

UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA  
FACULDADE DE ARQUITECTURA

**DA ARQUITECTURA À TEORIA E O UNIVERSO DA  
TEORIA DA ARQUITECTURA EM PORTUGAL NA  
PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX**

DISSERTAÇÃO DE DOUTORAMENTO  
EM TEORIA DA ARQUITECTURA

**MICHEL TOUSSAINT ALVES PEREIRA**

ORIENTADOR: DOUTOR AUGUSTO PEREIRA BRANDÃO

**JÚRI**

PRESIDENTE – REITOR DA UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA

VOGAIS – DOUTOR VICTOR PEREZ ESCOLANO, PROFESSOR CATEDRÁTICO  
DA ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE LA  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA;

- DOUTOR DOMINGOS MANUEL CAMPELO TAVARES, PROFESSOR  
CATEDRÁTICO DA FACULDADE DE ARQUITECTURA UNIVERSIDADE DO  
PORTO;

- DOUTOR JOSÉ DUARTE CENTENO GORJÃO JORGE, PROFESSOR  
ASSOCIADO DA FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE  
TÉCNICA DE LISBOA;

- DOUTOR JOSÉ MANUEL DA CRUZ FERNANDES, PROFESSOR ASSOCIADO  
DA FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE TÉCNICA DE  
LISBOA;

- DOUTORA MARIA MARQUES CALADO DE ALBUQUERQUE GOMES,  
PROFESSORA ASSOCIADA DA FACULDADE TÉCNICA DE LISBOA;

- DOUTOR AUGUSTO ARTUR SILVA PEREIRA BRANDÃO, NA QUALIDADE  
DE ORIENTADOR.

DOCUMENTO DEFINITIVO

2009



## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço ao meu orientador, o professor Augusto Pereira Brandão

Agradeço o apoio e o incentivo aos professores:

Maria Clara Mendes  
Maria Calado  
Leonel Fadigas  
João Cabral

Também agradeço a Jerónimo Pimentel e a muitos amigos





# ÍNDICE

0 - INTRODUÇÃO .....	7
1 - A QUESTÃO ARQUITECTURA .....	15
Nos dicionários especializados .....	22
Nos tratados .....	31
Com o final da preponderância dos Tratados .....	39
A revisão conceptual na primeira metade do século XX.....	61
Na segunda metade do século XX.....	97
Conclusão 1 .....	124
Conclusão 2 .....	130
2 - DA DISCIPLINA À TEORIA .....	133
A Disciplina.....	137
A Disciplina: Conteúdos.....	145
A Teoria da Arquitectura.....	158
Conclusão .....	177
3 - O UNIVERSO DA TEORIA DA ARQUITCTURA EM PORTUGAL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX .....	181
Raul Lino: A Casa Portuguesa, A Arquitectura Doméstica e a luta contra a Arquitectura Moderna.....	189
O Movimento da Casa Portuguesa: Um debate arquitectónico ? .....	190
Raul Lino nas revistas, em <i>A Construção Moderna</i> e <i>Architectura Portuguesa</i> .	201
Os escritos de Raul Lino.....	209
Como Raul Lino entendeu e lutou contra a Arquitectura Moderna .....	242

A Geração Modernista.....	255
As primeiras referências a Le Corbusier .....	265
Três arquitectos .....	275
Adelino Gomes .....	276
Cassiano Branco .....	282
Porfírio Pardal Monteiro.....	397
Concluindo, a caminho do Movimento Moderno.....	326
Bibliografia.....	364
Abreviaturas .....	370

## 0 - INTRODUÇÃO



## INTRODUÇÃO

O principal objectivo do trabalho que levou a esta dissertação foi tentar perscrutar o mundo da Teoria da Arquitectura em Portugal, sabendo que apenas no século XX foi possível haver alguma capacidade, no país, para a reflectir sobre a Arquitectura, visto que antes poucos arquitectos existiram e sem possibilidades para desenvolver um meio capaz de gerar a inter-acção necessária, quer no meio profissional, quer no meio académico, quer no meio cultural.

Para tal, um primeiro passo traduziu-se na observação do que se tem entendido por Arquitectura. Este passo justifica-se não só pela diversidade dos significados atribuídos ao longo do tempo, talvez mais aparente do que verdadeira, como pela menoridade que hoje a Arquitectura parece ter, quer nos meios da comunicação social (apesar de alguns nomes sonoros de arquitectos), quer nos meios mais eruditos ou mesmo nos meios académicos, e isto não só em Portugal, mas também porque o próprio meio nacional e internacional dos arquitectos não está muito seguro do que a palavra Arquitectura pode conter. Portanto, tal passo inicia-se com Vitruvius, o arquitecto romano do século I a. C., autor do primeiro livro sobre Arquitectura que chegou até nós (*Os Dez Livros de Arquitectura*) e documento fundacional da disciplina até que, eventualmente, se descubra outro mais antigo. Mas, em vez de seguir uma estrita linha cronológica de textos e autores consagrados pela história da Arquitectura, seguiu-se um percurso que começou pela observação de alguns dicionários contemporâneos gerais e correntes em várias línguas europeias (afinal a ideia de Arquitectura é de origem grega), para depois consultar um conjunto de dicionários especializados em Arquitectura ou campos disciplinares dela derivados ou com fortes afinidades, estes já cronologicamente organizados a partir do século XVIII até à actualidade. Seguiu-se a observação dos tratados, esse tipo de livro que se publicou, desde a Renascença até ao século XVIII, a partir da influência da publicação de Vitruvius e que tendeu a ser a reunião dos conhecimentos de apoio ao exercício da prática do arquitecto, habitualmente longe do que se pode entender, mesmo num sentido muito alargado, de Teoria. Alguns tratados ainda definiam uns quantos conceitos, aliás como já se pode observar em *Os Dez livros de Arquitectura*, mas foi preciso chegar à sua tradução de Claude Perrault, no século

XVII, para que os comentários à margem se tornassem quase mais valioso que a própria tradução, constituindo um importante conjunto de reflexões sobre a Arquitectura no contexto da Querela entre Antigos e Modernos. Mas os tratados constituem um fundamental repositório do conhecimento prático em Arquitectura, marcado pela procura das regras tipológicas, construtivas e de beleza, na consequência da trilogia vitruviana, primeiro modelo de complexidade em Arquitectura, e que se foi reduzindo à medida que o tratado como publicação declinava. No entanto por eles é possível apreender a extensão e qualidade das existências que se foram albergando sob a palavra Arquitectura e daí inferir o entendimento que dela os tratadistas foram tendo.

Segundo Joaquim Arnau Amo, à frente citado, em geral os tratados deram lugar aos ensaios, sendo evidente que não se pode esquecer a continuidade desse tipo de livro, mas que se restringiu à apresentação de soluções técnicas de construção tomando o nome de manual, ou já no século XX, especializando-se, por exemplo, em dimensionamento, ou focando a análise de determinados tipos de edifícios, mas sem interesse directo para esta dissertação. Para além dos ensaios, outros tipos de publicações se seguiram aos tratados a partir do final do século XVIII, como por exemplo as recolhas das lições proferidas nas escolas onde se passou a ensinar oficialmente a Arquitectura, como a École Polytechnique de Paris ou a École des Beaux-Arts também da mesma cidade, mas igualmente opúsculos, conferências, artigos, lembrando que foi o século XIX que assistiu ao nascimento de revistas de Arquitectura. Com a constituição de uma História e de uma Arqueologia com bases científicas, o enfoque destas disciplinas sobre a Arquitectura não tardou. Ao longo do século XX todos estes tipos de publicações alargaram-se e multiplicaram-se, mas pode-se reconhecer que os arquitectos, professores ou não, passaram a ter muito maior protagonismo na escrita, podendo-se reconhecer exemplos em Otto Wagner, Hendrik Petrus Berlage ou Adolf Loos. E daqui, com a acção das vanguardas do Movimento Moderno, os manifestos ou textos afirmativos de uma posição, escritos para serem rapidamente apreendidos, vieram acrescentar à diversidade tipológica das publicações, em paralelo com a revisão disciplinar assente num outro entendimento da Arquitectura para uma sociedade nova a despontar, privilegiando métodos racionais, os conhecimentos de base científica e os avanços tecnológicos em meio urbano cada vez mais importante. Esta visão suscitou a procura de uma base mais diversificada de conhecimentos rigorosos, abrindo espaço para a investigação e assim produzindo textos

e publicações de tipo novo. Com o correr do século XX e a multiplicidade de perspectivas e práticas, o aumento exponencial da construção, a experiência do Movimento Moderno por todo o Mundo e suas consequências, a troca internacional, a diversidade dos casos e a evolução geral dos conhecimentos, a investigação encontrou espaços de acolhimento, em paralelo com um ensino de base universitária que se espalhou mundialmente. Os últimos textos abordados neste primeiro capítulo são produtos destas condições, da sede académica do labor dos seus autores.

Esta observação de dicionários e textos não deixou de englobar Portugal. E mesmo que a condição nacional tenha colocado o meio arquitectónico afastado dos desenvolvimentos internacionais mais activos, sobretudo na primeira metade do século, tal não se passou na segunda metade, apesar da modéstia do país em muitos dos vectores da produção da Arquitectura e na sua contribuição para o progresso disciplinar. De facto, se, no século XIX, para além de Joaquim Possidónio da Silva pouquíssimos foram os arquitectos que deixaram algumas linhas publicadas, já se encontram algumas reflexões sobre Arquitectura por parte de vultos como Ramalho Ortigão ou abordando mais precisamente a questão, muito oitocentista, do restauro dos monumentos como o engenheiro Augusto Fuschini, mas baseado na história da Arte entendida como a história dos estilos, ou alguns escritos contidos no boletim da associação profissional ou na revista *Construção* mesmo nos finais do século XIX. Assim a fundação das revistas *A Construção Moderna* e *A Architectura Portuguesa* que se podem considerar de Arquitectura, já no início do século XX, veio abrir um tempo de publicação ininterrupta de revistas até hoje, onde sobretudo arquitectos colaboraram, a não ser nas que se sucederam àquelas até à década de 40, cujo conteúdo não contava praticamente com a reflexão minimamente fundamentada, apenas contrabalançadas pela revista do Sindicato nacional dos Arquitectos, e algumas publicações associadas ao Ministério das Obras Públicas que, por vezes acolhiam textos com algum fôlego reflexivo. Foi precisamente a caminho da implantação do Movimento Moderno que se inicia ou a renovação das revistas existentes ou a fundação de novas. A publicação de livros de Arquitectura em Portugal foi escassa ao longo de quase todo o século XX, vindo-se a animar nas suas últimas décadas. Já na década de 50 começam a aparecer traduções, mas sempre raras, situação constatável até hoje. Os autores portugueses só vieram a manifestar-se com alguma evidência na década de 60 a partir da *Arquitectura Popular em Portugal*, depois de décadas de grande escassez apenas preenchidas pelo fruto do labor de Raul Lino e

Francisco Keil do Amaral. Catálogos de exposições, publicações universitárias, publicações com origem em investigações, segundo o modelo científico, foram tardios, escassos e só mais abundantes a partir do final do século XX. Encontram-se, com alguma regularidade, artigos publicados em revistas culturais a partir da década de 30, bem como pequenos livros ou opúsculos contendo a reprodução de conferências. Áreas disciplinares afins da Arquitectura também produziram estudos, reflexões ou abordagens a partir de perspectivas próprias, como a história da Arte e a Arqueologia sobre o passado, as Ciências Sociais, nomeadamente a Antropologia sobre a arquitectura vernácula ou a Engenharia sobre certos aspectos técnico-construtivos. A disciplina de maior contacto (porque mais do que afim, é contígua em clara sobreposição) e com grande contributo dos arquitectos, que é o Urbanismo, pouco publicou independentemente da Arquitectura, mesmo até hoje, até porque o seu reconhecimento, em Portugal, foi-se só estabelecendo a partir do convite aos arquitectos/urbanistas estrangeiros que se inicia com Donat-Alfred Agache (1935) com os episódios anteriores de Barry Parker no Porto (1915) e de Forrestier em Lisboa (1927).

Depois da observação de muitas publicações do universo atrás descrito, delas retirando os entendimentos sobre a Arquitectura, os seus significados, conteúdos e relações, concluindo separadamente para os casos internacionais e o caso português, o segundo passo para esta dissertação debruça-se sobre a disciplina da Arquitectura, sua validade, situação e modelos de organização, e também sobre os seus conteúdos, para se focar na Teoria da Arquitectura e a sua qualidade de produto da razão humana, na sua capacidade para a interpretação objectiva, mas também no conjunto que forma com as diversos tipos de fundamentações, de estudos e relações com a Prática. Para tal, consultou-se um conjunto de autores e publicações a partir da segunda metade do século XX, pois é esse o tempo em que as atenções sobre a possibilidade da existência de uma disciplina da Arquitectura, com uma certa autonomia no contexto dos saberes com sede universitária, foram despertadas, apesar das referências a Vitruvius pelo valor fundacional do seu livro. Mas há que reconhecer que os estudos sobre a disciplina da Arquitectura e as questões epistemológicas que levanta são muito pouco abundantes, na medida em que a Arquitectura como Prática, como meio de intervir na realidade através da construção de espaços para habitar, é tão fundamental e dominante aos olhos de quase todos, que esses temas e questões que levam ao reconhecimento, fundamentação e

afirmação de uma Teoria da Arquitectura, em primeiro lugar, e da sua centralidade disciplinar no sentido de estruturar significados fundamentais e interpretações alicerçadas e reconhecidas colectivamente, ficam em segundo plano. E disso são também responsáveis muitas interpretações da Arquitectura, que vêm longinquamente da classificação medieval como arte mecânica, ou da sua muito mais recente colocação oitocentista na periferia das Artes e da sua dificuldade de nomeação no contexto da Técnica ou da Ciência, sendo assim tomada como uma bizarra nomeação um tanto ultrapassada pelo progresso, apesar do seu então incontestado contributo para a concepção dos edifícios públicos da cidade industrial que constituíram a sua monumentalidade urbana, ou para a morada da burguesia na sua afirmação social.

Armado das explorações e conclusões dos dois passos anteriores, o seguinte, o terceiro e último, correspondeu à observação de casos no universo da Teoria da Arquitectura em Portugal, que é afinal o perscrutar esse mundo no sentido de verificar algumas das suas características, temas e problemas, de modo a aprofundar a compreensão dessa parte da disciplina da Arquitectura em Portugal. E isto porque os estudos sobre o pensar a Arquitectura por cá têm sido bastante marginais em comparação com as investigações sobre os efeitos da Prática, nomeadamente monografias sobre arquitectos, determinadas obras, ou uma sequência ou período histórico ou ainda sobre determinados temas intimamente associados à Prática. Assim esta observação é feita aos produtos da capacidade reflexiva dos arquitectos, estudiosos da Arquitectura ou simples interessados, que correspondem a textos sobre Arquitectura estruturados sobre um conhecimento ou uma cultura em evidente proximidade disciplinar, pois esse universo da Teoria da Arquitectura exprime-se essencialmente pela palavra e nas três vertentes que Vittorio Ugo e Roberto Masiero entendem pertencer à Teoria da Arquitectura: a Teoria, a Crítica e a História. Ou naquilo que Christian Girard considera ser uma nebulosa teórica que integra três núcleos, o doutrinário, o histórico e o teórico em resposta à exigência teórica que ele reconhece existir desde Vitruvius. Deste modo o último passo aponta para a conclusão deste trabalho académico, mas é necessário chamar a atenção para a escolha dos casos a observar. Estes foram escolhidos na primeira metade do século XX, tal justificando-se pelas posteriores profundas mudanças trazidas pela implantação do Movimento Moderno conforme está explicado na introdução ao capítulo três desta dissertação. E também foram escolhidos pelo seu

significado tendo em conta vários estudos sobre a Arquitectura em Portugal e a interpretação histórica e crítica que podem permitir.

A recolha de textos foi realizada sabendo-se, nesse período de tempo, da ausência quase total de publicações autónomas de Arquitectura para além das revistas especializadas, de pequenas publicações como os opúsculos, muitas vezes da iniciativa dos próprios autores e de um ou outro livro quase todos de pequena dimensão. Se o arquitecto Cassiano Branco anunciou a futura publicação de um livro seu, tal não se concretizou. Para além disto, registam-se artigos, entrevistas ou inquéritos espalhados pelas publicações periódicas, revistas culturais mais ou menos eruditas ou jornais diários. Mas a observação e interpretação desses textos requereu algumas comparações, algumas chamadas de textos não-portugueses. Estes foram citados em tradução de modo a conter a interpretação que lhe foi dada ao longo dos estudos que levaram a esta dissertação. O mesmo se passa com todas as citações de textos escritos noutras línguas que não o Português nos outros capítulos. Também a grafia antiga foi actualizada nas citações de textos em português. As ilustrações foram escolhidas a partir das publicações acessíveis à fotografia aquando do processo de publicação desta dissertação. Estão situadas apenas no último capítulo por este consubstanciar directamente o principal objectivo do trabalho, debruçando-se sobre esse meio século em Portugal.

# 1 - A QUESTÃO ARQUITECTURA



## A QUESTÃO ARQUITECTURA

O conteúdo da palavra Arquitectura revela-se, numa primeira aproximação, razoavelmente polissémica, bastando para isso consultar vulgares dicionários de Português ou mesmo de outras línguas.

No *Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa* de Cândido de Figueiredo, pode-se ler Arquitectura como a “Arte de construir edifícios. Contextura. Plano, projecto”<sup>1</sup>, enquanto no *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*, publicado pelo Círculo de Leitores, a mesma palavra entende-se como “1.Arte de edificar ou de projectar planos para a construção de edifícios 2.Fig. Plano; projecto”<sup>2</sup>, mas no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* da mesma editora, e o mais recente dos dicionários até aqui citados, a palavra Arquitectura encerra muitos mais significados, alargando amplamente o conceito:

“1 ARQ arte e técnica de ordenar espaços e criar ambientes para abrigar os diversos tipos de actividades humanas, visando tb. determinada intenção plástica 2 ARQ conjunto das obras arquitectónicas executadas em determinado contexto histórico, social ou geográfico 3 ARQ maneira pela qual são dispostas as partes ou elementos de um edifício ou uma cidade 4 ARQ conjunto de princípios, normas, materiais e técnicas us. para criar o espaço arquitectónico 5 p.ext. conjunto de princípios e regras que são a base de uma instituição 6 p.ext. conjunto de elementos que perfazem um todo; estrutura, natureza, organização 7 fig. Boa forma arquitectónica 8 fig. Elaboração de um empreendimento futuro; plano, projecto”<sup>3</sup>.

Já *Le Robert Mini*, de língua francesa, entende a Arquitectura como “1. Arte de construir os edifícios 2. Disposição (de um edifício) 3. fig. Princípio de

---

<sup>1</sup> Figueiredo, Cândido de  
*Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa*  
Lisboa: Livraria Bertrand, 1981 (13ª edição)

<sup>2</sup> Cabral, José Lencastre (coordenador)  
*Moderno Dicionário da Língua Portuguesa* (volume 1)  
Lisboa: Círculo de Leitores, 1985

<sup>3</sup> AA. VV.  
*Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (Tomo 1)  
Lisboa: Círculo de Leitores, 2002

organização, estrutura”<sup>4</sup>, enquanto o *Collins English Learner’s Dictionary* define-a como “1. ciência e arte de realizar projectos para edifícios 2. edifícios de um tipo particular”<sup>5</sup>.

Abandonando os dicionários gerais dedicados aos significados no interior de uma língua, outros dicionários mais especializados, mas também generalistas, serão dignos de observação na senda em recolher algumas aproximações aos significados que a cultura geral vem atribuindo à palavra *Arquitectura*, para poder chegar eventualmente à sua estrutura conceptual mais estável. E consultando *A companion to American Thought* que pretende ajudar os leitores no aprofundamento do conhecimento dos mais importantes conceitos e pensadores no contexto da vida intelectual dos EUA, verifica-se que a complexidade do tema é sentida ao longo do texto relativo a *Arquitectura*, referindo-se a uma visão redutora que limita o conceito apenas à representação “melhor apreendida nos desenhos que nos edifícios”, em contraste com uma “mais ampla, mais inclusiva definição que compreende a arquitectura como todo o espectro do ambiente construído”, no entanto mais à frente está escrito que “A arquitectura é indiscutivelmente uma arte, e como tal merece a liberdade de explorar interesses formais e poéticos. Mas nunca será inteiramente do domínio privado do projectista”<sup>6</sup>. Apercebe-se, por estas citações, dificuldades numa definição unívoca ou mesmo em encontrar um campo único de inclusão para a *Arquitectura*.

No dicionário temático *Key concepts in Cultural Theory* escreve-se que “O conceito de arquitectura pode abarcar todos os tipos de edifícios (habitação, templos, escritórios, etc.) ou pode ser usado em oposição a construção, com vista a focar na edificação que pretende ter maior prestígio ou causar maior impressão. No seu sentido mais inclusivo, pode ser argumentado que uma compreensão e comprometimento com a arquitectura é

---

<sup>4</sup> Morvan, Danièle (conception et direction)  
*Le Robert Mini*  
Paris: Dictionnaires Le Robert, 1995

<sup>5</sup> Carver, David J.; Wallace, Michael J.; Cameron, John  
*Collins English Learner’s Dictionary*  
London: Collins, 1980

<sup>6</sup> Fox, Richard Wightman; Kloppenberg, James T.  
*A companion to American Thought*  
Malden: Blackwell Publishers, 1998

fundamental para qualquer compreensão fundamentada da cultura”, acrescentando depois que “Os edifícios exprimem a capacidade humana para organizar o ambiente de vida, em termos de localização significativa, articulando e associando assim o seu mundo cultural. Sugere-se então que é através da arquitectura que culturas específicas, bem como o todo da humanidade, chegam à sua própria expressão e compreensão”<sup>7</sup>.

Já no *Dicionário do século XX* de Jaques Attali apresentado como uma “enciclopédia do futuro”, a entrada Arquitectura encara a possibilidade de “Cada um escolher a sua casa”, afirmando que “Para tornar visíveis as grandes metrópoles de dez a vinte milhões de habitantes, será necessário criar novos edifícios de grande porte” e “já não se conceberá arquitectura sem urbanismo: não se construirá mais nenhum edifício sem projectar, ao mesmo tempo, locais de vida social e de lazer”<sup>8</sup>.

E finalmente a conhecida *The New Encyclopaedia Britannica* no volume 1 define Arquitectura como “a arte e técnica de projectar e construir, distinta das aptidões associadas com a construção”, enquanto no volume 13 desenvolve um longo artigo sobre Arquitectura, abordando-a como a “arte e técnica da construção, usada para preencher as exigências práticas e expressivas dos povos civilizados” adiantando que “As características que distinguem a obra de arquitectura de outras estruturas realizadas pelo Homem são **1** a sua conveniência para o geral uso dos seres humanos e a sua adaptabilidade a particulares actividades humanas; **2** a estabilidade e permanência das suas construções; e **3** a sua comunicação de experiências e ideias pela forma”<sup>9</sup>.

Deste conjunto de citações se pode concluir que muitas das publicações iniciam as suas definições de Arquitectura como a “arte de construir” que historicamente se retirou de *Os dez livros de Arquitectura* de Vitruvio, mais precisamente do capítulo III do Livro I

---

<sup>7</sup> Edgar, Andrew; Sedgwick, Peter (Editors)  
*Key concepts in Cultural Theory*  
London: Routledge, 1999

<sup>8</sup> Attali, Jaques  
*Dicionário do século XX*  
Lisboa: Círculo de Leitores, 2000

<sup>9</sup> *The New Encyclopaedia Britannica*, vol.1 e 13  
Chicago: Enciclopaedia Britannica, 1999

onde o arquitecto romano dividiu a Architectura em três partes: “a arte de construir, a realização de medidores de tempo e a construção de maquinaria”<sup>10</sup>, mas já na Leoni Edition de *Os dez livros de Architectura* (ou *De re aedificatoria*) de Leon Battista Alberti, a Architectura coincide, em termos de definição, com o primeiro daqueles departamentos: a “Arte de Construir”<sup>11</sup>. Esta breve definição foi sistematicamente repetida até ao século XX quer em dicionários gerais, quer em dicionários mais especializados como o que De Cordemoy incluiu no final do seu tratado publicado em 1714, se bem que aqui este autor francês tenha acrescentado a afirmação da diversidade de conhecimentos que ela encerra segundo Vitruvio<sup>12</sup>.

Na conhecidíssima e seminal *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisoné des Sciences, des Arts et des Métièrs* (1751-1780) coordenada por Denis Diderot, a definição de Architectura também se inicia pela genérica afirmação vitruviana de “a arte de construir”. Logo à frente distinguem-se “três espécies”, a civil, a militar e a naval, mas com a ressalva que será a primeira a “que se chama de ‘arquitectura’ simplesmente” e aqui a *Encyclopédie* estabelece uma forte redução relativamente a Vitruvio ao delimitar a Architectura à “arte de construir e compor os edifícios para a comodidade e os diferentes usos da vida, tais como os edifícios sagrados, os palácios dos reis, e as casas dos particulares; bem como as pontes, praças públicas, teatros, arcos de triunfo, etc.”<sup>13</sup>, mas excluindo todos os edifícios e obras associáveis à navegação ou as fortificações, retirando da Architectura (Architectura Civil) uma importante parte dos edifícios e eliminando qualquer referência a escalas além das destes, nomeadamente a cidade. No entanto entende que o “um bom arquitecto não é um homem vulgar, pois sem contar com os conhecimento gerais que é obrigado a adquirir, tais como as Belas Letras, a

---

<sup>10</sup> Vitruvius  
*The Ten Books on Architecture*  
New York: Dover Publications, s.d. (1ª edição desta publicação: 1960) p. 16

<sup>11</sup> Alberti, Leon Battista  
*The Ten Books of Architecture* (The 1775 Leoni Edition)  
New York: Dover Publications, 1986, p. 1

<sup>12</sup> De Cordemoy  
*Nouveau Traité de Toute L'Architecture ou l'Art de Bastir*  
Paris: Chez Jean-Baptiste Coignard, 1714

<sup>13</sup> Diderot, Denis (Mise en ordre & publié par) ; d'Alembert, Jean le Rond (Partie Mathématique)  
*Encyclopédie ou Dictionnaire Raisoné des Sciences, des Arts et des Métièrs* Tome Premier  
Paris: Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751, p.617

História, etc. ele tem que realizar o seu capital a partir do Desenho, como a alma de todas as suas produções; das Matemáticas, como o único meio de regular o espírito, e de conduzir a mão nas diferentes operações; do corte da pedra, como base de toda a mão de obra de um edifício; da Perspectiva, para adquirir os conhecimentos dos diferentes pontos de vista da Óptica, e as mais valias que é obrigado a dar às alturas da decoração, que não podem ser vistas debaixo. Tem que juntar a estes talentos tendências naturais, a inteligência, o gosto, o fogo e a invenção”<sup>14</sup> E desta descrição dos talentos e conhecimentos necessários ao bom arquitecto, se pode retirar ainda a ideia que a Arquitectura como prática necessita de um conjunto de conhecimentos e que, disciplinarmente, tem que lidar com a complexidade do seu conjunto.

Face à ambiguidade do significado da palavra Arte e do seu uso constante nos textos de e sobre a Arquitectura, algumas das citações já referidas acrescentam a palavra Técnica. Talvez por isto, Hubert Damisch chame a atenção para a ausência de uma palavra, no Grego antigo, que corresponda ao actual significado dessa palavra, e para o facto de, no Latim, o vocábulo *Ars*, em Cícero, designar “uma maneira de ser ou de agir, a habilidade adquirida através do estudo ou da prática, um conhecimento de natureza técnica”<sup>15</sup>, o que parece aproximar-se do sentido do discurso de Vitruvio que reconhece aos arquitectos a necessidade de adquirir o conhecimento de várias áreas de estudo e que o saber em Arquitectura “é filho da prática e da teoria”<sup>16</sup>, tal como a *Encyclopédie* ainda entende. No entanto há que não esquecer que, com o surgimento do conceito de Arte independente, mesmo no âmbito dos professores da École des Beaux Arts (Paris), passou a haver a necessidade generalizada de afirmar a Arquitectura como Arte e Técnica, reforçando uma vontade em estabelecer a continuidade disciplinar da Grécia e Roma até à actualidade. Neste campo e ainda a partir da leitura da *Encyclopédie*, é interessante verificar que aí, na entrada Artes, se continua a dividi-las em Artes liberais e Artes Mecânicas, mas a divisão já não se faz como na Idade Média a partir do que se ensinava na Universidade (controlada pela Igreja Católica) ou não, mas sim a partir das

---

<sup>14</sup> Diderot; d’Alembert op. cit. pp. 713 a 717

<sup>15</sup> Hubert Damisch

*Artes*

In: *Enciclopédia Einaudi*, vol.3 (Artes-Tonal/Atonal)

Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, p. 30

<sup>16</sup> Vitruvius op. cit. p. 5

que tinham sido incluídas nas academias fundadas por Luis XIV ou não. E, neste caso, a Arquitectura tinha uma academia própria, demonstrando a importância que o rei absoluto dava à Arquitectura no contexto da centralização do poder e da reorganização do território do reino.

Esta associação entre prática e conhecimento, aliás aludida em alguns dos textos citados, leva a acentuar a integração do projecto ou plano como caracterizador da Arquitectura, que certos dicionários ou enciclopédias limitam aos edifícios e precisamente àqueles que incluem uma explícita intencionalidade artística, mas outros alargam a todos os edifícios ou mesmo à ordenação de espaços e criação de ambientes para as necessidades humanas, estendendo tal à dimensão urbanística, aludindo também à extensão do conceito para outras áreas de conhecimentos e práticas, concluindo-se assim que a variação da extensão e conteúdo do conceito veiculado pela palavra Arquitectura, neste tipo de publicações, implica um vasto leque de significados, mas que apesar de tudo rondam a construção como acção de alteração da realidade, em que o edifício, resultado dessa acção, funciona como paradigma da obra arquitectónica, apesar das perspectivas de alargamento, certamente fruto das reflexões e desenvolvimentos conceptuais ao longo do século XX na Disciplina de Arquitectura e que o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* bem reflecte.

### **Nos dicionários especializados**

Os dicionários mais especializados poderão projectar uma luz mais intensa sobre esta questão, pois supõem um enfoque muito mais particular. Estes dicionários especificamente do âmbito da Arquitectura ou de áreas mais particulares ou afins, já se podem reconhecer no *Dictionnaire de tous les termes d'Architecture dont on s'est servi dans ce Traité* incluído no tratado do cónego Jean-Louis de Cordemoy publicado em 1714 e que, na entrada Arquitectura, define-a como a “ciência ou a arte de bem construir. Ela contém, segundo Vitruvio, uma diversidade infinita de conhecimentos e estudos, sem os quais não se pode avaliar convenientemente tudo o que pertence às outras Artes que dela dependem”<sup>17</sup>. Outro dicionário, mas publicado independente 54

---

<sup>17</sup> De Cordemoy op. cit. p. 225

anos depois, e dedicado às “Nobres Artes” define a Architectura como “A Arte que ensina a traçar e construir um edifício com firmeza, solidez e beleza, segundo o seu destino” citando em seguida as suas partes tal como Vitruvio as assinalou e terminando com a inclusão de “tantas ciências e artes liberais”<sup>18</sup>.

Quatremère de Quincy foi secretário perpétuo da Académie des Beaux-Arts (1816-1839), membro do Conseil Honoraire des Musées, professor junto da Bibliothèque du Roi (1820), teve uma grande influência na formação da École des Beaux-Arts, e foi destacado defensor da estética da Mimesis. O seu célebre *Dictionnaire d'Architecture*, publicado pela primeira vez em 1832, inicia o texto definidor referindo-se ao seu “significado simples e mais geralmente aceite (...) arte de construir”, isto é, à origem vitruviana, para à frente afirmar o duplo significado da palavra arte, ofício e aspecto “dependente da faculdade do intelecto”, este último com o pleno direito à palavra e por extensão, de Quincy conclui que “nós excluiremos da nossa teoria qualquer arte de edificar, a qual corresponde apenas à parte material, limitando-se (a Architectura) àquela que tem por base, não a necessidade física, mas essencialmente a combinação das ordens, da inteligência e do prazer moral”<sup>19</sup>. E tudo isto no âmbito das Artes do Desenho, que afinal, conceptualmente, antecedem as Belas-Artes ou Artes Plásticas, as que foram incluídas na École des Beaux-Arts.

Eugène Viollet-Le-Duc, que foi extremamente crítico em relação ao ensino da Architectura na École des Beaux-Arts. No seu *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XI au XVI siècle* retoma a perspectiva vitruviana claramente em oposição à visão Belas-Artes, ao afirmar a divisão da Architectura em Teoria e Prática, numa relação directa e racional entre elas, pois escreveu que “A prática é a aplicação da teoria

---

<sup>18</sup> Silva, D. Diego Antonio Rejón de  
*Diccionario de las Nobles Artes para instruccion de los aficionados, y uso de los profesores*  
Segovia: En la Imprensa de D. Antonio Espinosa, 1788 (reedición de COAM, Madrid 1995)

<sup>19</sup> Quincy, Quatremère de  
*Dizionario Storico di Architettura*  
Venezia: Marsilio Editori, 1985, pp. 119-120

às necessidades; é a prática que subjuga a arte e a ciência à natureza dos materiais, ao clima, aos usos de uma dada época, às necessidades do momento”<sup>20</sup>.

Algumas décadas mais tarde um dicionário americano do princípio do século XX definia a Arquitetura, num primeiro parágrafo, como “A arte e o processo de construir com alguma elaboração e trabalho especializado; e, por extensão, os resultados dessa construção”, acrescentando, num segundo parágrafo, que “A modificação da estrutura, forma e cor das casas, igrejas, e edifícios cívicos pela qual se tornam interessantes como obras de belas artes. É este o sentido dado vulgarmente ao termo, quando usado sem qualquer ressalva; e é este o sentido usado em todo este dicionário”. Na entrada Engenharia, continuando o raciocínio anterior, está publicado que “Em termos gerais a divisão entre o trabalho do arquitecto e do engenheiro pode ser expressa deste modo: o que é tradicional na forma e estrutura, o que é conhecido por todos os construtores, bem como o que não oferece riscos, entra no campo dos arquitectos; e quase todos os resultados artísticos mais importantes são obtidos pelo tratamento desses edifícios como tal. Tudo o que é tão novo ou tão complexo que necessite de cuidado exame científico baseado nas matemáticas é do campo dos engenheiros”, acrescentando logo a seguir que alguns “arquitectos modernos” confiam nos seus próprios cálculos e alguns engenheiros têm algum “respeito tradicional pela beleza”<sup>21</sup> acentuando assim a dificuldade em delimitar os respectivos campos e anunciando alterações no entendimento que os arquitectos começavam a ter das questões da inovação e cálculo.

André Wogensky, conhecido colaborador de Le Corbusier, escreveu para a *Encyclopédie Pratique de la Construction et du Bâtiment* publicada em 1959, na entrada “Les Fontaines de l’Architecture” que “A arquitectura é a organização do meio físico onde vive o homem”, acrescentando que “Não há, na realidade, nenhum limite preciso, nenhuma fronteira entre a organização de uma cadeira, ou a organização de uma casa,

---

<sup>20</sup> Viollet-Le-Duc, Eugène  
*Dictionnaire Raisoné de l’Architecture Française du XI au XVI siècle*, volume premier  
Paris: V. A. Morel & Cie, Éditeurs, 1875, p. 116

<sup>21</sup> Sturgis, Russel  
*A Dictionary of Architecture and Building*  
New York: The MacMillan Company, 1905

ou a organização de um aglomerado urbano”<sup>22</sup>, ampliando claramente a teoria de Alberti sobre a semelhança entre uma casa e uma cidade, mas reflectindo também a influência do mestre franco-suíço. Contrariando em parte Wogensky, alguns anos mais tarde (1971) foi publicado um glossário de termos sob o título *The Language of Cities*, no qual a entrada “architecture, urban”, no seu parágrafo 7, entende que “até meados do presente século o planeamento urbano foi entendido na Europa como um ramo da arquitectura. O movimento para tornar o planeamento urbano numa profissão de direito próprio obteve o principal apoio nos Estados Unidos, onde a arquitectura começou a ser vista apenas como um ramo (ainda apesar de importante) do processo do planeamento urbano”<sup>23</sup>.

Publicado em Itália, o *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica* (1968), na entrada Architettura, escrita pelo conhecido historiador de Arte, Giulio Carlo Argan, defende a tese da redução estética ao afirmar que “Superada enfim a questão da redutibilidade ou não da arquitectura a uma teorização unitária da arte, e com ela a da relação *útil e belo*, a única investigação legítima é a da especificidade semântica da arquitectura, isto é do tipo de experiência estética que realiza e comunica”. Para além da dita redução, Argan defende a tese linguística para a Architettura, reduzindo ainda mais a sua natureza essencial apenas a uma “linguagem”, esquecendo as abordagens semióticas mais adequadas. Mais à frente, Argan cita Della Volpe distinguindo “o *opus* arquitectónico do *opus* simplesmente tectónico”<sup>24</sup>, ou seja, a velha distinção, tão em voga no século XIX, entre Architettura e Construção.

No entanto os autores do *Atlas d’architecture mondial*, publicado originalmente em alemão em 1974, consideraram, na Introdução da obra, “arquitectura” e “Arte de

---

<sup>22</sup> Wogensky, André  
*Les Fontions de l’Architecture*  
In: Dubuisson, Bernard (Direction)  
*Encyclopédie Pratique de la Construction et du Bâtiment*  
Paris: Librairie Quillet, 1959, p. 159

<sup>23</sup> Portoghesi, Paolo (Diretto da)  
*Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*  
Roma : Instituto Editoriale Romano, 1968, vol. I, p. 140

<sup>24</sup> Abrams, Charles  
*The Language of Cities – A glossary of terms*  
New York : The Viking Press, 1971, p. 14

construir” sinónimos, regressando à perspectiva vitruviana, e afirmando que ”A arquitectura é, já no sentido antigo, um conceito vasto e múltiplo”, recordando em seguida a origem grega da palavra, mas entendendo que, com a Revolução Industrial, as condições alteraram-se profundamente pois “O espaço na Terra, que antes parecia ilimitado, e as suas reservas de matérias primas reduziram-se sensivelmente”, levando a que “Em arquitectura, planificar e construir são alguns dos meios de organizar o nosso quadro de vida, de o delimitar e de o constituir judiciosamente, da habitação particular a regiões inteiras”. Mais adiante, no capítulo “A arquitectura, um processo autónomo”, ao citar Gottfried Semper, os autores confirmam a autonomia da Arquitectura como criação humana pois a Natureza não forneceu modelos completos, mesmo para abrigo e protecção, e apesar da “função primária da arquitectura” ser “quase biológica”, a Arquitectura foi-se diferenciando com o desenvolvimento das sociedades, criando-se “um número crescente de funções secundárias”<sup>25</sup>.

Já na *Enciclopedia de la Planificación Urbana*, publicada originalmente nos E.U.A. em 1974, o entendimento é bem diferente do anterior, pois na entrada Arquitectura considera-se que o seu sentido literal “é o trabalho do arquitecto, mas na actualidade tem-se dado ao termo o sentido mais específico referido à arte de construir edifícios atendendo em certo grau aos valores estéticos”, adiantando-se que com este ponto de vista “se considera a arquitectura tão somente enquanto venustas”, o que levaria alguns urbanistas a considerá-la apenas isso, resultando no facto de “Quando o urbanista torna visível ou ressalta a arquitectura ou efeitos arquitectónicos de um esquema de planeamento, está a pensar nos aspectos estéticos do meio urbano, como algo distinto dos propósitos ou aspectos utilitários das edificações”<sup>26</sup>. Assim esta publicação encontra dois sentidos aparentemente bastante afastados entre si, mas em redução extrema.

---

<sup>25</sup> Müller, Werner; Vogel, Gunther  
*Atlas d'architecture mondiale*, volume 1  
Paris: Éditions Stock, 1978 (primeira edição alemã: 1974), pp. 11 e 15

<sup>26</sup> Whittick, Arnold (Director de la publicación)  
*Enciclopedia de la Planificación Urbana*  
Madrid: Instituto de Estudios de Administración, 1975 (primeira edição americana: 1974)

Na entrada *Arquitectura* do *Dictionnaire de l'Urbanisme et de l'Aménagement*, escrita por Françoise Choay, depois desta autora comentar a trilogia vitruviana<sup>27</sup> a partir de Alberti, e classificar a *Arquitectura* como uma das Belas Artes, afirma logo a seguir que “Aplicado às realizações materiais, o termo *arquitectura* designa globalmente as construções que, desde os tempos arcaicos, tiveram, pela mediação das relações e dos poderes, e graças à sua resistência aos ataques do tempo, um papel essencial, como suportes da memória e dos valores simbólicos constituindo a identidade cultural das sociedades” e isto de tal modo que “denominações próprias servem muitas vezes para qualificar as outras artes”, mas o facto do livro e depois dos media terem tomado esse papel social, e “à medida que a Terra é mais completamente ocupada por edifícios utilitários, o termo *arquitectura* tende a tornar-se sinónimo de construção. Hoje está privado da aura que possuía na idade clássica e serve indiferentemente para designar todo o edifício (*arquitectura* comercial, hospitalar, efémera...), sem privilégio da dimensão estética ou simbólica”<sup>28</sup>. Verifica-se assim que Françoise Choay conclui em radical oposição à opinião veiculada pela publicação citada no parágrafo anterior.

No único dicionário de termos especializado em *Arquitectura* até agora publicado em Portugal com o título *Vocabulário Técnico e Crítico de Arquitectura*<sup>29</sup>, cita-se a origem latina traduzida como a “arte de edificar”, acrescentando-se ser a *Arquitectura* considerada “a mais completa das formas de arte (Hegel, Heidegger, Valery) pelo modo como corresponde aos valores ontológicos e existenciais na Humanidade”, sendo assim que “Pela sua organização física, é uma estrutura material, pelos seus conteúdos uma estrutura conceptual” e está associada ao arquitecto.

O *Dictionary of Architecture* da Oxford University Press na sua entrada *Arquitectura* apresenta sobretudo a perspectiva de John Ruskin, que assenta a qualidade artística da

---

<sup>27</sup> Por “trilogia vitruviana” quero designar o que Vitruvio entendeu como enquadramento conceptual para construir, no capítulo III do primeiro livro de *Os dez livros de Arquitectura*: durabilidade, adequação e beleza.

<sup>28</sup> Merlin, Pierre; Choay, Françoise  
*Dictionnaire de l'Urbanisme et de l'Aménagement*  
Paris: Presses Universitaires de France, 1996 (primeira edição: 1988)

<sup>29</sup> Rodrigues, Maria João Madeira; Sousa, Pedro Fialho de; Bonifácio, Horácio Manuel Pereira  
*Vocabulário Técnico e Crítico de Arquitectura*  
Coimbra: Quimera Editores, 1990

Arquitectura na inclusão de vontades para além da utilidade, terminando com a afirmação de Philip Johnson, no New York Times, de que “ a arquitectura é a arte de saber como gastar espaço”<sup>30</sup>, restringindo assim a Arquitectura sobretudo à questão estética, enquanto no contemporâneo *Diccionario Metapolis Arquitectura Avanzada* pode-se ler, escrito por Manuel Gauza, que “O valor da arquitectura não resulta já em criar formas no espaço, mas sim em propiciar relações com ele. Relações e acções combinadas - reacções - em (e para) uma realidade definitivamente ‘aberta’ e não pré-determinada; mais qualitativas, pois, quanto mais potencialmente interactivas. Em sinergia positiva com o meio”. Mais à frente Vicente Guallart escreveu que “A arquitectura é o processo pelo qual se define a organização de actividades no espaço. Físico ou virtual. O arquitecto e a arquitectura tradicionalmente têm operado manipulando a matéria para definir os limites de espaços que permitirão actividades. (...) Agora a matéria digital criada com informação, intangível, sem gravidade e mutável no tempo, faz-nos reflectir sobre a essência da arquitectura: quando a arquitectura é material e quando é informação. (...) Fazer arquitectura é esse processo abstracto que relaciona informação com matéria, no espaço e no tempo. Este é o trabalho do arquitecto. A arquitectura é o processo, não o resultado” adiantando a seguir que “O estado ideal do edifício seria o de constante construção, suportando actividades humanas. O projecto de uma auto-estrada num território de cinco mil quilómetros, a construção de uma barragem, a concepção de uma cadeira ou a sonorização de uma cidade é Arquitectura. (...) Definir a realidade virtual, os lugares de trânsito, os lugares de encontro, a maneira como acedemos à informação mediante um código espacial, utilizando material virtual (uns e zeros), com um resultado que, seja ou não seja similar às construções do mundo físico, é uma actividade própria da arquitectura”<sup>31</sup>. O contraste entre o dicionário britânico e o espanhol não poderia ser maior.

Da consulta destes dicionários mais especializados conclui-se imediatamente que a palavra Arquitectura, também neles, suscita uma grande variedade de temas e de

---

<sup>30</sup> Curl, James Stevens  
*Oxford Dictionary of Architecture*  
Oxford: Oxford University Press, 1999

<sup>31</sup> AA. VV.  
*Diccionario Metapolis de la Arquitectura Avanzada*  
Barcelona: ACTAR, 2001

delimitações, tal como nos dicionários generalistas, partindo cronologicamente, é claro, da definição vitruviana, para, no início do século XIX com Quatremère de Quincy, ser posta em causa essa definição, aliás como já tinha acontecido com Étienne-Louis Boullée, professor de Arquitectura e membro da Académie Royale d'Architecture, que criticou, no seu *Architecture, essai sur l'art* (escrito, segundo Pérouse de Montclos, antes de 1793), Vitruvio, contrapondo à “Arte de construir” a necessidade de conceber antes de construir e que a Arquitectura seria divisível em duas partes: a arte e a ciência. Esta seria de primeira necessidade e aquela corresponderia à capacidade de “produzir e levar à perfeição qualquer edifício”, sendo a principal, apesar da ciência ser “a mais essencial”<sup>32</sup>. Esta divisão é reconhecida em de Quincy, mas este torna exclusivo à Arquitectura a arte, uma das partes segundo Boullée, excluindo a outra parte, a ciência, num percurso de radicalidade que tanto influenciou a École des Beaux-Arts e a afastou progressivamente das contemporaneidades que acompanharam a sua existência. E Viollet-le-Duc ao regressar a Vitruvio opõe-se a essa perspectiva numa postura crítica perante a escola parisiense que tanto o celebrou e marcou uma polémica que se prolongou até ao século XX. Aliás o dicionário americano do princípio desse século reflecte a dicotomia entre Arquitectura e Engenharia cujas raízes parecem já se encontrar em Boullée, estando bem afirmada em de Quincy como se viu e que Argan, já depois de meados do século XX, citando Della Volpe, continua.

Mas já Wogensky em contraste com a École propõe uma ampla definição da Arquitectura como não podia deixar de ser, não só pela influência que sofreu de Le Corbusier, como pela sua integração no Movimento Moderno, cujo entendimento da Arquitectura seguiu a afirmação revolucionária no sentido precisamente da ampliação conceptual e do abandono da exclusividade artística da Arquitectura. Assim se compreenderá a posição inscrita no *Atlas d'architecture mondiale* que não só subscreve o alargamento conceptual, como recentra a questão construtiva na Arquitectura, afirmando a autonomia disciplinar, tema bastante discutido na década de 1970. Por isto só se pode compreender a posição da *Enciclopedia de la Planificación Urbana*, muito mais radical que a de *The language of Cities*, como uma visão ultrapassada e, possivelmente, uma vontade corporativa de diminuir o alcance conceptual da

---

<sup>32</sup> Boullée, Étienne-Louis  
*Architecture, essai sur l'art*  
Paris: Hermann, 1968, p. 49

Arquitectura e, conseqüentemente dos arquitectos. Já Françoise Choay centra o seu discurso no alargamento conceptual baseado na banalização do acto de construir e no abandono do seu papel simbólico, que se poderá associar à ultrapassagem do situação descrita no dicionário americano que destinaria aos arquitectos trabalharem em condições conhecidas e portanto sedimentadas sob o ponto de vista cultural, capazes de significar simbolicamente em termos colectivos. E se a questão artística e/ou simbólica na Arquitectura parece ser reduzida por muitos dos dicionários citados, o único dicionário português dedicado à Arquitectura afirma logo a condição artística da Arquitectura e a sua exclusiva dimensão do fazer, excluindo assim um corpo de conhecimentos próprio, negando a autonomia afirmada pelos autores do *Atlas d'architecture mondiale* apoiados em Gottfried Semper. Aliás não estará longe do dicionário de Oxford, apesar da radicalidade com que este entende a Arquitectura. Esta radicalidade está fundamentada na tradição da História de Arte britânica e americana e não será por acaso que a definição de Arquitectura, que veicula, assenta em John Ruskin. Enquanto o dicionário espanhol fruto das actividades de um jovem grupo de arquitectos de Barcelona, fundamenta as suas reflexões na actualidade da prática dos arquitectos e no alargamento conceptual da Arquitectura afirmado pelo Movimento Moderno e continuado até hoje se bem que com altos e baixos. A posição deste dicionário espanhol reflecte o entendimento de arquitectos que, muitas vezes diverge da História de Arte e da Estética. Basta observar quanto a Arquitectura é ignorada num dicionário britânico inteiramente dedicado à Estética publicado não há muito tempo, apesar da tradição atrás evocada<sup>33</sup>.

