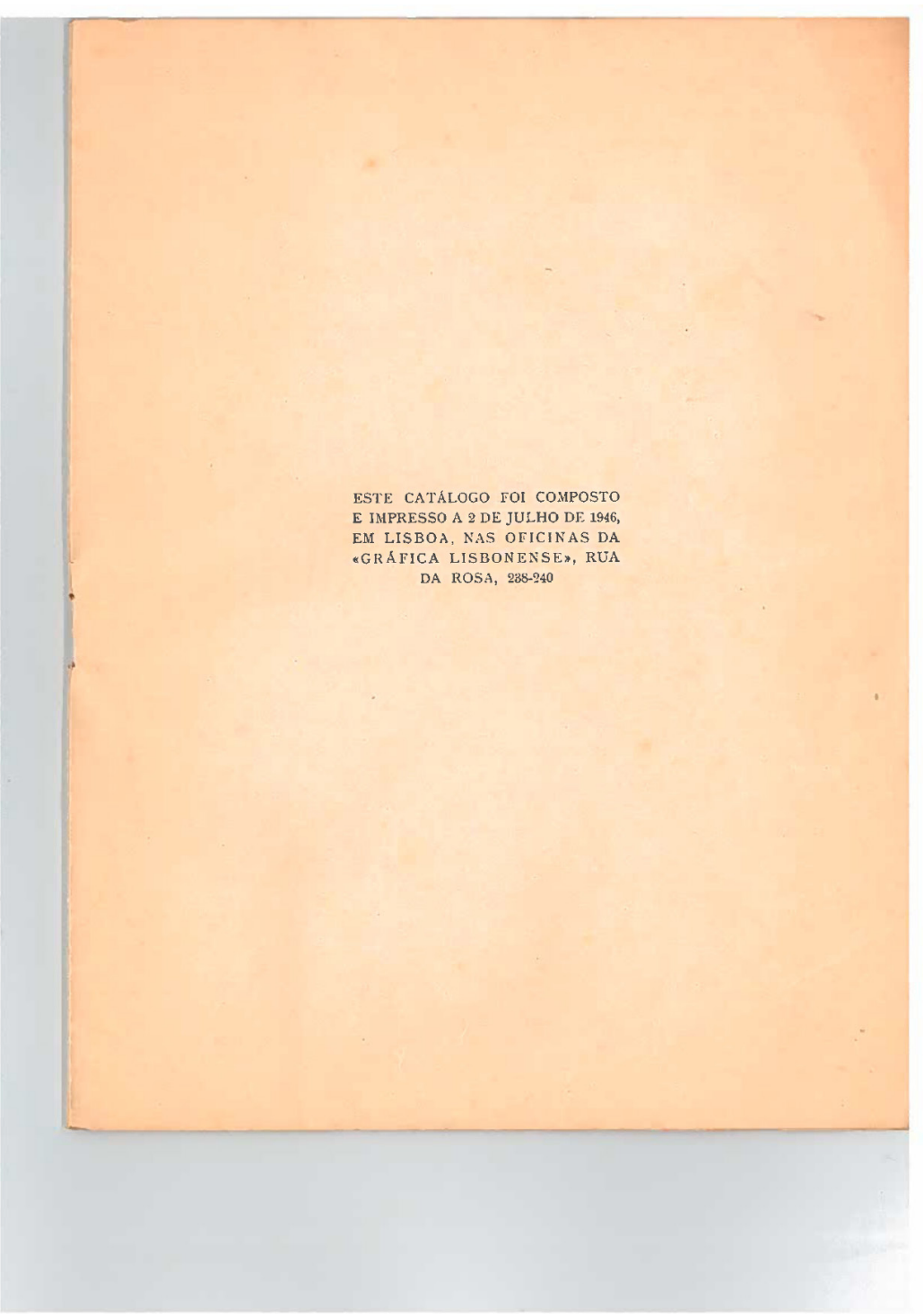
269 — Cartaz		ALBERTO CARDOSO Estrada das Laranjeiras, 214-1.º-E.º — Lisboa
270 — 2 campanhas de anúncios		
271 — Bilhetes de boas-festas		
272 — Rótulos		
273 — Cartaz		ANTÓNIO PIMENTEL DOMINGUES Rua B à rua Lopes, 53-r/c-D. — Lisboa
274 — Cartaz		CÂNDIDO COSTA PINTO Rua da Alameda, 6-B-2.º — Lisboa
275 — Cartaz para o filme «É perigoso debruçar-se»		CARLOS RIBEIRO Rua da Imprensa Nacional, 87-3.º-E.º — Lisboa
276 — 6 plaquettes		
277 — 4 cartazes		JOSÉ ROCHA Rua dos Fanqueiros, 235-1.º — Lisboa
278 — 3 plaquettes		
279 — Rótulos		



280 — 2 catizes.	MANUEL JOAQUIM BATISTA (RUDY)
281 — Capa de catálogo	Rua da Vinha, 51-1.ª — Lisboa
282 — 2 campanhas de anúncios	ROBERTO ARAÚJO
283 — 1 calendário	Rua do Norte 109-3.ª — Lisboa

FOTOGRAFIA

284 — 6 Fotografias	MÁRIO NOVAIS
	Av. da Liberdade, 105-1.ª — Lisboa



ESTE CATÁLOGO FOI COMPOSTO
E IMPRESSO A 2 DE JULHO DE 1946,
EM LISBOA, NAS OFICINAS DA
«GRÁFICA LISBONENSE», RUA
DA ROSA, 288-240

Catálogo da Exposição Geral de Artes Plásticas (Julho de 1946) organizada pelo grupo I.C.A.T. (Iniciativas Culturais Arte e Técnica). Reprodução cedida pela Sociedade Nacional de Belas Artes para a presente dissertação.

exposição de arquitectura religiosa con- temporanea

1 / 6 **ALGUMAS CONDIÇÕES DA ARQUITECTURA CRISTÃ** — O espírito do Evangelho: Pureza - Verdade - Pobreza - Paz.