Comparando com os conteúdos dos dicionários generalistas, os dicionários especializados são mais peremptórios nas suas opções definidoras, mas a questão artística parece ser da maior importância, sobretudo para a abrangência do conceito, que se reduz quando a afirmação conceptual da integração no campo das Artes é mais dominante. Também se pode perceber que a dimensão urbanística da Arquitectura ou as

---

<sup>33</sup> Este dicionário que desenvolve cada entrada como um artigo de autor, além de não ter nenhuma entrada Arquitectura, apenas lhe faz referência em pouquíssimas entradas e aí em partes reduzidas: Cooper, David (Edited by) *A Companion to Aesthetics* Oxford: Blackwell Publishers, 1996 (primeira edição: 1992)

suas relações com o Urbanismo envolvem quer a ideia de uma relação estreita que chega à contiguidade ou integração, quer a redução ou delimitação a um estreito campo, compreendendo-se nesta perspectiva que a afirmação do Urbanismo constituiu um desafio disciplinar para a Arquitectura. Por outro lado percebe-se que a visão sobre a Arquitectura de sectores disciplinares mais especializados ou em conflito corporativo (Estética, História da Arte, Planeamento, etc.) tende a reduzi-la ou a englobá-la preferencialmente nos seus pontos de vista, enquanto os arquitectos ampliam-na conceptualmente.

### **Nos tratados**

Apesar dos dicionários poderem constituir um panorama de definições no qual se pode perscrutar o que se poderá entender por Arquitectura, haverá também que abordar o vasto campo das publicações e escritos produzidos no contexto disciplinar e afim, para reforçar centralmente a pesquisa, na medida em que será nesse contexto que se poderá encontrar mais aprofundado o âmago da questão. Joaquin Arnau Amo considera ser “para uma certa fixação pedagógica, oportuno estabelecer como epígrafes” três períodos na história das publicações de Arquitectura: 1. os tratados, 2. os ensaios, 3. os manifestos<sup>34</sup>. Se o período dos tratados se pode delimitar e reconhecer com algum rigor, verifica-se que o aparecimento dos ensaios, possivelmente no século XVIII, inaugurou um modo de escrita e reflexão que ainda não terminou, e que os manifestos tiveram um período áureo nas décadas de 20 e 30 do século XX, mas hoje já não constituem forma escrita de relevo, havendo também muitas outras formas de escrita e publicação em Arquitectura, correspondendo igualmente a diversas formas de produção de conhecimentos (resultantes de vários tipos de investigação e registo) ou mesmo de testemunhos e memórias, bem como decorrentes dos vários tipos de publicações (críticas, memórias, entrevistas, etc.).

Esta nova fase de reflexão iniciar-se-á pela observação de alguns tratados, não só da sua parte escrita como também das imagens gráficas que neles estão incluídas e que

---

<sup>34</sup> Amo, Joaquin Arnau  
*La Teoria de la Arquitectura en los Tratados* (Volumen I: Vitruvio)  
Madrid: Tebas Flores, 1987, p.11

adquirem uma importância crescente na medida em que, conforme assinala Françoise Choay<sup>35</sup>, os tratados, abordando quase exclusivamente as ordens, tornaram-se dominantes entre os séculos XVII e XVIII, tendendo a prescindir da escrita como foi o de Vignola (1562), que foi publicado sem qualquer escrito ao longo do século XIX, sendo, nesta versão, livro de referência no ensino da Architectura na parisiense École des Beaux-Arts. Choay considera haver assim uma redução do conceito de Architectura ao do estilo, ao de simples “escrita”.

No já referido *Os Dez livros de Architectura*, Vitruvio escreve no parágrafo 1 do capítulo I (*A educação de architecto*) do livro I, que “ O architecto deve ser instruído com o conhecimento de muitos ramos do estudo e vários tipos de aprendizagem, pois é pelo seu julgamento que a obra realizada pelas outras artes<sup>36</sup> é avaliada. Este conhecimento é filho da prática e da teoria”<sup>37</sup>. Deste modo o architecto romano inicia o seu texto precisamente com a afirmação da Architectura como conhecimento capaz de entender e apreciar (e coordenar) os saberes de outras disciplinas, sendo aquele filho da prática e da teoria. Tal deixou marcas até agora indeléveis no entendimento da Architectura. Ainda no mesmo livro, mas no parágrafo 1 do capítulo III, como já foi assinalado, Vitruvio dividiu a Architectura em três partes, sendo a primeira a “arte de construir”, a que mais interessa para a prosperidade da Architectura, que dividiu, por sua vez, em duas: “a primeira é a construção de cidades fortificadas e obras de uso geral em locais públicos e a segunda é a elevação de obras dedicadas aos indivíduos privados”<sup>38</sup>. E de facto, logo os capítulos seguintes são dedicados à cidade (IV, V, VI), enquanto o capítulo VII tem como título “Os locais para os edifícios públicos”, estes exemplificados no templo, no forum, etc., mas os capítulos posteriores alargam as referências aos edifícios públicos como basílicas, tesouros, prisões e casas do senado, teatros, colonatas e passeios, banhos e palestras, portos, protecções contra as ondas e estaleiros navais, aquedutos, poços e cisternas. E a eles são dedicados vários capítulos,

---

<sup>35</sup> Choay, Françoise  
*La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*  
Paris: Éditions du Seuil, 1980 p. 42

<sup>36</sup> Como já foi escrito atrás, a palavra Arte não pode aqui ser entendida no seu significado actual dominante.

<sup>37</sup> Vitruvius op. cit. p. 5

<sup>38</sup> Vitruvius op. cit. p. 16

nos quais, bem como noutros, as questões construtivas/técnicas ou relativas às ordens são abordadas, para Vitruvio acabar com os capítulos dedicados à Astronomia/Astrologia e às máquinas (de elevação, de água e de guerra). Deste conteúdo, pode-se concluir que o resultado da prática da “arte de construir” abarca a cidade como um todo, os seus edifícios públicos e privados que podem incluir vastos espaços exteriores como, por exemplo, o fórum, e também as habitações privadas das quais Vitruvio apenas descreve as vilas urbanas ou rústicas. Sendo assim Vitruvio inclui na *Arquitectura Prática e Teoria* e o conhecimento que as une e aprecia as outras “artes”.

Também Leon Battista Alberti estabeleceu uma estreita ligação entre edifício e cidade, como se pode constatar na sua afirmação contida no seu célebre tratado *Os Dez livros de Arquitectura* ou *De Re Aedificatoria* de que “A totalidade da Força da Invenção e toda a Capacidade e Conhecimento na Arte de Construir, é chamada à Compartição: Porque as distintas Partes de todo o Edifício, e, para usar tal palavra, a Integralidade de cada uma dessas Partes, e a União e Concordância de todas as Linhas e Ângulos na Obra devidamente ordenada para a Conveniência, Prazer e Beleza, são dispostas e medidas somente pela Compartição: como se a Cidade, de acordo com a Opinião dos Filósofos, não fosse mais que uma grande Casa, e, por outro Lado, uma Casa fosse uma pequena Cidade; e porque não dizer, que os Membros dessa Casa são tantas pequenas Casas; como o Pátio, a Sala de Entrada, o Salão, o Pórtico e muitos outros?”<sup>39</sup>. E ao analisar o conteúdo desse livro, pode-se concluir que a Arte de Construir, que Alberti retirou de livro de Vitruvio (como todos os estudiosos confirmam) e reforça ao focar o seu livro na abordagem da “Concepção de Edifícios”, abarca uma enorme diversidade, conforme se pode observar nos títulos dos diversos capítulos dos livros IV e V que tratam da cidade, suas muralhas, pontes e praças e sistemas de esgotos, dos palácios e fortalezas, dos templos grandes e pequenos, lugares de exercício, escolas públicas e hospitais, casas do Senado, tribunais e administração da justiça, barcos, portos e suas fortificações, armazéns, arsenais, docas e prisões, casas privadas na cidade e no campo. Neste último campo tipológico, Alberti considera que “O pobre Escolhe construir por

---

<sup>39</sup> Alberti, Leon Battista  
*The Ten Books of Architecture* (The 1755 Leoni Edition)  
New York: Dover Publications, 1986 (Book I, Chap.IX) p 13

Necessidade; mas o Rico para o Prazer e Desfrute”<sup>40</sup>, o que leva a concluir que o pobre não alcança a Architectura, pelo menos na sua habitação, pois o architecto italiano incluiu a Arte de Construir nas “Artes tendendo ao Prazer e à Conveniência da Vida, adquiridas com grande Indústria e Diligência”, respondendo à Necessidade, Utilidade e Conhecimento das Coisas que são Agradáveis<sup>41</sup>.

O tratado de Sebastiano Serlio, que tomou o título de *Os Cinco Livros de Architectura* (foi publicado mais um livro, o VII depois da sua morte), começou-se a publicar em Veneza em 1537 e terminou com a morte do architecto em 1554, inaugurando o tipo de publicação essencialmente baseada em comentários a gravuras, muito dirigido para a Prática e de fácil consulta. Mostrava a sua “atitude anti-filosófica (...), a sua desconfiança relativamente às considerações teóricas, a sua abordagem pedagógica”<sup>42</sup>, talvez já antecipando o que Françoise Choay considera ser típico nas publicações sobre Architectura a partir do século XVII, se bem que sobretudo preocupadas com as ordens. Deste modo interessará observar o que Sebastiano Serlio incluiu no seu muito famoso tratado, cuja grande divulgação provavelmente se ficou a dever a ter sido publicado em Italiano e não em Latim como os anteriores, e basear-se em desenhos comentados e não em textos independentes. O Livro I aborda a Geometria aplicada, o Livro II inclui o estudo da Perspectiva de Ponto de Fuga e um tratado de Cenografia. Mas é o Livro III que começa a apresentar casos de Architectura. Serlio reservou este livro às Antiguidades: casas, templos, anfiteatros, palácios, termas, obeliscos, pontes, arcos de triunfo, etc., conforme o autor anuncia no frontispício do livro, mas também incluiu pórticos, teatros, portas de cidade, portos e túmulos e não se limitando a apresentar reconstituições de edifícios dos “antigos”, mas incluindo obras de Bramante, cuja qualidade considerou ser equivalente àqueles em mais uma atitude inédita. O Livro IV é reservado às cinco ordens e exemplos da sua aplicação, enquanto o Livro V coloca em

---

<sup>40</sup> Alberti op. cit. (Book V, Chap. XIV) p. 100.

<sup>41</sup> Alberti op. cit. (The Preface)

<sup>42</sup> Pressouyre, Sylvia  
*Serlio, Sebastiano (1475-env. 1554)*  
In: AA. VV.  
*Dictionnaire des Architectes*  
Paris:Encyclopaedia Universalis/Albin Michel, 1999, pp. 619 e 620

paralelo templos antigos e igrejas cristãs<sup>43</sup>. O facto de ter sido publicado mais um livro, após a morte do autor, poderá indicar que o tratado afinal ficou incompleto, mas dos cinco que foram publicados ainda em sua vida, pode-se concluir que, para Serlio, a *Arquitectura* incluía muitos tipos de edifícios e não se ficava pelos exemplos antigos como modelos supremos, os seus contemporâneos podiam igualá-los.

Andrea Palladio, um dos mais famosos e influentes arquitectos de todos os tempos, publicou também um tratado a partir de 1570 em Veneza, em parte responsável por essa fama, e que constituiu um dos mais poderosos meios de divulgação profissional e disciplinar durante séculos, até porque inclui imediatamente a apresentação de exemplos da própria obra projectada do autor, nomeadamente “villas” e “pallazos”, sobretudo para a nobreza de Vicenza e do Veneto, fazendo jus ao que o autor considerava ser a base inicial da *Arquitectura*: a casa. De facto no prefácio de *Os Quatro Livros de Arquitectura*, Palladio escreveu: “penso que seria muito conveniente começar por casas privadas, porque devemos acreditar que essas primeiras manifestações levaram aos edifícios públicos (...) com várias casas, são formadas aldeias, seguindo-se então muitas aldeias, cidades, e nelas lugares públicos e edifícios são construídos”<sup>44</sup>. Deste modo Palladio entendia que o núcleo inicial e constante da *Arquitectura* seria a casa, apontando assim para o habitar como o centro das preocupações da *Arquitectura*, o que poderá ter sido inspirado em Vitruvio, na sua teoria sobre a origem da *Arquitectura* explicada no capítulo I do Livro II de *Os Dez Livros de Arquitectura*. Também é de assinalar o entendimento de que a cidade é constituída por acumulação de obras construídas (lugares públicos e edifícios).

Analisando o conteúdo de *Os quatro Livros de Arquitectura*, que foi escrito com conhecimento de Vitruvio e Alberti, verifica-se que o Livro I aborda questões contrutivas, as ordens, partes de edifícios, dimensões e vários elementos arquitectónicos. O Livro II contém a apresentação de casas segundo projectos de Palladio e alguns casos de reconstituição de exemplos romanos. O Livro III aborda

---

<sup>43</sup> Serlio, Sebastiano

*The Five Books of Architecture* (An Unabridge Reprint of the English Edition of 1611)  
New York: Dover Publications, 1982

<sup>44</sup> Palladio, Andrea

*The Four Books of Architecture* (publicado a partir da edição londrina de 1738)  
New York: Dover Publications, 1965

exemplos de carácter público, quer do risco de Palladio, quer de reconstituições de exemplos gregos ou romanos que incluem estradas, redes urbanas, pontes, praças e edifícios públicos, enquanto o Livro IV foi dedicado aos templos antigos. E, mais uma vez, se pode constatar que o conceito de Architectura em Palladio incluía um vasto conjunto de tipos com diversas escalas e propósitos, evidentemente associáveis às encomendas mais prestigiadas originadas pelas vontades dos mais poderosos.

A publicação de tratados de Architectura depois de Palladio deixou de ser exclusivo de Itália. Em França e noutros países europeus o exemplo italiano frutificou, expandindo-se a ideia disciplinar e a figura do arquitecto conhecedor dos tratados e dos exemplos dos antigos e “modernos” e exercendo a profissão de modo intelectual. Andrea Palladio contribuiu muito para tal, nomeadamente através do seu tratado, mas também pela fama das suas obras em Itália. O interesse pela Architectura, assim entendida, também chegou aos poderosos e não podemos ignorar que a criação da Académie Royale d’Architecture, fundada em 1672 por Colbert no reinado de Luis XIV em França, foi uma clara manifestação desse estado de coisas.

Alberto Pérez-Gomez considera que a crise que a “arquitectura moderna” enfrenta “tem as suas raízes no processo histórico desencadeado pela revolução galileana” em dois tempos, um nos finais de seiscentos e outro em finais do século seguinte. No primeiro tempo abandonou-se o Número e a Geometria como “elo entre o humano e o divino”, enquanto, “ao mesmo tempo, a técnica e o artesanato libertam-se das suas tradicionais associações mágicas. Em arquitectura, isto fundou a base para uma nova perspectiva. Os arquitectos começaram a considerar a sua disciplina como um desafio técnico, cujos problemas podiam ser resolvidos com a ajuda de dois instrumentos conceptuais, número e geometria. Mas no século XVIII, a dimensão transcendental do pensamento humano e acção foi defendida através do mito da Natureza Divina.(...) A influência de Newton abriu caminho para a sistematização e matematização do conhecimento, um conhecimento que (...) pode ser derivado da observação dos fenómenos naturais”<sup>45</sup>. Com estas afirmações, Pérez-Gomez não revela toda a profundidade das transformações a vir. Antoine Picon, no seu prefácio a uma reedição da tradução que Claude Perrault

---

<sup>45</sup> Pérez-Gomez, Alberto  
*Architecture and the Crisis of Modern Science*  
Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1984, pp. 10 e 11

fez de *Os Dez Livros de Architectura* de Vitruvio a pedido de Colbert, publicada em 1673, finaliza o seu texto escrevendo que "As ideias de Claude Perrault constituem definitivamente signos premonitórios da dissociação entre arte e arquitectura, por um lado, e ciências e técnicas, por outro, que vai acontecer ao longo do século XVIII. Verdadeiro monumento, a sua tradução de Vitruvio constitui uma das últimas sínteses abraçando todos os domínios, ao mesmo tempo que ela marca o ponto de partida que vai conduzir à sua dissolução"<sup>46</sup>. Assim pode-se entender a referida tradução de Claude Perrault, recheada de notas, como integrando o espírito do tempo no que toca à disciplina da Architectura. Exemplo disto é a tradução que Claude Perrault fez do início do capítulo III do Livro I, onde das três partes da Architectura, a primeira não é traduzida por "arte de construir", mas sim por "Construção dos Edifícios".

Também do século XVII, mas ainda em Itália e só publicado em 1737, o tratado de Guarino Guarini (1624-1683) revela uma faceta de teórico bastante desconhecida no famoso arquitecto do Barroco, que projectou uma igreja para Lisboa. Logo no início da publicação que tem o título de *Architettura Civile*, Guarini destaca que "Entre as Artes Liberais, sobre as quais se têm debruçado com tanto estudo os Homens doutos, a Architectura parece ser aquela que tem vantagens sobre todas as outras, quer pelas grandes edições, quer pela quantidade de edifícios sumptuosos do passado e na cidade recente, e no campo aberto (...) Não é excessivo o que se disse anteriormente sobre a Architectura, pois envolve a maior parte das mais nobres ciências, as mais sublimes, isto é, as que contêm o que é mais útil e o que é mais difícil". No *Trattato Primo*, depois de concordar com Vitruvio que a Architectura "é uma Ciência, ou conhecimento ornamentado de mais disciplinas, e várias erudições que julga a obra de outras Artes (...) porque todas convergem para uma Habitação cómoda", Guarini no Capítulo Primo foca a Architectura na "Arte de construir" que "se pode sub-dividir em vários grupos, segundo várias espécies de Fábrica, que foram instituídas pela necessidade do uso humano. A primeira é a Militar, que se exercita na construção de Muralhas para defender a Cidade (...) A segunda é Civil, e ocupa-se em erguer Fábricas públicas de Basílicas, Teatros, Cenas, Pórticos, Palácios públicos, Coliseus, Pirâmides e outras coisas parecidas. A terceira é chamada de Económica, ou privada, e exercita-se na

---

<sup>46</sup> Picon, Antoine

*Èrudition et Polémique: Le Vitruve de Claude Perrault* (Introduction)

In: *Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve* (publicado a partir da edição parisiense de 1773)

Bibliothèque de l'Image, 1995

Fábrica civil sim, mas para cidadãos particulares. A quarta Rústica, que serve para o Campo edificando Casas de Villa, dispondo Jardins e outras coisas semelhantes. A quinta Aquática, que trabalha com a Água, para conduzi-la, barrar-lhe a passagem, ou esvaziá-la. A sexta Eclesiástica que levanta templos destinados ao Culto Divino. E todas estas partes da Architectura são acompanhadas pela Maquinaria, que quase sempre a serve”<sup>47</sup>

Por estas citações se percebe a proximidade com Vitruvio e até nos excessos, que Claude Perrault considerou existirem no tratado do arquitecto romano. De facto na nota 1 da página 2 da edição original da tradução de Perrault este escreveu que “a intenção de Vitruvio foi de exagerar o mérito e a dignidade desta ciência, pois ele explica no resto do capítulo, onde ele quer fazer crer que todas as ciências são necessárias a um arquitecto”<sup>48</sup>. E apesar do que Françoise Choay afirma sobre a redução dos tratados no seu conteúdo e intenções, Guarino Guarini afinal reconhece à Architectura a qualidade de “Arte Liberal”, isto é, do campo intelectual, disciplina de estudos e de realizações “sumptuosas”, envolvendo “a maior parte das nobres ciências”.

Aliás, críticas à situação descrita por Choay já se podem encontrar no século XVIII. Pierre Patte escreveu nas suas *Mémoires sur les objects les plus importants de l'architecture* (1769) que “Temos tanta necessidade de bons livros de Architectura que, se não fosse a parte sistemática das proporções, sobre a qual empilhou-se volume sobre volume sem conseguir acordo, tudo o resto está, por assim dizer, por abordar. (...) Se considerarmos a Architectura em grande, apercebemo-nos que quase tudo está por racionalizar, e que temos visto sistematicamente os objectos sob o ponto de vista do Pedreiro, enquanto deveríamos encará-los como Filósofos. Eis porque as Cidades nunca foram dispostas convenientemente para o bem estar dos seus habitantes”<sup>49</sup>. O mesmo

---

<sup>47</sup> Guarini, Guarino  
*Architettura Civile*  
Torino: apresso Gianfranco Mairesse all’Insegna di Santa Teresa di Gesu, 1737

<sup>48</sup> *Les Dix Livres d’Architecture de Vitruve* op. cit.

<sup>49</sup> Patte, Pierre  
*Mémoires sur les objects les plus importants de l’architecture* (1769)  
In: Fichet, Françoise  
*La Théorie Architecturale a l’Âge Classique – Essai d’anthologie critique*  
Bruxelles: Pierre Mardaga, 1979, p. 389

parece poder concluir-se do Prefácio de *Architecture moderne ou l'Art de bien bâtir pour toutes sortes de personnes* (1764) de Charles-Antoine Jombert (contendo desenhos de muitas casas, mesmo modestas, projectadas por Gilles Tiercelet) onde se pode ler que “Apesar de terem aparecido desde cerca de sessenta anos muitos excelentes Tratados de Arquitectura, e que parece supérfluo aumentar o seu número, no entanto se tomarmos atenção, veremos que resta ainda sobre esse tema muito para exercitar os espíritos laboriosos”. Este autor logo a seguir considera que o tema principal desses tratados foram as cinco ordens, abordando assim apenas a “decoreção exterior dos edifícios, de maneira que não fazem quase nenhuma menção a essa parte da Arquitectura que ensina a bem distribuir as salas de um apartamento para o tornar agradável e cómodo, relativamente à extensão do terreno que temos ao dispor e à qualidade das pessoas que aí habitarão”. Jombert considerava que esta “parte da Arquitectura” seria “a mais essencial a esta Arte”<sup>50</sup>.

### **Com o final da preponderância dos Tratados**

Alexander Tzonis encara a evolução da Disciplina da Arquitectura do “Modelo Divino”, considerado pré-racional, para uma explícita racionalidade através da Renascença e dos contributos essencialmente franceses nos séculos XVII e XVIII. Esta explícita racionalidade é caracterizada por este autor como tendo “maior relação com a aplicação da indução, da análise, da comparação, da observação e da experimentação (aspectos todos eles derivados da natureza da mente humana) à actividade de projectar, com outra qualidade fundamental do homem” que Tzonis, citando Adam Smith, inclui em “uma certa predisposição da natureza humana ... para mudar umas coisas por outras”. E o autor continua “Por outras palavras, a arquitectura racionalista não é unicamente o resultado do desenvolvimento de certos métodos capazes de controlar a produção de bens materiais mediante objectos bem projectados, mas também da lenta aparição de

---

<sup>50</sup> Jombert, Charles-Antoine  
*Architecture Moderne ou l'art de bien bâtir pour toutes sortes de personnes*  
Tome Premier  
Paris: Librairie du Génie & de l'Artillerie, 1764

uma sociedade baseada nas funções do mercado, do capital”<sup>51</sup>. Será então no século XVIII que em alguns dos mais importantes países europeus se implanta uma burguesia empreendedora que se torna cada vez mais importante e desempenha o papel central nas grandes mudanças sociais e políticas do final desse século na Europa.

Como já foi referido, Joaquim Arnau Amo considera o aparecimento do ensaio no século XVIII, sublinhando que tal apelidação aparece no título do livro de Boullée, e que os ensaios se aproximam mais do que “hoje entendemos por teoria” pois “desenvolvem o seu próprio argumento teórico e desafiam a autoridade dos mestres antigos”<sup>52</sup>, aliás posição que se pode encontrar pioneiramente em Claude Perrault. Os textos atrás citados de Pierre Patte e de Charles-Antoine Jombert bem ilustram tal atitude. Mas é habitual entender o *Essai sur l'Architecture* do abade Marc-Antoine Laugier, publicado pela primeira vez em 1753, como o exemplo acabado e muito influente de tal forma de escrita nesse século. Geert Bekaert que fez o comentário inicial na publicação de 1979 dos dois mais conhecidos textos do abade, afirma que “Laugier quer, como Buffon, Montesquieu, Condillac e muitos outros o fizeram para as ciências e a filosofia, encontrar para a arquitectura o seu estatuto teórico, científico, ou, pelo menos, desenvolver um esforço nesse sentido”<sup>53</sup>. Assim poderemos compreender a definição que Laugier fez da Arquitectura: “A Arquitectura é de todas as Artes úteis, aquela que exige os talentos mais distintos, e os conhecimentos mais extensos. É necessário talvez tanto génio, espírito, e gosto para fazer um grande Arquitecto, quanto para formar um Pintor, e um Poeta de primeira ordem. Seria um grande erro acreditar que não há aqui senão mecânica; que tudo se reduz a escavar fundações, a levantar paredes; tudo, segundo as regras, cuja rotina apenas supõe olhos habituados a avaliar o aprumo e mãos adaptadas a manusear a colher de pedreiro. Quando se fala da arte de construir; montículos confusos de materiais informes, andaimes perigosos, um

---

<sup>51</sup> Tzonis, Alexander  
*Hacia un entorno no opresivo*  
Madrid: H. Blume Ediciones, 1977, p. 73

<sup>52</sup> Amo, Joaquim Arnau, op. cit. p.12

<sup>53</sup> Bekaert, Geert  
*À l'École du Dieu du Goût*  
In: Laugier, Marc-Antoine  
*Essai sur l'Architecture + Observations sur l'Architecture*  
Bruxelles: Pierre Mardaga, 1979, p. X

movimento assustador de máquinas, um exército de operários sujos e cheios de excrementos; é tudo que se apresenta à imaginação vulgar, é isso a casca pouco agradável de uma Arte, cujos engenhosos mistérios percebidos por poucas pessoas, excitam a admiração daqueles que os penetram. (...) Quem for capaz de apreender tantas verdadeiras belezas; muito longe de confundir a Arquitectura com as Artes menores, será preferencialmente tentado de a situar ao mesmo nível da Ciências mais profunda.”<sup>54</sup>. Mais à frente o abade reconhece que “Os edifícios são feitos para a habitação, e é enquanto cómodos que podem ser habitáveis”<sup>55</sup> e quanto à cidade, Laugier entende que “Quando o projecto de uma cidade é bem traçado, o principal e o mais difícil está feito. (...) Se quisermos que uma cidade seja bem construída, não se deve abandonar aos caprichos dos particulares as fachadas das suas casas”<sup>56</sup>.

Destes excertos retirados de *Essai sur l'Architecture* se pode perceber que o seu autor reconhece à Arquitectura a sua dominante utilidade ancorada na sua habitabilidade e na sua dimensão colectiva no contexto da cidade, mesmo que poucos reconheçam a elevação da Arquitectura enquanto disciplina “ao mesmo nível da Ciência mais profunda”. E o que conterà a Arquitectura segundo este ensaio sem qualquer ilustração ou desenho, ao contrário dos tratados? No primeiro capítulo, depois dos princípios gerais em torno da cabana primitiva e da origem da coluna e entablamento como base da Arquitectura, Laugier trata dos elementos daí derivados. No capítulo seguinte aborda as várias ordens, para no capítulo terceiro encarar a solidez, a comodidade e a aparência dos edifícios, enquanto o capítulo quarto é reservado às igrejas, o quinto às cidades e o sexto aos jardins. Deste modo pode-se concluir da vasta abrangência da Arquitectura em Laugier, não traindo muitos dos seus antecessores.

Curioso é também descobrir que Laugier já utilizava a denominação Belas-Artes na vontade em distinguir das outras Artes como a de Construir, agora remetida ao acto de construir reduzindo o significado vitruviano, ou até a “Arte de construir abóbadas”

---

<sup>54</sup> Laugier, Marc-Antoine  
*Essai sur l'Architecture*  
In: Laugier, Marc-Antoine  
*Essai + Observations sur l'Architecture*  
Bruxelles: Pierre Mandaga éditeur, 1979

<sup>55</sup> Laugier, Marc-Antoine  
*Essai sur l'Architecture* (op. cit.) pp. 1 e 2

<sup>56</sup> Laugier, Marc-Antoine, op. cit. p. 227

remetendo a um saber artesanal específico. Francesco Milizia, que foi muito influenciado pelo famoso frade Carlo Lodoli (1690-1761) considerado como um radical defensor da nova racionalidade no seu tempo, publicou um livro tendo como título *Dell'arte di vedere le Belle Arte del Disegno* em 1781, ao mesmo tempo que o seu mais conhecido texto *Principi di architettura civile*. Na tradução em Castelhana, de 1823, pode-se ler que “Ela entra nas belas-artes por aquela parte sua que é relativa à beleza; mas pelo que corresponde ao seu mecanismo, ela retira tudo da física, e quem diz física, diz matemática, química, história natural, etc.”. Deste modo Milizia separa, na Arquitectura duas partes, uma artística e outra mecânica, adiantando que “Se a Arquitectura civil quer, pela sua beleza, ser admitida entre as belas-artes de imitação, é preciso que ela também prove como as outras a sua procedência de algum modelo natural que ela se proponha imitar aformoseando-o”<sup>57</sup>. E esse modelo, segundo Milizia, afinal não é natural, é sim a cabana primitiva que já Vitruvio encarava como o início da Arquitectura e que Laugier toma como modelo renovado para os sistemas de ordem e construção.

Os arquitectos ditos “da Revolução” como Étienne-Louis Boullée ou Claude Nicolas Ledoux, não se limitaram a deixar obras construídas e colecções de desenhos entretanto tornadas célebres. Deixaram também escritos. O primeiro, escreveu o já referido *Architecture, essai sur l'art* e outros textos como *Considérations sur l'importance et l'utilité de l'Architecture, suivies de vues tendant aux progrès des Beaux-Arts*, antes de 1793, mas que só foi publicado em meados do século XX quando estes arquitectos foram descobertos pela História da Arquitectura. Neste segundo texto, Boullée considera que “A arquitectura é uma arte pela qual as necessidades mais importantes da vida social são preenchidas. Todos os monumentos sobre a terra próprios ao estabelecimento dos homens são criados pelos meios dependendo dessa arte benfeitora. (...) É ela que, se necessário, desvia as águas rápidas dos rios e oferece-lhes novos cursos, ou que, sobre os seus leitos, sabe abrir-nos caminhos tão sólidos como os sobre a terra. Trabalha no seu seio para formar estradas nas suas entranhas; suspende entre montes os caminhos nos ares. Desafia o furor do mar e contém-no em limites por ela definidos e, não podendo abrir caminhos sobre esse imenso elemento, oferece resposta

---

<sup>57</sup> Milizia, Francesco

*Arte de saber ver en las bellas Artes del Diseño* (publicado a partir da edição catalã de 1823)  
Barcelona: Editorial Alta Fula, 1987, p. 42

dando os meios de o percorrer”. E depois de discorrer sobre a perfeição dos templos gregos afirma que “A arquitectura sendo a única arte pela qual podemos pôr a natureza em obra, esta vantagem única constata a sua sublimabilidade”<sup>58</sup>. Mais à frente Boullée alude à expedição de Napoleão ao Egipto (o que permite pensar que este texto terá sido revisto em 1798) e, avançando para um panorama de total reorganização deste país africano, descreve o modo como a Arquitectura poderia contribuir para tal, tornando os campos salubres, situando a fundação de cidades e projectando-as de modo a serem saudáveis e terem água em todos os seus pontos, acompanhando tal fornecimento com apropriados esgotos. E nelas os “monumentos públicos úteis ou agradáveis seriam localizados para a maior comodidade dos habitantes; por outro lado, seriam distribuídos de maneira que pudessem formar o mais belo conjunto na cidade”<sup>59</sup>. Para favorecer o comércio as comunicações, os canais e portos seriam estabelecidos, etc.

Por outro lado, em *Architecture, essai sur l'art*, Boullée inicia a Introdução com a parte mais conhecida do ensaio. Nela interroga-se: “O que é a Arquitectura? Defini-la-ei como Vitruvio a arte de construir? Não. Há nessa definição um erro grosseiro. Vitruvio toma o efeito pela causa”. E continua afirmando que “É preciso conceber para realizar. Os nossos primeiro pais não construíram as suas cabanas senão depois de terem concebido a sua imagem. É esta produção do espírito, é esta criação que constitui a arquitectura, que podemos, conseqüentemente, definir a arte de produzir e levar à perfeição qualquer edifício. A arte de construir não é senão uma arte secundária, que nos parece conveniente nomear a parte científica da arquitectura”. Boullée conclui este raciocínio escrevendo que “A arte propriamente dita e a ciência, eis o que cremos dever distinguir na arquitectura”<sup>60</sup>. Esta opinião não está longe da de Milizia.

---

<sup>58</sup> Boullée, Étienne-Louis  
*Considérations sur l'importance de l'Architecture, suivies de vues tendant aux progrès des Beaux-Arts*  
In: Boullée, Étienne-Louis  
*Architecture, essai sur l'art*  
Paris: Hermann, 1968, pp. 32 e 33

<sup>59</sup> Boullée, Étienne-Louis  
*Considérations ...*, op. cit. p. 37

<sup>60</sup> Boullée, Étienne-Louis  
*Architecture, essai sur l'art*, op. cit. p. 49

Tal discurso combinado com o que Boullée escreveu mais à frente exclamando que “Oh! Como é preferível a sorte dos pintores e dos homens de letras! Livres e sem qualquer espécie de dependência, eles podem escolher todos os seus temas e seguir o impulso do seu génio”<sup>61</sup>, revela o percurso intelectual do arquitecto francês e a nova e prestigiada autonomia da Arte. Bastará para compreender esta situação recordar as contemporâneas reflexões da nascente Estética que se autonomizava no contexto da Filosofia. Immanuel Kant foi dos filósofos que mais contribuiu para tal, identificando a Estética como um domínio da experiência humana igual em dignidade aos domínios Teórico e Prático, isto é, do cognitivo e do moral. Kant também considerou haver três grandes áreas na esfera da Filosofia: Natureza, Liberdade e Arte. À Natureza pertence o princípio da conformidade com a lei; à Liberdade pertence o princípio da finalidade; à Arte pertence o princípio da ausência de finalidade. A esta última pertença Kant junta a oposição entre Lógica e Estética, remetendo esta para o campo exclusivo da subjectividade, isolando assim o mundo da Arte<sup>62</sup>.

Portanto, pode-se compreender que Boullée ao separar, na Arquitectura, a “arte propriamente dita” da “ciência”, pretendeu encontrar na Arquitectura um domínio isolável correspondendo àquilo que Kant identificou como contendo o princípio de ausência de finalidade e que Boullée encontra na concepção da imagem anterior à realização. Isto é, para o arquitecto francês a liberdade que ele reclama para o arquitecto radica-se na subjectividade de uma criação antes das respostas práticas que ele afinal valorizou um tanto contraditoriamente no texto de exaltação da utilidade social da Arquitectura. Esta contradição acompanhará a Arquitectura ao longo do século XIX, definindo uma crise sem precedentes.

Claude Nicolas Ledoux ainda conseguiu publicar o seu *L'Architecture considerée sous le rapport de l'Art, des Moeurs et de la Législation* em 1804, dois anos antes da sua morte. Na página da dedicatória “A Sua Majestade o Imperador de Todas as Rússias” da edição original estão assinalados os desenhos aí incluídos: “plantas, alçados, cortes e

---

<sup>61</sup> Boullée, Étienne-Louis, op. cit. p.55

<sup>62</sup> Esta interpretação sobre Immanuel Kant foi retirada de:  
Hofstadter, Albert; Kuhns, Richard (Edited by)  
*Philosophies of Art & Beauty – Selected Readings in Aesthetics from Plato to Heidegger*  
Chicago: The University of Chicago Press, 1976, pp. 278, 279 e 281

vistas perspectivas de Cidades, Fábricas, Celeiros de sal, Edifícios de graduação, Banhos públicos, Mercados, Igrejas, Cemitérios, Teatros, Pontes, Albergues, Casas de Cidade e Campo de todos os géneros, Casas de Comércio, de Negociantes, de Empregados, de Edifícios destinados a recreio público, etc. etc.”, concluindo esta lista com a sua caracterização: “Colecção que junta todos os Géneros de Edifícios usados na ordem social”<sup>63</sup>. Esta extensão do âmbito da Architectura já apreendida de muitos autores encontra uma importante novidade em Ledoux, pois este architecto não só inclui no seu livro um texto com o título “A casa do pobre”<sup>64</sup>, como, mais à frente, ao solicitar socorro a Venus “para difundir o gosto das artes”, diz: “submeterei à vossa sensibilidade a casa do pobre, e tantos edifícios esquecidos pela desdenhosa Architectura”<sup>65</sup>. Estas explicitações aliadas à opinião de muitos críticos de que a inclusão de habitação operária no conjunto architectónico que foi construído para as minas de sal-gema de Chaux, segundo seu projecto, antecede a modelar construção de habitação para operários por alguns industriais junto às suas instalações fabris no século XIX, perspectivam um alargamento conceptual da Architectura pioneiro em Ledoux, mas no âmbito do que foi assinalado atrás em Boullée, pois na mesma publicação aquele entende que “A Architectura está para a alvenaria como a poesia está para as belas letras: é o entusiasmo dramático da profissão; não se pode falar dela senão com exaltação. Se o desenho dá forma, é ela que derrama o encanto que anima todas as produções. Como não há uniformidade no pensamento, não pode haver na expressão”<sup>66</sup>. A monumentalidade deixa de ser assim campo exclusivo para a Architectura, para nela serem incluídos edifícios modestos, mas tudo respeitando as exigências da nova e expressa intencionalidade estética.

O professor da École Polytechnique de Paris Jean-Nicolas-Louis Durand publicou entre 1802 e 1805 o seu *Précis des leçons d'Architecture* que foi sucessivamente editado na primeira metade do século, tornando-se num dos mais influentes livros de Architectura ao sistematizar um método objectivo de projectar baseado na composição sobre

---

<sup>63</sup> Ledoux, Claude Nicolas  
*L'Architecture considérée sous le rapport de l'Art, des Moeurs et de la Législation*  
Paris: Hermann, 1997, planche 1

<sup>64</sup> Ledoux, Claude Nicolas op. cit. pp. 155 a 159

<sup>65</sup> Ledoux, Claude Nicolas op. cit. p. 317

<sup>66</sup> Ledoux, Claude Nicolas op. cit. p. 14

traçados, e utilizar o tipo como processo classificatório de todos os elementos arquitectónicos para essa composição ao nível do edifício, elegendo como fins principais da construção a economia e o destino funcional. Deste modo, Durand considerou que “A Architectura é a arte de compor e realizar todos os edifícios públicos e privados. A Architectura é entre todas as artes aquela cujas realizações são mais caras; já custa muito levantar os edifícios privados menos importantes; ainda custa muito mais construir edifícios públicos, apesar de terem sido concebidos, tanto uns como outros, com a maior prudência”. Depois critica o palácio de Versailles como Laugier já o fizera antes, abordando pontos de vista semelhantes, mas salientando também os custos excessivos. E prossegue dizendo que “E no entanto a Architectura, essa arte cujo uso é tão custoso, é ao mesmo tempo aquela cujo uso é mais constante e mais geral; em todos os lugares e em todas as épocas construíram-se um grande número de habitações particulares para os indivíduos e de edifícios públicos para as diferentes sociedades que cobriram a terra (...) Com efeito a Architectura é entre todas as artes a que traz ao homem as vantagens mais imediatas, maiores e mais numerosas, o homem deve-lhe a sua conservação; a sociedade a sua existência; todas as artes o seu nascimento e o seu desenvolvimento; sem ela a espécie humana, confrontada com todos os rigores da natureza, ocupada unicamente em defender-se da necessidade, dos perigos e da dor, longe de conseguir desfrutar de todas as vantagens da sociedade, possivelmente teria desaparecido quase por completo da superfície do globo”<sup>67</sup>. Por esta transcrição é possível apercebermo-nos de que Durand defende uma perspectiva diferente de Boullée e Ledoux, pois não coloca reservas estéticas e concentra o seu discurso apenas nos edifícios, pois é o acto de construir que lhe interessa para a sua procura de objectividade no ensino aos futuros engenheiros ao serviço do Estado Francês, esquecendo assim a cidade ou os jardins. Afinal em Durand encontra-se uma sistematização da Tradição Clássica para as novas condições da Técnica, não só herdadas da Architectura Militar francesa, como avivadas pela reorganização napoleónica do Estado e pela Era Industrial nascente.

Mas ainda mais diferente de Durand é a já referida posição de Quatremère de Quincy que radicalmente exclui a “arte de construir” e a “necessidade física”, concentrando-se

---

<sup>67</sup> Durand, Jean-Nicolas-Louis  
*Compendio de lecciones de Architectura*  
*Parte grafica de los Cursos de Architectura*  
Madrid: Ediciones Pronaos, 1981, pp. 7 e 8

na “combinação das ordens, da inteligência e do prazer moral”. E é preciso não esquecer que este arquitecto foi secretário perpétuo da Académie des Beaux-Arts e influenciou a formação da École des Beaux-Arts que rivalizava com a escola de Durand no ensino da Arquitectura, consumando-se assim institucionalmente, como muitos historiadores e críticos assinalam, a separação entre Arte e Técnica. Quatremère de Quincy continua o caminho de Boullée e afirma o isolamento estético proclamado por Kant e muitos outros filósofos e estetas que se lhe seguiram. De Quincy inaugura assim uma redução drástica do conceito de Arquitectura que a École des Beaux-Arts de Paris e as que continuaram o seu modelo em várias partes do mundo, incluindo Portugal, defenderam até pelo século XX adentro. Nesta escola encontraremos vários dos seus professores que publicaram as suas lições ou ensaios sobre Arquitectura nos quais se detectam posições mais próximas ou distantes de De Quincy. Curiosamente um livro escrito por A. Miché (arquitecto, engenheiro chefe do Corps Royal des Mines), mas revisto e ilustrado na sua segunda edição (1825) por Jaï (arquitecto, professor na École Royale des Beaux-Arts) afirma que “A Arquitectura é uma arte mista cujo objecto é dos mais importantes e úteis à sociedade”. E continua referindo-se ao abrigo inicial (a cabana primitiva) igual para todos, mas que se foi distinguindo conforme os climas e a cultura de cada povo para aparecer o gosto pelo embelezamento e ornamento. E assim teria aparecido a Arquitectura, as pirâmides e túmulos entre os Egípcios, os templos, os teatros e outros edifícios públicos entre os Gregos, e as cloacas, os fóruns, as extensas estradas, os templos e os teatros entre os Romanos. E escreveu que a Arquitectura “honrada pelos antigos (...) Em todo o lado reconhecemos esta marca, maior ou menor, do génio criador do homem, respondendo às suas necessidades, e da ciência que o orienta para o satisfazer. E os estudos necessários ao arquitecto “devem ser gerais e abraçar várias partes importantes (...) Estes estudos repousam na arte de desenho, e nas ciências matemáticas e físicas, aplicadas ao uso racionalidade todas as substâncias próprias à arte de construir”. Depois divide a Arquitectura em civil, militar e naval, advertindo que as três “não saberiam ser cultivadas separadamente sem prejudicar os seus progressos” e continuando com a afirmação de que “o ensino da arquitectura, em geral, de ser simultaneamente TEÓRICO e PRÁTICO”<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> Miché, M. A.

*Nouvelle Architecture Pratique ou Boullée Rectifié et Entièrement Refondu* (2ème édition)  
Paris: Villet, Libraire, rue de Touraine St.Germain, n°5, 1825

Em Portugal um dos primeiros arquitectos formados em Paris, senão o primeiro, foi Joaquim Narciso Possidónio da Silva. Os seus biógrafos referem-se à sua passagem pela “Academia de Belas Artes” entre 1824 e 1828, sendo aí discípulo de Percier & Fontaine<sup>69</sup> dois arquitectos que serviram Napoleão e cuja arquitectura seria, segundo Daniel Rabreau, “Totalmente oposta às tendências racionalistas vindas do final do século precedente”<sup>70</sup>. José Manuel Pedreirinho confirma tal em Possidónio da Silva, que, sendo arquitecto dos paços reais, e talvez também por isso, tinha uma postura anacrónica e retrógrada mesmo comparado com arquitectos do seu tempo em Portugal<sup>71</sup>. No entanto o arquitecto foi fundador em 1863 da primeira associação com arquitectos, a Associação dos Arquitectos e Arqueólogos Portugueses, e publicou, logo após ter voltado de França, em 1833, um opúsculo com o título *O que foi e é Architectura; e o que aprendem os Architectos fóra de Portugal*, onde escreveu que na sua primeira parte (*O que foi e é a Architectura*) “A Architectura é ao mesmo tempo Arte e Sciencia”, seguindo evidentemente as ideias de Boullée, mas de forma menos radical, aparentemente mais próximo de Miché, para logo se preocupar com as origens da Architectura (ainda a cabana primitiva), afirmando depois que “A perfeição da Architectura consiste em esconder o trabalho material debaixo dos encantos da sua composição; ela deve sempre servir a utilidade, e ser preferível todas as vezes que for mais cómoda” o que o coloca afinal entre Boullée e Miché. Na segunda parte (*O que devem saber os Architectos*) continua as preocupações em definir ao escrever que “A Architectura pode ser que seja de todas as Artes a que devem os governos com preferência animar; pois ela anuncia o poder, e a prosperidade do povo que a cultiva: ela eleva Templos à Divindade, Palácios e Monumentos aos Heróis Regeneradores da Pátria, ela fortifica as Cidades com redutos para proteger o Comércio; inventa Teatros e Salas de concertos para servir de divertimento; Aquedutos e Passeios Públicos plantados

---

<sup>69</sup> Possivelmente Possidónio da Silva terá frequentado a École Royale des Beaux-Arts finalmente fundada em 1819, mas que funcionou maioritariamente no Collège des Quatre Nations até 1830. Ora este Collège era a sede do Institut de France onde se acolhiam as Academias. Percier & Fontaine terão sido “patrons” de Possidónio da Silva, pois a escola apoiava o seu ensino na existência de ateliers organizados pelos estudantes tendo à frente um “patron”.

<sup>70</sup> Rabreau, Daniel  
*PERCIER Charles (1764-1838) & FONTAINE Pierre François (1762-1853)*  
In: AA. VV.  
*Dictionnaire des Architectes*, op. cit.

<sup>71</sup> Pedreirinho, José Manuel Pedreirinho  
*Possidónio da Silva, arquitecto 1806-1896*  
In: *Jornal Arquitectos* n.º 166/167, Dezembro/Janeiro 1996/97

de árvores; ela transmite à posteridade a lembrança das grandes Acções Cívicas e Militares”<sup>72</sup>. Assim Possidónio da Silva ainda reflecte o entusiasmo nacionalista do período napoleónico provavelmente sob influência dos seus mestres Percier & Fontaine, mas também no contexto da situação política portuguesa do momento marcada pelas Lutas Liberais. Já José da Costa Sequeira, professor da Academia de Belas-Artes em Lisboa e amigo de Possidónio da Silva, em *Noções Theoricas de Architectura Civil, seguidas de um breve tratado das cinco Ordens de J. B. de Vinhola* (1839) inicia o texto advertindo que “Os principais fins que se propõem a Architectura Civil, são o bem estar dos indivíduos, a fortuna e a conveniência das Sociedades, ou em termos mais positivos: a *utilidade pública, e particular*” para em seguida referir-se, como habitualmente, às origens da Architectura e imediatamente admitir que “os meios de que ela depende para conseguir tão grandes resultados, são a *Solidez, a Disposição, e a Decoração*”<sup>73</sup>, em clara alusão à trilogia vitruviana, mas concentrando a beleza na Decoração, esta assegurada pela simetria, regularidade, proporção e carácter, conciliando tudo isto com a utilidade, mas ressaltando a proporção e o papel das ordens, introduzindo assim ao famoso tratado de Vignola tão parco em texto. Em todo o seu texto, Costa Sequeira apenas se refere a edifícios.

Neste percurso pelo que se foi entendendo por Architectura em contexto disciplinar, há um desenvolvimento da maior importância, que todos atribuem cronologicamente ao século XIX ocidental, e que é o advento da sentida necessidade de encarar a cidade de modo diferente como até então tinha sido abordada, mesmo que possamos encontrar em Patte, por exemplo, sinais precoces de tal mudança. Hoje entende-se que o protagonista mais ilustrativo desse desenvolvimento foi Ildefonso Cerdà, apresentado por Françoise Choay como engenheiro, arquitecto e autor do plano regulador de Barcelona e da *Teoria general de la urbanizacion* (publicada em 1867) em cuja introdução escreve explicitamente que “Eu vou iniciar o leitor no estudo de uma matéria completamente

---

<sup>72</sup> Silva, Joaquim Possidónio da  
*O que foi e é Architectura; e o que aprendem os Architectos fóra de Portugal*  
Lisboa: Impressão Silviana, 1833

<sup>73</sup> Sequeira, José da Costa  
*Noções Teóricas de Architectura Civil*  
*Breve Tratado das Cinco Ordens de Architectura*  
*Jacomo Barozzio de Vignola* (publicado a partir do original de 1839)  
Lisboa: Faculdade de Architectura/UTL, 1989 pp. 5 a 9 (na parte fac-similae de *Noções Theoricas...*)

nova, intacta, virgem. Como tudo aí era novo, foi necessário procurar e inventar palavras novas para exprimir ideias novas”<sup>74</sup> e para designar uma entidade nascente encontrou a palavra *urbanização*, baseada na *urbs* latina, que assim definiu: “Este termo designa o conjunto das acções tendendo a agrupar as construções e a regularizar o seu funcionamento como conjunto de princípios, doutrinas e regras que é preciso aplicar para que as construções e o seu agrupamento, longe de reprimir, de enfraquecer e de corromper as faculdades físicas, morais e intelectuais do homem social, contribuem para favorecer o seu desenvolvimento bem como para fazer crescer o bem estar individual e a felicidade pública”<sup>75</sup>. Há assim uma vontade em focar essencialmente escalas acima do edifício e entender o fenómeno do crescimento das cidades no tempo da Revolução Industrial como potencialmente favorável ao Homem e orientado no sentido do progresso, conceito este também recente e que não era acolhido nos tratados ou ensaios de Arquitectura até Cerdà, onde apenas haveria alusão ao bem social, mas sem este sentido do desenvolvimento, típico de uma mente treinada numa escola de Engenharia como Cerdà, que não concluiu o curso de Arquitectura por insatisfação, tendo finalmente terminado o curso superior na recentemente aberta Escuela de Puentes e Camiños em Madrid, segundo o modelo francês. Alfred Agache, um dos fundadores da Société Française des Architectes-Urbanistes (1913) e membro do Musée Social, tendo feito algum trabalho para Lisboa e o plano do Rio de Janeiro, definiu o Urbanismo escrevendo que “ele tem como finalidade a aplicação dos conhecimentos de hoje à economia das cidades de amanhã; é a investigação e a coordenação (insisto nesta palavra) dos meios que tendem a fazer de uma aglomeração um ‘todo organizado’ a favor dos interesses da maioria e isso tendo em conta as repercussões sociais que conhecemos actualmente”<sup>76</sup>. Daqui se retém a perspectiva de futuro e os interesses da maioria em termos de um todo organizado, numa proximidade com a definição de Cerdà, mas menos explícita relativamente ao construído.

---

<sup>74</sup> Cerdà, Ildefonso  
*La théorie générale de l'urbanisation* (primeira edição 1867)  
Paris: Éditions du Seuil, 1979, p. 81

<sup>75</sup> Cerdà, op. cit. p.82

<sup>76</sup> Bruant, Catherine  
*Donat Alfred Agache (1875-1959)*  
*L'urbaniste: “une philosophie sociale”*  
In: *Urbanisme* n°321, Novembre/Décembre 2001

Este desenvolvimento do Urbanismo e as repercussões que poderia ter na Arquitectura não parecem ter afectado Léonce Reynaud, autor de um muito lido *Traité d'Architecture* e Inspecteur Général des Ponts et Chaussées bem como professor de Arquitectura na École Polytechnique no lugar inicialmente ocupado por Durand, pois na Introdução da segunda edição (1860) a Arquitectura é definida como “a arte das conveniências e do belo nas construções” acrescentando que “Não chega, com efeito, que as obras sejam solidamente estabelecidas e convenientemente dispostas para os diversos usos aos quais são consagradas; é necessário que produzam pelas suas formas um feliz impressão sobre o espírito do espectador: é preciso que sejam belas”. Mais à frente resume que “A Arquitectura é uma arte eminentemente racional, mas que exige muito à nossa imaginação”<sup>77</sup>. E numa publicação com o título *L'Architecture et la Construction Pratiques* (1881) da pena do arquitecto Daniel Ramée, lê-se que “O autor esforçou-se em afastar, tanto quanto possível, os temas teóricos, que são do domínio do arquitecto e do construtor de profissão”, visto que a obra era “destinada a servir todas as pessoas que querem levantar quaisquer construções”<sup>78</sup> significando que certas “construções” integram a Arquitectura e outras não e que os “temas teóricos” ajudarão a torná-las belas, isto é, fora do comum. Eis uma consequência da redução conceptual atrás referida.

E com estas afirmações delimitando o âmbito da Arquitectura, valerá a pena abordar o debate em terras britânicas, pois personagens como John Ruskin ou William Morris foram extremamente influentes mesmo entre os arquitectos, quer na Europa, quer nos E. U. A. Andrew Saint ao tratar dos escritos de A. Welby Pugin, que perspectivaram pontos de vista marcantes na segunda metade do século XIX, adverte que “As teorias da arquitectura são avaliadas, não pela sua verdade, mas sim pela sua força e influência. Se assim não fosse, poucos dos nomes canónicos desde Vitruvio teriam o seu nome no panteão do pensamento da arquitectura ocidental”. Mais à frente, Saint afirma que “Para Pugin, teria sido impensável divorciar o princípio arquitectónico da convicção

---

<sup>77</sup> Reynaud, Léonce

*Traité d'Architecture* (Première Partie: Art de Batir)

Paris: Dalmont et Dunod Éditeurs, 1860 (Deuxième édition), pp. 14 e 15

<sup>78</sup> Ramée, Daniel

*L'Architecture et la Construction Pratiques*

Paris: Librairie de Firmin-Didot, 1881 (Quatrième édition), Préface

religiosa”, levando a que “Os melhores edifícios ou os objectos melhor projectados que se pudesse, seriam uma ajuda para um verdadeiro começo do vasto processo de reforma”. E Saint conclui que “Os seus muitos herdeiros e sucessores desde Ruskin a Le Corbusier, todos, de modo semelhante, acreditavam que haveria uma espécie de dupla ligação, ovo e galinha, entre o projecto arquitectónico e o estado da sociedade”<sup>79</sup>. Inaugurou-se assim a possibilidade de entender a Arquitectura, não só como um dos resultados das alterações sociais que muitos preconizavam ao longo do século XIX, mas, mais que isso, poder ser uma das armas da mudança. É assim um novo entendimento do papel da Arquitectura.

No entanto no contexto do século XIX, a figura de John Ruskin é incontornável, não só pelos seus escritos sobre a Arquitectura, mas também pelo vasto e diversificado público leitor que teve, moldando, para o caso da Arquitectura, perspectivas para o seu entendimento entre as pessoas cultas na segunda metade do século, como se pode constatar em Ramalho Ortigão ou Raul Lino em Portugal, país onde não foi publicado em contraste com a vizinha Espanha que o divulgou amplamente em traduções para Castelhana. Este crítico de Arte britânico publicou o seu primeiro livro em 1849 e logo dedicado à Arquitectura, *The Seven Lamps of Architecture*, seguido pelo seu elogio ao Gótico que é *The Stones of Venice* (1851 a 1853), para além de ter publicado diversos escritos soltos e ter proferido muitas conferências sobre o assunto. No primeiro capítulo de *The Seven Lamps of Architecture*, John Ruskin escreveu que “A Arquitectura é a arte que dispõe e adorna os edifícios levantados pelo homem, para qualquer uso, e para que a sua vista contribua para a sua saúde mental, poder, e prazer. É necessário, logo no início de qualquer interrogação, distinguir cuidadosamente entre Arquitectura e Construção”<sup>80</sup>. Construir, - literalmente, para confirmar, - é, no senso comum, juntar e ajustar as várias peças de um edifício ou receptáculo de tamanho considerável”. E depois de várias considerações sobre a Construção, excluindo do âmbito directo da Arquitectura a comodidade e a solidez, negando assim a trilogia vitruviana, apesar de,

---

<sup>79</sup> Saint, Andrew  
*The Fate of Pugin's True Principles*  
In: Atterbury, Paul; Wainwright, Clive (edited by)  
*Pugin* (catálogo da exposição realizada em The Victoria & Albert Museum, Londres 1994)  
London: Yale University Press, 1994, pp.272 e 273

<sup>80</sup> Ruskin, John  
*The Seven Lamps of Architecture*  
Sunniside: George Allen, 1883 (Fourth Edition), pp. 8 e 9

um tanto contraditoriamente, não negar totalmente a aplicação da palavra *Arquitectura* incluindo essa perspectiva, considerou que “nesse sentido a arquitectura deixa de ser uma das belas-artes, e é então melhor não correr o risco, perdendo a nomenclatura, da confusão que apareceria, e tem aparecido, estendendo os princípios que pertencem juntos à construção, à esfera própria da arquitectura”<sup>81</sup>. Por estas transcrições se pode constatar a extrema redução conceptual da *Arquitectura* a uma das Belas-Artes, delimitando-a apenas a certos edifícios que contribuíssem para “a saúde mental, poder e prazer” através da sua disposição e adorno, tarefas exclusivas dessa realidade tão etereamente definida. Em *The Stones of Venice*, Ruskin afirma que “as mais belas coisas no mundo são as mais inúteis”<sup>82</sup>, em certa medida, esta afirmação contrasta com as posições do Movimento Arts & Crafts que tanto influenciou, e remete claramente para o que foi assinalado atrás a propósito de Kant, mas também para o processo que, em França se inicia com Boullée. Voltando a *The Seven Lamps of Architecture*, é bem significativo que Ruskin aí tenha escrito que “Então, suponho, ninguém chamaria de leis arquitectónicas aquilo que determina a altura das muralhas ou a posição de um bastião. Mas se ao revestimento em pedra desse bastião se juntar um elemento desnecessário, como uma moldura em forma de cordame, isso é *Arquitectura*”<sup>83</sup>. Num conjunto de conferências dadas em 1853 em Edimburgo, que Ruskin intitulou de *Lectures on Architecture and Painting*, este crítico de Arte reforçou o que tinha escrito nas obras já assinaladas, dizendo que “A ornamentação é então a principal parte da arquitectura, considerada como sujeito de belas-artes. Agora observa. Virá de uma só vez deste princípio, que *um grande arquitecto deve ser um grande escultor ou pintor*. Isto é uma lei universal. Ninguém que não seja um grande escultor ou pintor *pode* ser arquitecto. Se não for um escultor ou pintor, só pode ser um construtor”. Concluindo que “Então segue-se que nos dias modernos não temos arquitectos. O termo ‘arquitectura’ não é muito compreendido por nós. Tenho muita pena ser compelido à descortesia de testemunhar este facto, mas na realidade existe, e é um facto que é

---

<sup>81</sup> Aqui uma nota esclarece o leitor que a distinção é um pouco difícil nas palavras, mas não conceptualmente, e, recorrendo a Platão, encontra a diferença naquilo que deveria separar “a *Arquitectura* do ninho da abelha, da toca do rato ou da estação de caminhos de ferro”.

<sup>82</sup> Ruskin, John  
*The Stones of Venice*  
New York: Da Capo Press, 1985, p.38

<sup>83</sup> Ruskin, John  
*The Seven Lamps of Architecture*, (op. cit.) p.9

necessário afirmar fortemente”<sup>84</sup>. Mas Ruskin reconhece pouco depois que os arquitectos discordam dele contrapondo a proporção como característica mais evidente da Arquitectura e criticando-o por quase só abordar pormenores, esquecendo escalas maiores. Este respondeu escrevendo que a proporção existe em tudo e não exclusivamente na Arquitectura e que o pormenor é o princípio das coisas maiores e que tudo já lá está. Pode-se pois reconhecer que os pontos de vista de Ruskin são sobretudo os de um crítico de Arte que pretende unificar as Artes (incluindo a Arquitectura), precisamente no momento em que elas se autonomizavam, não só como actividades e realizações independentes assentes fundamentalmente na intencionalidade estética, como se especializavam entre si, o todo relegando a Arquitectura quanto muito para os limites da área estética como se pode constatar em Hegel, por exemplo. Este filósofo considerava que a Arquitectura seria conceptualmente a primeira das Artes, e também a primeira sob o ponto de vista cronológico. Mas esta primazia não a destaca, antes pelo contrário. Hegel classificou, na sua obra mais conhecida *Estética* (as suas lições editadas em 1835), a Arquitectura como uma Arte Simbólica, isto é, ela “representa os inícios da arte, pois a arte nos seus inícios não encontrou ainda, pela representação do seu conteúdo espiritual, nem os materiais apropriados nem as formas correspondentes (...) Os materiais com os quais trabalha esta primeira arte são desprovidos de toda a espiritualidade; é a matéria pesada submetida às leis da gravidade; quanto à forma, ela consiste em reunir de maneira regular e simétrica as formações da natureza exterior, a realizar a totalidade de uma obra de arte, fazendo-a um simples reflexo do espírito”<sup>85</sup>. Acima da Arquitectura, pela perfeição alcançada e pela ordem cronológica sucessiva, situar-se-iam então a Escultura, a Pintura, a Música e, finalmente a Poesia.

Estas posições de entendimento exclusivo da Arquitectura como Arte, em processo de forte redução conceptual e até de marginalização como se constatou, teve opositores como é o caso de Gottfried Semper que, por exemplo, numa lição proferida em Londres em 1854, afirmou que “A arquitectura é a arte da invenção: pelas suas formas, que não existem na natureza como protótipos belos e disponíveis, são criações livres da razão e

---

<sup>84</sup> Ruskin, John  
*Lectures on Architecture and Painting*  
In: Ruskin, John  
*Pre-Raphaelitism & others Essays & Lectures on Art*  
London: J. M. Dent & Co. 1906, p. 114

<sup>85</sup> Hegel, Georg Wilhelm Friedrich  
*Esthétique*  
Paris: Flammarion, 1979 (troisième volume) p. 16

da fantasia humana. Considerando tal, poder-se-ia ver na arquitectura a mais livre de todas as artes de representação, se, na realidade, essa não fosse fortemente condicionada pelas leis gerais da natureza e da mecânica dos materiais. Examinemos uma qualquer obra arquitectónica: a sua concepção inicial e originária nasce sempre da satisfação de qualquer necessidade material, em primeiro lugar da necessidade de se ter um tecto e um refúgio contra as injúrias do clima e dos elementos ou contra agressões de outras forças hostis; e já que podemos obter este abrigo só fixando solidamente entre si os diversos materiais que a natureza oferece, é claro que, na realização de semelhantes construções, devemos seguir rigorosamente as leis estáticas e mecânicas. Esta dependência material das leis e condições naturais que permanecem iguais ao longo do tempo e em qualquer lugar conferem à obra arquitectónica um certo carácter de necessidade, e fá-la parecer, em certa medida, um produto da própria natureza, se bem que esta a cria por ser dotada de razão e de vontade livre”<sup>86</sup>.

Assim, para Gottfried Semper a Arquitectura tem uma forte componente técnico-científica e responde a necessidades, apesar de não ser uma arte de imitação, o que implica, no arquitecto alemão, o abandono da clássica mimesis, mas, ao mesmo tempo, uma continuação da tradição vitruviana dos três vectores adequação, solidez e beleza, claramente contra o entendimento da Arquitectura como uma disciplina essencialmente estética para além da “Construção”. Posição semelhante teve Viollet-le-Duc que a expôs várias vezes nas suas lições juntas sob o título *Entretiens sur l’Architecture* publicado entre 1863 e 1872. O arquitecto francês abre o *Huitième Entretien* escrevendo que “A arquitectura pertencendo quase tanto à ciência como à arte propriamente dita; o raciocínio, o cálculo, entrando fortemente nas suas concepções, é preciso admitir que a composição não é só o resultado de um trabalho de imaginação, mas que ela é submetida a regras aplicadas com método, que ela tem que ter em conta os meios de execução, os quais são limitados”<sup>87</sup>. Várias páginas depois, no *Dixième Entretien*,

---

<sup>86</sup> Semper, Gottfried  
*L’architettura*  
In: Semper, Gottfried  
*Architettura, Arte e Scienza – Scritti Scelti. 1834-1869*  
Napoli: C.L.E.A.N. 1987, p. 95

<sup>87</sup> Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel  
*Entretiens sur l’Architecture* (publicados a partir do original em dois volumes de 1863 e 1872)  
Bruxelles: Pierre Mardaga éditeur, 1978 (Tome premier), p. 321

Viollet-le-Duc reforça aquelas afirmações escrevendo que “Em architectura, há, se assim posso dizer, duas maneiras necessárias de ser verdadeiro. É preciso ser verdadeiro segundo o programa, verdadeiro segundo os processos de construção. (...) O que se considera como questões puramente de arte, a saber: a simetria, a forma aparente, não são condições secundárias na presença destes princípios dominantes”<sup>88</sup>. E imediatamente antes desenvolve uma crítica a um certo entendimento da Architectura, que podemos associar às afirmações de Françoise Choay sobre a ausência de textos em tratados a partir do século XVII e à insistência na importância das ordens que chegam a dominar muitas das publicações dedicadas à Architectura como é o caso de Vignola. Esta crítica revela-se na frase seguinte: “A doença que parece ter atingido a arte da architectura é já antiga, ela não se desenvolveu num só dia, vê-mo-la progredir desde o século XVI até aos nossos dias; desde o momento em que, depois de um estudo muito superficial da architectura antiga de Roma, cujas aparências pretendia-se imitar, deixou-se de preocupar, antes de tudo, com a aliança da forma com as necessidades e com os meios de construção”<sup>89</sup>.

Se bem que estas críticas de Viollet-le-Duc pretendiam atingir o ensino da Architectura na École des Beaux-Arts, bem como a excessiva proeminência conceptual e prática da Decoração, parece haver também uma crítica directa a Ruskin a propósito da importância dos estudos arqueológicos que tanto prestígio tinham na formação dos arquitectos. Assim o arquitecto francês escreveu que “Se quisermos conseguir benefícios do estudo do passado, não se trata tanto de saber se as métopas de um qualquer templo eram pintadas em azul ou vermelho, se as guardas de bronze eram revestidas a prata, se os peixes dourados eram pintados em fundos de viveiros com paredes azuis (...), mas sim de aprofundar as razões que levaram a adoptar tal processo de decoração, de conseguir uma ideia nítida e vasta das civilizações das quais nós deciframos algumas expressões. Os pormenores ínfimos e pueris aos quais se atira o estudo da antiguidade e da idade média hoje fazem perder de vista o lado principal, aquele que descobre o homem, os seus esforços, as suas tendências, e os meios que usou para manifestar o seu pensamento, os seus gostos, o seu génio, (...) Os estudos arqueológicos serão lucrativos para as artes, na condição de fazer ressaltar, em primeiro

---

<sup>88</sup> Viollet-le-Duc (op. cit.) p.451

<sup>89</sup> Ibid, pp. 450 e 451

lugar, os princípios dominantes, as causas, a ordem lógica dos factos”<sup>90</sup>. Viollet-le-Duc expõe assim o seu positivismo e racionalismo no entendimento dos fenómenos da Arquitectura e estabelece uma continuidade modelar dos factos humanos, ultrapassando as perspectivas parciais da Arquitectura como Arte, não deixando de a entender como fazendo parte do mundo das Artes, mas com as suas especificidades próprias, nomeadamente a sua utilidade e assentamento em conhecimentos técnicos e científicos. Aliás já no *Tome Deuxième, Douzième Entretien*, acaba por concluir que “Se virmos as coisas um pouco mais alto e sem preconceitos, devemos reconhecer que as carreiras de arquitecto e engenheiro civil tendem a confundir-se, como foi antigamente”<sup>91</sup>, o que constitui uma oposição clara ao *statu quo* do seu tempo em França, mas não tanto na Alemanha<sup>92</sup>.

Colocando-se ainda na senda vitruviana, Viollet-le-Duc escreveu uma entrada “Arquitectura” no *Dictionnaire Raisoné de l’Architecture Française du XIe au XVIe siècle* (1854), conhecida obra sobre a arquitectura medieval em França e que levou a que o arquitecto francês fosse reconhecido, no seu tempo, como um dos grandes especialistas sobre a arquitectura desse tempo europeia, tudo isto associável às suas famosas intervenções de “restauro” e aos respectivos princípios teóricos por ele desenvolvidos. Essa entrada inicia-se pela referência clássica de “arte de construir”, continuando com “A arquitectura consiste em dois elementos, teoria e prática. A teoria inclui a arte envolvida na arquitectura, propriamente dita, as regras inspiradas pelo gosto e tradicionalmente associadas; e a ciência da arquitectura, que pode ser expressa em fórmulas absolutas e imutáveis. A prática é a aplicação da teoria às necessidades; a prática adapta tanto a arte como a ciência à natureza dos materiais usados, ao clima, aos costumes de uma época, e às necessidades do momento”<sup>93</sup>. Curiosamente esta redacção

---

<sup>90</sup> Ibid, p.489

<sup>91</sup> Viollet-le-Duc (op. cit.) (Tome Deuxième), p. 74

<sup>92</sup> Sobre Viollet-le-Duc foi consultado:  
Leniaud, Jean-Michel  
*Les bâtisseurs d’avenir – Portraits d’architectes XIXe –XXe siècle*  
Paris: Librairie Arthème Fayard, 1998

<sup>93</sup> Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel  
The Foundation Of Architecture  
*Selections from the Dictionnaire Raisoné*  
New York: George Braziller, 1990, p.33

não deixa de lembrar Boullée, mas sem o desprezo deste pelo que chamava de “parte científica”, verificando-se que Viollet-le-Duc colocava-se criticamente em continuidade disciplinar com os seus antecessores. Observando as entradas no *Dictionnaire Raisonné...*, verifica-se a grande importância que o arquitecto francês atribuía à Construção e o entendimento que para a Arquitectura daí adviria. De facto o panorama dos exemplos transmitidos nos inúmeros e cuidados desenhos que ilustram o *Dictionnaire...*, apontam para o resultado concreto do acto de construir, não abordando entidades mais abstractas ou de conjunto como a Cidade, se bem que na entrada “Arquitectura Militar” apresente casos de muralhas envolvendo cidades ou mesmo exemplos de cidades maiores como Paris, aí representada com o rio, a mancha urbana, os edifícios principais e as muralhas, e isto tudo em duas épocas diferentes, ilustrando assim os efeitos do crescimento da cidade<sup>94</sup>. É mais um ponto de reforço da continuidade vitruviana em Viollet-le-Duc.

O mais recente livro de Leonardo Benevolo, com Benno Albrecht, *Le Origini dell'Architettura* (2002) cita William Morris a partir da conferência dada em 1881 *The Prospects of Architecture* onde, surpreendentemente para quem foi influenciado por Ruskin, mas afinal teve perspectivas próprias, provavelmente através da sua consciência política, desenvolve um vasto entendimento da Arquitectura: “É uma concepção ampla, pois abarca todo o ambiente da vida humana. Não podemos subtrair-nos a ela enquanto fizermos parte da sociedade civil, porque a arquitectura é o conjunto das modificações e alterações introduzidas na superfície terrestre com vista às necessidades humanas, com a única excepção do deserto puro”<sup>95</sup>. Assim Morris abandona a diferença entre Arte e Construção ou a exclusividade da Arquitectura ao edifício, aproximando o conceito de Arquitectura ao conceito nosso contemporâneo de Ambiente, mas sempre resultante da acção humana, colocando-se nos antípodas de Ruskin.

---

<sup>94</sup> Estas observações são resultado da consulta de:  
Bernage, Geoges (Refonte du Dictionnaire raisonné de l'Architecture)  
Encyclopédie Médiévale d'après Viollet-le-Duc  
Bayeux :Georges Bernage éditeur. s. d.

<sup>95</sup> Benevolo, Leonardo; Albrecht, Benno  
*As Origens da Arquitectura*  
Lisboa: Edições 70, 2003, p. 7

Se muitos dos textos de Architectura procuram de forma explícita definir o conceito de Architectura, outros precisam de ser percorridos para deles se extrair o que o autor poderá entender por Architectura. Estão neste caso as histórias da Architectura que abordam um período mais ou menos vasto, focando um país, uma região ou até o planeta. Estas desenvolveram-se a partir do século XIX e uma das primeiras terá sido o *Réceuil et Parallèle des Édifices de tout genre* de Durand publicado em 1800 e contendo uma apresentação de vários tipos de edifícios organizados cronologicamente e essencialmente apresentados em desenhos. As histórias da Architectura foram obtendo uma importância crescente no âmbito disciplinar até porque vieram suportar a ideia da variedade estilística e a oferecer modelos decorativos para a prática projectual no âmbito do Ecletismo europeu desse século. Já no final de oitocentos, a *Histoire de l'Architecture* de Auguste Choisy publicada em 1899 pretende ser universal e recolher o conhecimento da História da Architectura da época. Por isso inicia-se na Pré-História e termina no século XVIII, evitando o século seguinte para não comentar obras de arquitectos, a que chamou de seus contemporâneos, e abarcando regiões como a Índia, a China/Japão ou a América Central e do Sul, mas concentrando-se sobretudo na região do Mediterrâneo e Europa, incluindo, em exclusividade, os monumentos, ou seja, a arquitectura erudita, pelo menos a partir das grandes civilizações agrárias e focando essencialmente a obra isolada e construída com materiais duráveis, apesar de Choisy ter ensinado História da Architectura de Jardins na École d'Horticulture de Versailles. Observando o que engloba como Architectura entre Gregos e Romanos, Choisy seguiu claramente o entendimento de Vitruvio, mas reduzindo, por exemplo a aproximação à cidade, área que faz desaparecer a partir da Renascença, apenas referindo-se a algumas praças como a des Voges em Paris. Em contrapartida a sua história desenvolve muito as questões técnico-construtivas, formais/geométricas e decorativas, lembrando assim Viollet-le-Duc na interpretação da conjugação da arte e ciência da Architectura, se bem que Choisy tinha uma visão mais redutora, apesar de desenvolver aspectos inéditos quer na qualidade visual da Architectura, quer nos dispositivos técnicos dos métodos construtivos ou dos sistemas de conforto. As celebradas representações em desenho utilizando a perspectiva axonométrica em vistas de baixo para cima, mostram o entendimento analítico/construtivo em Choisy, mas também isolam o edifício da sua envolvente ou mesmo a parte do todo edificado numa evidente limitação derivada dessa procura analítica e da importância dada aos sistemas e pormenores construtivos, se bem que também mostra uma racionalidade apreciada por célebres vindouros como os

irmãos Perret ou Le Corbusier já no século XX, bem na linha do Racionalismo Francês alimentado por críticos à École des Beaux-Arts como Viollet-le-Duc (que influenciou directamente Choisy) ou pelos professores da École Polytechnique<sup>96</sup>. No final do século XIX, mesmo na École des Beaux-Arts se reforça esta combinação arte+ciência em Arquitectura como se pode constatar no muito influente *Éléments et Théorie de l'Architecture* (1901-1904) de Julien Guadet (existia um exemplar na ESBAL) em cujo prefácio à primeira edição ele escreveu que “O arquitecto hoje é ou deve ser um homem múltiplo: homem de ciência para tudo o que tem a ver com a construção e as suas aplicações; homem de ciência também pelo conhecimento profundo de todo o património da arquitectura; artista enfim em toda a superioridade de uma arte que concentra, domina e associa as outras artes”<sup>97</sup>. Assim Guadet enquadra os conhecimentos e reconhece-lhes a multiplicidade para a Arquitectura, mas parece ter esquecido Vitruvio, pois este já no ido século I A.C. tinha uma opinião semelhante, no entanto mais ampla. Entende assim que o conhecimento do “património da arquitectura” só pode ser científico, enquanto para a “construção” o facto de apenas se referir à ciência pode indicar duas interpretações possíveis, ou ainda uma não distinção entre ciência e técnica muito habitual ao longo do século XIX, ou já um reconhecimento da ciência enquanto conhecimento e investigação das leis e estruturas básicas da realidade. Esta última interpretação parece ser mais próxima da posição de Guadet, pois ao englobar na ciência o “conhecimento profundo de todo o património da arquitectura” o professor francês perspectivava uma evolução disciplinar para o modelo científico que interessará muitos arquitectos e estudiosos da Arquitectura no século XX. Quanto à pretensão do domínio da Arquitectura sobre as Artes, tal apenas se pode compreender no contexto da École fechada à contemporaneidade e portanto desconhecadora da independência das produções de carácter predominantemente estético em si e entre si.

---

<sup>96</sup> As apreciações sobre a *Histoire de l'Architecture* e as informações sobre Auguste Choisy foram retiradas do texto de apresentação escrito pr Annie Jaques em: Choisy, Auguste *Histoire de l'Architecture* (publicada a partir da edição de 1899) Bibliothèque de l'Image, 1996

<sup>97</sup> Guadet, Julien  
*Éléments et Théorie de l'Architecture*  
Paris: Librairie de la Construction Moderne, s.d. (Tome I), Cinquième Édition, p. 13

## A revisão conceptual na primeira metade do século XX

Otto Wagner (1841-1918) é considerado pelos historiadores da Arquitectura do século XX como um dos primeiros a ter uma plena consciência da modernidade da centúria, que a maioria dos críticos de Arquitectura centra no Movimento Moderno, este entendido como o modelo mais forte para a sua global caracterização<sup>98</sup>. Por isso vale a pena registar algumas passagens do mais divulgado dos seus textos *Moderne Architektur* (1895) que efectivamente define traços fundamentais dessa modernidade. Aí Otto Wagner escreveu que “Entre as artes figurativas, a arquitectura é a única que verdadeiramente cria e produz, isto é, somente ela tem a capacidade de dar vida e forma que, por não ter comparação na natureza, apoia de facto a humanidade”. Mais à frente e em relação aos conhecimentos e aptidões do arquitecto, Wagner considerava que “Em qualquer actividade artística concorrem duas qualidades do indivíduo: a capacidade inata e os conhecimentos adquiridos e intuídos (...) para melhor compreender o conceito, lembro que Hans Makart tinha maior capacidade inata que ciência adquirida, enquanto Gottfried Semper era o contrário. Para os arquitectos, na maior parte dos casos domina o modelo semperiano, por causa da enorme quantidade de noções que são obrigados a estudar e assimilar”<sup>99</sup>. O arquitecto austríaco coloca, pois, em pólos distantes os conhecimentos e tipo de personalidade do pintor e do arquitecto, podendo-se daqui concluir que Wagner encontrava aí grandes diferenças disciplinares, não esquecendo que ele foi catedrático de Arquitectura da Academia de Belas Artes de Viena desde 1894. Ainda mais à frente, neste texto, que é o resumo das suas primeiras lições, e na senda dessa aguda consciência da modernidade em curso, pode-se ler que “A mais moderna das coisas modernas, em arquitectura, é sempre a metrópole. As suas dimensões, nunca alcançadas no passado, provocaram um grande número de problemas novos que esperam soluções do arquitecto”<sup>100</sup>. E esta declaração também se conjuga

---

<sup>98</sup> Bastará para tal consultar, por exemplo, a *Storia dell'architettura moderna* de Leonardo Benevolo ou as histórias mais recentes e mais centradas na figura individual do arquitecto como *Modern Architecture – a critical history* de Kenneth Frampton ou *Modern Architecture* de Alan Colquhoun

<sup>99</sup> Wagner, Otto  
*Architettura moderna*  
In: Wagner, Otto  
*Architettura moderna e altri scritti*  
Bologna: Zanichelli Editore, 1984, pp. 49, 50

<sup>100</sup> Wagner (op. cit.) p.85

com a ideia de que “O engenheiro, que não se preocupa com os problemas da forma, mas interessa-se apenas pelos cálculos estáticos e de custos, exprime uma mentalidade desumana; e o modo de expressão do arquitecto, se na criação de uma forma de arte não partir da construção, torna-se incompreensível”<sup>101</sup>. Então, para Wagner a Arte implica uma visão mais ampla e completa que a Técnica até porque “O que não for funcional nunca poderá ser belo”<sup>102</sup>, o que também esclarece o seu entendimento da Arquitectura como Arte. Afinal em Wagner há uma ultrapassagem da exclusividade estética da Arte e, conseqüentemente, também uma ultrapassagem da imperatividade da sua inutilidade funcional. No arquitecto austríaco a Arquitectura como fusão da Construção (Técnica), da Utilidade e da Estética coloca-a no primeiro plano entre as Artes e, mais uma vez, podemos aqui reconhecer a tradição vitruviana, mas renovada para a modernidade do século XX.

Quinze anos mais novo que Wagner, Hendrik Petrus Berlage não deixou de ter menos influência que o arquitecto austríaco na formação de uma ideia moderna de arquitectura, e os seus escritos não só revelam uma procura de rigor disciplinar pouco comum, como interrogam os caminhos para a arquitectura no seu tempo. Por exemplo no texto *De plaats die de bouwkunst in de moderne aesthetica bekleedt (O lugar da arquitectura na estética moderna 1886)* Berlage passa em revista as opiniões dos filósofos dos séculos XVIII e XIX sobre a Arquitectura e conclui que “se pode compreender que o problema da exacta posição da arquitectura no âmbito das artes, não encontrou ainda uma solução satisfatória da parte dos cultivadores da ciência estética”, distinguindo genericamente três posições: a não separação entre “artes livres” e “artes servis”, pois “todos os ramos da indústria artística fazem parte das belas artes”; a inclusão da Arquitectura entre as “artes livres; e, finalmente, o repúdio das duas posições anteriores que entendem que a Arquitectura ou se coloca no mais baixo nível entre as “artes livres” ou no mais alto nível entre as “artes servis”<sup>103</sup>. Tal discussão, hoje em dia sem significado, pois os

---

<sup>101</sup> Ibid, p.78

<sup>102</sup> Ibid, p. 67

<sup>103</sup> Berlage, Hendrik Petrus  
*Il posto dell' architettura nell'estetica moderna*  
In: Berlage, Hendrik Petrus  
*Architettura, urbanistica, estetica*  
Bologna: Zanichelli Editore, 1989, p. 83

sistemas de classificação das Artes e afins caiu em desuso, revela a perplexidade de Berlage face à evolução da Estética e à dificuldade da classificação da Arquitectura ainda num contexto de separação conceptual profunda entre Arte e Técnica, e Ciência. Mas outras perspectivas parecem abrir-se a Berlage, nomeadamente a partir do Urbanismo, tal como em Wagner. Aquele, no seu conjunto de conferências publicadas sob o título *Stedenbouw (Urbanística 1914)*, referiu que “Brinckmann define de um modo peculiar a urbanística como a arte de criar espaço com os materiais dos edifícios”<sup>104</sup> e, mais à frente, continuando a citar este autor, pode-se ler que “O ritmo de um certo número de construções arquitectónicas e das suas relações recíprocas (...), não significa ainda arte urbanística. Pode suscitar uma certa impressão, mas não é suficiente para construir uma cidade verdadeiramente bela. Para ser tal, uma cidade não deve ser composta de unidades isoladas, não deve resultar da soma dos seus edifícios, mas deve incluir numa unidade viva e orgânica também os espaços livres, as vias e as praças. (...) O sentimento do espaço próprio de um determinado período é a origem da força criativa que o período manifesta no plano arquitectónico. As formas arquitectónicas são o meio mediante o qual se exprime o sentido do espaço”<sup>105</sup>. Na quarta e última conferência, e tal como Wagner, discutiu a participação de engenheiros e arquitectos “na projectação dos planos urbanísticos” concluindo que “Se se quiser satisfazer com precisão matemática as exigências práticas, o projecto deverá ser atribuído a um engenheiro; se se quiser, pelo contrário, que a cidade seja uma obra de arte, na qual qualquer parte concorra para formar um todo harmónico (que alie todos os requisitos estéticos, práticos e científicos) então não há que enganar: o projecto deverá ser entregue a um arquitecto”<sup>106</sup>. Assim Berlage depois de reconhecer uma diferença de escala para a “urbanística” associando-a preferencialmente aos espaços exteriores, engloba-a nas atribuições do arquitecto e no modelo de complexidade da Arquitectura em contraste com a especialização de carácter matemático da Engenharia. Deste modo a obra de arte em Arquitectura é afinal uma síntese de diversos vectores e não uma especialização

---

<sup>104</sup> Berlage, Hendrik Petrus  
*Urbanística*  
In: Berlage, (op. cit.), p. 182

<sup>105</sup> Berlage, (op. cit.), p. 195

<sup>106</sup> Ibid op. cit. p. 212

puramente estética, podendo-se reconhecer bastantes afinidades, nestas questões, entre Berlage e Wagner e em torno da herança vitruviana.

Adolf Loos (1870-1933), que viveu e trabalhou sobretudo em Viena tal como Wagner, criticou este famoso arquitecto por ter cedido à vontade em criar um estilo novo através do ornamento, vontade com a qual Loos discordava duplamente pela condenação do ornamento e por considerar artificial essa vontade, apesar de entender que o desvio do mestre se devia à influência dos seus discípulos como Josef Hoffmann ou Joseph Maria Olbrich, como se pode ler no seu artigo *Otto Wagner* publicado no *Reichpost* em 1911<sup>107</sup>. Mas foi na conferência intitulada *Architektur*, da qual foi publicada um extrato em 1910 na revista *Der Starn* e depois integralmente em 1913 nos *Cahiers d'aujourd'hui*, que Loos procura redefinir a Arquitectura escrevendo que “A casa deve agradar a todos. Diferentemente da obra de arte que não necessita de agradar. A obra de arte é assunto privado do artista. A casa não é. A obra de arte é produzida se houver necessidade de tal. A casa responde a uma necessidade. A obra de arte não tem responsabilidade perante ninguém; a casa tem perante todos. A obra de arte quer arrancar os homens ao seu conforto, a casa tem que servir o conforto. A obra de arte é revolucionária, a casa é conservadora. A obra de arte indica à humanidade novos caminhos e tende ao futuro. A casa afirma-se no presente. O homem ama tudo o que serve o seu conforto. Odeia tudo o que pretenda arrancá-lo da sua posição adquirida e assegurada. E assim ama a casa e odeia a arte. Portanto, não será que a casa nada tem a ver com a arte e que a arquitectura não deveria contar-se entre as artes? Assim é. Só uma parte muito pequena da arquitectura corresponde ao domínio da arte: o monumento funerário e comemorativo. Tudo mais, tudo o que tem uma finalidade tem que ser excluído do império da arte”<sup>108</sup>. Deste modo Loos separa a Arquitectura da Arte, porque aquela alberga a vida (e não a morte ou nada) e porque a condição utilitária da

---

<sup>107</sup> Loos, Adolf  
*Otto Wagner*  
In: Loos, Adolf  
*Ornement et Crime*  
Paris: Éditions Payot & Rivages, 2003

<sup>108</sup> Loos, Adolf  
*Arquitectura*  
In: Loos, Adolf  
*Ornamento y Delito y otros escritos*  
Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972

Arquitectura a prende às realidades do dia a dia dos homens, ao contrário da Arte que perspectiva outros mundos imaginados. Loos leu o texto de Wagner *Moderne Architektur* conforme testemunha em *Otto Wagner*, não sendo pois de admirar a proximidade no que toca à relação entre Arquitectura e Vida, mas torna-se mais radical ao aí estabelecer a diferença entre Arquitectura e Arte, criando a possibilidade de uma independência disciplinar várias vezes debatida e afirmada ao longo do século XX.

Já em Frank Lloyd Wright, uma das figuras cimeiras da Arquitectura do século XX, nascido em 1867 nos E.U.A., a palavra Arquitectura tem um vasto significado que se alia à campanha pela “Arquitectura Orgânica” à qual consagrou bastantes esforços ao longo da sua vida, apoiado que estava na formação que obteve sobretudo a partir da sua colaboração com Louis Sullivan. De facto, se nos detivermos atentamente na parte do livro *Kindergarten Chats* (1901-1902) deste último arquitecto, verificaremos que o autor diferencia um pensamento lógico de um orgânico, reconhecendo, neste último, um sentido de continuidade nas diversas escalas de uma determinada realidade, enquanto no outro a sua estrutura assemelhar-se-ia a um mero mecanismo sem o influxo vital que ligaria as suas partes<sup>109</sup>. Por isso Wright entendeu o “orgânico” em Arquitectura como “referindo-se à entidade; talvez fosse preferível usar a palavra ‘integral’ ou ‘intrínseco”, o que o ele considerava levar a uma nova arquitectura que apelidava de “moderna” e que cumpriria plenamente o que considerava ser Arquitectura tal como escreveu: “A arquitectura é a interpretação necessária da vida humana, e devemos saber se sim ou não queremos uma vida pessoal, cheia de beleza”<sup>110</sup>. Este entendimento parte de uma concepção extremamente alargada, o que o fez escrever que “A terra é a forma de arquitectura mais simples. Construir sobre a terra é tão natural ao homem como aos animais (...) Mas na medida em que o homem é mais que um animal, as suas construções tornaram-se o que nós chamamos arquitectura. (...)

Então o que é arquitectura?

---

<sup>109</sup> Sullivan, Louis H.  
*Kindergarten Chats and others writings*  
New York: Dover Publications, 1979 pp. 46 a 49

<sup>110</sup> Wright, Frank Lloyd  
*Pour une architecture organique (Conférences de Londres, 1939)*  
In: Wright, Frank Lloyd  
*L'avenir de l'architecture – Les origines du post-modernisme*, volume 2  
Paris: Éditions Denoël/Gonthier, 1982. p. 231

É o homem, e qualquer coisa a mais.

É o homem na posse da sua terra.

É a única obra na qual marca o seu domínio sobre a terra”<sup>111</sup>.

Com estas afirmações é possível perceber que Frank Lloyd Wright defendia um conceito alargado para a Arquitectura, abarcando uma realidade ainda mais vasta que a cidade. Nela centraram-se Wagner e Berlage. A Broadacre City de Wright propõe uma mistura cidade/campo, demonstrando assim as consequências do alargamento conceptual defendido pelo arquitecto americano. Ainda para ele, a ideia de que a Arquitectura corresponderia a uma parte do que se constrói, conforme defendiam muitos no contexto cultural anglo-americano, não tinha razão de ser, por isso escreveu que “A arquitectura sentida como arte de abrigar os homens é a verdadeira arquitectura – a do senso comum, de facto”<sup>112</sup>. Deste modo pode-se considerar que Wright estendeu conceptualmente a Arquitectura no seu mais vasto espectro, contribuindo assim para a renovação disciplinar que se empreendeu na primeira metade do século XX.

Le Corbusier, arquitecto que desenvolveu a sua própria via de formação e de percurso disciplinar e profissional, estava bem consciente da necessária renovação. Por isso ele escreveu no conhecido capítulo *Architecture ou Révolution de Vers une Architecture* (1923) que “Se nos colocarmos face ao passado, constatamos que a velha codificação de arquitectura, sobrecarregada de artigos e regulamentos durante quarenta séculos, deixa de nos interessar; ela já não nos diz respeito; houve uma revisão de valores; houve uma revolução no conceito de arquitectura”<sup>113</sup>. Este primeiro <sup>114</sup> e um dos mais conhecidos livros de Le Corbusier, publicado em sucessivas edições a partir de 1923, inclui várias aproximações à Arquitectura, dependendo do tema do capítulo onde cada uma delas está

---

<sup>111</sup> Wright, Frank Lloyd  
*Quelques aspects du passé et du présent de l'architecture*  
In: Wright, (op. cit.), volume 1, p.21

<sup>112</sup> Wright, Frank Lloyd  
*La fin de la corniche*  
In: Wright, (op. cit.), p. 114

<sup>113</sup> Le Corbusier  
*Vers une Architecture* (Nouvelle édition revue et augmentée) 16e édition  
Paris: Les Éditions G. Crès et Cie, 1928, pp. 240,241

<sup>114</sup> *Vers une Architecture* foi publicado depois de *Étude sur le mouvement de l'art décoratif en Allemagne* (1912) e de *Après le Cubisme* (1918), mas o primeiro é apenas um relatório encomendado pelo seu ex-professor Charles L'Eplattenier, e o segundo um manifesto.

incluída, o que levou a vários equívocos por parte de certos leitores e divulgadores da sua obra, pois citaram-nas fora de contexto. Na introdução à segunda edição (1924) Le Corbusier responde cabalmente à “revolução no conceito de arquitectura” ao escrever que “A arquitectura actual ocupa-se da casa, da casa vulgar e corrente para homens normais e correntes. Ela abandona os palácios. Eis um sinal dos tempos”. Aquele primeiro livro correspondeu a uma recolha de artigos que Le Corbusier já tinha publicado na revista *L’Esprit Nouveau*, fundada em 1920 por si e pelo pintor Amédée Ozenfant. Assim no capítulo *Trois rappels à MM. Les architectes*, sob o título *Le Volume de Vers une Architecture*, o arquitecto franco-suiço escreveu a famosa definição, mas apenas sob o ponto de vista dos “volumes” e no estrito sentido estético: “A arquitectura é o jogo sabedor, correcto e magnífico dos volumes juntos sob a luz; os cubos, os cones, as esferas, os cilindros ou as pirâmides são as grandes formas primárias que a luz revela bem; a imagem aparece-nos nítida e tangível, sem ambiguidade. É por isso que são formas belas, as mais belas. Toda a gente está de acordo sobre isto, a criança, o selvagem e o metafísico. É a condição própria das artes plásticas”<sup>115</sup>. Aqui é perfeitamente clara a aplicação da via estética defendida em *Après le Cubisme*, o manifesto publicado com o pintor Amédée Ozenfant em 1918 contra os caprichos do artista e a favor de uma expressão de alcance universal baseada na geometria euclidiana a que chamaram de Purismo. Na abertura ao capítulo *Architecture de Vers une Architecture*, estão escritas afirmações sobre a Arquitectura: “A arquitectura, é, com os materiais brutos, estabelecer as relações emocionantes. A arquitectura está além das coisas utilitárias. A arquitectura é coisa plástica. Espírito de ordem, unidade de intenção, o sentido das relações; a arquitectura gere quantidades. A paixão faz das pedras inertes um drama”<sup>116</sup>. E no terceiro sub-capítulo *Pure création de l’esprit* ainda escreveu que “Admite-se para a pintura e a música; mas rebaixa-se a arquitectura às causas úteis: zonas de vestir, w.c., radiadores, cimento armado, ou abóbadas de berço ou arcos ogivais, etc., etc. Isto é construção, não é arquitectura. A arquitectura é coisa da plástica. A plástica, é o que vemos e o que se mede com os olhos. É evidente que se a cobertura deixasse passar água, se o aquecimento não funcionasse, se as paredes se degradassem, as alegrias da arquitectura seriam fortemente diminuídas; o mesmo para um senhor que

---

<sup>115</sup> Le Corbusier  
*Vers une Architecture*, (op. cit.), p.17

<sup>116</sup> Le Corbusier, (op. cit.), p. 121

ouvisse uma sinfonia sentado sobre uma almofada de alfinetes ou numa corrente de ar vinda de uma porta”<sup>117</sup>, no entanto, numa legenda de um desenho de uma perspectiva sobre um bairro de habitação operária, Le Corbusier escreveu: “A arquitectura é coisa da plástica, não do romantismo”<sup>118</sup> aparentemente diminuindo o forte tom, contido naquelas duas citações, com clara influência de John Ruskin, autor britânico que aliás cita em alguns dos seus escritos. Mas, voltando atrás, no capítulo *Esthétique de l'ingénieur, architecture*, Le Corbusier desfere um dos seus famosos ataques aos arquitectos, típicos desses anos 20, ao afirmar que “Os engenheiros são sãos e viris, activos e úteis, morais e alegres. Os arquitectos são desencantados e inocuados, faladores ou tristes. É que eles não terão brevemente nada para fazer. Não temos mais dinheiro para pôr de pé as lembranças históricas. Temos necessidade de nos lavar. Os engenheiros darão respostas e construirão (...) Portanto há a ARQUITECTURA. Coisa admirável, a mais bela. O produto dos povos felizes e que produz os povos felizes. As cidades felizes têm arquitectura. A arquitectura está no aparelho telefónico e no Parténon. Como poderia estar à vontade nas nossas casas! As nossas casas fazem as ruas e as ruas fazem as cidades (...) Como a arquitectura poderia estar bem nas ruas e em toda a cidade!”<sup>119</sup>.

Por estas citações de *Vers une Architecture* se pode verificar a multiplicidade de pontos de vista, mas é possível apercebermo-nos que Le Corbusier não limitava a Arquitectura aos edifícios monumentais, antes pelo contrário, estendia-a sobretudo à casa corrente, à rua e à cidade, ao quotidiano dos cidadão, mas exigia-lhe a qualidade construtiva e a excelência estética na obrigatória relação com o seu tempo, que o arquitecto franco-suíço entendia radicalmente ser diferente do passado e por isso encontrava nos engenheiros um caminho a seguir, pois eles seriam criação da industrialização, dos avanços da Ciência e da Técnica. Caberia aos arquitectos superá-los para cumprir a verdadeira natureza da Arquitectura. É também de assinalar o papel social atribuído à Arquitectura por Le Corbusier, pois poderia produzir “povos felizes”. Esta perspectiva contribuiu para sustentar o vigor vanguardista na década de 20.

---

<sup>117</sup> Ibid, pp. 175, 176

<sup>118</sup> Ibid, p. 199

<sup>119</sup> Ibid, pp. 6,7

A propósito do concurso para o Palácio das Nações em Genebra (1927), que Le Corbusier perdeu, entendendo assim que tinha sido uma derrota da Arquitectura Moderna e que teve como consequência imediata a fundação dos Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna (CIAM) em 1928, o arquitecto franco-suiço publicou o livro *Une Maison – Un Palais* (1928) onde retomou a tese, constantemente defendida na tratadística, do modelo seminal para a Arquitectura ser a cabana primitiva, mas a verdadeira Arquitectura seria o monumento (e o palácio seria incluído nesta categoria). No entanto esta retoma é feita colocando a habitação moderna no centro da Arquitectura. O palácio derivaria então da habitação agora central para o conceito. Afinal Le Corbusier colocou o habitar no centro da Arquitectura e alargou também o conceito de habitar, mostrando a revolução disciplinar em curso e que o separava tão profundamente das decisões dos júris do concurso do Palácio das Nações. Estes consideraram que a proposta de Le Corbusier não tinha qualidades representativas, aquele preocupou-se em integrar num parque junto ao lago Léman uma “máquina de habitar” pensada para oferecer conforto e eficiência aos seus utilizadores e à instituição que iria abrigar, mas também resposta estética que não assentaria em ornamentos mais ou menos historicistas, mas sim na grande tradição arquitectónica da harmonia e proporção levando à ordem estrutural do mundo<sup>120</sup>. Tal como a casa, que deve servir o habitante segundo os conhecimentos mais avançados, mas também “servir o deus que existe em nós”<sup>121</sup>.