7 / 14 **DOCUMENTÁRIO HISTÓRICO** — Diversidade de formas - Românico - Gótico - Manuelino - Renascimento - Barroco.

15 / 16 **O PASTICHE GENERALIZADO** — Séculos XIX-XX: Confunde-se tradição com imitação / cópia servil do passado.

17 / 20 **A NOVA ARQUITECTURA** — Primeiras tentativas de renovação / Igrejas de N. S. de Fátima de Lisboa e Porto.

21 / 28 **O FALSO TRADICIONALISMO** — Adulteração de formas do passado numa vã pretensão de modernidade / menosprezo das técnicas actuais / atropelos à ética da arquitectura.

29 / 34 **O FALSO MODERNO** — Formas arbitrárias / ostentação de novidade / sujeição a efémeros valores da moda.

35 / 36 **DUAS EXPERIÊNCIAS** — Igreja de Assy / capela de Vence.

37 / 48 **O MOVIMENTO DE RENOVAÇÃO EM CURSO** — Exemplos em Portugal e no estrangeiro / o caso da Suíça alemã.

QUANDO

— se verifica, na maior parte das igrejas mais recentes, ter sido esquecido o espírito do Evangelho;

— se pretende obter uma absurda conciliação do antigo com o moderno, amalgamando formas já sem sentido;

— se procura deliberadamente fazer moderno, aplicando formas extravagantes e arbitrárias, esquecendo que o carácter actual deve resultar espontaneamente da solução adequada dos problemas;

— se ultrajam os estilos de outras épocas, copiando ou adulterando as suas formas e fazendo supor que a Igreja só pode viver agarrada ao passado;

— se aponta a ogiva como símbolo de religiosidade, quando ela não é mais do que uma forma peculiar a determinado processo de construção;

— se faz crer que o carácter religioso ou nacional pode ser dado por formas construtivas ou decorativas cujas causas já desapareceram;

— se utilizam os benefícios dos novos materiais e processos de construção, mas se ocultam sistematicamente as formas que lhes são próprias, à custa de ruinosos embustes construtivos;

— se manifesta um horror obcecado por toda a influência de outros países, esquecendo que os monumentos do passado foram possíveis devido à existência de correntes universais;

— se teima em esquecer a verdadeira tradição, renunciando a inserir a arquitectura nas realidades do nosso tempo;

Impõe-se uma acção de esclarecimento e uma revisão de conceitos, para que a arquitectura possa mostrar ao mundo de hoje a verdadeira face da Igreja de Cristo. Depende do público cristão que essa face continue a ser odiosamente desfigurada ou se revele enfim em toda a sua pureza.

Esta exposição não se limita a apresentar trabalhos. Vai mais longe: critica. E a responsabilidade dessa crítica cabe a um grupo de profissionais da Architectura. Reconhecem os seus organizadores não ser por vezes recomendável que a crítica de determinada actividade seja feita por quem a exerce. Mas, perante o panorama doloroso da nossa architectura, a inexistência no nosso meio de uma crítica competente, os mil trabalhos, sacrifícios e dedicações que são hoje o preço corrente de cada templo que se ergue, e sobretudo perante as urgentes e imperiosas necessidades da Igreja de Cristo nos nossos dias, não hesitam os responsáveis por esta exposição em chamar a si todo o odioso e ingrato da tarefa, convencidos de que nas presentes circunstâncias guardar silêncio seria atraçoar a sua vocação de architectos e de católicos. Por isso vêm aqui falar abertamente. Não com a pretensão de solucionar o problema da architectura religiosa dos nossos dias, mas de o equacionar, tomando para tal nítida consciência dos seus dados e da acuidade com que ele se põe entre nós. E isso, fazem-no estruturados na observação e análise viva da Tradição— tantas vezes invocada, mas nada seguida, e muito menos respeitada. Sa a linguagem que empregam aparece por vezes dura e contundente, é-o por mera exigência da anemia ambiente. Acrescente-se ainda que a condenação que aqui se faz não visa qualquer pessoa, classe ou instituição: a responsabilidade da architectura de hoje cabe sobretudo à mentalidade dominante. A ela se dirige esta exposição.

ESTA EXPOSIÇÃO FOI ORGANIZADA PELOS ARQUITECTOS E ESTUDANTES DE ARQUITECTURA: HENRIQUE ALBINO, NUNO TEOTÓNIO PEREIRA, JOÃO BRAULA REIS, JOÃO CORREIA RÊBELO, ANTÓNIO DE FREITAS LEAL, JOSÉ MAIA SANTOS, JOÃO MEDEIROS E ALMEIDA. TEVE A COLABORAÇÃO DA SECÇÃO DA J. U. C. DA ESCOLA SUPERIOR DE BELAS ARTES DE LISBOA E DA UNIÃO NOELISTA PORTUGUESA. FOI INAUGURADA EM MAIO DE 1953 NA GALERIA DE S. NICOLAU, EM LISBOA, E PERCORREU DEPOIS AS CIDADES DO PORTO, BRAGA, COIMBRA, FUNCHAL E PONTA DELGADA.

MRAR 2.2