Numa conferência proferida em 1929 na Faculté des Sciences Exactes com o título *Architecture en tout, urbanisme en tout*, Le Corbusier disse: “A arquitectura é um acto de vontade consciente. Arquitecturar, ‘é pôr em ordem’. Pôr em ordem o quê? Funções e objectos. Ocupar o espaço com os edifícios e com as estradas. Criar os contentores para albergar os homens e criar as comunicações úteis par aí chegar. Agir sobre os nossos espíritos pela habilidade das soluções, sobre os nossos sentidos pelas formas propostas aos nossos olhos e pelas distâncias impostas ao nosso caminhar. Emocionar

---

<sup>120</sup> A villa Savoye é um excelente exemplo para demonstrar, na prática disciplinar, este entendimento da Arquitectura por Le Corbusier. No meu artigo, *A villa Savoye como Obra de Arte Maior* publicado no Jornal Arquitectos nº 203 de Novembro/Dezembro de 2001, sustento tal.

<sup>121</sup> Le Corbusier  
*Une Maison – Un Palais*  
“*A la recherche d’une unité architecturale*” (publicado a partir do original de 1928)  
Paris: Fondation Le Corbusier, 1989, p. 2

pelo jogo das precepções às quais somos sensíveis e às quais não nos podemos subtrair. Espaços, distâncias e formas exteriores, e espaços exteriores – quantidades, pesos, distâncias, atmosfera, é com isto que agimos. Tais são os acontecimentos em causa. Desde então eu confundo solidariamente, numa só noção, arquitectura e urbanismo. Arquitectura em tudo, urbanismo em tudo”<sup>122</sup>.

Em 1935, respondendo a um inquirido, Le Corbusier corrige a terminologia empregue pelo inquiridor: “A palavra: ‘arquitectura’ compreende-se, hoje, mais como uma noção que como um facto material; ‘arquitectura’: pôr em ordem, pôr dentro da ordem... superior – materialmente e espiritualmente, etc. Esta noção toca numerosas actividades e interessa múltiplas produções: o casco de um navio, um avião, um automóvel, um aparelho de T.S.F., o conjunto das máquinas de uma central eléctrica... serão privados de arquitectura ou serão alimentados por arquitectura? “ Mais à frente esclarece: “O problema da habitação implica assim o da cidade. Arquitectura e urbanismo são um só. (...) Habitações e cidades, microcosmo e macrocosmo, abrigos de vidas individuais, familiares e colectivas, emanção mesmo da vida de uma sociedade, de uma civilização, requerem a ordenação superior, para o benefício do homem (biologia e psicologia) e, conseqüentemente, chamam o arquitecto. (...) e o arquitecto aqui, ocupando-se da habitação, aproxima-se do naturalista – torna-se numa espécie de sábio naturalista ocupando-se do ‘animal homem’ (fisiologia e psicologia)”<sup>123</sup>.

Num dos mais divulgados livros de Le Corbusier, *Manière de penser l’urbanisme* (1946), o arquitecto franco-suiço insistia que “O urbanista não é outra coisa senão o arquitecto. O primeiro organiza os espaços arquitectónicos, fixa o lugar e o destino dos conteúdos construídos, ele associa todas as coisas no tempo e no espaço com uma rede de circulação. Por outro lado, o arquitecto, ocupado por exemplo com uma simples habitação, e dentro dessa habitação com uma simples cozinha, define ele também os

---

<sup>122</sup> Le Corbusier  
*Architecture en tout, urbanisme en tout*  
In: Le Corbusier  
*Précisions sur un état présent de l’architecture et de l’urbanisme*  
Paris: Les Éditions G. Crès et Cie, 1930, pp. 70,71

<sup>123</sup> Le Corbusier  
*Quand les cathédrales étaient blanches (Voyage au pays des timides)*  
Paris: Denoël/Gonthier, 1977, pp. 227, 230, 231

conteúdos, cria espaços, decide circulações. No plano do acto criativo, o arquitecto e o urbanista são apenas um”<sup>124</sup>.

E no livro *Sur les quatres routes* (escrito em 1939, mas só publicado em 1970) à cerca das possibilidades de reconstrução, depois da guerra que se tinha iniciado há pouco, Le Corbusier explica esta coincidência entre Arquitectura e Urbanismo, “Porque sobretudo, o desenvolvimento da indústria no mundo actual, permite ao urbanismo trabalhar para as colectividades com o mesmo cuidado, o mesmo pormenor, a mesma arte, que eram a glória da arquitectura antigamente trabalhando para o indivíduo. O urbanismo e a arquitectura são as duas mãos que dispõem, na ordem, o jogo natural do indivíduo e dos grupos, esta acção complexa cujo desafio é a liberdade individual e a irradiação abundante do poder colectivo”<sup>125</sup>.

Nestas quatro citações pode-se encontrar os fundamentos nos quais Le Corbusier assentou a ideia de que a Arquitectura é o modelo para o Urbanismo. Nas duas disciplinas via os mesmos métodos e os mesmos conceitos básicos, uma seria o prolongamento da outra no espectro dos espaços de habitar e no contexto da cidade e do território. Será de sublinhar a sua proposta de deslocamento conceptual para a Arquitectura, “mais como uma noção que como um facto material”, aplicável ao entendimento de muitas produções humanas que, por um lado parece anteceder extensões conceptuais recentes e por outro lado parece restabelecer certa universalidade que podemos reconhecer em Vitruvio. Mas a questão do Urbanismo, particularmente alimentada pela existência da grande cidade e da urbanização crescente nos países industrializados, mas não só, nas primeiras décadas do século XX, foi certamente um dos vectores principais da revisão conceptual e disciplinar que se protagonizou sobretudo com o Movimento Moderno.

Consultando o primeiro documento dos Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna (CIAM) que corresponde às resoluções do primeiro congresso realizado em

---

<sup>124</sup> Le Corbusier  
*Manière de penser l'urbanisme*  
Genève: Éditions Gonthier, 1963, pp. 11, 12

<sup>125</sup> Le Corbusier  
*Sur les quatres routes (L'automobile, l'avion, le bateau, le chemin de fer)*  
Paris: Denoël/Gonthier, 1978, p. 15

1928, em La Sarraz<sup>126</sup>, a cuja realização se alude atrás, os signatários começam por associar Construção e Arquitectura no contexto da sociedade e da economia do seu tempo e por isso organizam a declaração de La Sarraz, como é conhecida, em quatro capítulos: I *Economia geral*; II *Urbanismo*; III *A arquitectura e a opinião pública*; IV *A arquitectura e as relações com o Estado*. Nela afirma-se a Arquitectura como um bem público com peso na economia geral, proclama-se a ordem funcional como essência do Urbanismo, reconhece-se a importância da divulgação da Arquitectura Moderna na opinião pública, reclamando-se dos estados a condenação das academias e o fim das orientações estéticas. Nesta declaração de La Sarraz percebe-se a amplidão com que se entende a Arquitectura e a clara influência de Le Corbusier que foi um dos principais organizadores desta reunião fundadora dos CIAM, organização que se tornou central na afirmação e divulgação do Movimento Moderno, promovendo também o debate entre os seus membros e simpatizantes que foram muitos dos protagonistas do Movimento Moderno.

Outro motor da revolução conceptual promovida pelo Movimento Moderno foi a introdução do conceito de Espaço como central na definição da Arquitectura. No texto de Lászlo Moholy-Nagy, *Von Material zu architektur* (1925 a 1928), o professor da Bauhaus escreveu que “a autêntica concepção arquitectónica, para além da fusão de todas as funções racionais – quero dizer, a criação espacial – não se discute geralmente, talvez porque o seu conteúdo seja só acessível a uma minoria. E, no entanto, depois da satisfação das necessidades físicas elementares, o homem deve ter a oportunidade de experimentar e espaço na arquitectura. Por exemplo, uma habitação não deveria ser um preenchimento do espaço, mas sim um ‘viver’ no espaço”. Esta conceptualização da Arquitectura levou Moholy-Nagy entender que “O conceito arquitectónico do futuro irá mais longe e terá em linha de conta, por sobre a unidade, o conjunto, a cidade, a região e o país; quer dizer, o todo. Os meios empregados para tal fim poderão ser distintos, mas algum dia chegar-se-á a exigir como elementar este conceito de criação espacial”. Assim o professor húngaro aproxima-se da Escala enquanto factor fundamental do Espaço em Arquitectura e acrescenta que “A arquitectura terá chegado ao seu máximo nível quando for possível um profundo conhecimento da vida humana como parte do

---

<sup>126</sup> CIAM – La déclaration de La Sarraz (1928)  
In: Conrads, Ulrich  
*Programmes et manifestes du XXème siècle*  
Paris: Éditions de La Villette, 1991, pp. 133 a 137

total da existência biológica. Um das suas componentes importantes é o ordenamento do homem no espaço, o fazer compreensível o espaço pela sua articulação. A chave da arquitectura assenta no domínio do problema do espaço; a sua evolução prática depende do avanço tecnológico”. Mais a frente afirma-se que “A frase ‘material é energia’ terá verdadeiro significado em arquitectura quando se acentua a importância das relações e não da massa”<sup>127</sup>. Tal afirmação não deixa de lembrar um dos três “princípios” do novo estilo apresentado por Henry-Russel Hitchcock e Philip Johnson no célebre livro *The International Style* que acompanhou a exposição como o mesmo nome no Museum of Modern Art (MoMA) em Nova Iorque no ano de 1931 e cuja influência até hoje quase que tem forçado à substituição do nome Movimento Moderno pelo do título do livro/exposição. E precisamente o primeiro desses três “princípios” é: “uma nova concepção da arquitectura como volume em vez de massa” ao qual os autores dedicaram um capítulo, fundamentando o volume como central na “nova concepção da arquitectura” nos “Métodos contemporâneos de construção” que entendem ser o esqueleto em “metal ou betão” o que levaria a que a “grande maioria dos edifícios são na realidade, bem como no seu efeito, meros planos envolvendo um volume”<sup>128</sup>, o que remete para a ideia de espaço encerrado, não usando a palavra espaço, bem como para *Les cinq points d'une architecture nouvelle* (1927), o manifesto assinado por Le Corbusier e Pierre Jeanneret, por este fazer assentar a “arquitectura nova” no sistema de estrutura resistente independente das paredes e fachadas e do solo, endereçando simultaneamente para uma nova cidade e um novo habitar com a Natureza, afinal não longe do texto de Moholy-Nagy.

Mas voltando ao livro/exposição, valerá a pena focar o capítulo *Architecture and building*, pois aborda uma das distinções mais habituais no mundo britânico e americano, entre Arquitectura e Construção, esta geralmente entendida como o resultado pouco distinto do acto de construir, enquanto aquela teria a primazia pela qualificação estética. Hitchcock e Johnson consideraram não existir uma separação

---

<sup>127</sup> Moholy-Nagy, László  
De los materiales a la arquitectura  
In: Hereu, Pere; Montaner, Josep Maria; Oliveras, Jordi  
*Textos de Arquitectura de la Modernidad*  
Madrid: Editorial Nerea, 1994, pp. 234 a 252

<sup>128</sup> Hitchcock, Henry-Russel; Johnson, Philip  
*The International Style*  
New York: W. W. Norton & Company, 1966, pp. 40 a 49

nítida, mas sim “uma sequência, ou hierarquia, com significado estético”, acrescentando que “O grau no qual um edifício representa consciente ou inconscientemente o resultado de um esforço de criação estética, bem como técnica, determina o seu lugar na hierarquia”. Mas também colocaram a questão da “liberdade de escolha” por parte do arquitecto, pois “os edifícios construídos a custos mínimos com dominantes considerações práticas podem ser tidos por menos arquitectónicos”, o que remete para a já assinalada coincidência entre beleza e inutilidade no entendimento de muitos e contra a tradição vitruviana. Os dois autores chegam a curiosas conclusões àcerca da qualidade arquitectónica dos edifícios pois escreveram que estes tenderiam a ser “mais arquitectónicos quanto mais funções complicadas servirem”, ou “Quanto mais simples e repetitivas as funções de um edifício, menos o arquitecto será capaz de conseguir uma solução aos problemas criados pelo seu próprio gosto”, chegando a concluir que “A construção quase sem carácter arquitectónico será esteticamente neutra, não interessando a qualidade como edifício”<sup>129</sup> (aqui os autores jogam com o duplo sentido da palavra “building” em Inglês), o que demonstra a ambiguidade em que estes autores vogavam, até porque algumas das obras incluídas no livro/exposição correspondem a bairros de habitação social projectados e construídos com restritos limites orçamentais e tirando vantagens da extrema repetição como estratégia económica e afirmação de modernidade industrial, apontando para um caminho preconizado por muitos arquitectos das vanguardas do Movimento Moderno.

É interessante verificar que o discurso deste livro/exposição se desenvolve sistematicamente em torno do “edifício”, aparentemente excluindo conceptualmente outras escalas apesar dos discursos teóricos de arquitectos e estudiosos associados ao Movimento Moderno nas décadas de 20 e 30 do século XX e apesar de alguns exemplos publicados no livro serem bairros, como já foi assinalado. Tal coloca a questão do entendimento do conceito de Arquitectura pelos seus autores, nomeadamente por Hitchcock que, naquela altura, era já um historiador de Arte dedicado à Arquitectura, enquanto Jonhson ainda nem sequer era estudante de Arquitectura. Só mais tarde

---

<sup>129</sup> Hitchcock, Henry-Russel; Johnson, Philip  
Op. cit., pp. 78, 79

iniciaria o seu curso em 1940 na Harvard Graduate School of Design<sup>130</sup>. E para esclarecer melhor esta questão conceptual vale a pena debruçar sobre o conhecido livro de Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries* (1952) que apenas destaca edifícios ou conjuntos monumentais com uma certa atenção a algumas inovações técnicas, nomeadamente a introdução de estruturas metálicas e aplicação de placas de vidro, apesar de dedicar um capítulo à atenção que os arquitectos deram à casa individual na transição do século XIX para o seguinte. O historiador americano praticamente não se dedica ao labor de Le Corbusier em relação à cidade e território (se bem que assinala alguns dos seus livros), tendo como perspectiva a valorização quase absoluta do que foi construído e de um só acto projectual, acercando-se da Arquitectura como produto da autoria de arquitectos/indivíduos (ou arquitectos-artistas), ou seja, uma colecção de obras isoláveis como objectos escultóricos e absolutamente submetidos ao império do estilo, mesmo que se perceba a sua vontade em ultrapassar a sua habitual exclusividade decorativa e formal como se pode aperceber na identificação que fez do “novo estilo” em *Internacional Style*.

Aiás o MoMA foi palco de um diferendo entre a dupla Hitchcock/Johnson e Elizabeth Mock, que foi directora do Departamento de Arquitectura do museu na década de 40. Esta considerava a Arquitectura além do edifício, também a cidade, e defendeu uma arquitectura humanizada próxima do homem comum na senda de um Alvar Aalto. O resultado foi o seu afastamento, tendo ganho a interpretação daquela dupla de historiadores (Johnson também foi arquitecto)<sup>131</sup>. Elizabeth Mock escreveu, no texto de apresentação do catálogo da exposição *Built in USA, since 1932*, realizada em 1945 no MoMA, que a “Arquitectura é mais que uma questão de eficiência e belos edifícios. O arquitecto tem que lidar com o equipamento mecânico, com o mobiliário, textéis e utensílios, com o espaço em torno dos edifícios e com as relações de um edifício com

---

<sup>130</sup> As informações biográficas sobre Philip Johnson foram retiradas de:  
Schulze, Franz  
*Philip Johnson, life and work*  
Chicago: The University of Chicago Press, 1994

<sup>131</sup> Para mais informação sobre este diferendo consultar:  
Toussaint; Michel  
*A arquitectura moderna e os trópicos*  
In: *Ur Cadernos de Arquitectura da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa*, nº5,  
Maio 2005

outro”<sup>132</sup>, chegando a intitular um dos capítulos do seu texto *Architecture is more than buildings* ao abordar os bairros de habitação, a qualidade dos espaços públicos ou a escala, evocando a colaboração interdisciplinar para encarar essa vastidão da Arquitectura.

E se Hitchcock foi um historiador que tratou a Arquitectura apenas como uma das Artes, apesar de se ter debruçado sobre os séculos XIX e XX, tendo sido considerado um dos especialistas do primeiro, Nikolaus Pevsner e Siegfried Giedion foram historiadores mais empenhados com os arquitectos ao ponto de o *Oxford Dictionary of Architecture*<sup>133</sup> considerar ambos fortes apoiantes do Movimento Moderno. No entanto haverá que os distinguir nas suas posições face ao universo da Arquitectura. No primeiro basta observar o célebre *An Outline of European Architecture* (primeira edição de 1943, mas com sucessivas edições até hoje) domina em absoluto o edifício/monumento salvo raras excepções, como os conjunto barrocos palácio/jardins ou o bairro residencial de Roehampton perto de Londres, de meados do século XX e primeiro exemplo de bairro do Movimento Moderno no Reino Unido. A Arquitectura é assim resultado construído do labor projectual e circunscrito do arquitecto de modo a que ficam quase ignoradas outras escalas acima do edifício ou o desenvolvimento dos conhecimentos disciplinares.

Siegfried Giedion foi secretário e membro fundador dos CIAM, tendo acompanhado toda a sua duração desde 1928 (La Sarraz) até à carta de resposta (1960/61) à declaração de morte dos CIAM proclamada em 1959 (Otterlo), e, talvez por isso, manteve relações estreitas com Gropius, Sert, Le Corbusier e ensinou em Harvard a convite do primeiro<sup>134</sup>. O seu livro *Space Time and Architecture* (1941) tornou-se de leitura obrigatória em muitas escolas de Arquitectura e teve um sucesso editorial sem

---

<sup>132</sup> AA.VV.  
*Built in USA, since 1932* (catálogo da exposição)  
New York: The Museum of Modern Art, 1945, p. 9

<sup>133</sup> Curl, James Stevens  
*Oxford Dictionary of Architecture*, op. Cit.

<sup>134</sup> Informações retiradas de:  
Mumford, Eric  
*The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*  
Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2000

precedentes no campo da Architectura (em Portugal, deste historiador, apenas se publicou *Achitektur und Gemeinschaft* sob o título *Arquitectura e Comunidade*, presumivelmente no final da década de 50 do século XX)<sup>135</sup>. Deste modo Giedion teve um percurso mais próximo da produção da Architectura e da profissão de arquitecto que os outros dois historiadores. O seu modo de entender a Architectura é muito mais extenso e complexo que estes, basta constatar que pôs em causa o domínio do estilo no entendimento da Architectura e da Arte. Assim, escreveu em 1954 que “Há uma palavra que gostamos de evitar quando falamos da arte actual: é uma palavra que passou a ocupar um primeiro plano no século XIX e que foi mal interpretada: é a palavra ‘estilo’ (...) Quando capturamos a arquitectura no conceito de um ‘estilo’ abrimos a porta a concepções formalistas. Estas produzem um efeito na história da arte similar a um rolo compressor num jardim. Tudo é nivelado e destróiem-se as raízes que se encontram em estratos mais profundos. (...) O arquitecto actual não se sente somente responsável por uma determinada obra. Acima dela corresponde o dever de ajudar a dar forma à vida actual, ao *way of life*”<sup>136</sup>. Esta ligação Architectura e Vida tornou-se, desde o início do século XX uma das afirmações da diferença para a Architectura Moderna, como já se pôde observar nos escritos de Otto Wagner onde opinou que “as próprias bases das concepções arquitectónicas hoje dominantes devem ser dirigidas sob o sentido de que o único fundamento da criação artística deve ser a vida moderna”<sup>137</sup>, mas também de Francisco Keil do Amaral, muito mais tarde, que deu o título de *A Architectura e a Vida* (1942) a um dos seus livros, precisamente a um dos volumes da Biblioteca Cosmos dirigida por Bento de Jesus Caraça para divulgação popular dos saberes eruditos. Para Keil do Amaral, “as boas obras de Architectura (...) Traduzem também os próprios ideais, a cultura e a maneira de viver dos povos”<sup>138</sup>.

---

<sup>135</sup> Giedion, Siegfried  
*Arquitectura e Comunidade*  
Lisboa: Livros do Brasil, s. d.

<sup>136</sup> Giedion, Siegfried  
*Escritos escogidos*  
Murcia: COAAT de Murcia, 1997, p. 202

<sup>137</sup> Wagner, Otto  
*Architettura Moderna*, (op. cit.), p.46

<sup>138</sup> Amaral, Francisco Keil do  
*A Architectura e a Vida*  
Lisboa: Edições Cosmos, 1942, p. 6

Esta questão da Arquitectura e Vida está intimamente associada ao Espaço como central no conceito de Arquitectura, quer em Giedion, quer na maioria dos arquitectos do Movimento Moderno. Num texto publicado em 1957, *History and the architect*, Giedion considerou que Wölfflin, Riegl e Schmarsof foram os primeiros a reconhecerem “que a formação de espaço é fundamental para a arquitectura e que são as mudanças que continuamente acontecem na formação do espaço, aquilo que proporciona a base inquestionável da história da arquitectura”, citando expressamente o segundo por destacar “a relação inseparável que existe entre ‘formas espaciais’ e a ‘vida de uma época’”. Neste mesmo texto, Giedion apresentou a sua teoria dos Três Estados evolutivos da Arquitectura, sendo o primeiro exemplificado pelo Egipto, Grécia e Roma até ao Panteão e é caracterizado pela citação que o historiador aí fez de Le Corbusier: “le jeu savant et magnifique des formes sous la lumière”. O segundo estado evolutivo tem como preocupação central o “espaço escavado, um espaço interior circunscrito” e finalmente a mais recente etapa que, combinando desenvolvimentos vindos dos outros estados, introduz novos elementos como “a transparência que se combina com a interpenetração de espaço interior e exterior, “tudo isso conduz àquilo que se tem chamado de concepção espacio-temporal do nosso tempo”<sup>139</sup>.

Neste texto Giedion afirma que “a nova concepção do espaço”, desenvolvida no último estadio evolutivo, é o tema central de *Space, Time and Architecture*, livro onde entende que “Na arquitectura, como num espelho, procuramos encontrar reflectido o progresso que o nosso próprio período conseguiu em direcção a uma maior consciência da sua personalidade, das suas peculiares limitações e possibilidades relativamente às suas obras e finalidades. A arquitectura pode ajudar-nos a compreender a evolução deste processo precisamente porque ela se encontra intimamente relacionada com a vida de uma época considerada em toda a sua complexidade”. Mas Giedion não deixa de reconhecer uma independência da Arquitectura pois considerou que “Uma arquitectura pode dever a sua existência a muitas variadas razões externas, mas a partir do momento que aparece constitui um organismo autónomo com as suas características próprias e a sua vida ininterrupta. (...) A arquitectura pode irradiar mais além do período que a originou,

---

<sup>139</sup> Giedion, Siegfried  
*La historia e el arquitecto*  
In: Giedion, Siegfried  
*Escritos escogidos*, (op. cit.), pp. 235 a 247

mais além da classe social que lhe deu existência, mais além do estilo a que pertence”<sup>140</sup>. Deste modo o historiador divergiu das vanguardas do Movimento Moderno, pois entende o espírito do tempo (*zeitgeist*) de um modo muito mais mitigado. Aliás, só uma concepção radical do espírito do tempo é que justifica a atitude de vanguarda que deu início ao Movimento Moderno. Com esta última citação de Giedion pode-se cimentar definitivamente o entendimento de que o Espaço, enquanto conceito central da Arquitectura, está relacionado com o considerar a íntima ligação da Arquitectura e Vida e esta compreendida na sua extensão desde o social ao individual ou seja nos diversos modos de habitar (no sentido lato do termo).

Valerá também a pena lembrar o que alguns arquitectos portugueses pensavam sobre o conceito de Arquitectura na primeira metade do século XX, durante a qual poucos escreveram, salientando-se neste labor sobretudo Raul Lino e Francisco Keil do Amaral que, curiosamente publicaram bastante para um público leitor não especializado, de modo a estender uma cultura arquitectónica que estava excessivamente limitada a muito poucos e distante das questões mais correntes, como a habitação. Particularmente Raul Lino escreveu para revistas e jornais, tendo também proferido conferências desde *A Nossa Casa* (1918) até muitos artigos para os jornais *Diário de Notícias* e *Diário Popular* nas décadas de 50 e 60 do século XX. Sobretudo nestes dois órgãos de comunicação, mas não só, o arquitecto acabou por definir alguns parâmetros do que entendia por Arquitectura em contraste com a Arquitectura Moderna que criticava asperamente, precisamente por não responder a esses parâmetros. A propósito da sua viagem ao Brasil em 1935, onde se encontrou com Lúcio Costa, escreveu *Auriverde Jornada*. Deste encontro, o relato (capítulo I – *Diário de Viagem*) inicia-se pela questão do domínio da Técnica na Arquitectura e que, conforme defenderia Lúcio Costa, seria, na actualidade, a resposta à Técnica Moderna que a Arquitectura se deveria desenvolver, ao que Raul Lino contrapôs que a Arquitectura “actual não antecede paradoxalmente uma sociedade que está por se definir; pelo contrário, afigura-se-me que ela corresponde em boa verdade à fisionomia social do último século, o do racionalismo, do liberalismo, do cepticismo e do capitalismo desenfreado, quando os motivos espirituais se tornaram em pura hipocrisia. (...) Neste sentido a arquitectura

---

<sup>140</sup> Giedion, Siegfried  
*Espacio, Tempo y Arquitectura (el futuro de una nueva tradición)*  
Barcelona: Hoepli, 1958, pp. 21, 22

actual - ou antes - dos últimos anos, é passadista”. E nela vê sinceridade na “sua crua nudez”, considerado que “se casa admiravelmente já com os lugares públicos de passagem, os Casinos, os átrios de hotel, as estações de Caminhos de Ferro, os cinemas... por isso não seria utopia nossa esperar e exigir que ela reflectisse também os anseios do espírito” para acrescentar mais à frente que recebe “de braços abertos a nova técnica, todas as novas técnicas, mas quero que elas se subordinem à ideia que nos ilumina quando se trata de exprimir uma tenção – um sentimento – seja colectivo ou individualista, em que o espírito e alma se sobrepõem à determinação material”<sup>141</sup>. No capítulo III, *Espírito na Architectura*, do mesmo livro, Raul Lino considerou que a poucos interessaria a Architectura pois “Para a grande maioria das pessoas, a architectura, se não passa de letra morta, não passa – no entanto – de simples maneira mais ou menos conspícua, mais ou menos agradável, de revestir as construções em que se desenrola a nossa vida”<sup>142</sup>. E por considerar a Architectura como uma Arte, primeiro procurou caracterizar esta última, encontrando nela “dois elementos essenciais diferentes que se conjugam e de cuja combinação nasce aquela qualidade rara – a vitalidade ou energia animadora do espírito que caracteriza as verdadeiras, as eternas obras de Arte”. O primeiro é “o indefinível princípio que poderemos chamar impulso, desejo, anseio, misteriosa disposição procriadora que se manifesta na profundidade do nosso subconsciente, ainda sem qualquer propósito reconhecível. Este elemento misterioso desabrocha então para a vida, desenvolvendo-se de maneira mais ou menos aparente, mais ou menos clara, e que se patenteia aos nossos sentidos no processo que chamaremos de adaptação”. E então Raul Lino identifica os dois elementos como “o produtivo e o de adaptação”<sup>143</sup>. Aqui poderemos reconhecer a velha questão da inutilidade imediata da Arte, pois assim o arquitecto entendia haver uma espécie de matriz prévia a qualquer acção artística estendo tal à Architectura como se pode constatar no seu relato da conversa que teve com Lúcio Costa no qual se refere aos “anseios do espírito”. Curiosamente neste capítulo que é a transcrição de uma conferência dada no Brasil, Raul Lino aponta para uma “architectura menor” que faz

---

<sup>141</sup> Lino, Raul  
*Auriverde Jornada*  
Lisboa: Valentim de Carvalho, 1937, pp. 94 a 96

<sup>142</sup> Lino, Raul  
*Auriverde Jornada*, op. cit., p. 168

<sup>143</sup> Lino, Raul,( op. cit.), pp.226,227

corresponder à “construção das habitações”<sup>144</sup>, precisamente o tema que mais o interessou em Arquitectura, quer nos seus escritos, quer na sua vida profissional como arquitecto.

Em 1947, no Diário Popular, Raul Lino publicou um artigo intitulado *Arquitectura “Moderna” e apologia do sapateiro* onde se interroga: “Se a arte de construir tende para uma submissão absoluta ao utilitarismo, porque se não há de simplesmente chamar a coisa pelo seu nome próprio: construção? Para quê insistir em falar de Arquitectura onde só há técnica e outras qualidades comuns a inúmeras indústrias?”<sup>145</sup>. Estas interrogações não deixam de lembrar as posições de John Ruskin já comentadas atrás, o que não pode surpreender na medida em que o arquitecto português foi leitor do crítico inglês e nos escritos de Raul Lino reconhece-se em muitas passagens uma forte influência daquele. E é com esta constatação e recordando também os escritos já referidos, que se pode compreender o conhecido artigo com o título *A Arquitectura morreu?*, publicado em 1955 no *Diário de Notícias*. Nele escreveu que “a Arquitectura sempre viveu para dar expressão, traduzir plasticamente sentimentos gratos à humanidade. (...) a Arquitectura viveu para reflectir sensações de ordem espiritual que exaltam a gente mais ou menos educada, mais ou menos culta. Ora as sensações que hoje exaltam (...) a maioria da gente, são intraduzíveis, irreláveis por meio da arte que com toda a propriedade se chamava Arquitectura”. Mais à frente afirma que “A Arquitectura entrou na decadência quando deixou de ser tectónica para se tornar em simples técnica”, concluindo com uma analogia com o corpo humano pois refere a “uma concentração dos órgãos mais nobres em situação dominante (cabeça)” tal como “na Arquitectura também a uma estrutura real se sobrepõe uma estrutura ideal, transfigurada, que artisticamente é a única que vale”<sup>146</sup>.

---

<sup>144</sup> Op. cit., p.234

<sup>145</sup> Lino, Raul  
*Arquitectura “Moderna” e apologia do sapateiro*  
Diário Popular, 3 de Setembro de 1947

<sup>146</sup> Lino, Raul  
*A Arquitectura Morreu?*  
Diário de Notícias, 4 de Agosto de 1955

No entanto apesar desta ideia de “estrutura ideal transfigurada”, Raul Lino atém-se na esfera do artista/arquitecto, isto é, no fazer culto, contra o que classificou de “gigantismo” de que o actual espírito crítico enferma” a propósito de um artigo de Bruno Zevi que leu na revista *Metron*, onde entendeu que “A especulação mete-se pelas abstracções e só me faz lembrar a maçuda açorda do ‘conceptualismo’ dos culturalistas do século XVII, com a sua característica de esterilidade” e assim critica negativamente o que chamou de “consciência espacial” em que se teria notabilizado o Arquitecto norte-americano sr. F. Lloyd Wright”, pois o arquitecto português defende a continuidade histórica da “consciência dos volumes”, a ‘visão dos espaços’ e o problema da ‘caixa murária’ que os encerra”, negando o primado do Espaço como o Movimento Moderno o entende (no entanto nos seus projectos esta negação não é tão evidente), bem como uma “cultura arquitectónica” activa e influenciadora do labor dos arquitectos, tal como acha estar a acontecer com a Arquitectura Moderna a que contrapõe uma maior “humildade, atenta sim a todos os acontecimentos que estão passando, mas preocupada sempre com o próprio enriquecimento espiritual e sujeitando-se à divina inspiração como às circunstâncias temporais que condicionam a Arte de construir”<sup>147</sup>. Deste modo Raul Lino, apesar de ter sido um dos que mais escreveu sobre a Arquitectura em Portugal na primeira metade do século XX, não reconhece uma autonomia intelectual disciplinar, ou seja, uma Teoria que a integre com independência própria e em diálogo com a Prática. Afinal, para Raul Lino a Arquitectura é um fazer dependente do artista-arquitecto, dos seus talentos e capacidade “espiritual”, longe de um racionalismo organizador que ele via na Arquitectura Moderna. De assinalar é Raul Lino ter abordado estas questões num jornal diário e em 1952.

Francisco Keil do Amaral, mais novo e com uma formação bem diferente de Raul Lino, deixou várias publicações e artigos sobre Arquitectura numa excepionalidade portuguesa já assinalada atrás, e foi na década de 40 do século XX que publicou a maior parte dos seus mais importantes escritos, nomeadamente *A Arquitectura e a Vida* (já assinalado) em 1942, *A Moderna Arquitectura Holandesa* em 1943, *O problema da habitação* em 1945 e a série de artigos intitulados *Maleitas da Arquitectura Nacional* em 1947 e 48 antecedendo imediatamente o 1º Congresso Nacional dos Arquitectos de

---

<sup>147</sup> Lino, Raul  
*O Sensacional e o Gigantismo na Arquitectura Moderna*  
Diário Popular, 22 de Maio de 1952

1948. Em *A Architectura e Vida*, Keil do Amaral procurou fazer uma pequena história da Architectura, que se centrou quase exclusivamente em edifícios ou conjuntos arquitectónicos, e com o intuito de uma fácil leitura já que o livro foi publicado numa colecção de divulgação como foi referido atrás. Logo a primeira frase da *Introdução* é: “A Architectura é uma ciência e uma arte”, justificando a primeira classificação por responder a “diversos problemas pelo raciocínio e experiência” através do “conjunto dos elementos indispensáveis a qualquer edificação e a sua forma geral”, dando exemplos como dimensionamento mínimo para garantir a solidez, materiais que respondam às necessidades de impermeabilização às águas das chuvas, o dimensionamento dos degraus de uma escada para oferecerem melhor conforto, etc. Enquanto para a segunda classificação, Keil do Amaral justifica-a com “os homens (ou pelo menos certos homens) com a sua inata tendência para emprestarem a tudo o que os cerca beleza e expressão”, rematando com a afirmação de que “As boas obras de Architectura representam, pois a mais harmoniosa conjugação dos conhecimentos técnicos com o expoente da Arte atingido em determinado momento”, percebendo-se assim que o carácter científico da Architectura passa pela aplicação da técnica e racionalização das questões funcionais, e que a sua vertente artística tem uma certa independência desse carácter, apesar de ser desejável a sua harmonização. No final da *Introdução*, Keil do Amaral reforça o sentido do que entende por “Arquitectura e Vida” pois, para ele, a “compreensão do sentido de beleza da Architectura” deverá apoiar-se “sobre o conhecimento da feição humana e funcional” porque a Architectura “não é um luxo nem um simples produto de lucubrações artísticas”<sup>148</sup>, depreendendo-se afinal que o arquitecto entendia a Architectura com um forte sentido humanista, entendimento aliás confirmado nos seus escritos posteriores e na sua trajectória profissional e interventiva. Apesar disto o único livro referido por Keil do Amaral nesta introdução é a *Initiation a l’Architecture* de Georges Gromort, professor da École Nationale Supérieure des Beaux Arts, a propósito do “estilo, ou espírito, de uma época”<sup>149</sup>. Este livro, apesar do seu título, é apenas e exclusivamente uma abordagem convencional (segundo as perspectivas dominantes naquela escola) à Estética da Architectura e que

---

<sup>148</sup> Amaral, Francisco Keil do  
*A Architectura e a Vida*  
Lisboa: Cosmos, 1942, pp. 5 a 14

<sup>149</sup> Amaral, Francisco Keil do  
*A Architectura e a Vida*, op.cit. p. 9

considera, logo nas suas primeiras linhas, que “A Architectura – se é de facto uma arte – tem então como finalidade acordar em nós esse sentimento (comover perante a Beleza), e isso a propósito de construções”<sup>150</sup>. Há assim grande diferença entre o que Keil do Amaral considerava ser Architectura em *A Architectura e a Vida* e a opinião de Gromort, que se acentua ao descobrir que o arquitecto português escreveu no capítulo V (*Consequências da Revolução Industrial*) que “Algumas das preocupações e problemas impostos pela revolução industrial à Architectura alastravam assim das casas mais humildes para as melhores e ofereciam (...) o espectáculo único de uma transformação arquitectónica partindo de baixo para cima”, adiantando depois que “o problema da habitação económica se tornara já o problema geral da habitação, e tinha ultrapassado, em certo sentido, os limites da Architectura para entrar francamente nos do Urbanismo, ciência cujo objecto era a organização urbana e rural, nos seus múltiplos aspectos, tomados em conjunto. Por outro lado, as necessidades reais da vida da época deram ao estudo das plantas dos edifícios uma excepcional importância, num amplo sentido funcional, em detrimento de preocupações puramente estéticas de simetria, imponência e enriquecimento decorativo das fachadas”<sup>151</sup>. Com esta citação se percebe a diferença atrás assinalada, mas também um certo entendimento da separação entre Architectura e Urbanismo, não só na escala como também na sua exclusiva classificação de “ciência”.

*A moderna arquitectura holandesa* pode ser considerado o escrito mais doutrinário de Francisco Keil do Amaral e seria originalmente um conjunto de palestras que não chegaram a ser proferidas no Sindicato Nacional do Architectos (S. N. A.), mas que afinal foram publicadas em três números da revista Seara Nova no início de 1943<sup>152</sup> e, mais tarde, num volume nos Cadernos Seara Nova ainda no mesmo ano. Neste texto Keil do Amaral traça um panorama idílico da Holanda, estabelecendo múltiplas ligações com a Architectura, dos campos às cidades, das condições de saúde da população aos modos de aproveitar os esgotos pluviais, num enquadramento de esforço colectivo e

---

<sup>150</sup> Gromort, Georges  
*Initiation à l'Architecture*  
Paris: Librairie d'Art R. Ducher, 1938, p. 5

<sup>151</sup> Amaral, Francisco Keil do  
*A Architectura e a Vida*, op. cit., pp.103 e 104

<sup>152</sup> Amaral, Francisco Keil do  
*A moderna arquitectura holandesa*  
In: *Seara Nova* n° 810 (20 de Fevereiro de 1943), n° 811 (27 de Fevereiro de 1943)  
n° 812 (6 de Março de 1943), n° 813 (13 de Março de 1943)

actuação pública em contraste com o Portugal de então. Mas o que ressalta neste escrito, é o entendimento da Arquitectura como factor decisivo para a felicidade de um povo, tão distante da visão Belas Artes que o citado Gromort representava e cuja citação por parte de Keil do Amaral só pode suscitar estranheza, até porque *A moderna arquitectura holandesa* é fruto de uma viagem à Holanda quando estava em Paris a acompanhar a construção do pavilhão de Portugal para a exposição de 1937. Aquele país levou-o a escrever as suas observações em torno da Arquitectura, a cidade de Paris, então farol da cultura erudita para Portugal, não o motivou. Esta escolha é bem significativa do seu entendimento do que seria a Arquitectura.

E um contraste ainda maior com Gromort encontramos em Hannes Meyer ou mesmo Ludwig Hilberseimer, dois arquitectos alemães com posições das mais radicais no contexto das vanguardas do Movimento Moderno, em cujas obras, projectos e escritos, segundo K. Michael Hays, “Uma particular dialéctica do sujeito e objecto emerge (...), em cada um, de diferentes maneiras, posicionando-os face a face com os problemas colocados pela modernização do pensamento humanista burguês, e com a soberania dos modos humanistas de produção e recepção artísticas. A racionalização que acompanhou a modernização é inseparável da problematização do sujeito definido como consciência auto-criada e vontade, isto é, do humanismo”. Mais à frente aquele autor entende que estes arquitectos representam um “pós-humanismo no interior da arquitectura moderna” que este autor caracteriza como “a resposta consciente (...) à dissolução da autonomia psicológica e do individualismo trazido pela modernização tecnológica; é a mobilização das práticas estéticas para efectuar uma mudança em distanciação relativamente ao conceito humanista de subjectividade e aos seus entendimentos acerca da originalidade, universalidade e autoridade”, adiantando Hays que estes arquitectos têm sido classificados como “versões redutoras do funcionalismo ou *neue Sachlichkeit* (nova Objectividade)”<sup>153</sup>.

E para entender as posições de Hannes Meyer relativamente à questão Arquitectura, nada melhor que ler o seu famoso manifesto (um dos tipos de texto mais prezados e usados pela vanguarda) *Bauen*, publicado em 1928 pela editora da Bauhaus, no ano do

---

<sup>153</sup> Hays, K. Michael

*Modernism and the posthumanism subject: the architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*  
Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995, pp. 5,6

congresso fundador dos CIAM em que participou. Aí afirma logo que “Todas as coisas deste mundo são um produto da fórmula: (função pela economia)”, concluindo que “nenhuma destas coisas é uma obra de arte: todas as artes são composições e, por isso, não estão sujeitas a uma finalidade particular”, o que levanta a questão da inutilidade da Arte, tal como Adolf Loos já o tinha feito, estabelecendo uma diferença muito clara entre as regras da Arte e os modos de responder às necessidades como se pode verificar pelas interrogações que expôs no texto: “Mas, como se projecta o planeamento de uma cidade? Ou os planos de um edifício? Composição ou função? Arte ou vida???”. Para logo a seguir afirmar peremptoriamente que “Construir é um processo biológico. Construir não é um processo estético. A nova habitação não é somente um máquina para habitar, mas é também um artefacto biológico que satisfaz as necessidades do corpo e da mente”, para mais à frente ser explícito em relação à Arquitectura ao escrever que “A arquitectura como ‘materialização das emoções do artista’ não tem qualquer justificação. A arquitectura como ‘continuação da tradição construtiva’ significa deixar-se arrastar pela história da construção”. Este manifesto termina com a explicitação do “Construir” que se inicia com “Construir é a organização deliberada dos processos vitais”, e se desenrola com a prioridade técnica, funcional e económica, com o reconhecimento do seu carácter colectivo contra as ambições individuais sobre a Arquitectura, com a especialização de quem projecta e constrói, com a implicação nacional, para terminar sucintamente: “Construir é apenas organização:

Organização social, técnica, económica, psicológica”<sup>154</sup>.

Na carta aberta que Hannes Meyer escreveu ao Burgomestre Hesse da cidade de Dessau, a propósito da sua demissão da direcção da Bauhaus, em 1930, a certa altura disse: “Ensinei aos estudantes a conexão entre arquitectura e sociedade, o caminho que leva da intuição formal à busca científica construtiva, e ensinei-os que as necessidades das pessoas devem preceder os objectos de luxo. Ensinei-os a depreciar a multiplicidade da realidade idealista, e juntos, esforçámo-nos em determo-nos na única realidade que

---

<sup>154</sup> Meyer, Hannes

*Construir*

In: Hannes Meyer

*El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*

Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972, pp. 96 a 99

pode ser dominada: a que é determinável, visível e ponderada”<sup>155</sup>. Depreende-se desta citação a sua vontade racional e o modo como encarava os métodos de projecto e os objectivos da Arquitectura, contribuindo assim para o afastamento do antigo paradigma da Arquitectura e para a fundação de um novo paradigma.

Num outro texto com um título ideologicamente bem afirmado, *A arquitectura marxista*, escrito em 1931, começa logo por afirmar que “A arquitectura já não é arquitectura.

Construir é hoje uma ciência.

A arquitectura é a ciência da construção”<sup>156</sup>

Daqui se pode reconhecer a consciência que Hannes Meyer tinha dessa alteração de paradigma assente também na cientificação da Arquitectura que o arquitecto suiço alicerçava na Construção, o acto de construir, o objectivo do projecto para depois se habitar.

Em Ludwig Hilberseimer encontramos uma posição um pouco menos radical. No livro que publicou sob o título *Groszstadt Architektur* em 1927, o arquitecto alemão continua o pensamento de Otto Wagner e está em consonância com muitos das vanguardas na fundamentação da mudança de paradigma para a Arquitectura baseada na poderosa existência da grande cidade moderna e na necessidade de repensar a Arquitectura face a esta nova realidade. No livro constata inicialmente a existência e proliferação da grande cidade como uma realidade muito diferente das cidades até então existentes, desenvolvendo em seguida um capítulo dedicado ao Urbanismo onde analisa várias propostas ou realidades como as cidades americanas, o caso de Berlim, a Cidade de três milhões de habitantes de Le Corbusier, para apresentar a sua própria proposta de grande cidade a partir de Berlim, tal como Otto Wagner fez para Viena, apostando na separação vertical das funções urbanas. Em seguida Hilberseimer desenvolve vários capítulos dedicados a tipos arquitectónicos funcionais, iniciando-se com a habitação para terminar

---

<sup>155</sup> Meyer, Hannes  
*Mi dimisión del Bauhaus*  
In: Meyer, Hannes  
*El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*, (op. cit), p.104

<sup>156</sup> Meyer, Hannes  
*La arquitectura marxista*  
In: Meyer, Hannes, op. cit., p.122

nos edifícios industriais, e, depois de uma breve análise às consequências da industrialização, o arquitecto termina com um capítulo com o título igual ao do livro, no qual afirma a Arquitectura como “criação de espaço”, adiantando que “A sua base é a percepção do espaço (...) objectivada através do material, torna-se visível, onde os elementos materiais se configuram segundo uma ideia. A formação dos elementos materiais segundo uma ideia significa, ao mesmo tempo, a formação dos elementos ideais segundo as leis da matéria. Pela união de ambos os momentos numa única forma surge a arquitectura. Depende, pois, tanto do conceito de espaço como do material que rodeia o espaço (...) A arquitectura, muito mais que as outras artes, está ligada ao material: dar-lhe forma é um das suas tarefas principais”. E continua abordando as relações interior/exterior como determinação do espaço arquitectónico. Curiosamente, apesar das reticências que se encontram contra o conceito de Estilo no Movimento Moderno, Hilberseimer aborda-o e define-o como o “conjunto das obras artísticas de uma época (...) segundo o seu signo mais característico”, mas adverte que “Por desconhecimento dos factores mais importantes de um estilo, tem-se considerado o problema arquitectónico como um simples problema formal (...) Porque, tal como a forma, o estilo nunca pode ser objectivo, senão como resultado da compreensão artística da totalidade de circunstâncias e exigências sociais, económicas e técnicas que intervêm, cuja harmonia representa um estilo, a sua expressão artística”. Depois esclarece estas afirmações, escrevendo que “A arquitectura, como qualquer trabalho, deve ser relacionada com o conjunto geral, condicionada pela necessidade”. E apesar de ter reticências perante a proposta de Le Corbusier atrás referida, Hilberseimer não deixa de se aproximar das escolhas estéticas do arquitecto franco-suíço ao entender que “O problema da arquitectura é, aparte da utilidade material e da sua satisfação, a composição das massas. (...) A corporização das massas arquitectónicas produz-se pelo jogo de luz e sombra”, dizendo isto depois de se referir aos “volumes elementares: cubo e esfera, prisma e cilindro, pirâmide e cone” como “as formas básicas de qualquer arquitectura” em nome da essencialidade da forma”.

Mas é no construir que Hilberseimer via o universo da Arquitectura pois, para ele, “Só a ordenação do realmente funcional levará à arquitectura pura. A função construtiva deve conceber-se como arquitectura, a tensão das suas relações, a própria construção tem que chegar mais além da sua materialidade, a forma arquitectónica”. E o arquitecto alemão reforça este pensamento ao considerar que a arquitectura da grande cidade deve ser

concebida em termos construtivos apropriadamente, utilizando os novos sistemas e materiais capazes de corporizar a resposta arquitectónica às novas necessidades geradas pela nova realidade urbana. E assim a “arquitectura da grande cidade” resolveria dois factores dos quais Hilberseimer considerava depender essencialmente: “a célula elementar e o organismo urbano no seu conjunto”<sup>157</sup>. Deste modo a diferença entre Arquitectura e Urbanismo não seria de grande monta, tal como em Le Corbusier, o universo seria o mesmo, apenas uma alteração de escala e a relação privilegiada da Arquitectura com a materialidade construtiva as caracterizariam distintamente, mas sempre em grande complementaridade. Uma não existiria sem a outra, em particular face à nova realidade da “grande cidade”.

Entre Hannes Meyer e Ludwig Hilberseimer as diferenças de entendimento do conceito de Arquitectura são evidentes. No primeiro a radicalidade de uma racionalidade objectiva marcada pelo acto de construir, isto é, intervir na realidade, domina. No segundo a influência do pensamento de Le Corbusier é bem perceptível, e a objectividade racional é temperada pela autonomia (relativa) da Estética, mas num sentido de essencialidade e atemporalidade que também encontramos no muito referido texto de Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte* (1945) que entende a Arquitectura como a mais completa das Artes, por equilibrar as três componentes vitruvianas<sup>158</sup>, mas junta-lhe a característica do Espaço como factor de valorização no contexto das Artes pois o escritor francês escreve que “um templo, junto com a sua envolvência, ou então no interior desse templo, forma para nós uma espécie de grandeza completa na qual vivemos... Somos, movemo-nos, vivemos então na obra humana! Não há parte dessa tripla extensão que não tenha sido estudada, e reflectida. Respiramos aí de certa forma a vontade e as preferências de alguém. Somos retidos e dominados nas proporções que ele escolheu. Não podemos escapar”<sup>159</sup>. Para além do Espaço, Valéry evoca a Vida e o poder do arquitecto a partir de um exemplo paradigmático da cultura clássica e da

---

<sup>157</sup> Hilberseimer, Ludwig  
*La arquitectura de la gran ciudad*  
Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979, pp. 98 a 102

<sup>158</sup> Valéry, Paul  
*Eupalinos, L'ame et la danse, Dialogue de l'arbre*  
Paris: Éditions Gallimard, 1986, pp.81. 82

<sup>159</sup> Valéry, Paul  
*Eupalinos, l'ame de la danse, Dialogue de l'arbre*, (op. cit.), p. 41

fundação da Architectura enquanto disciplina consciente e autónoma na qual a Estética afirma a sua excepcionalidade. E aqui percebem-se as divergências com o pensamento dominante no Movimento Moderno, mesmo que nele se acolham opiniões diferentes como as de Hannes Meyer ou Ludwig Hilberseimer.

Segundo a estudiosa de Auguste Perret, Karla Britton, este arquitecto franco-belga e Paul Valéry eram bastante próximos e terá sido aquele o inspirador da figura de Eupalinos de Megara, o arquitecto grego em torno do qual se desenvolvem as conversas entre Phaedrus e Sócrates no livro do poeta<sup>160</sup>. Karla Britton publicou, no seu livro sobre Perret, dois textos do arquitecto que se desenvolvem em torno do conceito de Architectura. O primeiro, em termos cronológicos, foi publicado em 1935 com o título *Architecture* e o segundo, sujeito a uma publicação especial em 1952, da qual Karla Britton inclui uma reprodução integral em fac-símile, mas levada ao prelo, pela primeira vez, em 1945, tendo o título *Contribution à une théorie de l'architecture*. No primeiro texto, Auguste Perret centra a Architectura no edifício, ou melhor no resultado da construção, o que não é de admirar por parte de um arquitecto que dirigiu uma empresa de construção especializada em betão-armado. Mas este resultado deve ser pensado em função de “condições permanentes” e “condições transitórias”, aquelas associadas às características mais universais da Natureza e do Homem, enquanto “objectivo, função, uso, regras e regulamentos e moda” correspondem às segundas. E, entendendo a Architectura como uma “linguagem” cuja base são “os sistemas de construção”, escreveu que “Um completo conhecimento destas condições e sistemas alimenta a imaginação do arquitecto da mesma maneira que a linguagem e as estritas exigências da poesia inspiram o poeta”, então “A architectura é a arte de conseguir que os suportes cantem” assim integrando a Architectura na Arte, que Perret entendia ter como fim, “não provocar espanto, ou comover-nos” pois “espanto e excitação são como breves choques – contingentes, emoções triviais. O verdadeiro fim da Arte é levar-nos dialeticamente de um prazer ao próximo, para além da admiração até ao puro desfrute”. Mas tudo isto “sem trair o enquadramento do programa edificado moderno, ou o uso de

---

<sup>160</sup> Britton, Karla  
*Auguste Perret*  
London: Phaidon Press Limited, 2001

materiais modernos”, criando “uma obra que *parecerá ter sempre existido*, isto é, numa palavra, *banal*”<sup>161</sup>.

Assim Perret chega à mesma noção de atemporalidade como fundamento da Architectura, tal como em Paul Valéry. Mas em *Contribution a une théorie de l'architecture*, o texto inicia-se pela afirmação de que “Móvel ou imóvel, tudo o que ocupa espaço pertence ao domínio da arquitetura. A arquitetura é a arte de organizar o espaço, é pela construção que se exprime. A arquitetura toma conta do espaço, limita-o, encerra-o, fecha-o. Ela tem esse privilégio de criar lugares mágicos, inteiramente obras do espírito”<sup>162</sup>, para depois repetir, de forma abreviada, o que já tinha escrito em *Architecture*.

Sabendo que Porfírio Pardal Monteiro foi influenciado por Auguste Perret, bastando para o provar a sua concepção da igreja de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de Fátima em Lisboa, que chegou a levantar alguma polémica aquando da sua inauguração em 1938, e compará-la com algumas das igrejas do arquitecto franco-belga, nomeadamente a de Notre-Dame du Raincy (inaugurada em 1923), será apropriado recordar também o que o arquitecto português entendia por Architectura, pois inclusivamente proferiu uma palestra publicada em 1938 na Revista Oficial do Sindicato nacional dos Arquitectos com o título *O que é a Architectura*, onde em letras maiúsculas destacou que “A Architectura é, por excelência, a arte de construir e compor edifícios”, adiantando que “A Architectura é (...) uma arte de composição” porque o projecto é o resultado do “estudo demorado e a análise de cada uma das partes de que o conjunto se deve compor (...) isto é, de coordenação de todas as partes em subordinação à ideia que primeiramente nasceu na imaginação do arquitecto como respondendo, em síntese, às exigências essenciais de um programa”, mas sublinhando que “A obra construída é que é a obra de arte, a obra

---

<sup>161</sup> Perret, Auguste  
*Architecture*  
In: Britton, Karla  
*Auguste Perret*, op. cit., pp. 238 a 243

<sup>162</sup> Perret, Auguste  
*Contribution a une théorie de l'architecture*  
In: Britton, Karla, op. cit., pp. 230, 231

de Architectura e não o projecto”<sup>163</sup>. Assim Pardal Monteiro centrava a Architectura no edifício como o resultado construído do projecto, mas um projecto que garantisse um todo, tal como Vitruvio assinalou há mais de 2 000 anos ou Alberti há mais de 500. Tal condição está sublinhada na sua conferência proferida na Sociedade de Geografia em 1950 intitulada *Arquitectos e Engenheiros perante os problemas da Architectura* e publicada na revista *Arquitectura*, onde depois considerar duvidoso integrar um barracão, um casarão ou um “armazém edificado para guardar seja o que for”, entende ser levado “a classificar a sua ‘qualidade’ pois “A Architectura é o todo previamente imaginado no espaço, planeado e depois construído em conformidade com essa concepção, por meio da qual se previram e definiram a solução prática e a expressão da harmonia a realizar”. E a este todo corresponde a complexidade da junção de dois tipos de fins, “de ordem útil e prática” e “de ordem artística”, “enquanto que o primeiro coloca a Architectura nos domínios da técnica, o segundo confere-lhe, no campo do Espírito, um lugar especial” e tal em parte em virtude da Architectura “não se compreender sem uma finalidade útil”<sup>164</sup>, completando com esta afirmação o carácter vitruviano do seu pensamento. Deste modo, Pardal Monteiro aproximava-se de Perret, sobretudo no ênfase contrutivo, proximidade que ainda mais reconhecível ao constatar que na conferência de 1950 o arquitecto português desenvolve uma breve história da evolução das técnicas e materiais construtivos como factor decisivo para as alterações históricas na Architectura, tal como o arquitecto franco-belga o fez em *Architecture*. Numa comunicação ao III Congresso da “Federacion de Urbanismo y de la Vivienda”, sob o título *Protecção contra as infiltrações da urbanização defeituosa*, o arquitecto escreveu que “Os problemas de urbanismo, seguramente os mais vastos dos nossos dias no campo da Técnica e da Arte, tal como os de Architectura, nunca poderão estar sujeitos a regras fixas, nem a formulário, exigindo, pelo contrário, por parte de quem concebe, a máxima ponderação no estudo das características locais, das necessidades

---

<sup>163</sup> Monteiro, Porfírio Pardal

*O que é a Architectura*

*Palestra proferida no Rotary Club de Lisboa pelo Arquitecto Professor Pardal Monteiro*

*Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos* n.º5, Junho e Julho de 1938 (também publicada no *Boletim da Ordem dos Engenheiros* n.º37 e em separata pela Papelaria Fernandes, em Lisboa no ano de 1940)

<sup>164</sup> Monteiro, Porfírio Pardal

*Arquitectos e Engenheiros perante os problemas da Architectura*

*Conferência proferida na Sociedade de Geografia pelo Arquitecto Professor Pardal Monteiro*

Folheto datado de 11 de Abril de 1950 (também publicada na revista *Arquitectura* n.º 33-34 de 1950)

reais de expansão, de melhoramento e de habitabilidade”<sup>165</sup>. Aqui poder-se-ia dizer que Pardal Monteiro se aproxima de Le Corbusier, encontrando muitas semelhanças entre Arquitectura e Urbanismo, num momento em Portugal em que a influência dos arquitectos-urbanistas convidados por Duarte Pacheco ainda era forte, mas é preciso não esquecer que a Tradição Clássica com o seu entendimento da obra arquitectónica como um todo extensível à cidade pode aqui estar por detrás do pensamento do arquitecto português nesta proximidade disciplinar.

Publicado pela primeira vez em 1948 o livro de Bruno Zevi *Saper vedere l'Architettura* foi lido e divulgado em Portugal na década seguinte, para ser publicada finalmente uma tradução em 1966 e ter sido leitura fortemente recomendada nos cursos de Arquitectura em Portugal pelo menos até à década de 80<sup>166</sup>. A sua influência foi importante, nomeadamente na ideia do espaço como central no conceito de Arquitectura. O livro desenvolve-se em torno da ideia do espaço interior como factor fundamental da Arquitectura. Zevi começa por escrever que muitos atributos têm sido encontrados por muitos autores e todos “têm certamente um lugar legítimo na história da arquitectura, mas com uma condição: que tenha sido esclarecida **a essência da arquitectura**”<sup>167</sup>. Na página seguinte o autor levanta um pouco o véu sobre essa essência ao afirmar que “a arquitectura é como uma grande escultura escavada, em cujo interior o homem penetra e caminha” e mais à frente conclui que “A definição mais precisa que se pode dar actualmente da arquitectura é a que tem em vista o espaço interior (...) Mas o importante é estabelecer que tudo o que não tem espaço interior não é arquitectura”, esclarecendo um pouco à frente que “podem surgir dois graves equívocos que não só anulariam o

---

<sup>165</sup> Monteiro, Porfírio Pardal

*Protecção do campo contra as infiltrações da urbanização defeituosa*

Folheto publicado em Lisboa datado de 1944 com a comunicação ao III Congresso da “Federacion de Urbanismo Y de la Vivienda”

<sup>166</sup> No texto de Octávio Lixa Felgueiras, *A Escola do Porto (1940/69)* incluído no catálogo da exposição Carlos Ramos realizada em 1986 na Fundação Calouste Gulbenkian, está escrito que Duarte Castel-Branco (posteriormente professor da FA/UTL), matriculado pela primeira vez na EBAP no 4ºano, “tentou fazer o lançamento editorial da tradução portuguesa da ‘Arquitectura e Historiografia’, de Bruno Zevi”, mas face às dificuldades acabou por publicar alguns textos em “pagelas impressas nas oficinas de ‘O Primeiro de Janeiro’”. Tal demonstra a atenção que, pelo menos no Porto, já se dava a Bruno Zevi logo nos inícios da década de 50. No entanto já havia traduções em Castelhana de *Sapere vedere l'Architettura* como a da Poseidon (Buenos Aires, 1951) vendida em Lisboa pela livraria Bertrand – possui um exemplar com o selo da livraria.

<sup>167</sup> Zevi, Bruno

*Saber ver a Arquitectura*

Lisboa: Editora Arcádia, 1966, p. 18

valor do raciocínio precedente, mas tornariam mesmo ridícula a interpretação espacial da arquitectura. São eles:

- 1) Que a experiência espacial arquitectónica se pode ter só no interior do edifício, isto é, que praticamente, não existe ou não tem valor o espaço urbanístico;
- 2) Que o espaço não é só protagonista da arquitectura, mas esgota a experiência arquitectónica, e que por consequência a interpretação espacial de um edifício é suficiente como instrumento crítico para apreciar uma obra de arquitectura. (...)

A experiência espacial própria da arquitectura prolonga-se na cidade, nas ruas e praças nos becos e parques, nos estádios e jardins, onde quer que a obra do homem haja limitado ‘vazios’, isto é, tenha delimitado espaços fechados” acrescentando que a ideia habitual de seis planos delimitarem um espaço interior de um edifício, não será também “espaço vazio” o delimitado por cinco planos como um pátio ou uma praça, interrogando-se sobre a possibilidade de de uma autoestrada permitir experiências arquitectónicas, mas tendo a certeza de que “todo o espaço urbanístico, tudo o que é visualmente limitado por cortinas, quer sejam muros, filas de árvores ou perspectivas, é caracterizado por estes elementos que distinguem o espaço arquitectónico. Ora, visto que todos os volumes edilícios, todas as caixas murais constituem um limite, uma cesura na continuidade espacial, é óbvio que todos os edifícios colaboraram na criação de dois espaços: os interiores e os exteriores ou urbanísticos, que estão contidos nessa obra e nas contíguas. Então é evidente que todos esses temas que excluímos da arquitectura autêntica, pontes, obeliscos, fontes, arcos de triunfo, grupos de árvores, etc. – e particularmente as fachadas dos edifícios, todos entram em jogo na formação dos espaços urbanísticos”<sup>168</sup>.

Assim se, para Zevi, a existência e experiência do espaço interior é o fulcro da Arquitectura, o espaço exterior prolonga essa experiência, portanto será da mesma natureza, mas no final deste longo conjunto de citações o autor dá outro nome ao espaço exterior: “urbanístico”. E logo entende haver uma “arquitectura autêntica” da qual exclui pontes, obeliscos, etc. e até fachadas de edifícios. Isto é, de uma posição abrangente, Zevi, com a sua habitual postura polémica e radical, dá uma pirueta intelectual e afirma a separação conceptual, mas sem a fundamentar. Um pouco mais à

---

<sup>168</sup> Zevi, Bruno  
*Saber ver a Arquitectura* (op. cit.), pp. 31 a 33

frente no que chama de “classificação aproximativa” que articularia a “crítica dos monumentos” destacam-se para a questão aqui abordada a “análise urbanística” que Zevi define como “a história dos espaços exteriores em que surge o monumento e que ele contribui para criar” e a “análise arquitectónica” que entende ser a análise “da concepção espacial, do modo de sentir a viver os espaços interiores”. Os outros pontos de análise são: volumétrica, elementos decorativos e escala. Deste modo Zevi estabelece uma drástica redução conceptual da Arquitectura ao arrepio do que o Movimento Moderno tinha proposto desde os anos 20. Curiosamente esta redução acabou por não ter grande eco posterior, mesmo no próprio Zevi. Basta consultar a monografia que escreveu sobre Frank Lloyd Wright. No texto de abertura, *A constante redescoberta de Wright*, Zevi contrapõe o arquitecto americano à Tradição Clássica, sobretudo na negação da obra arquitectónica como una e autolimitada, pois “Para Wright o espaço-tempo não é abstracção mas uma realidade espacialmente extensa, vivida pelo homem em movimento”<sup>169</sup>. No entanto ainda se sentem as suas dificuldades em abordar plenamente este arquitecto, que não distinguia hierarquicamente o interior do exterior, antes organizava os espaços arquitectónicos exteriores, de transição ou interiores em diversas graduações em contexto paisagístico e ecológico pioneiro relativamente a certas perspectivas contemporâneas. Basta lembrar a vasta extensão do seu conceito de Arquitectura atrás referida. Zevi com a sua formação europeia muito baseada na História da Arte, apesar de procurar uma distanciação, nunca a desenvolveu totalmente. Christian Norberg-Schulz em *Existence, Space and Architecture* (1971) entende o conceito de espaço de Zevi como “ingenuamente realista, tal como acontece com a maioria dos que escrevem sobre o tema, para quem o espaço é um “material” uniformemente estendido que pode ser “modelado” de várias maneiras<sup>170</sup>. Zevi foi muito influenciado por Henri Focillon, até porque entendia a História da Arquitectura como integrante da História da Arte, e assim, no capítulo “As interpretações da Arquitectura” de *Saper vedere l' Architettura*, cita o historiador francês: “A profunda originalidade da arquitectura como tal reside na massa interior. Dando uma forma

---

<sup>169</sup> Zevi, Bruno  
*Frank Lloyd Wright*  
Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1985, p. 20

<sup>170</sup> Norberg-Schulz, Christian  
*Existencia, Espacio y Arquitectura*  
Madrid: Editorial Blume, 1975, p. 13

definida a este espaço oco, cria o seu próprio universo (...) mas considerando bem, a maravilha mais estranha é o ter concebido e criado uma espécie de reverso do espaço (...) O único privilégio da arquitectura, entre todas as artes (...) não é resguardar uma cavidade cómoda e rodeá-la de defesas, mas construir em mundo interior que mede o espaço e a luz, segundo as leis de uma geometria, de uma mecânica e de uma óptica que estão necessariamente implícitas na ordem natural, mas que a natureza não se serve<sup>171</sup>. Assim Focillon afirma a artificialidade da Arquitectura, criação humana com características próprias, claro que no universo artístico. Este historiador de Arte e Zevi não reconhecem autonomia disciplinar à Arquitectura. O italiano apesar de afirmar a complexidade da Arquitectura e lembrar muitas vezes a trilogia vitruviana, entende ultrapassar os escolhos da complexidade pela introdução dominante do conceito de espaço, escrevendo que “quem penetra na mais complexa indagação da unidade orgânica do homem e da arquitectura sabe já que o ponto de partida de uma visão integrada, compreensiva da arquitectura é o da interpretação espacial, e julgará todos os elementos que entram no edifício com o metro do espaço”<sup>172</sup>. Curioso é que, no final da primeira edição portuguesa de *Saper vedere l'Architettura*, existe uma “bibliografia geral dos teóricos da arte e da arquitectura”, na qual muitos livros são comentados, mas dos quais poucos são reconhecidos hoje e nenhum autor associável ao Movimento Moderno é citado (mas um livro de Georges Gromort sim!). Bruno Zevi também fazia uma distinção absoluta entre arquitectos e historiadores críticos, aqueles remetidos para o universo da Prática e estes para o universo da Teoria e assim elimina obras escritas de Louis Sullivan, F. L. Wright, Otto Wagner, Adolf Loos, Le Corbusier, e muitos outros.

Neste processo de alargamento conceptual na primeira metade do século pode-se perceber que as questões se desenvolveram em torno da complexidade, da vontade em ultrapassar as divisões entre Arte/Arquitectura e Técnica/Ciência, em responder à relação Arquitectura e Vida e como tal perscrutar o potencial do novo conceito: o Espaço. Mas aqui entronca a questão urbana, chave da sociedade moderna ajudada pela técnica moderna. Há afinal um novo interesse pela via vitruviana que chega ao radicalismo de Hannes Meyer, para ser temperada pela ambiguidade de Zevi que exalta o Espaço, mas não se interroga criticamente sobre a relação com a Arte e estabelece um

---

<sup>171</sup> Zevi, Bruno  
*Saber ver a Arquitectura* (op. cit.), p.140

<sup>172</sup> Zevi, Bruno (op. cit.), p. 202

corte conceptual, sem o explicar, entre espaço arquitectónico e espaço urbanístico. No extremo da Europa, Portugal situa-se entre Lino e Keil do Amaral. Pardal Monteiro da geração Modernista revela bem a sua base na Tradição Clássica, mas marcada pela faceta da construção, trazendo a influência de Auguste Perret.

## **Na segunda metade do século XX**

Em 1953 a revista *LER* fez um inquérito a vários arquitectos portugueses intitulado *A Architectura Moderna em Portugal*<sup>173</sup>, nele os arquitectos responderam a quatro perguntas e muitos revelam o que entendem por Architectura. Os inquiridos representam arquitectos desde a geração Modernista à geração Moderna. Francisco Keil do Amaral, o primeiro a ser apresentado, revela a compreensão da Architectura como sendo “o reflexo dos aspectos materiais e espirituais que caracterizam - em conjunto - a vida da época e do lugar” enquanto Jorge Segurado entendia haver que distinguir duas espécies na Architectura “uma referente aos grandes edifícios públicos e outra que diz respeito à arquitectura doméstica colectiva”, que corresponderiam a dois paradigmas de qualidade no Portugal de então, mas também a uma redução conceptual de que a Architectura dependeria sobretudo da Construção, sublinhando o arquitecto que “não há arquitectura sem construção”, apesar de se referir a alguns aspectos da “expressão”, contrastando com Keil do Amaral que estabeleceu, à partida, um amplo leque de relações. Inácio Peres Fernandes refere-se essencialmente a edifícios e entendia que “Resolver” quer dizer - como é óbvio para qualquer arquitecto - estudá-los arquitectonicamente e traduzir, portanto, pela beleza das formas e pelo jogo dos volumes a função interna e o seu espírito”, acrescentando em seguida que “os cinemas têm que ser cinemas, por dentro e por fora; as habitações têm que ser habitações por dentro e por fora; as fábricas têm que ser fábricas por dentro e por fora, etc” o que demonstra um reconhecimento da extensão tipológica bem mais amplo que Jorge Segurado. Já Porfírio Pardal Monteiro atribuía à Architectura a qualidade da durabilidade ao considerar que a obra do arquitecto “perdura para além da morte”, enquanto Alberto Pessoa, que trabalhou com Keil do Amaral, mostra a influência deste

---

<sup>173</sup> *A Architectura Moderna em Portugal*  
In: *LER* n°12 Março 1953, *LER* n°13 Abril 1953

ao escrever que “A arquitectura que se realiza em certo momento e em determinado local reflecte o meio em que se desenvolve”. Nesta pequena amostra e a propósito de um inquérito que não pedia expressamente aos arquitectos o que entenderiam por Arquitectura, verifica-se a diversidade das suas opiniões e também uma certa clivagem entre os arquitectos da geração Modernista e os da geração Moderna ou próximos desta. Curiosamente nenhum se refere ao espaço como elemento essencial, mas Keil do Amaral não deixou de se aludir à vida, certamente na lembrança do seu livro *Arquitectura e Vida* (1942), mas também na reivindicação dessa relação como centro da Arquitectura detectável desde o princípio do século XX. João Andresen, arquitecto/urbanista da geração Moderna e professor na ESBAP, na sua prova académica de 1962, que tinha como título *Para uma cidade mais humana*, escreveu que “A preocupação basilar do urbanismo é a casa humana. O panorama geral do Habitat português é negativo em muitos aspectos (...) Está neste campo destinada aos nossos urbanistas e arquitectos uma grande tarefa, desde que se queira dar um grande passo em frente na resolução do grave problema da habitação”<sup>174</sup>. Apesar desta aparente confusão ente habitat e habitação, afinal, segundo João Andressen, Urbanismo e Arquitectura acercam-se do mesmo objectivo: o habitat humano. Atrás, ao focar a casa Farnsworth projectada por Mies Van der Rohe, escreveu: “Cabe aqui abrir um meditado parêntese, que se relaciona intimamente com a consideração dos ambientes, embora no domínio mais restrito da Arquitectura”<sup>175</sup>. E desta última citação se percebe que o arquitecto portuense entendia a diferença entre Urbanismo e Arquitectura baseada numa maior restrição desta, mas precisou da casa Farnsworth para definir a humanização que o título do texto alude, pois, apesar da referida casa ser “uma quintessência da Arquitectura, uma síntese da Habitação, uma tendência para a obra de Arte pura e abstracta” é “finalmente uma difícil casa, se fizermos entrar em jogo a natureza humana com todo o seu complexo de anseios e necessidades”<sup>176</sup>. Um pouco mais à frente cita Ortega y Gasset a propósito da “desumanização da Arte” ao reproduzir a frase “o gesto de beleza não passa nunca de melancolia ou de sorriso”, para resumir a sua crítica à casa

---

<sup>174</sup> Andressen, João  
*Para uma cidade mais humana*  
2ª edição do autor. 1962, p.80

<sup>175</sup> Andressen, João  
*Para uma cidade mais humana* (op. cit.), p. 71

<sup>176</sup> Andressen, João (op. cit.), pp. 71,72

Farnsworth noutra frase do pensador espanhol: “respeito pela Vida e repugnância a vê-la confundida com a Arte, com uma coisa tão subalterna como a Arte”. Deste modo João Andresen parece criticar a integração do Urbanismo na Arte e não admitir a incorporação acrítica da Arquitectura na Arte, o que contraria a posição unânime da geração Modernista portuguesa e menos afirmativamente de alguns arquitectos da geração Moderna. Afinal o habitar preveniria esse perigo.

Também prova académica é o pequeno livro de Fernando Távora *Da Organização do Espaço* (1962) em torno dos conceitos de Espaço relacionados com o habitat humano este entendido como produto da mente organizada do Homem (tese defendida por Le Corbusier em *Une Maison – Un Palais*). Defende a já habitual abordagem ao espaço tridimensional a que acrescenta uma quarta dimensão, o tempo, tese defendida já por Le Corbusier no seu conceito de “Promenade Architecturale” (Passeio Arquitectónico) decorrente do que escreveu em *Vers une Architecture*, em particular no capítulo *Architecture II L’illusion des Plans* onde se pode ler que “O homem vê as coisas com os olhos que estão a 1m. 70 do solo”<sup>177</sup> e, mais à frente, “O olho humano, nas suas indagações, move-se sempre e o homem move-se sempre também à esquerda, à direita, gira. Prende-se a tudo e é atraído pelo centro de gravidade do sítio como um todo. De repente o problema estende-se à volta”<sup>178</sup>, querendo assim dizer que o olho humano está preparado para reconhecer os valores de paisagem, quer no exterior, quer no interior, não se focando apenas num ponto. Siegfried Giedion no seu livro *Space, Time and Architecture* (1941) entendeu a villa Savoye projectada por Le Corbusier como “literalmente uma construção segundo o princípio espaço-tempo. O corpo do edifício apresenta ocos em todas as direcções; por cima e por baixo, por dentro e por fora. Se realizarmos um corte transversal em qualquer ponto, permitir-nos-á aperceber o espaço interior e exterior interpenetrando-se inextricavelmente”<sup>179</sup> é evidente que relacionado com a ideia, segundo Giedion, de que o “espaço, na física moderna, é concebido em relação a um ponto de vista móvel, não como uma entidade absoluta e estática do

---

<sup>177</sup> Le Corbusier, *Vers une Architecture* (op. cit.) p. 143

<sup>178</sup> Le Corbusier (op. cit.) p. 154

<sup>179</sup> Gidion, Siegfried  
*Espacio, Tiempo y Arquitectura*  
Barcelona: Hoepli, 1958, p. 544

sistema barroco de Newton”<sup>180</sup>. Dever-se-ia acrescentar a importância da rampa na villa Savoye que permite subir e descer suavemente observando, ao mesmo tempo, o espaço e as formas, tal como Fernando Távora refere ao escrever que “no caso teórico dum espaço organizado a três dimensões por um ponto, temos duas hipóteses: ou o observador se mantém fixo ou o observador se movimenta, o que significa que num e noutro caso o observador vê o espaço organizado de modos diferentes, no primeiro estaticamente organizado (por convenção), no segundo dinamicamente organizado”<sup>181</sup>. Mais à frente Távora adianta uma definição de Arquitectura quando a pressupõe como a organização dos espaços internos que interessam à vida dos homens, revelando assim uma proximidade com Zevi e outra com Keil do Amaral.

A revista portuguesa *Binário* no seu número 100 de Janeiro de 1967 publicou depoimentos de alguns dos seus colaboradores. Augusto Brandão, professor da ESBAL e da FAUTL, considerou haver “um dilema que, cada vez mais se põe à consciência do arquitecto. Ser ou não ser a arquitectura uma ‘arte ou uma ciência’ e o papel da literatura arquitectónica nesse dilema”, comparando em seguida as posições das vanguardas do Movimento Moderno, mais racionais, com os movimentos após a segunda Grande Guerra, nestes referindo-se a um “esteticismo nascente” e a um “expressionismo sentimental”, considerando haver negações da “civilização maquinista”, mas referindo-se também às posições de Tomás Maldonado e citando-o na frase seguinte: “A Arquitectura é uma autêntica ciência com uma metodologia de criação integrada na metodologia da ciência aplicada” aludindo pois à Arquitectura também como corpo de conhecimentos e não apenas como o resultado de um fazer, uma existência construída. Assim Brandão afirma uma “tríplice complicação” que resume em “arquitectura como ‘arte e ciência’, arquitectura como ‘ciência tecnológica aplicada’ e arquitectura como ‘sociologia e psicologia de acção”, acrescentando a “arquitectura como ‘ciência económica”, concluindo por “uma cultura comunitária que se possa

---

<sup>180</sup> Gidion, Siegfried  
*Espacio, Tiempo y Arquitectura* (op. cit.), p. 432

<sup>181</sup> Távora, Fernando  
*Da Organização do Espaço*  
Porto: Edições do curso de arquitectura da E.S.B.A.P., 1962, pp. 24, 25

transportar, do professor para o aluno, possa servir de ligação entre o ‘arquitecto’, entre o ‘arquitecto e obra’, entre ‘arquitecto e ensino’<sup>182</sup>.

Para o mesmo número do *Binário* também Constantinos Doxiadis também escreveu um depoimento, aproveitando para apresentar resumidamente a sua proposta que chamou de “Ekistics” (traduzida para Português como Equística) e que explicou posteriormente no livro *Ekistics – An introduction to the science of Human Settlements* (publicado há mais de trinta anos) como sendo a síntese de cinco áreas de saber (economia, ciências sociais, ciências políticas, tecnologia e cultura/arquitectura) para abordar os estabelecimentos humanos nas suas cinco vertentes (natureza, homem, sociedade, edifícios e redes). Aqui percebe-se que a Arquitectura é entendida como uma disciplina ou conjunto de conhecimentos identificável tal como os outros, apesar de Doxiadis ter declarado anteriormente a Equística como a ciência dos estabelecimentos humanos, resultante da transformação da Arquitectura. Tal foi incluído em *Architecture in Transition* (1963), livro publicado em Portugal em 1965, em cujo sub-capítulo, *O significado da Arquitectura*, escreveu que “Hoje, numa era de rápida socialização e de interesse cada vez maior pela humanidade em geral, a arquitectura não se justifica ao concentrar-se em um ou dois edifícios ou grupos de edifícios excepcionais, mas ao ser capaz de cobrir uma comunidade, uma região, um país; em resumo, a actividade de construção total por toda a terra. Esta interpretação não é só devida aos conceitos sociais mais vastos da nossa era, mas também ao facto de que não é possível continuar a estabelecer diferenças entre partes importantes da cidade, ou entre secções monumentais e não monumentais; porque as cidades de hoje se caracterizam por uma concepção total do espaço arquitectónico”. Mas adverte que “Considerada sob o ponto de vista científico, a arquitectura é menos avançada do que qualquer outro campo de actividade da nossa era. A investigação arquitectónica é muito limitada; além disso muito pouco se está fazendo no que respeita à concepção apropriada de espaço arquitectónico dentro e fora dos edifícios, ou à relação do homem com o espaço onde vive em termos de fisionomia,

---

<sup>182</sup> Brandão, Augusto

“A mais nova das ciências ou a mais antigada artes” – Dilema da Arquitectura actual e da Revista de Arquitectura actual

In: *Binário* nº100 Janeiro 1967, pp. 348, 349

micro-clima ou estética”<sup>183</sup>. Deste modo o necessário alargamento conceptual da Arquitectura e o previsível reforço dos conhecimentos de suporte, levariam à Equística, palavra derivada da antiga palavra grega “oikos” que designa uma casa. Em 1968 Doxiadis publicou o artigo *Architecture* para uma enciclopédia de Ciências Sociais. Nele refere-se à evolução da Arquitectura da Construção para a Arte, apesar de nem todos os arquitectos admitirem a integração da Arquitectura na Arte. Também entende que a Arquitectura focou-se nos edifícios, abandonando as estradas, pontes e obras públicas, estando assim “relacionada com habitações unifamiliares, grandes edifícios compósitos e até cidades inteiras, apesar da última especialização ser também campo do urbanista”. Também se refere ao espaço, entendendo que, “através da Arquitectura, o espaço é compartimentado” e haverá espaço interior e exterior em relação, centrando o sucesso de uma obra arquitectónica no “grau que estes diferentes espaços respondem às qualidades requeridas”. Perspectivando para o futuro, Doxiadis entende que “O arquitecto deve encontrar um caminho que junte o conhecimento e a experiência das indústrias com base na engenharia, do governo e das artes e combiná-las com as solicitações locais e internacionais. Para ter sucesso neste novo papel, o arquitecto não pode mais preocupar-se com edifícios singulares, mas abordar estabelecimentos inteiros. O arquitecto deve seguir o seu tradicional papel de mestre de obras, coordenador de todos os aspectos da criação, não se limitando apenas ao projecto”<sup>184</sup>. Deste modo compreende-se que o arquitecto grego apela sistematicamente ao conhecimento actualizado e apropriado para um novo papel do arquitecto que acompanha o seu entendimento da Arquitectura em alargamento conceptual no sentido de como Doxiadis entende o papel da Arquitectura nessa década de 60 do século XX.

Robert Auzelle, arquitecto/urbanista francês que foi consultor, desde 1957, da Câmara Municipal do Porto para o Plano Director da cidade, distinguiu-se por ser autor de vários livros e artigos sobre Arquitectura e Urbanismo. Publicou em 1962 *Plaidoyer pour une Organization Consciente de l'Espace* com capa, ilustrações e organização

---

<sup>183</sup> Doxiadis, Constantinos A.  
*Arquitectura em Transição*  
Coimbra: Arménio Amado – Editor, Sucessor, 1965, pp. 79, 80

<sup>184</sup> Doxiadis, Constantinos A.  
*Architecture* (publicado na *International Encyclopedia of the Social Sciences*, 1968)  
In: <http://www.doxiadis.org/files/pdf/architecture.pdf> (consultado em 07.03.08)

gráfica do arquitecto Luiz Cunha que colaborou com Auzelle naquele plano. Neste livro pode-se ler que “Aquilo que é próprio da Architectura, é justamente criar volumes-envelopes tais que os vazios interiores correspondam e satisfaçam a variadas funções. Para esta acção, o arquitecto junta os materiais e reparte os volumes segundo as necessidades do seu programa. Mas o espaço, o vazio exterior é, quer se queira ou não, uma dimensão, senão material, ao menos efectiva do edifício construído: ele é exactamente e inseparavelmente o contexto (...) Um edifício na paisagem é uma marca humana – e eis as coisas mudadas, uma atmosfera criada, uma quantidade de imponderabilidades. Esta assinatura humana sobre a terra, os volumes que se elevam, e o vazio deixou de pertencer à natureza para se tornar apanágio da arte urbana”. Robert Auzelle entende que os pormenores arquitectónicos pouco contam a esta escala, haverá uma redução “aos cheios e vazios”, às “suas relações e proporções” que é “essencialmente um reenvio à arte urbana” e que se poderá “fazer um bom urbanismo com pormenores arquitectónicos medíocres”, enquanto que a recíproca não é verdadeira e que o melhor pedaço de arquitectura não tem interesse se lhe faltar os complementos espaciais que lhe dariam amplidão”<sup>185</sup>. Assim o arquitecto/urbanista estabelece uma hierarquia, colocando o Urbanismo acima da Architectura e não propriamente em complementaridade, remetendo o espaço exterior para a escala e hierarquia superior, portanto do foro da “arte urbana”, isto é, do Urbanismo. Várias páginas atrás Auzelle diferencia o trabalho do arquitecto e do urbanista, a Architectura do Urbanismo, ao escrever que “Os arquitectos adquirem, em princípio, esse sentido da percepção de conjunto, resolvendo numa vasta intuição visual os problemas funcionais múltiplos e, por vezes, contraditórios. Somente a concepção arquitectónica é a três dimensões. O arquitecto não compõe com o tempo. A sua obra é concebida, e de imediato inteiramente acabada. O urbanista, ele, deve necessariamente preocupar-se, em alto grau, com a ‘quarta dimensão’. O seu trabalho deve consistir justamente em preservar todas as possibilidades de evolução do organismo que aborda, afim de não encerrar os seus sucessores no quadro excessivamente rígido de um projecto concebido em todos os pormenores” ao que acrescenta na diferença entre Architectura e Urbanismo que “O arquitecto trabalha sobre um tema bem determinado cujos elementos podem ser definidos à partida. Contrariamente, o urbanista não conhece todos os elementos do

---

<sup>185</sup> Auzelle, Robert

*Pladoyer pour une Organisation Consciente de l'Espace*  
Paris: Vincent Freal et Cie, 1962, pp.59, 60

problema que tem pela frente, a evolução de alguns deles é, muitas vezes imprevisível”<sup>186</sup>. É evidente que Auzelle ignora o entendimento do factor tempo na Arquitectura adiantado por Le Corbusier e Siegfried Giedion, mas também as propostas de Mies Van der Rohe (1922, 1923, 1924) para edifícios de escritórios em espaço aberto passível de ser ocupado conforme as exigências imprevisíveis das empresas e que correspondem ao último passo da invenção de um tipo arquitectónico tão marcante no século XX. Também não deveria esquecer as casas geminadas experimentais projectadas por Le Corbusier e Pierre Jeanneret para o bairro exposição em Estugarda (1927), o Weissenhofsiedlung promovido pela Deutsche Werkbund, nas quais o piso principal pode ser um único espaço ou pode subdividir-se através da movimentação de painéis de parede deslizantes. Os arquitectos, ao terem a consciência da variedade de modos do habitar íntimo de uma família ao longo do tempo e da diversidade social, encontraram esta solução, que, em Le Corbusier se junta à perspectiva desenvolvida na Villa Savoye.

Mais próximo, no tempo do livro de Auzelle, está Yona Friedman que, no prefácio da edição espanhola do seu livro *L'Architecture Mobile* (1970), que é uma recolha de artigos escritos entre 1958 e 1969, sob o título de *Historia de una idea* escreveu que “Em 1957 (...) fiz ‘entrar na terminologia arquitectónica o tema da mobilidade (no sentido que hoje se usa o termo) ”, para depois definir o conceito dizendo que “O essencial da ideia de mobilidade baseia-se na hipótese de que o arquitecto é incapaz de determinar ‘definitamente’ o uso e carácter do edifício que irá construir e que corresponde ao utente do dito edifício decidir (e redicidir) o uso. O edifício deve, pois, ser ‘móvel’ no sentido de que, qualquer que seja o uso que o utente ou um grupo social queira, ele seja possível e realizável sem que o edifício apresente obstáculos às transformações que daí resultem”<sup>187</sup>. Um dos exemplos construídos que respondeu a esta preocupação de “mobilidade” ou flexibilidade como muitos lhe chamaram, é o conjunto arquitectónico da Universidade Livre de Berlim com projecto de Candilis, Josic & Woods e apoio de Jean Prouvé ganho num concurso de 1964. A revista

---

<sup>186</sup> Auzelle, Robert  
*Plaidoyer pour une Organisation Consciente de l'Espace* (op. cit.), p.28

<sup>187</sup> Friedman, Yona  
*La Arquitectura Móvel*  
Barcelona: Editorial Poseidon, 1978, pp. 8, 9

*Architectural Design* publicou-o em 1974. No texto explicativo e sob o título *Flexible building system* pode-se ler: “Os variados usos e programas de trabalho da universidade só podem ser sustentados por um sistema extremamente flexível no espaço e no tempo. Tal exigiu uma tecnologia avançada. No sistema que os arquitectos inventaram, as partes do edifício são adaptáveis usando um mínimo de elementos fixos (...) Unidades inteiras podem ser desmontadas e reconstruídas noutra lugar”<sup>188</sup>. Afinal o que está em causa é um entendimento da Arquitectura em Robert Auzelle que se pode remeter para o paradigma do monumento e que o século XX se encarregou de criticar, mas que o arquitecto/urbanista formado pela École des Beaux-Arts de Paris em Arquitectura e pelo Institut d’Urbanisme de Paris em Urbanisme ainda transportava na herança Belas Artes que recebeu, em contraste com a formação naquele instituto dependente da Sorbonne que o levou a transferir os desenvolvimentos do Movimento Moderno em exclusivo para o Urbanismo, esquecendo que este movimento alicerçou parte da revolução disciplinar, que sustentou, na íntima relação entre Arquitectura e Urbanismo e na sequência da relação Arquitectura e Vida reconhecida desde o princípio do século XX.

Robert Auzelle que afinal projectou edifícios, jardins e bairros, planeou cidades, partes de cidade, vilas e aldeias, publicou pouco antes de morrer o livro *A la Mesure des Hommes* onde parece estabelecer um legado no qual, curiosamente, já aí não define a anterior diferença entre Arquitectura e Urbanismo ao ponto de, no capítulo *L’espace architectural*, incluir um sub-capítulo *L’espace urbain*, afinal interligando Arquitectura e Urbanismo<sup>189</sup>, aliás como Françoise Choay sugere no seu artigo incluído num conjunto de textos recolhidos por Mikel Dufrenne e publicado em 1976, onde a autora faz um balanço das pesquisas e estudos teóricos sobre a Arquitectura e Urbanismo tratando-os em conjunto ao ponto de intitular o primeiro capítulo *Uma Disciplina que se Procura*, portanto no singular e não no plural<sup>190</sup>.

---

<sup>188</sup> *Berlin Free University*  
In: *Architectural Design* Vol. XLIV 1/74

<sup>189</sup> Auzelle, Robert  
*A la Mesure des Hommes*  
Paris: Éditions Ch. Massin, s. d.

<sup>190</sup> Choay, Françoise  
*Arquitectura e Urbanismo*  
In: Dufrenne, Mikel  
*A Estética e as Ciências das Arte*  
Lisboa: Livraria Bertrand, 1982, pp. 189 e seguintes

Foi em 1962 que se publicou o primeiro livro de Christian Norberg-Schulz, *Intentions in Architecture*, que procurava construir um sistema integral teórico para a Arquitectura, numa altura em que havia já muitas contribuições parciais a partir do eclodir do Movimento Moderno nos anos 20, mas, como escreveu G. Bekaert no prefácio da edição belga (em Francês), “No domínio das ciências actuais, Norberg-Schulz criou um lugar para a arquitecturologia e, em princípio, salvou a arquitectura e os arquitectos do seu isolamento”<sup>191</sup>, enquanto o seu autor, noutro prefácio à mesma edição, que é de 1972, refere-se aos dez anos de intervalo entre as duas edições como de desenvolvimento explosivo do domínio da teoria da Arquitectura e o próprio livro como um enquadramento geral para uma aproximação a uma “teoria científica da arquitectura”<sup>192</sup>. Nele Norberg-Schulz define o objectivo da Arquitectura como o “de conferir uma ordem a certos aspectos do nosso ambiente . Quando dizemos ‘conferir uma ordem ao nosso ambiente’, tal implica que a arquitectura controla ou regulamenta as relações entre o homem e o seu ambiente. Assim ela participa na criação de um ‘meio’, isto é de um enquadramento significativo para as actividades humanas (...) A arquitectura por vezes simbolizou essencialmente objectos culturais, enquanto que noutros momentos os aspectos ‘práticos’ foram predominantes. Do ponto de vista físico, a arquitectura constitui um dos aspectos mais importantes do ambiente e, se tomarmos em linha de conta os elementos semi-arquitectónicos como as estradas, os largos e os jardins, obteremos uma ‘rede’ de componentes estreitamente ligados entre si, associados a todas as actividades humanas. A arquitectura participa nessas actividades formando uma envolvente prática, um cenário psicológico adequado e exprimindo que tudo o que aí se passa é importante para a comunidade (ela pode também ‘participar’, claro, criando uma envolvente mal adaptada)”<sup>193</sup>. Deste modo Norberg-Schulz alude expressivamente à complexidade da Arquitectura, não só como disciplina, mas também como um vasto conjunto de realizações humanas que classifica de arquitectónicas e

---

<sup>191</sup> Norberg-Schulz, Christian  
*Système Logique de l’Architecture*  
Bruxelles: Pierre Mardaga, 1972, p. 7

<sup>192</sup> Norberg-Schulz, Christian  
*Système Logique de l’Architecture* (op. cit.), p. 9

<sup>193</sup> Norberg-Schulz, Christian (op. cit.), p.123

semi-arquitectónicas, talvez querendo aqui distinguir uma participação mais dominada pelo arquitecto ou não. Haverá também que reter a importante participação da Architectura no ambiente de vida do ser humano, afastando a Architectura do domínio da excepcionalidade e assim em consonância com o entendimento do Movimento Moderno. No mesmo livro o autor escreveu que “Admitimos que o fim da Architectura não é somente oferecer uma protecção física, mas também enquadrar as acções e as estruturas sociais e representar uma cultura”<sup>194</sup>, o que reforça o valor significativo das obras arquitectónicas para as sociedades que a produzem e as habitam. Tal levou Norberg-Schulz a entender a obra arquitectónica como um “objecto intermédio” pois “não *descreve* o mundo, mas sobretudo unifica certos aspectos num novo conjunto significativo”<sup>195</sup>, ou seja, altera a realidade existente por vontade humana. Quase no final do livro, o autor abre um sub-capítulo com o título *Le But de l’Architecture* onde resume a complexidade da Architectura ao escrever que “A arquitectura é, sempre, qualquer coisa “mais” que um simples instrumento puramente prático e esse “mais” é essencial à vida humana. É por isso que a arquitectura forma uma parte importante do nosso ambiente”<sup>196</sup>. Continua assim a ideia da Architectura como visão global e complexa capaz de de juntar conceitos aparentemente antagónicos.

Também se pode encontrar um sentido muito amplo, sobre o que a Architectura abrange, em Leonardo Benevolo autor de uma das mais importantes histórias da Architectura em torno do Movimento Moderno, *Storia dell’architettura moderna*, publicado em 1960, mas com sucessivas actualizações e traduções até hoje. No texto de abertura da edição espanhola de 1994, pode-se ler que o autor atribui à palavra “arquitectura” o mais amplo significado possível, citando em seguida uma definição de William Morris escrita em 1881 e já transcrita atrás: “A arquitectura abarca o entendimento de todo o ambiente físico que rodeia a vida humana; não podemos subtrairmo-nos a ela, enquanto fizermos parte da civilização, porque a arquitectura é o conjunto de modificações e alterações introduzidas na superfície terrestre com o fim de

---

<sup>194</sup> Op. cit., p.114

<sup>195</sup> Ibid, p.251

<sup>196</sup> Ibid, p. 260

satisfazer as necessidades humanas, exceptuando só o deserto puro”<sup>197</sup>. Noutro seu livro *Introduzione all’Architettura* (1960), na edição espanhola de 1979, cita duas vezes aquela frase de Morris, mais ampliada no prefácio onde se pode ainda perceber que o autor britânico considerava que tal entendimento da Arquitectura levaria a uma responsabilidade generalizável a todos e não apenas a “um pequeno grupo de homens instruídos”<sup>198</sup>. Na conclusão, Benevolo acrescenta reflexões suas escrevendo que “A ideia de que a arquitectura se encarrega da produção de certos objectos – os edifícios – só tem sentido numa sociedade onde as operações necessárias para a preparação do cenário urbano tenham sido previamente divididas segundo certas convenções, associadas, por sua vez, à ordem hierárquica dessa sociedade – pense-se nas corporações e nos privilégios existentes até ao século XVIII – e capazes de assegurar por via organizativa a unidade do resultado final. Desaparecida esta organização, a separação convencional entre arquitectura, urbanismo e design produziu, ao contrário, a desintegração da paisagem e tem sido fortemente combatida para poder recuperar criticamente a unidade perdida”. Em seguida Benevolo considera as “discussões sobre se a arquitectura é uma arte, uma técnica, ou uma síntese de arte e técnica” bem remotas, e absurda “uma organização profissional que mantenha e consolide estas distinções categóricas”<sup>199</sup>. Num livro muito mais recente que escreveu com Benno Albrecht intitulado *Le Origini dell’Architettura* (2002), Benevolo voltou a citar William Morris recordando que a “definição, puramente material, serviu a partir de então para afastar as antigas definições ‘culturais’ da arquitectura, e abriu campo à criação de uma nova arquitectura a partir do início do século XX”. Acrescenta porém ser uma definição “muito negligenciada no campo da história da arquitectura. A uma ideia restrita da arquitectura, historicamente qualificada, continua a ser fiel, como se sabe, um grupo ínfimo de arquitectos contemporâneos, por um intuito programático preciso; mas também a segue, por hábito, a maior parte dos autores e dos leitores interessados na arquitectura do passado”. Benevolo e Albrecht culpam a importância da síntese grega

---

<sup>197</sup> Benevolo, Leonardo  
*Historia de la Arquitectura Moderna*  
Barcelona: Editorial Gussyavo Gili, 1994, p. 7

<sup>198</sup> Benevolo, Leonardo  
*Introducción a la Arquitectura*  
Madrid: H. Blume Ediciones, 1979, p. 16

<sup>199</sup> Benevolo, Leonardo  
*Introducción a la Arquitectura*, pp. 268, 269

que “faz retroceder até à ‘pré-história’ tudo o que a precede no tempo (...) e esmaga a perspectiva de todas as tradições distantes no espaço”, bem como a ideia de Arte que nasceu em Itália, na impossibilidade de “uma avaliação correcta das origens da arquitectura, e também uma total compreensão do cenário artificial em que vivemos, e, por conseguinte, a implantação correcta das suas alterações”<sup>200</sup>.

Como já foi assinalado, podemos observar tais reduções em grande evidência na muito conhecida e divulgada história *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries* (1958) de Henry-Russel Hitchcock que apenas aborda edifícios e na óptica do arquitecto/artista e, em menor grau, no livro de Nikolaus Pevsner *An Outline of European Architecture* (1943) que praticamente aborda edifícios monumentais com excepção da Arquitectura Doméstica e dos desenvolvimentos depois da Primeira Grande Guerra, mas já o livro de Kenneth Frampton *Modern Architecture – A Critical History* (1980), que se debruça apenas sobre a arquitectura erudita e seus protagonistas arquitectos, com algumas excepções, não deixa de reflectir sobre a cidade contemporânea, abrindo com três capítulos (transformações culturais, territoriais e técnicas) que desde logo amplificam o conceito de Arquitectura ao longo do século XX. Mais recentemente, uma história da arquitectura nos EUA segue as perspectivas de Benevolo. É o livro *Architecture in the United States* (1998) de Dell Upton que se organiza segundo temas e não cronologicamente e abarca todo o tempo após a independência, mas também os períodos colonial e pré-colonial, não se centrando apenas nas obras de arquitecto, mas abrangendo um vasto universo que se estende das povoações índias às grandes aglomerações urbanas contemporâneas, dos centros comerciais às moradias de excepção como a Casa da Cascata, até ao banco chinês que finge a arquitectura tradicional sínica. Na introdução pode-se ler que “A arquitectura dos Estados Unidos é espantosamente diversa, moldada por uma estonteante variedade de práticas arquitectónicas, sistemas construtivos, expressões regionais, e culturas, pelas diferentes experiências de classe, género e étnicas, bem como pelas idiosincrasias de personalidade”, para depois citar Louis Sullivan “logo que se aprende a observar a arquitectura, não meramente como arte mais ou menos bem ou mal feita, mas uma manifestação da sociedade, o olho crítico torna-se penetrante” e reconhecer que “uma nova atenção académica a temas

---

<sup>200</sup> Benevolo, Leonardo; Albrecht, Benno  
*As Origens da Arquitectura*  
Lisboa: Edições 70, 2003, pp. 7, 8

como o vernacular (incluindo a arquitectura indígena, folclórica e popular), tradições étnicas, paisagens comerciais e movimentos estéticos conservadores, têm desafiado a tradicional história da arquitectura americana” e pessoalmente afirma que “Eu uso ‘arquitECTURA’ abrangendo toda a paisagem cultural, incluindo as chamadas paisagens projectadas, espaços urbanos e modificações pela mão humana de espaços naturais (...) Em resumo, eu entendo que arquitectura significa toda a espécie de obras, em todas as escalas, feitas por americanos, incluindo os antepassados que aqui viveram antes da chegada dos primeiros europeus”<sup>201</sup>. Assim se reconhece uma continuidade de alargamento do conceito de Arquitectura que Benevolo tão bem ilustra com a citação de Morris e o seu influente livro, para se poder observar no livro de Dell Upton, professor de História da Arquitectura na University of California, Berkley, e que o publica um tanto contraditoriamente na colecção Oxford History of Art da Oxford University Press, provavelmente porque na maioria das universidades ocidentais a História da Arquitectura é entendida como um ramo da História da Arte, o que não se conjuga com o alargamento conceptual referido.

Este alargamento pode ser observado nos estudos e divulgações de outras arquitecturas que não as eruditas, muitas vezes chamadas de populares. Em Portugal pode-se considerar pioneiro o *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa* efectuado entre 1955 e 1960 e cujos resultados foram publicados em 1961 sob o título *Arquitectura Popular em Portugal* pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos e com sucessivas edições até hoje. Apesar do objectivo da investigação ter sido o de provar não haver uma única arquitectura portuguesa na sequência das propostas da Casa Portuguesa e do nacionalismo do Estado Novo, é preciso reconhecer que só pela mão de Francisco Keil do Amaral e da nova geração Moderna é que tal foi possível, precisamente pelo alargamento conceptual que representou acrescido de um rigor metodológico impossível de se conseguir num ambiente Belas Artes. Neste contexto definiram-se “os aspectos que convinha analisar: ocupação do território, estruturação urbana, materiais, e processos correntes de construção, influências do clima, da economia, da organização social e dos factores de evolução sobre os edifícios e seus agrupamentos; e uma análise

---

<sup>201</sup> Upton, Dell  
*Architecture in the United States*  
Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 11, 12

das sínteses plásticas desses e doutros factores condicionadores”<sup>202</sup>. Esta investigação e a publicação que se lhe seguiu antecederam alguns anos a exposição no MoMA em 1964 que se chamou *Architecture without Architects* e da qual um livro foi publicado por Bernard Rudofsky tendo tido grande repercussão, e, como escreveu Nathan Silver, “As imagens mostravam muitos desses exemplos primitivos ou não-históricos que podem classificar-se dentro das categorias da arquitectura popular, vernácula, indígena, espontânea ou por vezes autóctone, isto é, a arquitectura aborígene e nativa do lugar”<sup>203</sup>. Em consonância com esta ampliação conceptual e também disciplinar estão as investigações de Amos Rapoport publicadas sob o título *House form and culture* (1969). No capítulo *Naturaleza y definición del campo* de uma edição espanhola, Rapoport não deixa de assinalar que “Tradicionalmente a história e a teoria da arquitectura têm-se ocupado do estudo dos monumentos. Têm feito fincapé na obra dos génios, do pouco frequente, do excepcional. Isto significa que temos tendido a esquecer que a obra do projectista e muito mais do génio, representa uma parte pequena e habitualmente insignificante da actividade da construção de qualquer época. O ambiente físico do homem (...) é o resultado da arquitectura vernácula (popular, folclórica) e tem sido ignorado tanto pela história, como pela teoria da arquitectura”<sup>204</sup>. É de assinalar que *Arquitectura Popular em Portugal* figura nas referências bibliográficas deste livro.

Com uma dissertação para um concurso para professor na Escola de Belas Artes de Lisboa em 1964, Nuno Portas afinal escreveu o seu primeiro livro que intitulou *A Arquitectura para Hoje*. Nele reconhece a condição disciplinar da Arquitectura ao querer situá-la “perante outras disciplinas aparentemente mais eficientes, para lhe definir um objectivo: “determinar com precisão (...) *qual a arquitectura que necessita hoje a vida dos homens em comunidade*”. Respondendo a tal, Portas considerou “como

---

<sup>202</sup> AA. VV.

*Arquitectura Popular em Portugal*

Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1980, p.XXIII

<sup>203</sup> Silver, Nathan

*Arquitectura sin Edificios*

In: Jenks, Charles; Baird, George

*El significado en Arquitectura* (edição original: 1969)

Madrid: H. Blume Ediciones, 1975, p. 311

<sup>204</sup> Rapoport, Amos

*Vivienda y Cultura*

Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972, p. 11

a administração dos recursos culturais e materiais disponíveis, expressão activa dos interesses prioritários das camadas socialmente dinâmicas, na medida em que o arquitecto os interpreta através da autonomia do seu campo próprio – que é, por hipótese, o da *invenção* das formas do *habitat*”. Logo a seguir reconhece “a amplitude com que se considera o campo de aplicação da acção arquitectónica – desde a urbanística à arquitectura e aos objectos de uso – que de William Morris a Walter Gropius se defende como campo contínuo (sob pena de se manter a caótica e socialmente nociva desintegração da paisagem dominante em que os homens ainda ou cada vez mais se movem)” e entende que o arquitecto será esse ainda “o campo coberto pela actividade do arquitecto, ainda que nalguns sectores com carácter provisório, esperando a oportunidade de uma divisão do trabalho que não lhe destrua a unidade conceptual conquistada”, para concluir que “a arquitectura neste sentido é apenas parte da política – o objectivo comum é a organização da *polis*, o objectivo da arquitectura é a organização do espaço da *polis*”<sup>205</sup>. Poder-se-á pois colocar a hipótese de Nuno Portas já ter lido a *Storia dell’Architettura Moderna* de Leonardo Benevolo. Mais à frente e a propósito de certas tendências em apagar a Arquitectura e Urbanismo a favor do “*environment design* ou *human ecology*” que Portas reconhece existir “nos mais responsáveis mentores da arquitectura britânica”, contrapõe a sua sobrevivência ao afirmar que “Aliás, uma circularidade entre ciência, técnica e arte, obrigada pela natureza compósita mas formalmente sintética da arquitectura-urbanismo constituía um desafio a fazer dela um campo experimental para um *projecto de unidade* (...) O que não deixa de apresentar as suas dificuldades de institucionalização e os seus equívocos interdisciplinares”<sup>206</sup>. Deste modo Nuno Portas vê uma intrínseca relação entre a Arquitectura e Urbanismo como o núcleo de desenvolvimentos futuros em direcção a uma unidade capaz de tomar conta do nosso ambiente físico em perigo de caos. Apesar de tudo, para Portas e neste livro, a Arquitectura é ainda a disciplina modelo para tal.

Num outro livro, publicado em 1969, Nuno Portas dá conta da continuação da sua investigação no campo da Arquitectura/Urbanismo em termos das questões da

---

<sup>205</sup> Portas, Nuno  
*A Arquitectura para Hoje*  
Lisboa: Edição do autor, 1964, p. 14

<sup>206</sup> Portas, Nuno  
*A Arquitectura para Hoje* (op. cit.), pp. 41, 42

contemporaneidade, o que justifica o seu título: *A Cidade como Architectura*. Ao entender que a Architectura nem é “um surplus que virá depois de outros problemas estarem resolvidos, nem por outro lado redutível a uma operação de dar forma acabada a um conjunto de exigências quantitativas e qualitativas que a legião das disciplinas científicas acumulasse (...): insistimos numa especificidade do architectar que mergulhará esse conhecimento, o resolverá e o interpretará por um acto **inexplicável**, de ‘sigilo’, diria Canella, de ‘black box’ diria talvez um ciberneticista”. Mais à frente refere-se ao “domínio em que o architecto pode, legitimamente, reivindicar uma posição insubstituível, baseada na contribuição histórica e teórica de uma disciplina formada e dinâmica, à qual deverá, naturalmente, corresponder, pelo ensino escolar-permanente e gradual investigação-experimentação, uma capacidade geral de classe profissional”, para considerar que a “especificidade da Architectura reside no campo da organização e desenho, tridimensional e construtivo, de espaços habitáveis (no sentido mais aberto do termo) pedidos pelas necessidades da colectividade que apresentam a dupla exigência da adequação e significação. Não tem, à priori, limites espacio-temporais ou, noutros termos, uma escala pré-definida de composição, cabendo no seu operar tanto a dimensão habitual do edifício ‘unicum’ como a do elemento ou sistemas de edifícios mais ou menos diversificados que, assemblados, formarão partes de cidades, como, no limite, a dos sistemas de partes de cidades ou cidades-partes que, assembladas, farão um território urbanizado distinto dialéticamente da natureza (considerando esta como espaço físico não modelado para habitar”. No entanto Portas, no parágrafo seguinte, entende que esta reivindicação da extensão do conceito “para esta segunda metade do século (...) carece de séria e corajosa revisão crítica” não implica “uma continuidade de desenho como pensamento”, nem “uma continuidade do método e dos conhecimentos exigidos pela natureza dos factores e complexidade de cada escalão”. Deste modo, para a reivindicação da “**continuidade do campo** do desenho architectónico”, Portas entende que tal “depende dos architectos serem capazes de reconhecer as **descontinuidades operativas** reais e, até, o necessário grau de especialização de conhecimentos, métodos e técnicas, desde que apoiado pela recorrência incessante de experiência que passa de um aos outros campos”<sup>207</sup>. Pode-se pois entender que, para Portas, na segunda metade do século XX, depois do tempo da formação de Movimento Moderno pelas suas vanguardas, e com a evolução quer da experiência disciplinar, quer

---

<sup>207</sup> Portas, Nuno, op. cit., pp. 116, 117, 118

da evolução dos conhecimentos e técnicas, em particular no aprofundamento especializado, a Arquitectura poderá continuar a ser entendida como um amplo campo de realizações, mas os métodos e conhecimentos convocados não poderão mais estar concentrados nas mãos dos arquitectos, eles terão que partilhar e reconhecer os seus limites. Afinal a “continuidade do campo” é ainda marcado pela Arquitectura, mas a disciplina e os arquitectos já não terão a capacidade de tudo produzir a partir do projecto (desenho). Definindo melhor, Portas escreveu quase no final do livro que “Enquanto para o urbanista e o arquitecto se podiam distinguir campos diferentes e contíguos – ainda que ambos arquitectem, isto é, organizem formal e funcionalmente espaços habitáveis – já para o arquitecto e o engenheiro(s) civil(s) o campo, o objecto a criar, é um e o mesmo, enquanto são os níveis de intervenção e as ópticas que se diferenciam conforme um trata do organismo e os outros certas partes constituintes dele, apenas artificiosa ou danosamente separáveis”<sup>208</sup>. Muito depois destes dois livros, numa entrevista publicada pela revista *Urbanisme* em 2000, Portas definiu o Urbanismo como sendo “arquitectura com o factor tempo e a pluralidade dos actores. Não é a eliminação da incerteza, mas a maneira de trabalhar com ela. O urbanismo é a ‘obra aberta’, retomando a expressão de Umberto Eco, é inserir no solo algumas regras de sintaxe”. Sendo “Cerdà e o seu ‘projecto de solo’ em Barcelona” um exemplo paradigmático<sup>209</sup>. Assim Nuno Portas retoma parcialmente a opinião de Robert Auzelle, mas, como se demonstrou, o lidar com a incerteza não é apanágio exclusivo do plano de urbanização. Ao nível do projecto para construir também se coloca a questão, voltando assim ao que Portas escreveu em 1969 em termos de contiguidade da Arquitectura e Urbanismo porque afinal ambas as disciplinas têm a ver com o “arquitectar”. Há assim uma certa ambiguidade provavelmente impossível de desfazer, precisamente por causa desse arquitectar, dessa partilha da organização formal e funcional dos espaços habitáveis.

---

<sup>208</sup> Ibid, p. 191

<sup>209</sup> *L'invité Nuno Portas – Propos recueillies par Thierry Paquot le 8 Février 2000, à Paris Urbanisme n° 312 Mai/Juin, 2000*

In: Portas, Nuno

*Arquitectura(s) – Teoria e Desenho, Investigação e Projecto*

Porto: FAUP publicações, 2005, p. 88

Louis Kahn escreveu/desenhou num caderno um pequeno texto acompanhando um esquema desenhado de um interior protegido das inclemências do Sol (1969). O texto é o seguinte: “Arquitectura é o fazer espaço (sala); um conjunto de espaços (salas). A luz é a luz desse espaço (sala). Pensamentos trocados por um e por outro não são os mesmos num espaço (sala) ou noutra. Uma rua é um espaço (sala); um espaço (sala) comunitário por acordo. O seu carácter muda de cruzamento em cruzamento e pode ser entendido como um conjunto de espaços (salas)”. Com a clareza dos escritos de Kahn, este valoriza o espaço habitado como o centro da Arquitectura e não apenas o espaço encerrado como em Zevi, pois em outro texto/desenho (1971) escreveu que “A Arquitectura resulta do fazer um espaço (sala). O Projecto – um conjunto de espaços (salas) é um local bom para viver, trabalhar e aprender”<sup>210</sup>. Nesta perspectiva a relação Arquitectura – Urbanismo torna-se mais reconhecível no “arquitectar”. Numa conferência proferida no Canadá e publicada em 1957, Louis Kahn reforçou a importância do Espaço ao afirmar que “A arquitectura é a fabricação reflectida dos espaços”<sup>211</sup> querendo dizer que a construção dos espaços para a vida do ser humano é previamente pensada, planeada, projectada, convocando os conhecimentos e a capacidade do arquitecto para que tal aconteça. Kahn repetiu esta frase em muitos dos seus escritos e conferências.

Pelos anos 60, dois livros de enorme repercussão entre os arquitectos e não só, representam dois caminhos na pluralidade instalada a seguir à Segunda Grande Guerra no Ocidente e aprofundada até esta década. Trata-se de *L'Architettura della Città* de Aldo Rossi (1966/publicado pela primeira vez em Portugal em 1977) e de *Complexity and Contradition in Architecture* de Robert Venturi (1966). No primeiro, que nitidamente decorre da experiência urbana da cidade multiseular europeia, Rossi, logo na introdução, procura estabelecer linhas definidoras da Arquitectura e da sua relação com a Cidade. Aí Rossi começa por escrever que “A cidade, objecto deste livro, é

---

<sup>210</sup> Brownlee, David B.; Long, David G. De  
*Louis Kahn: In the Realm of Architecture*  
New York: Rizzoli International Publications, 1991, p. 127

<sup>211</sup> Kahn, Louis I.  
*Les espaces et l'architecture*  
In: Kahn, Louis I.  
*Silence et lumière*  
Paris: Éditions du Linteau, 1996, p. 35

entendida como arquitectura. Ao falar de arquitectura não entendo referir-me apenas à imagem visível da cidade e ao conjunto das suas arquitecturas, mas, de preferência, à arquitectura como construção. Refiro-me à construção da cidade no tempo”. Assim Aldo Rossi lida com duas componentes conceptuais da Arquitectura, a construída que constitui a miríade de obras que compõem a cidade enquanto realidade física e a obra que se constrói, se acrescenta, se transforma, entrando com a componente tempo, mais uma vez contrariando Auzelle e, em parte, Portas. Um pouco depois, Rossi escreveu: “Concebo a arquitectura em sentido positivo, como uma criação incidível da vida civil e da sociedade em que se manifesta; ela é, por natureza, colectiva. Assim os primeiros homens construíram para si habitações, e na sua primeira construção procuravam realizar um ambiente mais favorável à sua vida, construindo um clima artificial, assim também construíram segundo uma intencionalidade estética. Iniciaram a arquitectura a um tempo com os primeiros traços da cidade; a arquitectura é assim congénita com a formação da civilização e é um facto permanente, universal e necessário. Criação de um ambiente mais propício à vida e intencionalidade estética são os caracteres estáveis da arquitectura; estes aspectos sobressaem em qualquer pesquisa positiva e iluminam a cidade como criação humana. Mas para dar forma concreta à sociedade, e sendo intimamente congénita com esta e com a natureza, a arquitectura é diferente, e de um modo original, de qualquer outra arte e ciência”<sup>212</sup>. Destas citações se pode concluir que Rossi estende o conceito de Arquitectura a todo o universo construído e coloca a obra arquitectónica como a base da Cidade, sob o ponto de vista físico, o que distingue a cidade da não-cidade e na procura em responder às exigências da vida humana num sentido de melhoria das condições para o seu desenvolvimento. Mas também Rossi alude à Arquitectura como disciplina entre a Arte e a Ciência com a sua própria originalidade, com um campo próprio. Isto escrito numa altura em que alguns sentiam um certo perigo de diluição da Arquitectura ora nas Ciências Humanas ou nas Engenharias, como se pode perceber em Portas. Alguns anos depois Alexander Tzonis publicou o livro *Towards a non-opressive environment* (1972) que aprofunda a vocação da Arquitectura na melhoria das condições de vida do ser humano. Na sua introdução Tzonis afirma que os acontecimentos mundiais em 1968 levaram-no a escrever um artigo com o significativo título de *A última crise da Arquitectura* porque, ainda sob

---

<sup>212</sup> Rossi, Aldo  
*A Arquitectura da Cidade*  
Lisboa: edições Cosmos, 1977, p. 23

influência de Serge Chermayeff, sentia-se frustrado perante os arquitectos e as escolas em ignorar as “necessidades básicas” e favorecerem “exclusivamente as formas tridimensionais e não as qualidades sociais, psicológicas e ecológicas dos edifícios, da privacidade, do custo ou da degradação dos contactos humanos no ambiente projectado; para permitir que exista uma escandalosa discrepância entre o que julgavam importante e o que a maior parte da gente considerava como tal”<sup>213</sup>. Esta frustração não deixa de lembrar a expulsão de Elizabeth Mock do MoMA na década de 40 e concluir pela continuidade do entendimento dominante da Arquitectura em redução conceptual que tem marcado o panorama da Arquitectura nos EUA até hoje. Afinal, para Tzonis, “As actividades e produtos da arquitectura evoluem continuamente, mas o trabalho dos arquitectos sempre se baseou no desejo primordial que sentem todos os seres humanos em construir um ambiente não-opressivo. Este objectivo pode-se considerar como a força motriz que existe por detrás de qualquer tipo de organização do ambiente humano, tanto como criação como mudança”<sup>214</sup>. O livro de Aldo Rossi não deixa de ser também uma resposta a esta crise que não se sentia do mesmo modo ou tão profundamente na Europa e que esses mesmos acontecimentos de 1968 vieram a trazer outras perspectivas de evolução.

Já em *Complexity and Contradition in Architecture*, publicação considerada como um dos textos de abertura da Pós-Modernidade em Arquitectura, Robert Venturi encontra, como uma das características da Arquitectura, a complexidade e a contradição, baseado em Vitruvio e no seu modelo de complexidade que é a trilogia Solidez, Adequação e Beleza. Se a contradição tem raízes históricas, Venturi considera que se aprofundou porque “hoje as necessidades do programa, estrutura, equipamento mecânico, e expressão, mesmo em edifícios isolados em contextos simples, são divergentes e em conflito de modos anteriormante inimagináveis”<sup>215</sup>. Neste tão celebrado e publicado livro, o autor baseia-se sobretudo na observação do edifício erudito como base da sua

---

<sup>213</sup> Tzonis, Alexander  
*Hacia un entorno no opresivo*  
Madrid: Hermann Blume Ediciones, 1977, p. 13

<sup>214</sup> Tzonis, Alexander  
*Hacia un entorno no opresivo* (op. cit.), p. 17

<sup>215</sup> Venturi, Robert  
*Complexity and Contradition in Architecture*  
New York: The Museum of Modern Art, 1992, p. 16

investigação, mas já em *Learning from Las Vegas* (1977), que escreveu com Steven Izenour e Denise Scott Brown, é a partir do “strip” da cidade do jogo, que os autores tiram conclusões teóricas no âmbito da disciplina da Arquitectura sobre o “simbolismo na arquitectura e a iconografia do “sprawl” urbano”. Portanto analisam exemplos de arquitectura popular da urbanidade norte-americana dessa década de 70, a rua comercial e o subúrbio tipo Levittown, modelos distantes das opções da arquitectura erudita de referência. E concluem para campos da estética e comunicação em Arquitectura, que é afinal a área de investigação de Robert Venturi, abrindo o espaço de observação, da arquitectura erudita e monumental para a arquitectura popular. Em *Learning from Las Vegas* os autores referem-se significativamente aos estudos publicados por Charles Jenks e George Baird sobre o povo africano Dogon, e escritos por Aldo Van Eyck e outros, no muito divulgado livro *Meaning in Architecture* em 1969<sup>216</sup>, que reflecte as novas preocupações semióticas que surgiram na década de 60 para ultrapassar o impasse da Estética aplicada à Arquitectura, agravada com a distância (ou desconfiança) criada pelo Movimento Moderno. O estudo a partir de Las Vegas também remete para a dimensão urbana da Arquitectura. Venturi chegou a afirmar que esta cidade seria a Florença dos EUA, enquanto Los Angeles a sua Roma.

Não muito distante, temporalmente, das publicações atrás referidas, mas explorando outras direcções, é o importante pequeno livro de Philippe Boudon *Sur l'Espace Architectural – Essai d'Epistémologie de l'Architecture* (1971) que se interroga sobre as definições de Arquitectura, aborda os obstáculos epistemológicos, o espaço no pensamento, o pensamento sobre o espaço, para concluir sobre a Escala como conceito fundamental de uma “Arquitecturologia”, isto é, do corpo de investigação em Arquitectura. Sobre as definições de Arquitectura, Boudon distingue as arquitectónicas e a “arquitectrológica”, sendo as primeiras formuladas pelos arquitectos e a segunda resultante do estudo das primeiras, devendo esta englobar aquelas para encontrar uma definição estável, “invariante”, tal como o conjunto de conceitos usados em Arquitectura, dos quais Boudon dá exemplos: “simetria, harmonia, euritmia, trama,

---

<sup>216</sup> Venturi, Robert; Izenour, Steven; Brown, Denise Scott  
*Aprendendo de Las Vegas*  
Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978, p. 188

partido, escala, proporção, etc.”<sup>217</sup>. Boudon conclui que “O que temos para definir então não é a arquitectura existente no sentido comum, mas o objecto de uma arquitecturologia, de um conhecimento arquitectónico. A questão não é mais ‘o que é a arquitectura’ como uma substância que seria dada à partida, mas ‘como pensar a arquitectura’ ou ‘como é pensada a arquitectura’”<sup>218</sup>. Boudon propõe uma procura de uma estabilidade na definição que se apoie na observação crítica dos diversos entendimentos da Arquitectura, sobretudo por parte dos arquitectos e, ao mesmo tempo, encontra disciplinarmente um campo de estudos que estabeleça uma base científica, longe das práticas e das suas necessidades de conhecimentos aplicados. Como escreveu Boudon em *Introduction à l’Architecturologie* (1992), “a obra arquitectónica que é o objecto do arquitecto no contexto da arquitectura, e a conceptualização como objecto de conhecimento da arquitecturologia são distintos”<sup>219</sup>.

Com a consciência da Pós-Modernidade houve um interesse da Arquitectura (arquitectos, estudiosos da Arquitectura) pela Filosofia (basta lembrar a popularidade de autores como Jean-François Lyotard, Gianni Vattimo ou mesmo Martin Heidegger), em parte por uma certa descrença na tradição moderna herdada do Iluminismo e que foi dominante até à década de 60, colocando em dúvida, para a Arquitectura, os modelos científicos e técnicos, para abrir caminho em direcção à Arte e à envolvência filosófica que esta tinha adquirido com as correntes conceptuais, ou mesmo mergulhar directamente na Filosofia como alternativa à aventura moderna em aparente declínio. O texto de Daniel Payot *Le Philosophe et l’Architecte* (1980-1982) corresponde a um interesse em sentido contrário (dos filósofos pela Arquitectura), também reconhecível no final do século XX, e que, neste caso, procura retratar esse interesse desde os gregos até Heidegger, interesse esse que sobretudo se debruça nas analogias entre Arquitectura e organização do pensamento. Mas, para aqui, o que mais vale a pena sublinhar é a explanação do entendimento que a palavra Arquitectura teve entre esse povo do

---

<sup>217</sup> Boudon, Philippe  
*Sur l’Espace Architectural – Essai d’Epistémologie de l’Architecture*  
Paris: Dunod, 1977, p. 12

<sup>218</sup> Boudon, Philippe  
*Sur l’Espace Architectural – Essai d’Epistémologie de l’Architecture* (op. cit.), p. 14

<sup>219</sup> Boudon, Philippe  
*Introduction à l’Architecturologie*  
Paris: Dunod, 1992, p. 85

Mediterrâneo Oriental e que é afinal ainda a nossa base da sua compreensão actual. Payot chama a atenção para a composição da palavra em duas partes: “tectura” como a acção de construir (o ‘tectónicos’ é o carpinteiro e, mais geralmente, o construtor); quanto ao termo ‘archè’ que lhe é somado, traduz-se habitualmente de três maneiras: o começo (de uma série temporal ou histórica, acepção que a palavra ‘arqueologia’ testemunha), o comando (no sentido político: evocá-lo-emos ao falar dos Arcontes na constituição ateniense), o princípio (fala-se de arquétipos, em particular quanto às Ideias platónicas)”. Para Payot esta junção das duas partes conduz à conclusão de que “o construir deixa de ser simples”<sup>220</sup>. Mais à frente este autor alerta para a parte “archè” ser prefixo de arconte cargo militar de chefia suprema entre os dóricos, mas também utilizado por Anaximandro para designar o início do uso da prosa depois da sua ruptura com a poesia. Haverá assim um duplo sentido que reforça uma ideia de primazia e autoridade usada no centro da vida social. Daqui Payot propõe que tais atributos de “archè” na sua associação à “tectura” organizem o campo da Arquitectura e permitam a História e a Teoria. Também levaria à diferença entre a obra arquitectónica e a simples construção, distinção que fez história desde o século XIX, mas que, como se tem precebido, tem levado a muitos equívocos. Aliás Michel Ragon, conhecido historiador da Arquitectura, publicou um pequeno livro de divulgação para crianças com o significativo título *C’est quoi l’Architecture* (1991), onde, apoiando-se em Ruskin, conclui que “Uma construção torna-se arquitectura a partir do momento em que se torna obra de arte”, não excluindo “as construções modestas, as casas, as escolas” que “podem ser, por vezes, obras de arte”, portanto a “arquitectura não é o domínio reservado dos palácios e das igrejas”, mas esclarece que “Uma construção começa a ser arquitectura a partir do momento em que as proporções dessa construção, a qualidade dos seus materiais, aquilo indefinível que acrescenta como um toque poético ao conjunto prende-nos, espanta-nos toca-nos ou move-nos”<sup>221</sup>. Ragon, como muitos outros anteriormente, estabelece uma redução conceptual com base num acrescento indefinível àquilo que se constrói, apesar de se perceber no seu discurso ecos distantes

---

<sup>220</sup> Payot, Daniel  
*Le Philosophe et l’Architecte* (tese de doutoramento de 1980)  
Paris: Éditions Aubier Montaigne, 1982, p.53

<sup>221</sup> Ragon, Michel  
*C’est quoi l’Architecture?*  
Paris: Éditions du Seuil, 1991, pp.7, 8

das definições de Le Corbusier. Curiosamente, no decorrer do livrinho, cita Valéry, que aborda a trilogia vitruviana, ou as cidades num mundo cada vez mais povoado, mas insiste constantemente na diferença do acréscimo indefinível que assim se torna central para a Arquitectura, colocando-se bem mais próximo de Ruskin do que de Le Corbusier.

Voltando a Payot, há que retirar outras conclusões da ideia de autoridade veiculada por “archè” e que se prende com a capacidade de visão global necessária ao exercício da autoridade. Pode-se pois também concluir que, da Grécia, nos vem um sentido, para a Arquitectura, de entendimento global, acima das especializações dos artesões, que hoje, poderíamos transferir para as especializações técnicas e científicas necessárias à produção contemporânea da Arquitectura. Evidentemente que este “acima” apenas significa a capacidade de integração das partes do conhecimento num todo que é o plano ou o projecto necessários à construção. Philippe Boudon a propósito das relações entre Arquitectura e Filosofia escreveu que “É verdade que estes dois campos parecem, por vezes, ter qualquer coisa de comum que traduzirei melhor ou pior por holismo, sabendo que à arquitectura, como à filosofia, acontece colocarem-se em termos de globalidade, de visão geral e universal das coisas do mundo”<sup>222</sup>. Tal reforça a ideia de vocação de pensar global na Arquitectura.

Num pequeno livro (*La Questione Architettura* – 1990), mas que procura abordar o problema do conhecimento em Arquitectura, Vittorio Ugo e Roberto Masiero consideram que “ a arquitectura é um ‘fazer’ específico em função do habitar. Como ‘fazer’, pertence ao domínio da acção para a qual concorrem as actividades de ordem prática e teórica”<sup>223</sup>, tudo isto inscrito numa disciplina que, como em “qualquer outro campo disciplinar, o problema do conhecimento em arquitectura não se esgota na simples informação, na mera aceitação dos dados perceptivos ou na sua elaboração a nível psicológico”, pois “tal se refere, de qualquer modo, a uma estrutura de pensamento

---

<sup>222</sup> Boudon, Philippe  
*Conception et Projet*  
In: Soulez, Antonia (direction)  
*L'Architecte et le Philosophe*  
Liège: Pierre Mardaga, 1993, p.46

<sup>223</sup> Ugo, Vittorio; Masiero, Roberto  
*La Questione Architettura*  
Venezia: Cluva Editrice, 1990, p. 8

teórica, que, por sua vez, articula os contributos da história e da crítica”<sup>224</sup>. Já para Maria João Madeira Rodrigues “o conceito de arquitectura abrange três significações autónomas, mas relacionadas: arquitectura como resultado de uma acção criadora; arquitectura como objecto útil e quadro de vida humana, cuja historicidade se constitui como história da descoberta da edificação e das regras que regem o acto de edificar; arquitectura como obra de arte, isto é, a caracterização do objecto criado, a análise do modo de produção desse objecto, de maneira a remeter tal objecto a uma ordem factual ou a uma valorização artística”<sup>225</sup>. Esta citação retirada de um texto de divulgação sobre *Arquitectura* (*Arquitectura* – 2002) revela um enfoque sobre o fazer, mas sem o reconhecimento de uma componente teórica de uma disciplina organizada como defendem Ugo e Masiero. A professora de História da Arte entende mais a Arquitectura como Arte sobre a qual a Estética e a História da Arte têm a exclusiva capacidade de reflexão apropriada em desfavor de uma autonomia disciplinar da Arquitectura que vinha a ser defendida também como um corpo de conhecimentos organizado incorporando vários paradigmas, pelo menos desde a década de 60.

E fazendo um ponto da situação do debate sobre o conceito de *Arquitectura* e das evoluções disciplinares, Stéphane Hanrot escreveu *À la Recherche de l'Architecture – Essai d'Épitémologie de la Discipline et de la Recherche Architecturales* (2002), onde, na conclusão do capítulo sobre definições de *Arquitectura*, considera que “Pode-se dizer que a palavra *arquitectura* é polissémica”, referindo-se a seguir a “três acepções principais” que retirou da sua observação sobre várias definições e que são: “*arquitectura* como qualidade de objectos”, “*arquitectura* como *Arte/prática*”, “*arquitectura* como conhecimento, ciência” e “*arquitectura* como actividade de investigação”. De Vitruvio a Fleming/Honour/Pevsner, passando por Boullée, Viollet-le-Duc, Le Corbusier, Aalto, Zevi, e outros, Hanrot encontra muitas referências às três primeiras acepções e apenas uma à última, o que pode indicar a sua novidade, pelo menos em termos de modelo para novas áreas do conhecimento que, segundo H. Rechlin e M. Maier, citados por Hanrot, poderão ser os “novos campos da comunicação,

---

<sup>224</sup> Ugo, Vittorio; Masiero, Roberto  
*La Questione Architettura* (op. cit.), p. 7

<sup>225</sup> Rodrigues, Maria João Madeira  
*Arquitectura*  
Lisboa: Quimera Editores, 2002, p. 9

aeroespaciais, de computadores, ciências da informação e disciplinas da engenharia relacionadas”. E isto “Quando os problemas em áreas como as tecnologias, a economia, as estratégias, a política e a psicologia, lutando por soluções deterministas, muito menos lucrativas, tornam-se numa perda de tempo e energia. Uma diferente, mais intuitiva, abordagem é necessária se for preciso encontrar soluções satisfatórias dentro de razoáveis limites de tempo e custos. Daqui Hanrot conclui que a Architectura se prende com a Arte e a Ciência e se generaliza pela ideia de “sistema complexo”. Tal deve-se afinal ao facto da “palavra ‘arquitectura’ poder ser compreendida como um princípio de organização, de ordenamento de objectos – ou de sistemas complexos”. Ao interrogar-se sobre a “natureza desses objectos”, nota uma grande diversidade: “Uns podem ser concretos, outros abstractos (como um sistema informático). Alguns são veículos (aviões, automóveis, ...), outros formam o espaço que o homem habita (edifícios, pontes, jardins, bairros de habitação, paisagem, etc.). Afinal os objectos arquitectónicos têm sido, desde sempre, de naturezas muito diversas (...) e erraríamos ao reduzi-los apenas a ‘edifícios’ como alguns reivindicam hoje”. Mais à frente Hanrot escreve que “A palavra ‘arquitectura’ pode ser compreendida como uma arte – um processo, uma prática – na qual o arquitecto é um actor determinante. Este dispõe, com efeito, da capacidade de ‘arquitecturar’, isto é, de conceber e construir um objecto que ainda não existe ou de modificar um objecto existente conferindo-lhe uma arquitectura. Enfim, a palavra ‘arquitectura’ pode ser também entendida como uma ciência ou teoria, isto é, como um domínio de conhecimentos mais ou menos objectivados sobre os objectos arquitectónicos, por um lado, e sobre a prática, por outro lado”<sup>226</sup>. Manifestamente, Hanrot faz a maior abertura conceptual e reforça a Architectura como modelo de conhecimento para além da Filosofia, em disciplinas de grande contemporaneidade e num tempo de hoje que procura ultrapassar a herança positivista que avassalou as ciências e campos afins.

Josep Maria Montaner o conhecido estudioso da arquitectura do século XX, num seu livro muito recente, ao abordar a crise do objecto escreve que “pretende aprofundar as relações , nos sistemas de objectos: conjuntos de edifícios, espaços públicos, unidades de vizinhança, campus universitários, projectos na paisagem e no território, cidades

---

<sup>226</sup> Hanrot, Stéphane  
*À la Recherche de l'Architecture – Essai d'Épistémologie de la Discipline et de la Recherche Architecturales*  
Paris: L'Harmattan, 2002, pp.37, 38, 39

fictícias de cenários para filmes e mundos literários; em definitivo, estudar como se articulam os objectos arquitectónicos entre si, como chegam a maiores níveis de complexidade; não dos objectos, mas sim dos sistemas; não dos indivíduos, mas sim das sociedades”. Assim propõe-se analisar o “sistema arquitectónico”, isto é, “opor-se a todo o reducionismo e mecanicismo, tentar abordar um pensamento da complexidade e das redes”<sup>227</sup>. Montaner descobre pois a necessidade de expandir o conceito de Arquitectura que tinha tratado muito próximo do conceito de objecto, o que ele e muitos se referem como “objecto arquitectónico” e que tem sido responsável por uma redução conceptual acentuada e bastante estéril. O referido livro, que tem como título *Sistemas arquitectónicos contemporâneos*, e foi publicado em 2008, parece levar-nos ao caminho que Stéphane Hanrot nos aponta.

## **Conclusão 1**

Deste reflexo do longo debate em torno da(s) definição(s) de Arquitectura, na procura em encontrar o âmbito, a abrangência, os limites, mas também as relações que solidifiquem o respectivo conceito, milhares de anos se perscrutaram, muitas definições se recolheram e se cotejaram ou se enquadraram de modo a melhor compreender cada formulação e perceber a variação e a persistência. Retomando a afirmação da polissemia da palavra a que se alude logo no início deste capítulo e a propósito da diversidade das definições contidas nos dicionários generalistas, e que Hanrot reafirma no seu livro já editado no século XXI, apenas se pode interpretar tal polissemia à luz da Arquitectura enquanto fenómeno complexo quer nas suas realizações, quer nos processos e protagonistas, quer na sua conceptualização ou mesmo no seu contexto social/cultural. Desde os Gregos que a palavra Arquitectura (e Arquitecto) foi usada continuamente no que se tem chamado Ocidente, apenas com o intervalo (parcial) da Idade Média e exportada para o vasto Mundo a partir da expansão europeia que se iniciou no século XV, mas a sua vastidão conceptual sofreu reduções e ampliações desde Vitruvio

---

<sup>227</sup> Montaner, Josep Maria  
*Sistemas arquitectónicos contemporâneos*  
Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008, pp. 10, 11

conforme os autores dos textos referidos, mas também conforme as relações da Arquitectura no contexto social e no contexto dos saberes e das práticas.

Em geral pode-se concluir que a tratadística entende a Arquitectura a partir de Vitruvio e estendeu a compreensão a uma vasta colecção de edifícios e incluiu, muitas vezes, a cidade. Mas, como assinalou Françoise Choay, há neles uma tendência, ao longo do tempo, para a redução do texto em favor do desenho e até do empolamento das ordens, que vão perdendo o seu valor regulador e estrutural para se reduzirem a elementos decorativos. As críticas de Pierre Patte no século XVIII corroboram a investigadora francesa. O abade Laugier elogia o saber da Arquitectura, procurando ultrapassar a decadência da tratadística, enquanto os arquitectos “da Revolução” ampliam o conceito de Arquitectura, mas já a incluem numa das Belas Artes e Boullée separa a concepção da construção, culminando um processo que já vinha de longe na separação entre Ciência (Técnica) e a Arte. A Filosofia, ao criar o ramo da Estética, encontrou um campo específico e exclusivo para a Arte, que aprofundou mais a separação e colocou a Arquitectura em crise. Durand afinal corrobora essa divisão ao centrar-se na construção de edifícios na École Polytechnique de Paris que se afasta da École des Beaux Arts da mesma cidade, escolas que desenvolveram um processo de separação entre a Arte e a Técnica, mas onde o ensino da Arquitectura em ambas se exerce. A posição do muito influente John Ruskin só vem aprofundar essa crise e deixa um importante rasto, até hoje, nos países de expressão inglesa (nos EUA a influência das Belas Artes também não é negligenciável), correspondente a uma redução conceptual drástica. Foi preciso virem Semper e Viollet-le-Duc à liça para travarem esta redução, curiosamente acompanhados por um discípulo de Ruskin, William Morris, que abriu todas as possibilidades conforme prova Leonardo Benevolo nas suas sucessivas citações do autor inglês. A componente construtiva da Arquitectura, que tem consubstanciado muito do seu vector técnico, levou Viollet-le-Duc e Semper a afastarem-se de uma perspectiva predominantemente estética. A noção de Estilo no arquitecto francês, muito mais ampla que a dos seus contemporâneos, ajudou-o a relacionar a Arquitectura com o sociedade e a História. Guadet, influente professor da École des Beaux-Arts de Paris, admitiu a importância da componente construtiva, mas não conseguiu distanciar-se do sistema Belas Artes.

É com a abertura do século XX, fundamental para a ultrapassagem e encontro de alternativas às perspectivas Belas Artes e à forte influência de John Ruskin, que Otto Wagner afirma a relação Arquitectura e Vida fundamental para alicerçar uma actualização do modelo de complexidade vitruviano em que a relação com a sociedade, com o ser humano, é aprofundada, bem como a relação com a contemporaneidade, abandonando a postura historicista que marcou tão profundamente o século XIX. Berlage corroborou Wagner, quer na discussão da relação da Arte com a Técnica na Arquitectura, quer nesse modelo de complexidade, quer ainda no aprofundamento da questão do Urbanismo, evidentemente relacionada com a Arquitectura. Adolf Loos estabeleceu uma clara diferença entre Arte e Arquitectura, enquanto Wright alargou de modo muito vasto o conceito, quer na variedade tipológica e na escala, quer na não diferenciação entre excepcional e comum. Com Le Corbusier fica explícita a consciência de uma revolução no conceito de Arquitectura, definindo-a a partir da sua universalidade ao serviço de todos e em toda a parte, entre os “povos felizes”, e esteticamente relevante para todos. Mas tudo isto tendo como centro o habitar que, da habitação, se estende a tudo. A Arquitectura ordenaria o mundo a favor do seu habitante principal: o Homem. Por outro lado, Le Corbusier estabelecia uma íntima relação entre Arquitectura e Urbanismo baseada na ideia que teriam a mesma natureza. Haveria, quanto muito, uma diferença de escala, o que tornaria complementares as duas disciplinas. A Arquitectura seria afinal o modelo do Urbanismo, evidentemente uma Arquitectura renovada, afinal a justificação do Movimento Moderno. Os CIAM corroboraram sobretudo estas últimas perspectivas corbusianas, mesmo os que se desenrolaram depois da Segunda Grande Guerra, nos quais uma nova geração se apresenta levando à extinção a organização. Outro aspecto fundamental para suporte de nova definição de Arquitectura foi a introdução do conceito de Espaço como fundamental. Moholy-Nagy é prova disso ao reconhecer o espaço habitável e a várias escalas como centro da Arquitectura. Em paralelo, mais uma vez, se pôde assistir a uma forte redução conceptual com Hitchcock e Johnson a partir da excessivamente famosa exposição *International Style* que praticamente reduz a Arquitectura a edifícios, valorizando sobretudo a afirmação estética. A posterior polémica no MoMA, envolvendo Elizabeth Mock, lança uma luz muito clara sobre o que estava em jogo. Mas num museu dedicado à Arte tinha que vencer a visão de Hitchcock e Johnson. Fora do museu outras perspectivas fizeram o seu caminho. E dir-se-á que as diferenças entre Pevsner e Giedion seguem um padrão semelhante, o primeiro centrando-se nos edifícios

e o segundo tendo uma perspectiva bem mais ampla, acentuando a relação Arquitectura e Vida em torno do Espaço e Tempo, tudo assentando no habitar. A relação Arquitectura/Urbanismo é também afirmada por Giedion, o que reforça a sua consonância com os arquitectos do Movimento Moderno, como não podia deixar de ser num secretário dos CIAM.

A radicalidade no interior do Movimento Moderno é bem representada por Hannes Meyer, muito mais do que por Hilberseimer que acolheu as ideias corbusianas, a despeito da radicalidade da sua cidade ideal ou das propostas para Berlim. O primeiro negou valor à Estética e entendeu que construir seria um processo biológico baseado na Ciência e assente no colectivo, contra o individualismo. Meyer reduzia a trilogia vitruviana a dois vectores em torno da dimensão biológica da vida humana, que se cumpriria em colectivo. Este arquitecto associou estreitamente Arquitectura e Política na perspectiva marxista da dinâmica social. Longe está Paul Valéry o poeta que se debruçou especificamente sobre a Arquitectura e tomou Auguste Perret como modelo para o seu arquitecto. Imbuído da cultura clássica, Valéry evocou Vitruvio, mas acrescenta-lhe o Espaço, provando assim a consolidação deste conceito como central para a Arquitectura. E Perret acentua a Arquitectura como construção, mas tal combinado com as intenções estéticas num entendimento vitruviano que ajudou o século XX a demarcar-se do século XIX. E se o Espaço é também outro vector de diferenciação, Bruno Zevi considerou-o como exclusivo da Arquitectura, desde que interior, estabelecendo uma outra redução conceptual ao integrar o espaço exterior no Urbanismo, criando uma cesura interior/exterior aparentemente intransponível, mas que Zevi não conseguiu defender verdadeiramente, basta observar a sua interpretação de Wright. Deste arquitecto americano só se pode concluir que o seu entendimento da Arquitectura é extremamente alargado e a partir do conceito de Arquitectura Orgânica que teve origem em Sullivan. Podemos interpretar a abordagem de Doxiadis à Arquitectura na sequência da posição de Wright, mas o arquitecto grego não deixa de se preocupar com os conhecimentos, os saberes e as suas relações disciplinares, chegando a propor uma nova disciplina que pudesse relacionar a Arquitectura com outras disciplinas e/ou ciências de modo a revelar o todo dos “assentamentos humanos”, expressão depois usada oficialmente pela ONU nas suas conferências sobre o habitat humano.

Robert Auzelle afirmou a diferença entre Arquitectura e Urbanismo baseada no enfrentar da indeterminação do segundo em contraste com as certezas programáticas envolvendo as decisões da primeira, mas tal é refutável a partir de Yona Friedman e Candilis, Josic & Woods, apesar dessa primeira posição do arquitecto/urbanista francês ser diminuída pelo próprio para depois se aproximar de posições defendidas por Françoise Choay. E perante a questão disciplinar, agora já bem implantada como um dos temas centrais da Arquitectura, Norberg-Schulz procurou estabelecer um sistema integral teórico para a Arquitectura que foi entendido como váculo para incluir a disciplina da Arquitectura no contexto das Ciências, isto depois de vários arquitectos da vanguarda do Movimento Moderno terem procurado estabelecer bases científicas para o projecto e sua crítica como Alexander Klein, Ernest Neufert ou Walter Gropius. Neste caso o autor (Norberg-Schulz) entendeu a sua proposta como uma teoria científica da Arquitectura e esta como ordenadora do nosso meio ambiente, aqui compreendida como composta por elementos arquitectónicos ou semi-arquitectónicos que formam uma rede associada a todas as actividades humanas, sendo assim um “objecto intermédio” porque unifica certos aspectos num novo conjunto significativo. Mais uma vez o alargamento conceptual é patente, mas é extremamente relevante a tentativa em encontrar bases científicas como mais tarde tentará, de outro modo, o já citado Yona Friedman. E neste sentido podemos equiparar as perspectivas de Leonardo Benevolo, que se apoiou em William Morris, com as de Dell Upton que, no panorama norte-americano, contrasta com a sua vasta abordagem à História da Arquitectura nos EUA, do edifício ao território, dos índios pré-columbianos ao presente, e das abordagens populares às eruditas. Neste sentido o trabalho de Amos Rapoport em torno da casa, em civilizações e culturas não industriais e exteriores à tradição técnico-científica do Ocidente, vem trazer uma nova luz sobre os fenómenos da Arquitectura bem exteriores à sua centralização no monumento erudito. O famoso *Architecture without Architects* de Bernard Rudofsky divulgou ainda mais esta extensão, finalmente precedida, por exemplo, pelo português *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa (Arquitectura Popular em Portugal)*.

Louis Kahn reforçou o Espaço como conceito central para a Arquitectura, mas tornou mais precisa a aplicação do conceito à obra construída, até porque Kahn refere-se à fabricação dos espaços, das salas, das ruas, do edifício à cidade, passando pelos espaços exteriores. Há assim uma precisão e alargamento do entendimento sobre a Arquitectura.

Mas para Rossi a Arquitectura é o modelo para a cidade, pois a obra arquitectónica é construída durante um certo tempo, tal como a cidade, e esta é constituída por obras arquitectónicas. A Arquitectura é afinal intrínseca ao Homem e criação colectiva na procura de um ambiente mais propício à vida, tal como Tzonis igualmente sublinhou. Daqui Rossi encontra na Arquitectura também uma disciplina com a sua originalidade entre a Arte e a Ciência. Enquanto Robert Venturi, que inicia o seu mais célebre livro com a trilogia vitruviana e a impossibilidade contemporânea de traduzir este modelo de complexidade num todo harmónico, levando inevitavelmente à contradição no edifício erudito. Ao abordar a cidade, observa Las Vegas e Levittown, ou seja, exemplos populares, o que prolonga o alargamento da Arquitectura para além dos casos monumentais ou eruditos nos dias de hoje.

Philippe Boudon, distinguindo definições arquitectónicas e “arquitecturológicas”, estas derivando do pensar sobre o pensamento na Arquitectura à procura das invariantes conceptuais e teóricas, longe das necessidades imediatas da profissão do arquitecto, procura estabelecer bases científicas para a disciplina, chegando a nomeá-las sob o título “arquitecturologia”, que se pode interpretar como um aprofundamento e reorganização dos conhecimentos em Arquitectura mais de índole teórica. Por outro lado o interesse mútuo entre Arquitectura e Filosofia apontam para outro paradigma de conhecimentos. Daniel Payot estudou o modelo Arquitectura no pensamento filosófico, partindo da própria definição de Arquitectura a partir dos Gregos, onde encontra no prefixo “archè” a chave do holismo que a fundamenta como disciplina de perspectiva global, conforme Boudon. A tardia distinção entre Arquitectura e Construção que Ragon afirma no seu livrinho de divulgação para crianças e Payot também defende, demonstram a persistência do paradigma artístico em certas mentes, um século e meio depois de Ruskin.

Pode-se pois constatar que a segunda parte do século XX foi o tempo da consciência de organizar e estruturar um corpo de conhecimentos em torno da Arquitectura, depois da já referida racionalização dos métodos de projecto e o recurso a conhecimentos técnicos e científicos por parte das vanguardas do Movimento Moderno. Vittorio Ugo e Roberto Masiero afirmam a disciplina, enquanto Stéphane Hanrot encontrou três acepções principais a partir de várias definições de Arquitectura, da sua polissemia, a prática, a disciplinar e a de investigação, reconhecendo na Arquitectura o encontro de vários

paradigmas de conhecimentos e práticas, valorizando o “arquitectar” como contributo específico da Arquitectura para a cultura humana, sobretudo hoje onde a necessidade de compreensão de sistemas complexos parece ser crucial. E Montaner num recentíssimo livro reforça tal ao abordar essencialmente o sistema arquitectónico depois de reconhecer a crise do objecto, claramente responsável por uma crise na Arquitectura, depois do eclodir da consciência da Pós-Modernidade em Arquitectura e do paroxismo actual dos arquitectos/estrelas.

## **Conclusão 2 (Portugal)**

O século XIX constituiu tempo de crise para a nação portuguesa entre a perda da colónia brasileira, a guerra civil com a vitória liberal e o esforço em modernizar um país que se tinha marginalizado face aos grandes desenvolvimentos europeus e norte-americanos, para culminar com a crise da monarquia e da rotatividade dos partidos. Não é assim de admirar que tenha sido Possidónio da Silva o primeiro português a ser citado nesta senda pelas definições de Arquitectura, e que a considera de modo vasto, muito marcado pela tradição vitruviana entre Boullée e Miché, ao contrário de Costa Sequeira que tendeu a salientar o papel das ordens na Decoração, que afinal valorizou face à Solidez e Disposição, para introduzir ao tratado de Vignola, referindo-se apenas a edifícios. Este início português já demonstra a variação do conceito de Arquitectura nos anos 30 do século XIX em Portugal e num tempo em que muito poucos arquitectos havia no país.

O salto temporal até Raul Lino e Keil do Amaral só se justifica pela escassez de protagonistas e escritos sobre Arquitectura na primeira metade do século XX. O primeiro integra indubitavelmente a Arquitectura no campo da Arte, em influência directa de Ruskin, mas com um certo olhar sobre Vitruvio ao contrapor tectónico e técnico. E negou o valor do Espaço, tal como o Movimento Moderno o pensou, para considerar que apenas deve valer uma “estrutura ideal transfigurada” que se sobrepõe a uma “estrutura real”, minimizando portanto as questões práticas e recusando uma disciplina autónoma para a Arquitectura que deveria estar sujeita ao imperativo da Arte. Já Keil do Amaral entendeu a Arquitectura “como uma ciência e uma arte”, longe do

luxo e das “elucubrações artísticas”. E considerou “uma transformação arquitectónica partindo de baixo para cima” para responder aos desafios da Revolução Industrial referindo-se ao problema da habitação económica que se alastram para o campo do Urbanismo além da Arquitectura, estabelecendo diferenças, mas também complementaridades, conforme se pode observar em *A moderna arquitectura holandesa*.

Para Porfírio Pardal Monteiro, um vitruviano ainda aderente ao sistema Belas Artes, na sua explícita adopção da trilogia do arquitecto romano em algumas das suas memórias descritivas, a Arquitectura centra-se no edifício construído respondendo a dois fins, um de ordem útil e prática, da Técnica, e outro de ordem artística, do campo do Espírito, servindo de modelo ao Urbanismo, tal como Le Corbusier defendeu, mas sem a aparente complementaridade do arquitecto franco-suíço. Este enfoque na obra construída levou Pardal Monteiro a responder à revista *LER* em 1953, referindo-se àquilo que perdura para além da morte do arquitecto, numa clara alusão ao monumento como centro conceptual da Arquitectura, que Jorge Segurado incluiu como um dos paradigmas de qualidade - os grandes edifícios públicos - e o outro seria a arquitectura doméstica colectiva. Em clara demarcação destes arquitectos da geração Modernista, os da geração Moderna, bem como Keil do Amaral, entre as duas gerações, afirmam a relação da Arquitectura com o seu tempo, a sociedade que a gera e os diversos programas a que responde, não estabelecendo diferenças com base no monumento. João Andresen, também da geração Moderna, reafirma a relação Arquitectura e Vida, baseado em Ortega y Gasset, contra uma integração acrítica da Arquitectura (e Urbanismo) na Arte a favor de uma humanização da cidade que não deixa de lembrar Alvar Aalto, baseando essa humanização no facto essencial do habitar. E Fernando Távora no seu muito lido livro *Da Organização do Espaço*, aborda o Espaço como tridimensional integrando a quarta dimensão, o Tempo, tal como Le Corbusier e Giedion discutiram, e na relação Arquitectura e Vida com a interioridade de Zevi.

Mas foi Augusto Brandão quem chamou a tenção para a Arquitectura como corpo de conhecimentos detidos por uma comunidade de professores, alunos e arquitectos, baseada na ciência aplicada, sendo assim a Arquitectura “arte e ciência” e observando a acção no plano e projecto e na sua influência sobre a sociedade. Assim se começa a abordar em Portugal a questão disciplinar depois da primeira investigação feita em

Portugal no campo da Arquitectura que foi o *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa* que reconheceu, de certo modo pioneiramente, o valor arquitectónico de obras realizadas fora do âmbito dos conhecimentos disciplinares eruditos, em sociedades tradicionais baseadas na economia rural, afinal respondendo à vida dessas mesmas sociedades. Um pouco antes de Augusto Brandão, Nuno Portas entendia também a Arquitectura como disciplina que deve ir ao encontro da “arquitECTURA que necessita hoje a vida dos homens em comunidade” e isto “perante outras disciplinas aparentemente mais eficientes”, mas também modelo para o Urbanismo com o qual se relaciona intimamente. Depois insiste numa especificidade do “arquitectar” que “reside no campo da organização de desenho, tridimensional e construtivo, de espaços habitáveis”, referindo-se a “sistemas de partes de cidade ou cidades-partes”, o que não deixa de lembrar o muito posterior livro de Stéphane Hanrot. Curioso é a procura em distinguir a Arquitectura do Urbanismo com base no grau de incerteza, na senda de um Robert Auzelle, mas ambas pautadas pelo “arquitectar”. Em contraste com este alicerçar do cerne da Arquitectura em Portas, Maria João Madeira Rodrigues reconhece à Arquitectura um âmbito criador que se relaciona com a utilidade humana traduzida em construção, mas “como obra de arte”, não admitindo uma disciplina própria que afinal a retira inevitavelmente deste último âmbito, não deixando, evidentemente, de com ele estabelecer relações. Entre esta posição e uma evolução do discurso em Portugal que culmina com os dois citados livros de Nuno Portas que herdaram da afirmação da relação Arquitectura e Vida de Kail do Amaral e o que se lhe sucede, e do debate internacional, muito está em jogo, tal como Ugo e Masiero procuram construir, Hanrot nos adverte ou Montaner descobre no seu último livro.

## 2 - DA DISCIPLINA DA ARQUITECTURA À TEORIA



## DA DISCIPLINA DA ARQUITECTURA À TEORIA

Do capítulo anterior pode-se deduzir que a Arquitectura, se bem que palavra polissémica, tem a ver com um mundo que se traduz na construção de obras a várias escalas, do edifício à cidade (esta constrói-se com edifícios, espaços exteriores públicos ou privados e infra-estruturas que os suportam), marcando ou mesmo criando paisagens e territórios. Mas, ao mesmo tempo, a produção desse vasto mundo, que se destina ao habitar humano, constituindo um mundo artificial que cada vez mais cobre o planeta à medida que a sua população de seres humanos cresce e se desenvolve em progressões civilizacionais, é acompanhado por múltiplos saberes com características e organizações muito variadas ao longo do tempo e nas diversas culturas. A Arquitectura, como se percebeu, tem sobrevivido como corpo de conhecimentos e práticas durante milénios até hoje, contendo constantemente uma perspectiva holística sobre esse mundo que se constrói e habita, com alguns momentos de crise que se podem situar, por exemplo, a partir da separação radical entre Arte e Técnica (e Ciência) concebida pela *intelligentsia* europeia no século XVIII, com o nascimento da Revolução Industrial e o fim do *Ancien Régime*.

A Arquitectura enfrentou a complexidade desse mundo e, logo desde Vitruvio, concebeu modelos de complexidade que permitiram absorver a variabilidade dos conhecimentos e as suas sucessivas especializações. Conhecimentos estes necessários à construção desse vasto mundo, mas também à sua utilização e reconhecimento em processos relacionais que têm fecundado esses mesmos conhecimentos. Em *Os Dez Livros de Arquitectura*, do referido arquitecto romano, já estão indicados os “muitos ramos de estudo e vários tipos de conhecimento” que o “arquitecto deve saber” e que constituem um corpo “filho da prática e da teoria”. Vitruvio nomeia-os a partir da afirmação de que o arquitecto “deve ser um homem de boa formação”: Desenho, Geometria, Óptica, Aritmética, História, Filosofia, Física, Música, Medicina, Direito Astronomia, Astrologia, Artes. Mas Vitruvio não deixa de salientar um conhecimento próprio da Arquitectura ao escrever que “Em todas disciplinas, mas particularmente em Arquitectura, há estes dois pontos: - a coisa significada e aquilo que dá o seu significado. Aquilo que é significado é o sujeito do qual talvez falamos; e aquilo que dá significação é a demonstração baseada em princípios científicos. Acontece, então, que

aquele que se diz arquitecto deve conhecer bem as duas vertentes”<sup>228</sup>. Estava assim lançada a questão disciplinar, o seu conteúdo e as relações com outras disciplinas e tudo isto já no século I a.C.

No entanto a famosa trilogia vitruviana (solidez, adequação e beleza) foi verdadeiramente o primeiro modelo de complexidade da Arquitectura, base da justificação da disciplina perspectivada por Vitruvio. Philippe Boudon considera esta trilogia como uma “*constante* através dos séculos”, evocando, além de Vitruvio, Alberti, Blondel, a Société Centrale des Architectes, que, curiosamente no século XIX, defendeu “O Belo, o Verdadeiro, o Útil”. Nos EUA a Society of Historians of Architecture, também no mesmo século, afirmou a trilogia tal como Vitruvio, enquanto Pier Luigi Nervi, o célebre engenheiro civil italiano traduziu-a por “função, forma, estrutura” já no século XX<sup>229</sup>

Daqui se pode concluir que o objecto da Arquitectura tem tido uma certa constância ao longo de muito tempo até hoje, e que só a Arquitectura enquanto tal, a partir da sua “fundação” vitruviana, tem sido o garante de uma perspectiva holística essencial para o acto de bem construir os espaços para o ser humano habitar, frente à multiplicidade cada vez maior de outras disciplinas (científicas ou não) que apenas podem e querem aprofundar certos aspectos desse fenómeno complexo que é o objecto da Arquitectura.

Mas será fundamental procurar entender o corpo de conhecimentos e práticas que podem ser chamados a constituir ou relacionar-se com a Arquitectura e, desde logo, questionar se podemos usar o conceito de disciplina para apelidar o conjunto de conhecimentos e práticas que a ela se acolhem, as relações que estabelecem com outros conhecimentos e práticas de disciplinas mais ou menos próximas e a sua posição no contexto dos conhecimentos humanos em geral.

---

<sup>228</sup> Vitruvius

*The Ten Books on Architecture*

New York: Dover Publications, 1960

As citações são retiradas da página 5, os “muitos ramos de estudo e vários tipos de conhecimentos” são extraídos das páginas 5 a13.

<sup>229</sup> Boudon, Philippe

*Sur l'espace architectural – Essai d'épistémologie de l'architecture*

Paris: Dunod, 1977, pp. 8, 9

É importante sublinhar que o uso da palavra disciplina no caso da Arquitectura é bastante corrente e provavelmente terá séculos de uso, apesar de Julia Williams Robison e Andrzej Piotrowski escreverem na introdução à publicação, que coordenaram, de uma série de ensaios sob o título geral de *The discipline of Architecture* (2001), que “O carácter disciplinar da arquitectura é uma das mais importantes, se bem que inexploradas, questões que a arquitectura enfrenta hoje. Disciplinaridade - do modo como os arquitectos definem, criam, disseminam e aplicam o conhecimento dentro da sua esfera de influência - tem sido cada vez mais central para a discussão e futuro do campo. No entanto, raramente nos debruçamos sobre como vemos, pensamos e entendemos a arquitectura ou como a construção social do nosso campo pode obstruir ou fazer avançar as nossas capacidades para criar um mundo construído viável e com valor para o próximo século”<sup>230</sup>.

## A disciplina

Começando por um dicionário de Português, o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, na entrada “disciplina”, vários significados são apontados, mas apenas dois interessam para o raciocínio em curso. Como nº 1 na hierarquia aparece significando “ensino e educação que um discípulo recebia de um mestre”, como nº 7, o dicionário entende como “ramo do conhecimento; ciência, matéria”<sup>231</sup>. Jean Piaget, conhecido pelos seus trabalhos em Psicologia, Lógica e Teoria do Conhecimento (Epistemologia) parece ter entendido os vários ramos da Ciência como disciplinas ou ciências, estabelecendo uma forte equivalência entre as duas palavras tal como se pode perceber em *A situação das ciências do homem no sistema das ciências*<sup>232</sup>. Michel Foucault, filósofo com obras nas áreas da História e Epistemologia das Ciências Humanas, em

---

<sup>230</sup> Robison, Júlia Williams; Piotrowski, Andrzej (coordenadores)  
*The Discipline of Architecture*  
Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001

<sup>231</sup> AA. VV.  
*Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (Tomo III)  
Lisboa: Círculo de Leitores, 2003

<sup>232</sup> Piaget, Jean  
*A situação das ciências do homem no sistema das ciências*  
Lisboa: Livraria Bertrand, 1976 (por exemplo na p. 19)

*L'archéologie du savoir* define disciplinas como “conjuntos de enunciados que vão buscar a sua organização a modelos científicos, que tendem à coerência e à demonstratividade, que são recebidos, institucionalizados, transmitidos e, por vezes, ensinados como ciências”, mas não as obriga a serem futuramente ciências, reconhecendo apenas essa possibilidade naquilo que Foucault chama de “arqueologia” aplicada ao saber. Assim, uma disciplina tanto pode estar entre os primeiros balbucios de uma independência no conjunto dos conhecimentos a caminho de uma futura ciência, como pode manter-se como tal. E dá o exemplo da Medicina Clínica de que afirma não ser certamente uma ciência, “Não apenas porque não responde aos critérios formais e não atinge o nível de rigor que se pode esperar da física, da química ou mesmo da fisiologia, mas também porque contém um amontoado, vagamente organizado, de observações empíricas, de tentativas e de resultados brutos, de receitas, de prescrições terapêuticas, de regulamentos institucionais. E, no entanto, esta não-ciência não excluiu a ciência: ao longo de século XIX, estabeleceu relações definitivas com ciências perfeitamente constituídas como a fisiologia, a química ou a microbiologia; ainda mais, deu lugar a discursos como o da anatomia patológica ao qual seria, sem dúvida, presunção dar o título de falsa ciência”<sup>233</sup>.

O exemplo da Medicina Clínica que Michel Foucault foi encontrar para definir uma disciplina, que não se enquadra no modelo mais estrito da ciência, não deixa de ter afinidades com a Arquitectura, que tem, tal como a Medicina Clínica, objectivos práticos de intervenção na realidade com o fim de a alterar, no caso desta, no sentido de melhorar o estado de saúde de um doente. Para o caso da Arquitectura Alexander Tzonis escreveu que “As actividades e produtos da arquitectura evoluem continuamente, mas o trabalho dos arquitectos sempre se baseou no desejo básico que sentem todos os seres humanos em construir um ambiente não-opressivo. Este objectivo pode-se considerar como a força motriz que existe por detrás de qualquer tipo de organização do ambiente humano, tanto como criação como mudança”<sup>234</sup>. Continuando as comparações, verifica-se que a Arquitectura encerra um conjunto de conhecimentos,

---

<sup>233</sup> Foucault, Michel  
*L'archéologie du savoir*  
Paris: Gallimard, 2008, pp. 241, 244, 245

<sup>234</sup> Tzonis, Alexander  
*Hacia un entorno no opresivo*  
Madrid: Hermann Blume Ediciones, 1977, p.17

procedimentos, métodos, conceitos e discursos que constituem mais uma amálgama, em torno do objecto da Arquitectura, que um todo absolutamente organizado. Podemos também reconhecer que a Arquitectura deu origem a outras disciplinas como a Engenharia Civil, o Urbanismo ou o Design que oscilaram e têm oscilado como um seu ramo ou uma disciplina independente, mas com muitas relações de interdependência com a Arquitectura. E esta não tem deixado de estabelecer relações mais ou menos duráveis com disciplinas científicas ou artísticas.

Stéphane Hanrot, já citado no capítulo anterior, dá dois exemplos de disciplinas, sendo o primeiro a Física cujo objecto é formado pelos fenómenos físicos, sendo um conjunto de conhecimentos produzidos pela investigação científica e desenvolvendo um conhecimento sobre os seus métodos, avaliando periodicamente os seus objectivos. “Daqui, pode-se afirmar que desenvolve um ramo do conhecimento entre as disciplinas científicas e que aparece, desde o ensino secundário à universidade, como matéria de ensino e estudo”. O outro exemplo é a Pintura, “centrada na produção pictórica e no desenvolvimento de posições estéticas e teóricas”. Para Hanrot o conhecimento da sua produção e actividade é desenvolvido pelos pintores e “por quem faz a sua análise: historiadores, críticos, filósofos, teóricos de arte. Nesta forma de investigação, os métodos científicos podem ser aplicados. Este ramo de conhecimentos e este campo de actividade são considerados como matérias de ensino e estudo logo a partir do início dos estudos até ao ensino superior nas universidades como nas escolas de arte.” E Hanrot adianta também que a Engenharia e a Medicina (o mesmo exemplo que Foucault) correspondem a combinações do que se convencionou separar como a Arte e a Ciência. E são Arte porque “recorrem a conhecimentos especializados e a um saber fazer, relativos ao diagnóstico e aos tratamentos para uma, e à concepção de sistemas técnicos para a outra”. Adianta, logo a seguir, que estas têm a ver com a investigação e os métodos científicos “ tanto porque integram e utilizam os conhecimentos provenientes de disciplinas científicas (...), como procuram clarificar e enriquecer os seus próprios métodos operacionais e o seu próprio saber sobre as questões da saúde, como da tecnologia”. Deste raciocínio, Hanrot conclui que uma disciplina pode-se caracterizar através de, pelo menos cinco áreas: “um tema – objecto ou fenómeno – uma

ou várias actividades (saber fazer, prática, investigação, ...), um conhecimento ou ramo de conhecimento e um ensino”<sup>235</sup>.

Este autor procura então verificar até que ponto a Arquitectura pode ser reconhecida como disciplina e parte do “objecto arquitectónico como tema primeiro da disciplina” que define como foi transcrito no capítulo anterior, “como um princípio de organização, de ordenamento de objectos e sistemas complexos (...)”, adiantando uma definição genérica da Arquitectura: “A arquitectura é um princípio de composição das partes de um objecto complexo num todo, que permite e coordena a execução das diversas funções do sistema, nos contextos ao qual ele pertence, e isto durante o seu tempo de vida,<sup>236</sup> apresentando, num quadro, a “taxonomia dos objectos arquitectónicos” nomeando-os: objectos navais, objectos aeronáuticos, objectos de enquadramento da vida e objectos informáticos. Destes apenas detalha os terceiros: edifícios, obras de arte (pontes, túneis, etc.), vias e espaços públicos (certamente exteriores), jardins, parques e grande paisagem, cidade, infraestruturas. Quanto à prática arquitectónica Hanrot cita Eberhardt Rechtin que considera os métodos holísticos como os mais ricos que os puramente “normativos” ou os métodos “racionais” ou “metodológicos” (se bem que estes tenham certas vantagens pontuais) porque serão os mais aptos a tratar de um problema em si, bem como a enfrentar o contexto da decisão política, social e financeira no qual o projecto se desenvolve. Assim Hanrot encontra uma taxonomia das práticas arquitectónicas e dos arquitectos associados a cada grupo ou sub-grupo de objectos arquitectónicos. Quanto aos saberes considera que deverão ser baseados na investigação de cada um dos grupos e sub-grupos de práticas arquitectónicas e arquitectos, para terminar numa correspondente taxonomia da investigação. Como quinta área, o ensino, que, em França, é ministrado nas escolas públicas de Arquitectura e nas faculdades de Arquitectura na maior parte dos outros países. Hanrot critica as divisões no ensino no caso francês (aliás semelhante ao português), e elogia o exemplo da faculdade de Arquitectura da Universidade de Delf, onde o curso de Arquitectura dá acesso a

---

<sup>235</sup> Hanrot, Stéphane  
*À la Recherche de l'Architecture – Essai d'Épistémologie de la Discipline et de la Recherche Architecturales*  
Paris: L'Harmattan, 2002, pp. 47, 48

<sup>236</sup> Hanrot, Stéphane  
*À la Recherche de l'Architecture – Essai d'Épistémologie de la Discipline et de la Recherche Architecturales* (op. cit.) p. 50

especializações no edifício, no urbano e na paisagem, tal como em Espanha. Esta multiplicidade está muito mais de acordo com a perspectiva de Hanrot sobre a disciplina.

Stéphane Hanrot também se preocupou em situar a disciplina da Arquitectura relativamente a outras disciplinas entendendo que as “ciências humanas, Artes, as Ciências do engenheiro, etc. têm objectos de estudo em comum com a arquitectura”. Dá diversos exemplos como o interesse pelo espaço entre a Arquitectura e a Geografia, se bem que aqui haverá diferentes entendimentos do espaço e diferenças de escala naquilo em que se centram, como o “interesse pelas funções técnicas dos objectos que formam os espaços” que a Arquitectura partilha com a Engenharia e preocupando-se com a prática e usos dos espaços associa-se às Ciências Humanas. Mas Hanrot também procura definir um campo próprio para a Arquitectura neste contexto de relações ao dizer que “Se a arquitectura pratica a análise de todas estas coisas para compreender a globalidade, é também operativa pelo projecto, sabe modificá-las e criar novas. Ao pedir emprestado a estas disciplinas, aplica-se a constituir os seus próprios conhecimentos”. Continuando no esforço em situar a disciplina da Arquitectura, Hanrot afirma que a História e a Filosofia têm, cada uma, uma visão de conjunto sobre a Arquitectura. A primeira com a sua interpretação diacrónica, situando os objectos arquitectónicos (obras, projectos, etc.), as práticas e o conhecimento no tempo e explicando-os na sua génese e genealogia. Quanto à Filosofia “aborda os grandes temas aos quais a arquitectura, como as outras disciplinas, é confrontada” e nomeia ramos da Filosofia que importam para a Arquitectura: a Epistemologia, a Estética, a Ética ou a Fenomenologia. Destas reflexões, Hanrot conclui que a disciplina da Arquitectura “se deve situar em direcção a disciplinas de dois tipos: um englobando, como a filosofia e a história; o outro parcial ou especializado como as ciências físicas e humanas, as artes ou a engenharia”<sup>237</sup>. O autor estabelece assim um modelo híbrido para a disciplina da Arquitectura, entre o esforço da construção de uma visão holística, desde sempre afirmado, e um conhecimento em profundidade, sendo o primeiro enquadrador da compreensão dos fenómenos da Arquitectura e portanto estruturante para a Teoria, e o outro especializado, aprofundando as realidades de modo a sustentar a Prática decorrente da produção da Arquitectura, nomeadamente o exercício da profissão do arquitecto

---

<sup>237</sup> Hanrot, Stéphane, (op. cit.) pp. 72, 73

perante as múltiplas fases e partes (objectos) que constituem uma obra. No entanto esta direcção para dois tipos de disciplinas implica que não sejam estanques, precisamente por se tratar de Arquitectura, tal como Hanrot defende.

Mas a situação da disciplina da Arquitectura não tem sido clara, nem muito afirmada conforme a opinião de Julia Williams Robinson, que considera que o seu estatuto é de algum modo contingente relativamente a outras disciplinas, sobretudo no país onde se situa a universidade onde trabalha, os EUA. Julia Robinson afirma que o lugar da Arquitectura na academia data do século XIX por pressão da profissão de arquitecto, “Mas a diversidade de conhecimentos base inibiu a definição de limites e uma visão unificada do campo. A identidade da arquitectura é fluida ou sólida dependendo do ponto de perspectiva”. A autora considera que alguns factos sugerem a disciplina como estabelecida, entre eles o facto de, a partir da década de 60 do século XX, o ensino da Arquitectura ter abandonado a predominância de cursos abaixo da licenciatura, haver apoio, nos EUA, para bolsas de estudo e investigação, haver publicações regulares de apoio ao estudo e investigação e organizações que suportem o estudo e a investigação. Mas outras realidades parecem contrariar estes factos segundo Robinson, como os departamentos de Arquitectura estarem “inconsistentemente sediados nas mais variadas instituições (institutos tecnológicos, escolas de arte, escolas profissionais, escolas de artes liberais e dentro da universidade em tão diversas unidades como artes liberais, artes e ciências e projecto) atestando a falta de clareza acerca do que é essencial à natureza do campo”, como a Teoria da Arquitectura não incorporar todos os sub-campos disciplinares, como as revistas de Arquitectura apoiarem-se muito mais nas imagens fotográficas que em análises do que apresentam, como as agências federais de apoio à investigação não terem um espaço designado Arquitectura e como os autores de trabalhos académicos sobre Arquitectura tenderem a usar obras de referência exteriores ao campo “sugerindo falta de confiança no corpo de estudos da arquitectura”.

Julia Robinson procura dar uma resposta a este estado de coisas. Primeiro considera a opinião de Philippe Boudon que entenderia não uma disciplina, mas um conjunto de disciplinas, propondo uma sub-disciplina a que chama de Arquitectologia e que estabeleceria a área de estudos no campo da Arquitectura, como aborda no livro *Introduction à l'Architecturologie* (1992). Mas Robinson contrapõe que a particular perspectiva da Arquitectura sobre a obra construída, comparada com a Engenharia ou o

Imobiliário, requer “uma síntese de fundamentalmente diferentes tipos de conhecimentos que levem à unidade”. Deste modo Robinson entende que a Arquitectura é definida “pelas suas práticas sintéticas de representação e projecto. A necessidade, em responder às muitas perspectivas da construção, requer a capacidade de juntar exigências divergentes e por vezes aparentemente contraditórias, de modo a que as suas relações possam ser compreendidas e as escolhas de projecto possam ser desenvolvidas. A representação de conhecimentos ao projectista em formas espaciais promove a capacidade do projectista em sintetizar o conhecimento de diversos campos. A possibilidade da integração através do projecto implica a existência de questões ‘arquitectónicas’ não devidamente articuladas que, se nomeadas e descritas podem enquadrar de modo explícito a identidade do campo, associar as áreas temáticas fracturadas e levar à melhoria dos produtos arquitectónicos”<sup>238</sup>.

Ao citar Philippe Boudon, Julia Robinson escolhe um autor que procurou fundar uma nova área de conhecimentos afastados do que tradicionalmente a disciplina tem sido ao longo dos tempos. E isto para encontrar um espaço estritamente científico associado à Arquitectura a que chamou Arquitecturologia. Boudon procura logo no início do seu livro *Introduction à l'Architecturologie* (1992) defini-la ao escrever que “A arquitecturologia é um discurso existindo desde logo que a diferença, colocada pela junção do sufixo *logia* à arquitectura, está ali para o exprimir (...) a palavra não remete para qualquer discurso, mas fundamentalmente para um discurso pensado, um discurso que se pensa a si próprio. Faz parte de uma categoria de palavras tais como musicologia, iconologia, biologia e outros”. Mais à frente afirma que “A arquitecturologia não é arquitectura”<sup>239</sup>. Esta afirmação tem a ver com o que Boudon considera ser essencial para um conhecimento de modelo científico, a distância perante a acção sobre a realidade. Ao analisar três discursos que ele chama de “teóricos” entre comas, o de Aldo Rossi, o de Norberg-Schulz e o de Christopher Alexander, conclui que apenas o último escapa ao que chama de “aplicacionismo”, que corresponde à aplicação de um

---

<sup>238</sup> Robinson, Julia Williams  
*The Form and Structure of Architectural Knowledge: From Practice to Discipline*  
In: Piotrowski, Andrzej; Robinson, Julia Williams (coordenadores)  
*The Discipline of Architecture* (op. cit.), pp. 62 a 64

<sup>239</sup> Boudon, Philippe  
*Introduction à l'Architecturologie*  
Paris: Dunod, 1992, p. 5

conhecimento ou modelo exterior à Architectura a um discurso sobre a Architectura, de modo a que esta passe a ser apenas um campo de aplicação da disciplina, exterior, perdendo autonomia. Mas todos, segundo Boudon, pecam por “ter como objectivo uma eficácia”, interrogando-se se este objectivo “não é um obstáculo ao conhecimento”, pois considera não ser condenável que um conhecimento possa ter consequências práticas, mas ter como objectivo as consequências práticas como meio de desenvolver conhecimentos já lhe parece problemático. E dá o exemplo da Linguística que “se desenvolveu sem a preocupação de melhorar a linguagem ou o seu uso. Pode-se mesmo dizer que uma parte da sua história está mesmo associada ao abandono do objectivo prático da gramática clássica ou da retórica nos seus aspectos normativos. Igualmente a medicina apoiou os seus progressos numa biologia que se destacou, por uns tempos (tempos renovados em permanência ...), dos problemas imediatos dos tratamentos que são a eficácia procurada pela medicina e o seu objecto último”.

Assim Philippe Boudon propõe que “A postura da arquitecturologia, na medida em que a consideramos liberta de uma preocupação normativa de eficácia, pode permitir-se de focar o seu questionamento sobre esta ou aquela questão ou conjunto de questões, sem se preocupar, ao mesmo tempo, em carrear todos os problemas, qualquer que seja a sua natureza, que acompanham a arquitectura: apenas uma colocação entre parênteses da prática pode permitir um tal enfoque e abrir uma possibilidade continuada de interrogações e acumulação de resultados”. Logo a seguir Boudon estabelece outra distinção entre a Arquitecturologia e os três discursos analisados ao considerar que estes se prendem sobretudo com os “objectos arquitectónicos” enquanto aquela se deverá preocupar com a concepção que os engendrou, concluindo que há uma diferença entre conhecimento empírico, “que não se interroga sobre o ponto de vista do qual conhece um objecto e tende assim a naturalizar a realidade – e conhecimento científico”<sup>240</sup>. Ao ler Boudon chega-se à conclusão que, na sua opinião, a Architectura não pode conter uma área de conhecimentos segundo o modelo científico pois está exclusivamente apontada para a prática, incluindo o que se tem chamado de Teoria da Architectura. Para responder a esta suposta impossibilidade, Boudon propõe criar uma espécie de nova área absolutamente distinta da prática e, portanto da Architectura. Um pouco

---

<sup>240</sup> Boudon, Philippe  
*Introduction à l'Architecturologie* (op. cit.), pp. 84, 85, 86

depois escreveu que “Para evitar a confusão persistente entre teoria e doutrina, chamemos aqui arquitecturologia a uma disciplina que aponte para um trabalho teórico em arquitectura”<sup>241</sup>. Ora talvez este caminho seja mais uma forma de enfraquecer a Arquitectura enquanto disciplina. Em vez de propor uma reforma disciplinar, Boudon propõe a criação de uma nova área, mesmo uma nova disciplina. Afinal fragmenta o corpo de conhecimentos em vez de o unir nas suas várias vertentes e reconhecer particularidades históricas da disciplina que poderiam coexistir com as formas mais científicas de conhecimentos. Deixaria assim uma situação confusa na disciplina da Arquitectura, continuando com as suas fraquezas, para criar algo de paralelo, provavelmente gerando uma nova situação de conflito.

Apesar desta perspectiva de Philippe Boudon, construída no desejo de fundar um campo de estudos sobre a Arquitectura liberto da sua longuíssima história e dos problemas trazidos pela antiquíssima relação Teoria/Prática (nas diversas variantes ao longo do tempo) e a partir da constituição do modelo científico, parece ser certo a existência da disciplina da Arquitectura. Em Foucault ou Hanrot encontram-se modelos disciplinares de referência para a Arquitectura, mesmo que Robinson alerte para as suas fraquezas, sobretudo no contextos dos saberes e práticas nos EUA, país onde a situação da Arquitectura e dos arquitectos é mais problemática que na generalidade das situações europeias. Mas como os EUA têm sido modelo para a Europa em todos os campos, o retrato de Robinson não deixa de tocar o continente Europeu. Afinal o que está em causa é o rigor dos diversos tipos de conhecimentos no interior da Arquitectura, na relação equilibrada da Arquitectura e outras disciplinas e na capacidade da disciplina da Arquitectura estudar, enquadrar uma prática e seus resultados que não podem ser vistos como estranhos à Arquitectura sob perigo de conflito e anulação de esforços.

### **A disciplina: conteúdos**

Voltando mais uma vez a Vitruvio, as primeiras palavras de *Os Dez Livros de Arquitectura* são claramente dedicadas aos conhecimentos que o arquitecto deve

---

<sup>241</sup> Boudon, Philippe (op. cit.), p. 90

dominar, que já se viu serem muitos, e que tal domínio serve para a apreciação do trabalho dos seus colaboradores na realização da obra arquitectónica. E acrescenta que “Este conhecimento é filho da teoria e da prática”, definindo em seguida estas duas vertentes: “Prática é o contínuo e regular exercício do uso no qual o trabalho manual é realizado com os materiais necessários de acordo com o projecto desenhado. Teoria, por outro lado, é a capacidade de demonstrar e explicar a produção da destreza a partir dos princípios da proporção”. Estava assim lançada a dicotomia que tem marcado a disciplina da Arquitectura até hoje, apesar da evolução dos conhecimentos e seus paradigmas desde o século I a.C. até hoje, mas que forçosamente merece uma profunda reflexão alargada dos estudiosos.

E Vitruvio ainda procurou estabelecer as funcionalidades e relações entre Teoria e Prática ao escrever que “ os arquitectos que se propuseram adquirir perícia sem escolaridade nunca serão capazes de alcançar uma posição de autoridade que corresponda aos seus esforços, enquanto aqueles que apenas confiam nas teorias e escolaridade estão obviamente à caça das sombras e não da substância. Mas aqueles que têm conhecimentos das duas vertentes, como homens bem armados, rapidamente obtêm os seus objectivos e são investidos da autoridade”<sup>242</sup>.

Julia Robinson, depois de fazer um brevíssimo apanhado da história do ensino da Arquitectura, em particular nos EUA, não deixa de aludir à separação produzida pela criação, em Paris, da École Polytechnique e da École des Beaux-Arts no início do século XIX cujas aproximações à Arquitectura eram contrastantes, situação que “é reflectida hoje na contradição entendida entre aproximação científica derivada da engenharia expressa como tecnologia arquitectónica, e a aproximação artística baseada na compreensão estética expressa como estilo arquitectónico”. É claro que só se pode entender este texto como uma caricatura do que se passou ou passa no campo da Arquitectura, até porque o Movimento Moderno, que foi a principal força disciplinar que lutou contra essa situação que existiu no século XIX sobretudo nos países de influência francesa, incluindo os EUA, trouxe uma revolução nesse sentido, não

---

<sup>242</sup> Vitruvius  
*The Ten Books on Architecture*  
New York: Dover Publications, 1960, p.5

esquecendo outras tradições como a dos países de língua alemã que nunca aderiram verdadeiramente ao modelo Belas-Artes.

Robinson atribui à influência da escola Bauhaus nos EUA, através de Gropius ou Mies van der Rohe, a inclusão de “ensino tecnológico (engenharia civil e mecânica), da história e teoria (história da arte, filosofia, métodos de projecto e ciências sociais), da comunicação (atelier de arte e desenho e cad) e do urbanismo e planeamento”. Aqui Julia Robinson esquece as transformações que o ensino da Arquitectura foi sofrendo na École des Beaux-Arts de Paris e suas congéneres pelo mundo fora, bem como a influência de outras tradições, incluindo as Artes e Ofícios ou mesmo o ensino da Arquitectura nas escolas politécnicas, num processo inevitável de modernização. No entanto a autora sublinha que “À medida que a importância que a via académica e a investigação têm crescido em muitas instituições académicas, a balança do poder nas escolas profissionais tem começado a mudar para um investimento em tempo inteiro”, o que quer dizer que o ênfase na Prática no ensino da Arquitectura estaria a mudar para um outro equilíbrio entre a Teoria e a Prática, se quisermos usar os termos vitruvianos.

Julia Robinson refere-se a uma tensão entre académicos e profissionais no meio universitário, o que pode levar a “uma espécie de dicotomia entre ‘mestres arquitectos’, que ensinam ‘arquitectura real’ nas aulas de projecto, e académicos, que ensinam o conhecimento base que informa a disciplina”. Tal leva Robinson a concluir estar-se perante “duas diferentes concepções do conhecimento em Arquitectura: 1) a intelectual ou conhecimento explícito disseminado em primeiro lugar pela academia e 2) o conhecimento embebido no processo de fazer a arquitectura que é essencial ao projecto, o que Polanyi chama de conhecimento tácito que é apreendido fazendo e não pode ser crítico”. Mas Robinson adianta que, apesar de muitos verem estas duas formas de conhecimentos como antagónicas, entende ser possível, mas difícil, compromete-las e validá-las no contexto disciplinar. Volta-se afinal à perspectiva vitruviana, mas com a experiência e a evolução dos conhecimentos até hoje, e contraria-se Boudon.

E nessa evolução dos conhecimentos e práticas, em particular nas exigências que o arquitecto enfrenta nos tempos que correm. Robinson refere que antes o arquitecto deveria saber de Construção a que acrescentava o seu conhecimento tácito embebido na acção e transferido através de desenhos, mas “hoje os processos de construção exigem

mais (...) o arquitecto deve oferecer evidência verbal e justificar as decisões com base em estudos de investigação, documentos de planeamento, análises de custos/benefícios e de impacto ambiental”. Mas o conhecimento teórico, segundo Robinson, citando Jon T. Lang, ainda é muito “de procedimento” e informal, e portanto terá que haver um “novo conhecimento” que “requer teoria ‘substantiva’, na terminologia de Lang (...) Enquanto a teoria de procedimento descreve *como* fazer arquitectura, a teoria substantiva explica *porque* a arquitectura deve seguir um certo percurso. Avaliações do se ou do porquê uma forma atingir determinados fins, requer não apenas a tradicional teoria de procedimento auto-referencial, que tem a sua autoridade em precedentes históricos na arquitectura, mas também critérios trazidos do exterior da disciplina tradicional, como saber a quantidade de energia perdida ou ganha pelo uso de certos materiais, como um edifício afectará os ventos ou o escoamento do tráfego, se um edifício é apreendido como tendo a expressão apropriada ou como sendo belo, e se o edifício responde aos desejados objectivos sociais”. Esta opinião de Robinson repousa no pressuposto de que a Teoria da Arquitectura focou essencialmente as questões estéticas em termos da forma e do espaço, não podendo assim incorporar outro tipo de conhecimentos. E apresenta um quadro onde encontra cinco áreas: Projecto, Teoria da Arquitectura, História da Arquitectura, Tecnologia e Estudos Culturais e Sociais, entendendo que os limites tradicionais da disciplina englobam os dois primeiros e parte do segundo, abrangendo apenas as questões do espaço e da forma, mas que se deve estender para abarcar toda a História da Arquitectura e as outras duas áreas.

Afinal Robinson persegue a perspectiva vitruviana e procura actualizá-la para o presente e incluir plenamente a disciplina da Arquitectura no universo dos saberes organizados com assento na academia. Ela própria alude a tal e afirma que “Durante o período moderno, o conhecimento escrito cresceu quase logaritmicamente e tornou-se muito complexo, incorporando regulamentos de construção, incluindo escritos sobre a história, arte, engenharia, urbanismo, comportamento humano, métodos de projecto e teoria sobre a forma arquitectónica. Assim a arquitectura tem fronteiras com, pelo menos, vinte e uma disciplinas e campos diferentes” e esta afirmação é ilustrada num quadro que se desenvolvem dois círculos concêntricos em torno da Arquitectura. No primeiro círculo Robinson dispôs nove disciplinas ou campos no qual inclui o Urbanismo ou os Estudos Literários e no segundo círculo inclui a Arquitectura Paisagista ou Línguas e Literatura. É evidente que nestes dois exemplos Robinson parece não ter estudado bem

o modelo de constelação de disciplinas e campos diferentes, pois os exemplos aqui transcritos evidenciam equivalências pouco aceitáveis e mostram que Robinson não clarifica as áreas diferentes dentro do campo da Arquitectura. A sua atenção prende-se sobretudo na divisão entre “conhecimento tácito de projecto e os conhecimentos explícitos das sub-disciplinas” que deriva da fractura entre a aproximação científica originada da Engenharia (a que resultou da Revolução Industrial e Científica do século XIX e não a anterior Arquitectura Militar) e aproximação tradicional baseada na intenção, de acordo com Alberto Pérez-Gómez<sup>243</sup>. Mas este escreve que “A enganosa divisão entre arquitectura racional e intuitiva, entre arquitectos científicos e artísticos, entre funcionalismo, métodos tipológicos ou formalismo, e todos os tipos de expressionismo, marcou, tal como procurei demonstrar, apenas os dois últimos séculos da arquitectura. Este profundo corte foi o inevitável produto de uma visão do mundo que alicerçou a absoluta separação dos campos objectivo e subjectivo da realidade humana”<sup>244</sup>. E pode-se afirmar que tal separação foi a origem da crise da Arquitectura desde o fim da Tradadística, cuja mais efectiva tentativa de superação deu-se com o Movimento Moderno na Europa e que Robinson parece desconhecer em parte e Pérez-Gómez minimizar.

Continuando o raciocínio de Robinson, esta encontra ainda outra fractura no início da década de 60 do século XX, “ a fractura entre o conhecimento tácito baseado no arquitecto individual, que se supõe ser um especialista, e o investigador, que está relacionado com a actualização, daí envolvendo a as questões sociais”. A autora, mais uma vez, centra-se na experiência norte-americana, esquecendo a forte componente social sucessivamente afirmada para a Arquitectura na Europa a partir do Movimento Moderno e mesmo antes, já no século XIX. Leonardo Benevolo na sua *Storia dell'Architettura Moderna* bem testemunha tal. E é preciso não esquecer o exemplo de Richard Neutra (1892-1970) nos EUA ou mesmo o caso de Victor Gruen (1903-1980), curiosamente ambos austríacos e formados, pelo menos em parte, na Europa, mas hoje ou esquecidos ou mal interpretados, sobretudo nesse país americano, para não falar da já

---

<sup>243</sup> Robinson, Julia Williams  
*The Form and Structure of Architectural Knowledge: From Practice to Discipline* (op. cit.) pp. 64 a 70

<sup>244</sup> Pérez-Gómez, Alberto  
*Architecture and the Crisis of Modern Science*  
Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1984

referida expulsão de Elizabeth Mock do MoMA, ou então o caso de Doxiadis, que trabalhou e ensinou nos EUA. Robinson considera o que chama de “conhecimento tácito” apenas existente no arquitecto indivíduo, enquanto “o emergente corpo de conhecimento explícito segue um caminho construtivo social na aproximação à produção do artefacto e analisando os efeitos do artefacto completo no seu mundo físico e social”. E isto porque o conceito de Arquitectura apenas como “forma e espaço é insuficiente para enquadrar o estudo do funcionamento actual do artefacto ambiental construído, quer seja em termos de perda de calor, mensagem social ou contexto urbano (...) Enquadrar a arquitectura como um objecto cultural construído socialmente (...) integra aspectos humanísticos, artísticos e científicos do campo, sendo uma potencial perspectiva de integração. No entanto, a adopção desta perspectiva esbarra nos existentes caminhos de compreensão e instrução que se focam na forma objectivada separada das questões técnicas e económicas, do corpo humano e da experiência sócio-cultural”.

Colocando a complexidade da Arquitectura no centro da disciplina e assim entendendo haver um conjunto de áreas, sub-áreas, campos e sub-campos, disciplinas e sub-disciplinas, relacionados ou integrados na Arquitectura formando um sistema disciplinar, Robinson insiste de novo no modelo edifício (em certa medida redutor perante a vastidão da Arquitectura) e encontra vários vectores para o seu entendimento e, conseqüentemente para o seu projecto (colocando-se numa posição diferente de Philippe Boudon): 1) o edifício em relação directa com o ser humano - a comunicação com o “público” (infeliz escolha de palavra para designar as pessoas que entram em contacto com um edifício, seus habitantes ou não) revelando os valores das funções principais e do carácter do edifício, a necessidade de um ambiente agradável e eficiente (Robinson evita a palavra espaço), a necessidade de materiais de fácil manutenção; 2) o edifício como um organismo tecnológico; 3) o edifício como uma obra artística; 4) o edifício no contexto urbano – a sua aparência física, o tráfego de peões e automóveis que lhe está associado, a sua localização relativamente a outros edifícios. Concluindo assim que a disciplina da Arquitectura “desenvolve-se à volta de várias questões relacionadas com o artefacto construído e à volta dos significados que decorrem da aproximação e da crítica às propostas formais através dos meios de representação”.

Continuando no seu discurso, Robinson associa estreitamente conhecimento e produção arquitectónica, bem como as suas consequências na realidade, em particular nos habitantes da obra construída, pois “a construção do produto formal tem sido frequentemente compreendida isolando-a dos seus efeitos”. Robinson encontra uma explicação histórica para tal ao constatar que, no passado, os clientes dos arquitectos partilhavam de uma mesma cultura com os arquitectos, enquanto hoje, em sociedades cada vez mais diversificadas cultural e socialmente, tal já não acontece, até porque levanta-se cada vez mais o interesse dos destinatários que podem não ser directamente o cliente. Claro que Robinson evoca o célebre caso de Pruitt-Igoe em St. Louis, cuja destruição Charles Jencks considerou corresponder a uma data chave, a do fim do Moderno. No entanto muito do que aconteceu e muitas das razões do seu falhanço não foram devidamente divulgadas e, se tomadas em linha de conta, as conclusões seriam diferentes das de Jencks. Mas Julia Robinson cita o exemplo de De Drie Hoven, lar de terceira idade em Amesterdão projectado por Herman Hertzberger que investigou atitudes, desejos e hábitos dos grupos dos futuros habitantes. Hertzberger tem sido um arquitecto que procura a adaptação às realidades através da elaboração de protótipos colectivos que permitiriam a apropriação individual, como esclarece Kenneth Frampton<sup>245</sup>, na continuidade de várias experiências de flexibilidade a que há referências no capítulo anterior, e que contraria a generalização de Robinson sobre o distanciamento dos arquitectos perante o resultado construído e o seu impacto nas pessoas.

Curiosamente Robinson acaba por reconhecer que os pioneiros do Movimento Moderno encararam uma orientação social, mas acusa-os de “superioridade ocidental, universalidade, casualidade simplista, autoridade pessoal e heroísmo”, talvez querendo dizer que o modelo disciplinar do Movimento Moderno não alcançou verdadeiramente o modelo do conhecimento substantivo ou explícito como o chamou atrás. Assim para ultrapassar os impasses disciplinares que foi destacando, Julia Robinson propõe um novo paradigma para a Arquitectura que incorpora “o tácito e o explícito, o científico e o mitológico, o conceptual e o corpóreo, o formal e o político”. E parte da pergunta “o que deve ser a arquitectura?” porque entende a Arquitectura como um meio cultural. Tal

---

<sup>245</sup> Frampton, Kenneth  
*Modern Architecture, a Critical History*  
London: Thames & Hudson, 1997, pp. 297 a 304

pergunta envolve a Arquitectura tal como “é aceite e como funciona no mundo físico e social”, incluindo os processos de definição do campo. E “incorpora a arquitectura como arte, como tecnologia, como política, bem como muitas outras perspectivas”. Mas essa definição do campo, segundo Robinson, não deveria focar-se na procura de limites, deixando-o aberto. Chega assim a um novo modelo disciplinar com centro na referida pergunta e apenas com quatro áreas envolventes: Disciplinas Tecnológicas, História e Teoria, Disciplinas de Representação e Disciplinas Socioculturais. Este modelo deveria ser implementado pela Prática e pela Academia, pois “Os profissionais arquitectos respondem à questão (central) criando obras; as academias respondendo pelo estudo das obras, desenvolvendo conhecimento explícito que guia a melhoria do projecto”, adiantando um papel crucial para a Escola: “O processo de educação liga as duas arenas, a prática profissional e a academia. Os estudantes em início de aprendizagem devem aprender o conhecimento explícito e transformá-lo em conhecimento tácito que permita a aplicação, e a experiência profissional pode aprender conhecimentos explícitos que desafiem modelos de prática de projecto”. Aqui Robinson aborda o que se tem chamado correntemente de relação entre Teoria e Prática, ao entender o conhecimento explícito como base de um conhecimento tácito crítico, porque interrogativo, e ao propor a primazia temporal, no ensino e na vida profissional, relativamente ao conhecimento tácito. Está-se assim longe da ideia de que a Teoria constituiria um conjunto de regras para a Prática e que ainda se percebe que alguns arquitectos defendem e cujas raízes estão claramente na Tradística que se inspirou, nesta questão, em Vitruvio.

Ao abordar a Arquitectura como um campo cultural, Robinson parece entender esta formulação como um vasto domínio que interessa à sociedade e não apenas aos arquitectos, portanto “um objectivo social”. Assim a autora considera que “Tal envolve os arquitectos 1) participando na investigação usando práticas científicas aceitáveis, 2) comprometidos com métodos de projecto mais abertos e participados e 3) assumindo um papel mais activo na educação da sociedade e na acção política”. Deste modo Robinson associa profissão e interacção social em contexto disciplinar, afinal não descartando aquilo que tem sido, ao longo dos tempos, uma das características fundamentais da disciplina, o lado dos conhecimentos organizados e tendencialmente acima das perturbações e particularidades do dia a dia profissional e da produção da Arquitectura, associados à prática profissional, ao plano/projecto, à construção e ao

posterior habitar. Isto com altos e baixos nos milhares de anos de existência da Arquitectura enquanto campo específico.

Como conclusão do seu artigo, Robinson insiste na qualidade da Arquitectura como “matéria cultural” que trará como consequências a “sociedade poder investir com efectividade no campo da arquitectura, dando maior poder aos arquitectos para efectuar mudanças na construção. Definindo a arquitectura como uma disciplina que incorpora não apenas a forma arquitectónica, mas também os seus efeitos físicos e sociais, os mundos da academia e da prática podem ser complementares, fazendo da arquitectura a força política que deveria ser”<sup>246</sup>. Com esta conclusão, que tem a sua dose do que se tem chamado de *wishful thinking*, Robinson pretende aliciar os seus leitores num processo de mudança disciplinar com efeitos práticos na profissão dos arquitectos e na qualidade de vida das pessoas em geral, dentro das suas perspectivas quer da disciplina, quer da liderança do que chamou de conhecimento explícito num contexto que não põe de parte outro tipo de conhecimentos, nem entende a disciplina como um campo fechado, bem antes pelo contrário. Recentemente o último congresso da União Internacional dos Arquitectos, que se desenrolou em Turim no ano de 2008, tinha como tema central “Transmitir a Arquitectura”, tendo três sub-temas: História e Património; Democracia e Participação; Futuro e Sustentabilidade. Percebe-se muitas afinidades com o projecto disciplinar de Julia Robinson. A propósito deste congresso, Joseph Rykwert, autor do conhecido *On Adam’s House in Paradise, The idea of the primitive hut in architectural history* (1981) e muitos outros títulos, há pouco tempo escreveu um breve artigo com o título *Architecture is for everyone*<sup>247</sup> no qual e a partir de um “slogan” do congresso “A Arquitectura é para todos” reflecte sobre a que pode corresponder esse “todos” que vai desde o presidente de uma multinacional ao vagabundo, mas também aquele que passa por uma rua, havendo assim a absoluta necessidade do diálogo ente a disciplina e a sociedade. Os edifícios, segundo Rykwert, “devem ser agradáveis ao olhar e convidativos ao toque (ao habitar?). E também não devem isolar-se ou cortar o tecido da povoação ou da cidade onde são construídos. No entanto muitos edifícios famosos

---

<sup>246</sup> Robinson, Julia Williams  
*The Form and Structure of Architectural Knowledge: From Practice to Discipline* (op. cit.) pp. 71 a 81

<sup>247</sup> Rykwert, Joseph  
*Architecture is for everyone*  
In: *Cluster* n° 07, 2008, pp. 46 a 51

“podem falhar segundo estes critérios”. Chama também a atenção para o uso generalizado do computador que afasta ainda mais o arquitecto das qualidades tácteis dos edifícios, qualidades essas que Rykwert considera essenciais para o habitar. Afinal serão os habitantes e a passagem do tempo os grandes juízes dos edifícios. Sendo evidente que Rykwert concentra o conceito de Arquitectura em edifícios, aliás como muitos historiadores, como se viu atrás, haverá que reter a importância dada à relação com a sociedade e os seus muito variados membros. Rykwert reforça muito do que Robinson considera serem factores que justificam a necessidade de mudança de paradigma para a disciplina da Arquitectura.

E se Robinson entende a disciplina da Arquitectura como um conjunto de conhecimentos de vários tipos e relacionados com diversos campos disciplinares, percebe-se que não partilha da proposta de Philippe Boudon em desenvolver a Arquitecturologia como uma província à parte da Arquitectura. É afinal o todo disciplinar que conta, e a criação de uma área separada, de modo a poder organizar-se cientificamente, entra em contradição com um todo disciplinar ou, pelo menos, com uma disciplina em torno de um centro ou núcleo duro que se tem procurado definir ao longo de tanto tempo como se pôde observar no primeiro capítulo. Curiosamente um dos exemplos que Boudon encontrou para ilustrar a possibilidade dessa separação foi o da Musicologia. Uma área de conhecimentos relacionada com a Música, que a estuda segundo determinados métodos e princípios, mas que coloca a questão de a Música ser um campo de práticas de muitos tipos e vários deles muito activos, não se confinando apenas ao que se tem chamado de Música Erudita. No entanto esta está profundamente associada à Musicologia, enquanto os outros tipos de música não estão, apesar de poderem ser estudados por ela. No caso da Arquitectura, a disciplina pode estudar todo o universo do que se constrói, mas está associada à produção erudita. Esta alimenta-se do universo dos conhecimentos explícitos que são transmitidos pelas escolas, centros de investigação, publicações, etc, bem como de conhecimentos tácitos ou intermédios e num meio socialmente reconhecido. Fora deste meio e sem conhecimentos explícitos, pelo menos capazes de sustentar uma visão holística, muitíssimo se constrói, mas correspondendo a uma ausência de intenção que se fica apenas pela vontade em resolver um problema que nunca é entendido nas suas várias implicações, nem se usam conhecimentos fiáveis e integrados em modelos aplicáveis capazes de fornecer uma análise coerente e uma resolução de eficácia ampla. Isto é, pode-se constatar que, com a

morte dos conhecimentos arquitectónicos tradicionais (obviamente tácitos) e de uma correspondente Arquitectura Popular Vernácula (Amos Rapoport estudou-a, bem como o *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa/Arquitectura Popular em Portugal*) em quase todo o mundo, o que ficou foram práticas marcadas pela urgência, pela sobrevivência ou pela especulação. A disciplina da Arquitectura pode e deve estudá-la, mas não corresponde a esses tipos de músicas vivas e criativas da contemporaneidade alicerçadas na cultura popular de hoje. Afinal pouquíssimos são os exemplos de uma arquitectura popular produzida hoje que tenha capacidades suficientes de resposta às necessidades e aspirações humanas. Os modos de produção industrial e pós-industrial dominantes na arquitectura erudita e a incapacidade em estendê-los a todos os estratos sociais, em quase todo o mundo, geram uma vasta “terra de ninguém” que não aproveita da disciplina da Arquitectura. Por outro lado John Turner considerava que a formação do arquitecto não é adequada para enfrentar e melhorar as condições da habitação para a maioria das populações do planeta<sup>248</sup>, antecedendo certas preocupações de Julia Robinson, e representando certas preocupações de alguns arquitectos, sobretudo aqueles com determinado tipo de perspectivas sociais e políticas ao longo da década de 60 e inícios da década seguinte do século XX e que tanto influenciaram o SAAL em Portugal imediatamente depois do 25 de Abril.

Nuno Portas que esteve no centro do lançamento das operações SAAL, já na sua dissertação para concurso de professor na ESBAL em 1964, escrevia, numa altura em que o ensino da Arquitectura em Portugal não estava integrado na universidade, que “a viabilidade da concepção universitária do ensino da arquitectura parece indiscutível, desde que o seu primeiro problema básico – o das enormes complexidade e diversidade das matérias que nela intervêm – se possa resolver ao nível do método” que Portas entendia ser introduzido em pesquisa prática no ensino, mas também na profissão. E aqui parece anteceder Robinson que entende o ensino como charneira entre os conhecimentos explícitos e os conhecimentos tácitos. Aliás Portas também se refere à necessidade de entrosar uma “aproximação científica” com “a concepção espacial e formal”. E dessa “diversidade de matérias” Portas assinala a “base humanística” que,

---

<sup>248</sup> Turner, John

*Liberdad para construir*

In: Hereu, Pere; Montaner, Josep Maria; Oliveras, Jordi

*Textos de Arquitectura de la Modernidad*

Madrid: Editorial Nerea, 1994, pp. 369 a 374

para o arquitecto, é matéria “técnica: só ela permite um conhecimento do mundo – sociedades e culturas – das suas esperanças e da sua marcha, relacionando-as estreitamente com as histórias da arte, da arquitectura e da técnica; e através da filosofia e da antropologia, entre outras disciplinas, faculta a possibilidade de situar e criticar os métodos que aplica, para satisfazer necessidades humanas quer das ciências experimentais, quer das ciências sociais, quer da concepção artística”.

Nesta citação percebe-se a directa alusão à trilogia vitruviana, mas também é importante assinalar a chamada de atenção para a Filosofia porque constitui um quadro de referência do pensamento em geral, um enorme repositório vivo do pensamento humano e seus fundamentos, que as Ciências dos mais diversos tipos não prescindem, basta lembrar a Epistemologia, ramo da Filosofia que interroga métodos e fundamentos do pensamento científico. Curiosamente a maioria dos autores que se tem debruçado sobre a disciplina da Arquitectura tende a valorizar a Ciência como modelo a seguir, parcial ou totalmente, veja-se Robinson e Boudon, mas a Filosofia pode ser outro modelo de conhecimento com a sua constante interrogação do seu próprio legado e opondo-se à Ciência, na base que esta repousa, que é a ideia de progresso e que só recentemente tem introduzido um vector crítico com o interesse pela sua própria história, e também com a Epistemologia. A Arquitectura pode utilizar os dois modelos de conhecimento pois tem uma tradição crítica desde o século XIX, e uma atracção pela História que vem desde os antigos gregos (veja-se as três ordens gregas e a proveniência que lhes foi atribuída) reforçada com a instituição da história científica (veja-se Viollet-le-Duc) ou com a classificação estilística que tanta polémica trouxe.

Portas lembra ainda desenvolvimentos britânicos do tempo da sua dissertação que “põem o acento na análise das necessidades humanas – portanto em disciplinas como a *antropologia, a ecologia humana, as ciências naturais e do ambiente físico* – e na procura de bases metodológicas que integram os diferentes aspectos ensinados em formas sintéticas, produto da capacidade criadora do ‘designer’<sup>249</sup>; a seguir, como

---

<sup>249</sup> Nuno Portas, já na década de 60, não traduz a palavra inglesa “designer” por projectista, anunciando a avassaladora influência do Inglês no Português contemporâneo, e, no caso particular desta palavra, a confusão que se estabeleceu entre aquele significado e o outro significado que leva ao profissional que projecta objectos e não edifícios ou cidades, ou leva a entender duplamente a palavra “design” em Português que se deveria traduzir por projecto e usá-la como tal apenas para a disciplina que trata dos objectos.

resposta às exigências técnicas e económicas da sociedade, uma preparação sólida para a sintaxe arquitectónica no campo dos materiais e sistemas de construção, estruturas, instalações e organização industrial (...) dirigidos a uma grande exigência na compreensão conceptual e de funcionamento de cada factor da construção e do ambiente que ele determina”<sup>250</sup>. Mas não deixa de abordar o vector estético que não entende separado dos outros vectores e por isso critica o ensino na Bauhaus e que tem sido seguido por muitas escolas por separar, pelo menos no início, forma e conteúdo.

Se o ensino da Arquitectura tem levado parte destes autores a reflectir sobre a disciplina, o seu conteúdo, a sua organização e as relações com outras disciplinas, bem como o seu tipo híbrido, tendo em vista o objectivo activo da Arquitectura, verifica-se que é a capacidade de encarar a complexidade um dos traços fundamentais da disciplina, mas há que procurar enfrentar o núcleo central, que Robinson definiu com uma interrogação, “O que deve ser a arquitectura?” a que Portas responde com a necessidade de “um processo instaurativo na investigação da História e da Crítica (...) como campo verdadeiramente formativo que, explora a evolução do conceito de arquitectura, enquanto explica a evolução da linguagem e enquanto aprofunda o método criador nos autores mais determinantes”, adiantando que “No complexo História-Crítica-Projecto, consideramos como inclusa a disciplina da Teoria e Estética da Arquitectura”<sup>251</sup> que se deveria orientar para 1) a evolução do conceito e das teorias e crítica, 2) se debruçar sobre princípios e métodos da concepção da Arquitectura e 3) estudo dos movimentos e personalidades”. Portas conclui aqui, na pesquisa do cerne da Arquitectura como núcleo fundamental disciplinar, que “Ainda que paradoxal e contra a corrente dos mentores do Movimento Moderno, pensamos que na disciplina histórica, melhor, *na estratégia comum das disciplinas histórico-críticas e da composição*, está, de facto, a condição de continuidade da Arquitectura Moderna, cujas tentações ecléticas

---

<sup>250</sup> Portas, Nuno  
*A Arquitectura para Hoje*  
Edição do autor, 1964, pp. 135, 136

<sup>251</sup> Portas parece não querer afirmar muito a Teoria da Arquitectura possivelmente pela sua negação por parte de vários historiadores da Arquitectura italianos como Tafuri, Zevi ou mesmo Argan e, por outro lado, parece ainda associar fortemente Teoria da Arquitectura com Estética, seguindo o modelo das disciplinas artísticas e o que as então Escolas de Belas Artes em Portugal praticavam. No entanto as suas propostas de conteúdo para o complexo História e Crítica (Teoria) parecem negar a ausência de Teoria ou o seu exclusivo estético.

ou hiperimaginativas mais não revelam do que carência de necessidade interna e falta de historicidade”<sup>252</sup>.

## **A Teoria da Architectura**

Hanno-Walter Kruft, autor de uma história da Teoria da Architectura (*Geshichte der Architekturtheorie* – 1985) bastante divulgada, escreve uma introdução, publicada no segundo volume da edição italiana, onde procura definir a Teoria da Architectura, colocando questões fundamentais e fazendo opções. Aí diz que “Seria possível dar uma definição conceptual da teoria da architectura tendente à objectividade, mas esta correria o risco de resultar aistórica, dado que partiria de uma invariabilidade do conceito que lhe é provavelmente estranha”. Deste modo Kruft adianta que “É possível chegar a uma definição substancialmente mais limitada, se se entender a história da teoria da architectura como uma suma do que foi conscientemente formulado como teoria da architectura: como história da reflexão sobre a architectura nos modos como foi concretizada por escrito”. É evidente que Kruft submete a Teoria da Architectura ao decorrer do tempo. Mas isso acontece com todos os conhecimentos, apenas os dogmas religiosos é que pretendem a atemporalidade, apesar da Tradadística procurar as regras universais, mas essa procura não tem hoje sentido, e Alexander Tzonis demonstrou a relação da Tradição Clássica com o divino. O entendimento que Vitruvio tinha da Teoria da Architectura, apesar de se prolongar pela tratadística, não resistiu aos avanços da ciência a partir do século XVII (ainda se acreditava nas regras universais, mas só encontradas através do método cartesiano), enquanto século XIX foi plural e o século XX ressuscitou a Teoria nos processos de racionalização e mecanização da produção da Architectura, bem como do crescente prestígio do modelo científico (que envolve o conceito de falsificável para as teorias) e não apenas o uso dos conhecimentos científicos, a par do reconhecimento da Filosofia como um campo de apoio e respostas. Apesar disto, Kruft considera a Teoria da Architectura como parte da Teoria Geral da Arte em primeiro lugar porque não põe em dúvida a pertença da Architectura à Arte e

---

<sup>252</sup> Portas, Nuno  
*A Architectura para Hoje* (op. cit.), pp. 149 a 151

depois porque ambas se ligam em “problemas complexos, dos quais as leis da proporção são exemplo”, apesar de considerar para este assunto que “Não é legítima uma limitação ou restrição apriorística”. Mais à frente afina “uma definição plausível de do conceito de teoria da arquitectura: a teoria da arquitectura é toda a sistematização da arquitectura fixa por escrito, geral ou parcial e baseada em categorias estéticas. Esta definição continua válida mesmo quando a estética é reduzida à função”. Assim percebe-se que Krufft faz incidir, em última análise, tudo ao estético, apesar da sua crítica a Borissavlievitch: “existe o perigo que a história das teorias arquitectónicas venha a ser dominada pela história da estética, pela história da cultura, pela história social, pela história tecnológica, etc. Exemplo de uma orientação nesse sentido, desviante, é o livro de Miloutine Borissavlievitch, *Les théories de l'architecture* (Paris 1926)”. E, no entanto, nesta citação, Krufft não deixa de apontar uma variedade de vectores para a compreensão da Arquitectura. Mas, como estabelece o domínio da Estética, curiosamente sem querer reconhecer tal, é da opinião que “O teórico não deve verificar na realidade a validade da sua teoria. A arquitectura e a teoria não têm uma relação de causa e efeito”<sup>253</sup>, o que afasta a Teoria da Arquitectura de qualquer procedimento rigoroso sob o ponto de vista científico, mesmo que Krufft tenha querido dizer que a Teoria não constitui regra para a Prática. Afinal, para Krufft, a Teoria da Arquitectura é um conjunto de reflexões mais ou menos especulativas, à margem da produção da Arquitectura, associadas à Estética, ramo da Filosofia que trata especulativamente da Arte. Voltando a Borissavlievitch, ele praticamente não se debruça sobre escritos de arquitectos ou estudiosos da Arquitectura, cita sobretudo autores da Estética. As excepções são Vitruvio, Alberti e Viollet-le-Duc. Mas encontra uma área a que chamou de Estética Científica da Arquitectura que “tem como objecto o belo considerado unicamente enquanto fenómeno fisiológico”<sup>254</sup> o que o leva a associar a Óptica, a Anatomia e Fisiologia Humanas e a considerar áreas como a Estética Óptico-Fisiológica e a Cinemática Óptico-Estética. Afinal Borissavlievitch aceita uma aproximação científica à Estética da Arquitectura que para ele se confunde com a Teoria da Arquitectura, querendo assim ultrapassar a subjectividade da especulação filosófica.

---

<sup>253</sup> Krufft, Hanno-Walter  
*Storia delle teorie architettoniche, Dall'Ottocento a oggi*  
Bari: Editori Laterza, 1987, pp. V a XV

<sup>254</sup> Borissavlievitch, Miloutine  
*Las Teorias de la Arquitectura*  
Buenos Aires: Librería y Editorial “El Ateneo”, 1949, p. 37

Deste modo, na década de 80 do século passado um autor fica-se pela especulação, mesmo que sistematizada, enquanto outro autor, na década de 20, do mesmo século, procura uma aproximação científica, aliás muito perseguida nesses anos.

Consultando Moshe Barasch, autor de um livro sobre teorias da Arte, a certa altura pode-se ler que o seu escrito tem alguns limites, explicando que “Este livro trata das teorias das artes produtoras de imagens, isto é, de pintura e escultura principalmente; não inclui teorias da arquitectura” justificando tal ao afirmar que “As funções da arquitectura são diferentes. Certamente, alguns períodos, especialmente aqueles dominados pela ‘tradição humanística’, tentaram incluir a arquitectura entre as artes imitativas (...) tais afirmações são, no entanto, de carácter metafórico e atestam o poderoso impacto das imagens naturais sobre o pensamento e os conceitos estéticos das ditas épocas. Os problemas genuínos da reflexão em arquitectura, aventuramo-nos na generalização, descansam noutra parte; estão suficientemente à margem dos problemas, colocados pela imitação da natureza, para constituir um campo de pensamento que dificilmente se liga com a pintura e escultura”<sup>255</sup>. Aquele especialista em Estética põe em causa a construção do sistema Belas Artes que culmina toda uma linha de continuidade na Tradição Clássica e nega claramente a integração acrítica da Arquitectura nas Artes, como muitos ainda hoje fazem. Afinal afirma a especificidade arquitectónica e a sua independência teórica e, conseqüentemente, disciplinar.

Num artigo com o título *The Limits of Theory*, Mari Hvattum, professor na Escola de Arquitectura de Oslo, lembra um texto de Nietzsche que versa sobre “os usos e desvantagens da História para a vida” e entende a História como o “mantra” do pensamento do século XIX, enquanto a “teoria” seria o seu equivalente no século XX. E Hvattum continua escrevendo que “O acreditar na exigência da ‘teoria’: a ideia que qualquer disciplina académica precisa de uma base teórica e metodológica, tem sido considerada como inquestionável no discurso académico do século XX. Dos sonhos, do século XIX, de um ‘Erfindungsmethode’ até às esperanças estruturalistas de uma teoria global do pensar e fazer a arquitectura, a construção de uma ‘teoria da arquitectura’ tem sido uma preocupação central no discurso moderno sobre o ambiente construído. (...)”

---

<sup>255</sup> Barasch, Moshe  
*Teorias del Arte de Platón a Winckelmann*  
Madrid: Alianza Editorial, 1991, p. 13

No entanto, a despeito das persistentes exigências para a existência de uma ‘teoria da arquitectura’, não se chegou a qualquer consenso sobre os limites ou o objecto de tal construção (...) talvez tenha chegado o momento para reflectir – no espírito de Nietzsche – sobre os ‘usos e desvantagens da teoria da arquitectura’. Depois, Hvattum considera que “A definição padronizada de teoria é a afirmação sistemática de princípios: um conjunto de princípios do qual é possível extrair uma explicação coerente dos fenómenos em questão. A emergência da ‘teoria’, neste sentido moderno, é usualmente vista como um sinal de progresso: o acontecimento pelo qual o homem moderno se emancipa de dogmas e superstições e se aventura num caminho, sempre em evolução, do pensamento racional. Crescentemente, no entanto, os académicos têm começado a questionar a perspectiva iluminista do progresso da razão. Poderá ser que, pergunta o filósofo Steven Toulmin, a orientação para a teoria no início dos tempos modernos seja mais um sintoma de crise que de progresso? (...) René Descartes – cujo *Discurso do Método* trouxe aos conceitos gémeos de teoria e de método a sua articulação moderna – providencia um bom exemplo”. Exemplaridade que se radica no facto do livro ter sido escrito como resposta ao colapso cultural após a Guerra dos Trinta Anos, na qual um inteiro paradigma foi destruído pelas lutas religiosas, assim Hvattum conclui que o livro, “em vez de significar a vitória da razão poderia ser o produto duma crise: uma resposta, muito contextual e algo desesperada, ao colapso”. Com este raciocínio pode-se concluir de outro modo, pondo a hipótese que as circunstâncias de crise levaram a Descartes a escrever, mas a afirmação nele contida tornou-se fundamental para os caminhos da vida intelectual até hoje. Para exemplificar a sua hipótese de crise baseada em Nietzsche, Hvattum lembra o caso do abade Laugier, que definiu a Arquitectura “como um sistema lógico baseado em princípios construtivos e funcionais”, oferecendo-lhe uma “legitimidade científica que na sua mente necessitava desesperadamente (...) produto de uma crise: um refúgio epistemológico num mundo provavelmente demasiado confuso”. E Hvattum considera que “fazendo tal, ele desmantelou um milénio de velhas tradições do pensamento arquitectónico, substituindo um classicismo definido eticamente por uma mais redutora teoria da forma arquitectónica funcional-estrutural (...) A teoria de Laugier deu à arquitectura uma certa legitimidade científica, mas também estreitou radicalmente o que era considerado como legítimo para discutir. Isto, Toulmin lembra-nos, é o preço que pagamos para a nossa consciência teórica: a descontextualização da razão e o estreitamento do domínio da razão”.

Outro exemplo trazido por Hvattum é o de Gottfried Semper que, a partir do que observou na primeira exposição universal em Londres (1851), “O grotesco ecletismo e soluções projectuais ‘não naturais’”, concluiu que “As presentes condições são perigosas para as artes industriais, decididamente fatais para as tradicionais artes maiores”, encontrando o remédio: “apenas elevando a arquitectura a uma ciência de pleno direito com os seus próprios fundamentos teóricos e metodológicos se pode ultrapassar a presente crise”

Finalizando, Hvattum considera que “A definição de teoria, do século XIX, como veículo para a explicação, bem como para a manipulação ainda está connosco”. E cita Jon Lang (*Creating an Architectural Theory* – 1987): “As teorias com sucesso consistem em simples, mas poderosas, generalizações acerca do mundo e como ele opera, tal permite-nos predizer com rigor operações futuras”. Esta afirmação, que Hvattum considera ingénua, parece-lhe ser a súplica do pretendido papel da Teoria da Arquitectura no século XX, “seja o movimento analítico do funcionalismo, desde a década de 30, ou a ideia de Bernard Tschumi de ‘desconstrução aplicada’ na década de 80. Teoria, aqui, tornou-se no instrumento para a introspecção dos alicerces da sociedade humana, exigindo, como se assim fosse, uma transparência da história e da cultura. Pressupõe um mundo no qual todos os factores históricos, espirituais e práticos estão presentes e definidos, deste modo o resultado da sua interacção pode ser calculado e servir de paradigma para um estilo correcto. Dentro desta dupla moldura de positivismo e historicismo, a arquitectura pode ser entendida como um campo que soluciona problemas e o seu sucesso pode ser garantido por uma cuidadosa submissão ao método”. No entanto já “um tão proeminente representante do pensamento iluminista como Immanuel Kant avisava sobre os limites do pensamento racional, dizendo que para além de um certo ponto já não podemos ‘teorizar’ no seu estrito sentido, mas apenas ‘pensar’ – uma espécie de reflexão precária sem nenhuma das certezas da dedução racional (citando *Critique of Judgment* de W. S. Pluhar)”. E Hvattum continua escrevendo que “Parece-me que a experiência arquitectónica representa um tal limite, para além do qual o conhecimento teórico, no seu estrito sentido, não é nem possível nem desejável, onde estamos comprometidos para sempre numa muito mais precária forma de reflexão”. Com esta opinião, Hvattum não quer significar que se acabe com a reflexão em Arquitectura e que apenas se projecte em total mutismo ou se fique “pelo

obsuro mundo da opinião subjectiva”, entende então que se aproxime da Teoria com um sentido diferente: “uma contemplação da prática, não a partir de um ponto abstracto de objectividade distante, mas uma reflexão e interpretação participativas. Isto, incidentalmente, é o que a *theoria* grega significava originalmente: uma participação contemplativa nos festivais sagrados. Alargar os limites da teoria no pensamento arquitectónico, então, pode oferecer a possibilidade de explorar um campo mais rico para a reflexão sobre a prática”<sup>256</sup>.

Como se viu, esta promiscuidade é o que Phillippe Boudon quer forçosamente evitar ao propor a criação da Arquitecturologia, e que Julia Robinson quer limitar ao valorizar o conhecimento explícito. Apesar de Mari Hvattum relacionar crise com a procura em instaurar uma nova ordem racional/científica no pensamento disciplinar e assim entender uma desadequação, corroborada por Kant, parece que o professor norueguês não exclui totalmente uma racionalização de modelo científico para a Arquitectura. Ele procura alargar e adequar a reflexão e exclui da Teoria da Arquitectura a subjectividade. Assim se pode concluir que no mundo da Teoria da Arquitectura podem coexistir vários tipos de conhecimento referidos a diversos paradigmas, do científico ao filosófico, mas adequados às condições intrínsecas da Arquitectura. Cada um destes autores tem a sua proposta, apesar do diferente entendimento que parece haver sobre o que é a Teoria. Para Boudon ela confunde-se com doutrina e outros tipos de reflexão e suporte de acção em Arquitectura, para Robinson é parte do universo da Arquitectura e relaciona-se com a História da Arquitectura, para Hvattum deverá ser uma reflexão mais adequada às condições da Arquitectura que o conhecimento científico/racional que se afirmou com o Iluminismo. Há assim uma variedade de posições relativamente à Teoria, mas nenhuma exclui a referida variedade de tipos de conhecimentos em torno da Arquitectura, chamem a esse todo teoria ou não. Tudo isto tendo como pano de fundo a vastidão dos campos de conhecimento implicados. Se já Vitruvio se referia a tal, veja-se a muito mais recente apreciação contida no texto da badana do livro de Nuno Portas *A Cidade como Arquitectura*<sup>257</sup> que apresenta o seu precedente livro *A Arquitectura para Hoje*

---

<sup>256</sup> Hvattum, Mari  
*The Limits of Theory*  
In: *M29*, volume 1, 2002, pp. 39 a 44

<sup>257</sup> Portas, Nuno  
*A Cidade como Arquitectura*  
Lisboa: Livros Horizonte, s.d.

como um “ensaio de teoria da Arquitectura” e este versa um vasto conjunto de aspectos, desde a organização disciplinar em direcção ao Urbanismo/Planeamento Urbano e Regional, até temas da técnica construtiva, do conforto, sociais, ambientais, comunicativos, semióticos e de ensino, sempre em relação com a Arquitectura o que indica a vastidão das possibilidades das áreas de reflexão que a Teoria da Arquitectura inclui. Apesar desta diversidade, Portas deu bastante importância às Ciências Humanas como modelo disciplinar e base de conhecimento para a actuação dos arquitectos em boa parte pela transformação do papel do arquitecto que “Do ‘super artista’ autor, orquestrador de obras excepcionais e personalizadas nos grandes clientes, ao projectista de hoje que planeia a construção de massa por forma a assegurar, antes do mais, que responda a funções humanas, económicas e técnicas estandardizadas, propondo para habitat uma nova ordem no ambiente físico, uma nova organização e distribuição das actividades no espaço da vida quotidiana – numa palavra, uma nova forma - , vai uma transformação radical de atitude”<sup>258</sup>.

Paul-Alan Johnson, Director de Teoria na School of Architecture da University of New South Wales na Austrália, no seu livro *The Theory of Architecture* (1994), debruça-se sobre a proposta de Jon Lang, também professor na mesma universidade, autor do bastante (e atrás) citado *Creating Architectural Theory: The Role of the Behavioral Sciences in Design* (1987). Aquele considera que Jon Lang procura “um enquadramento para incorporar as ciências do comportamento na arquitectura”, encontrando duas instâncias básicas para a formação de qualquer ‘teoria sobre’ a vontade humana e de largo espectro”. Destas duas instâncias “uma corresponde ao lidar com o mundo, tal como ele é, e a outra propõe o mundo tal como deveria ser. A teoria *positiva*, ou ‘descritiva’, consiste em discursos e asserções descrevendo e explicando a realidade, sendo capaz de se estender em predições sobre a realidade futura, apesar de não ser positivista em insistir apenas em verdades verificáveis ou falsificáveis. O objectivo da teoria positiva é ‘possibilitar às pessoas retirar um vasto número de discursos

---

<sup>258</sup> Portas, Nuno  
*As Ciências Humanas na Renovação da Formação do Arquitecto* (1965)  
In: Portas, Nuno  
*Arquitectura(s) – História e Crítica, Ensino e Profissão*  
Porto: FAUP publicações, 2005, p. 380

descritivos a partir de um único discurso explicativo’, um resumo económico e estratégico para dar sentido às miríades de complexidades do mundo”. E Johnson sublinha que “Lang afirma que ‘uma base teórica positiva é necessária para qualquer disciplina, se é para responder às questões que enfrenta, conduzir a investigação necessária para o seu progresso, desenvolver discursos normativos lógicos para as suas acções e perceber os limites da compreensão”. O outro pólo é a “teoria *normativa*” que “envolve prescrições para a acção através de standards (ou *normas*), manifestos, princípios de projecto e filosofias geradas por uma posição ideológica no que deverá prevalecer no mundo (...) A lógica da teoria normativa não é a da ciência, porque a ciência não lida com a criação. No entanto, Lang afirma que ‘As teorias normativas são construídas nas teorias positivas’ apesar de ‘posição normativa seguida por um projectista difere frequentemente do seu comportamento correlacionado – a prática”<sup>259</sup>. Assim Lang relaciona uma teoria que se aproxima do paradigma científico, isto é, afastada da prática, observadora segundo determinados conceitos e métodos, a que chama de positiva, com a teoria normativa, claramente relacionada com a prática, sendo a sua base. Mas ao estabelecer a construção das teorias normativas sobre as positivas, confere a estas uma supremacia racional, ainda na tradição iluminista como diria Hvattum, o que regularia o todo disciplinar. Lang estabelece assim um modelo de relação teoria/prática, antigo e sempre renovado tema central para a disciplina da Arquitectura.

Já Philippe Boudon, como se assinalou, tem um entendimento muito negativo do que tem sido a “teoria”, que considera ser uma das três “funções” que “preenche o discurso do arquitecto”, sendo as outras a “competitividade” (a afirmação do arquitecto perante outras profissões concorrentes) e a “procura de uma universalidade de visão” (“a extensão, à amplidão de um sistema global, dos elementos de doutrina que o arquitecto preconiza para a arquitectura”). Quanto à primeira função, a teoria, Boudon cita Valéry: “quando um artista se propõe produzir uma obra tão complexa, tão vasta e tão nova para ele, que os meios e o seu objectivo não se determinam imediatamente pela sua recíproca conveniência, ele é conduzido a criar para si próprio uma teoria de aparência geral, a buscar na linguagem abstracta uma autoridade contra si mesmo, que lhe facilita a sua

---

<sup>259</sup> Johnson, Paul-Alan  
*The Theory of Architecture – Concepts, Themes & Practices*  
New York: Van Nostrand Reinhold, 1994, pp. 18, 19

acção sob pretexto de lhe impor condições universais. Chega ter frequentado e falado um pouco com artistas para ter observado tal e perceber bem as receitas”<sup>260</sup>. Situando a teoria neste âmbito restrito do discurso do arquitecto/artista, é evidente que Boudon restringe em muito o que se tem chamado de Teoria da Arquitectura, o que lhe permite opor a Arquitecturologia como solução para aproximar os estudos sobre a Arquitectura do paradigma científico.

Boudon examina alguns autores de textos habitualmente entendidos como de Teoria da Arquitectura, trata-se de Viollet-le-Duc do século XIX e de Aldo Rossi, de Christian Norberg-Schulz e de Christopher Alexander. Do primeiro, apesar de lhe reconhecer grandes avanços em direcção ao paradigma científico, entende que, “do ponto de vista epistemológico, é preciso considerar, por um lado, ele tem a preocupação de associar o modelo a um objecto arquitectónico, não se contentando em ter construído um modelo teórico, e, por outro lado, que não tem, em certa medida, a epistemologia da sua própria teoria. Citando Cuvier, Viollet-le-Duc tem sem dúvida o sentimento de ‘fazer seguir à arquitectura o pensamento do nosso tempo’ (...) Ele não encara a constituição de um objecto teórico. O seu objecto permanece arquitectónico, o recurso à ciência permanece geral, consiste em fazer trabalhar a razão”. Boudon conclui que “No limite entre a arte e a ciência, o objecto e o processo, a teoria e a doutrina, Viollet-le-Duc continua, em consequência, no limite entre a arquitectura e a arquitecturologia”. Sobre Rossi, Boudon diz que há nele muito de “aplicacionismo”, isto é de aplicação dos discursos dos geógrafos e dos historiadores à Arquitectura, “E por falta de eficácia de tais discursos em torno da análise e não da concepção, dão lugar ao globalismo de uma procura teórica que escorrega para a formulação doutrinal de um discurso cujo fim último é o projecto”. Depois analisa o livro de Norberg-Schulz *Intentions in Architecture* onde encontra várias imprecisões e contradições, criticando asperamente a redução da Arquitectura a um sistema sobretudo comunicativo e assim submetido à Semiótica (ou Semiologia se seguirmos Saussure). É afinal um caso de aplicacionismo. Quanto a Christopher Alexander, Boudon reconhece que escapa ao aplicacionismo “aproximando de um objecto específico relativo à Arquitectura e não mais de um objecto trazido por uma disciplina que lhe é exterior, em relação à qual ela constitui *um campo de estudos* em

---

<sup>260</sup> Boudon, Philippe  
*Introduction à l'Architecturologie*  
Paris: Dunod, 1992, pp. 12 a 14

vez de *um objecto próprio*". Também reconhece em Alexander "um deslocamento da forma em direcção ao processo", mas parece-lhe, ao mesmo tempo, que acaba por negar o problema da concepção projectual porque supõe que a forma já existe, o que reduz a complexidade da concepção a uma complicação resolúvel pela Matemática<sup>261</sup>. Assim, segundo Boudon, estes três aclamados autores do século XX (segunda metade) e o arquitecto francês do século XIX, falharam todos ou na falta de distanciação, ou no pecado do aplicacionismo ou na ausência de ferramentas conceptuais verdadeiramente aplicáveis à Arquitectura. Boudon pretende resolver todos estes problemas epistemológicos com a fundação da Arquitecturologia.

Boudon, neste seu livro, procura aplicar à Arquitectura/Arquitecturologia os "mundos" de Karl Popper, este considerado um dos mais influentes pensadores do século XX e que se debruçou amplamente sobre a Epistemologia. O mundo 1 é o dos objectos físicos, assim as obras arquitectónicas entram nele. Mas estas obras "não caem do céu e a sua produção efectua-se no mundo 2 de Popper: todas as espécies de estados mentais, poder-se-ia dizer, acompanham, segregam, impedem, fazem saltar a concepção das obras e os discursos históricos sobre a arquitectura aí estão para nos descrever ou pelo menos tentar fazê-lo (...) O espaço arquitecturológico, tal como me referi atrás, sai (...) desse mundo 3 de Popper, o mundo das teorias: para ele as teorias são uma 'realidade' como as mesas e as cadeiras. A realidade do espaço arquitecturológico é desta ordem, ordem que não é a da arquitectura. Esta repartir-se-ia sobretudo entre o mundo dos estados mentais, por um lado, e o dos objectos físicos por outro, ou, dizendo de outro modo, poderíamos adiantar que a arquitecturologia cobre o que, da arquitectura, é da categoria do terceiro mundo de Popper". A partir deste esclarecimento da diferença entre Arquitectura e Arquitecturologia, que se percebe afinal ser uma o prolongamento da outra, só que situadas em diferentes mundos de Karl Popper, Boudon nega existirem elementos de uma em outra e vice-versa. E depois caracteriza os dois mundos (2 e 3): o primeiro globaliza, o segundo focaliza; o primeiro é assertivo, o segundo é interrogativo; o primeiro é conotativo, metafórico, o segundo é metalinguístico. E Boudon exemplifica ao dizer que "se o arquitecto mede o edifício, o arquitecturólogo mede a medida. Colocar a questão da medida em arquitectura é perguntar-se que

---

<sup>261</sup> Boudon, Philippe  
*Introduction à l'Architecturologie* (op. cit.) pp. 70 a 82

dimensões dar ao edifício. Em arquitecturologia, é perguntar-se como é que as medidas são dadas”. Outro exemplo é “A insistência sobre essa dificuldade em distinguir a proporção da escala que vai de Vitruvio a Le Corbusier, passando por Perrault e que constitui a aporia do Modulor de Le Corbusier, perpetuando-se pela ausência de ordem metalinguística”<sup>262</sup>.

Boudon desenvolveu a sua Arquitecturologia a partir de uma crítica aos escritos dos arquitectos que no seu livro, *Sur l'Espace Architectural* já tinha anunciado como objecto de observação da Arquitecturologia. O seu percurso orienta-se na procura em integrar conhecimentos organizados e produzidos segundo o paradigma científico, não considerando outro como possível, o que lhe justifica a separação que faz entre Arquitectura e Arquitecturologia, não cuidando de encontrar relações. Boudon é um caso extremo em querer integrar o conhecimento sobre a Arquitectura nesse paradigma, mesmo que tenha que criar uma nova disciplina separada da Arquitectura. Esta separação pode trazer dois perigos: um tem a ver com a criação de um corpo profissional totalmente separado dos arquitectos, questão que Robinson já detectou entre professores de matérias teóricas e professores de projecto, e o outro tem a ver com uma espécie de abandono da Arquitectura, tal como tem sido, por parte daqueles que se dedicam à investigação, à produção do saber dela desligada. Mas a questão dos métodos e da organização do saber(es) em Arquitectura está na ordem do dia e o contributo de Philippe Boudon tem a maior importância no levantamento dos problemas e na procura de caminhos mais rigorosos. Por outro lado Boudon já provou a eficácia da sua procura de rigor científico. Basta lembrar a sua investigação em torno da Escala e a clara demarcação em relação à Proporção. Boudon conseguiu estabilizar e estruturar os dois conceitos em Arquitectura (Arquitecturologia diria Boudon), criando um bom exemplo de esforço conceptual para a disciplina<sup>263</sup>.

Mas Christian Girard, no seu livro *Architecture et Concepts Nomades* (1986), adverte-nos para a “exigência teórica” que faz nascer com Vitruvio quando, pela codificação, “estabeleceu uma clivagem relativamente às profissões da construção”. É claro que tal

---

<sup>262</sup> Boudon, Philippe (op. cit.) pp.236 a 239

<sup>263</sup> Boudon, Philippe  
*Sur l'Espace Architectural*  
Paris: Dunod, 1971

já se tinha esboçado com os Gregos e até com os Egípcios. “Hoje, a mesma função de marcação de uma especificidade e de uma autonomia disciplinares existe atrás da exigência teórica. É preciso entendê-la como a exigência de explicações e de produção ao mesmo tempo doutrinária, histórica e teórica, dada a imprecisão das fronteiras entre estas instâncias. Ou seja, apesar dos esforços, que continuarão alguns, poucos autores, para estabelecer distinções claras entre elas e para as subordinar, ao menos, a uma hierarquia, esforços eles próprios teóricos, doutrinários ou históricos, subsiste a realidade de uma exigência que tem origem no projecto, bem como na preocupação de legitimidade e que passa pela combinação destas três facetas. Por comodidade, chamou-se *exigência teórica*: é também porque o modelo de racionalidade positiva e científica, muitas vezes confundido com a dimensão teórica, tende a ordenar esta combinação segundo um imperialismo insidioso”<sup>264</sup>. Assim parece que Christian Girard aponta a sua crítica a Boudon e reconhece na história recente da disciplina da Arquitectura uma nebulosa teórica onde se pode encontrar pelo menos três núcleos, o doutrinário, o histórico e o teórico, bem longe de uma exclusividade científica. Também Norberg Schulz entende uma relação da Teoria da Arquitectura com a Prática ao escrever que “A teoria da arquitectura deveria ter em conta as dimensões características das tarefas da construção, bem como das estruturas formais e das relações que existem entre estes dois aspectos da totalidade arquitectónica. Vimos que as questões expostas na introdução cobrem todos estes aspectos e a teoria será completa se lhes respondermos. A teoria deve basear-se sobre o conhecimento empírico (história da arquitectura) mas tem por objectivo ajudar o arquitecto a conceber, a prever, a comparar e a criticar”<sup>265</sup>. Como se pode constatar, Norberg-Schulz entende a Teoria também como um apoio à Prática, não evidentemente como norma, mas como instrumento de melhor compreensão, base de aperfeiçoamento para o acto de projectar. As questões a que Norberg-Schulz alude, são a compreensão dos fenómenos da Arquitectura, os conceitos base para essa compreensão e os métodos a seguir para a resolução dos problemas teóricos colocados. Estes correspondem “a três categorias diferentes. Temos, inicialmente, questões envolvendo a relação entre edifícios e os seus utilizadores, isto é, as condições iniciais e

---

<sup>264</sup> Girard, Christian

*Architecture et Concepts Nomades*  
Bruxelles: Pierre Mardaga, 1986, pp. 15, 16

<sup>265</sup> Norberg-Schulz, Christian  
*Système Logique de l'Architecture (Intentions in Architecture)*  
Bruxelles: Pierre Mardaga, 1979, p. 91

os efeitos da arquitectura. Em seguida vem a questão da organização dos meios considerados independentemente dos seus efeitos. É preciso, enfim, interrogar-se sobre se os meios particulares correspondem às condições iniciais e às influências particulares”. Norberg-Schulz considera que estas questões cobrem todos os aspectos da Arquitectura enquanto produto humano. Para ele a Teoria torna-se completa, desde que responda a estas questões<sup>266</sup>. Assim tanto Girard como Norberg-Schulz entendem que a Teoria da Arquitectura, ou o seu universo alargado, responde(m) à necessidade de compreensão, quer seguindo processos racionais estabelecidos segundo modelos globais como Norberg-Schulz explora no seu livro *Intentions in Architecture*, quer na nebulosa reconhecida por Girard e que ele centra na questão dos conceitos em Arquitectura, nómadas segundo as suas conclusões.

Voltando à nebulosa de Christian Girard, ele encontra alguns autores que adiantam definições diferentes. Para Bernard Huet o que se convencionou chamar de Teoria da Arquitectura é o conjunto das doutrinas, mas acompanhada pela investigação fundamental que contribui para “forjar o aparelho teórico sobre o qual se funda o conjunto de doutrinas utilizadas ao nível operacional do projecto”. Daqui Girard conclui que “As doutrinas são então a mediação entre teoria e projecto”. Em Norberg-Schulz Girard encontra uma perspectiva sobre a Teoria da Arquitectura que inclui as relações com outras áreas do universo teórico: “A teoria considera a arquitectura como um objecto, sem explicar a *experiência* da arquitectura, a *produção* de obras arquitectónicas ou de problemas ligados à *formação* dos arquitectos. A teoria não se ocupa de problemas mais específicos como a crítica arquitectónica ou a *investigação* histórica. Estes quatro domínios não se incluem na teoria, mas constituem, no entanto, as suas aplicações mais importantes”<sup>267</sup>. Lendo esta citação percebe-se que Norberg-Schulz se inclina para entender a Teoria da Arquitectura como a base do conhecimento em Arquitectura, sobre a qual as outras áreas do universo teórico assentam, estabelecendo assim uma hierarquia. E se estendermos esta lógica ao projecto, encontraremos a mediação da doutrina, como nos diz Bernard Huet, o que significa que a Teoria da Arquitectura influencia o Projecto, tal como atrás já se discutiu em Norberg-Schulz.

---

<sup>266</sup> Norberg- Schulz, Christian  
*Système Logique de l'Architecture* (op. cit.), p.23

<sup>267</sup> Girard, Christian  
*Architecture et Concepts Nomades*, (op. cit.), p17

Quanto ao universo teórico o pequeno livro de Vittorio Hugo e Roberto Masiero *La Questione Architettura* (1990) é esclarecedor de uma procura em ordenar a disciplina que parte do entendimento da Arquitectura como “um ‘fazer’ específico em função do habitar”, daí derivando o fazer como do “domínio da acção e nela concorrem actividades de ordem prática e teórica”. Partindo da ideia, não questionada, que a Arquitectura é Arte, referem-se a uma actividade poética que tem como objectivo produzir uma obra. A actividade teórica depende do conhecimento e da compreensão e a actividade prática depende do resultado de operações que têm influência no mundo físico. Como poética há uma dependência do objecto, como “teórica tem como fim o conhecimento de um determinado ‘estado de coisas’ e um horizonte que lhe permitirá colocar-se criticamente em frente ao mundo e a si mesma para adquirir o controlo cognitivo”. Há assim uma fixação na constituição bipolar da Arquitectura: Teoria e Prática. Os dois autores referem-se, depois, a um universo teórico que inclui a Teoria, a Crítica e a História.

Consideram então que “o conhecimento humano é conhecimento teórico” e todo ele: “pré-científico, científico e extra-científico, material e formal, normativo e explanatório, empírico e especulativo”, adiantando que teoria “deriva da palavra grega *theōría* que significa observar, examinar, ver, mas também considerar, contemplar”. *Theōría* deriva de *theáomai* que significa olho, observo, contemplo. “Uma possível interpretação é que seja a união de *theós*, deus, e *oráo*, olho, vejo. Neste caso a teoria torna-se na possibilidade da visão concreta e imediata do deus”. Da antiga Grécia para hoje, Ugo e Masiero recordam que a teoria era a investigação do fundamento metafísico enquanto, modernamente, “tende à investigação do fundamento científico, transmite a reflexão racional do *explicatio*, a formalização dos fenómenos em leis gerais e classificação sistemática. Hoje a teoria tende a relativizar qualquer fundamento e a construir um sistema que prevê a possibilidade de qualquer teoria se articular com a crítica e a história, que qualquer história assuma e proponha teoria e crítica e assim por diante”.

Quanto ao seu conteúdo, “uma teoria consiste num conjunto de proposições historicamente verificáveis/falsificáveis entre a sua aplicação à obra projectual e a reflexão crítica, estética e racional”. Quanto ao seu objectivo, “o discurso teórico sobre a arquitectura institui e descreve a estrutura e limites do campo de legitimidade

disciplinar, no âmbito de uma cultura e de um pensamento que, por sua vez, contribui para a sua formação. Tal exprime até a modalidade de abertura da fronteira disciplinar e as condições de intercâmbio com outras disciplinas afins ou complementares”.

Relativamente à Crítica, Ugo e Masiero explicam que “A palavra crítica deriva do grego *kríno* que designa um separar, escolher, seleccionar, pôr de parte, valorizar, decidir, julgar, interpretar, explicar. Pressupõe sempre um acto de juízo, um objecto sujeito a juízo, razões para julgar e, em última análise, valores a reter ou a formar (...) contemporaneamente a crítica é a própria prática do pensamento. Em si articula-se com a teoria e a história”. Depois recordam Kant como formalizador do entendimento moderno (antes do contemporâneo), “o tribunal que garante a razão na sua pretensão legítima, mas condena aquilo que não tem fundamento”. Contemporaneamente o conceito de crítica “distingue-se do kantiano, apesar de não o negar, porque não só quer ser um instrumento de fundação epistemológica, mas também se apresenta como contra-instância no confronto com as normas consideradas absolutas e óbvias”. Tem assim um estatuto interrogador. E isto também dentro da disciplina pois “parece de grande interesse experimentar medir a projectação, bem como a prática, a teoria como a história (...) o problema do próprio pensamento e das suas relações complexas com o fazer”<sup>268</sup>. Assim a Crítica apresenta-se como intermediária no mundo teórico da Arquitectura, entre a Teoria e a História, mas também na relação desse mundo com a Prática.

Josep Maria Montaner no seu livro de divulgação sobre a Crítica da Arquitectura, *Arquitectura e Crítica* (2007), bastante conhecido em Portugal, apesar de submetê-la em absoluto à Crítica da Arte, não tendo qualquer sombra de dúvida, afirma “uma estreita relação entre teoria e crítica”, dizendo que não há uma sem a outra, para concluir que “a teoria não tem sentido autonomamente, por si mesma. Como discurso autónomo, converte-se numa metalinguagem sem sentido. A teoria da arquitectura só tem sentido em relação às obras arquitectónicas”<sup>269</sup>. Como é fácil perceber, Montaner opõe-se a

---

<sup>268</sup> Ugo, Vittorio; Masiero, Roberto  
*La Questione Architettura*  
Milano: Cluva Editrice, 1990, pp. 13 a 17

<sup>269</sup> Montaner, Josep Maria  
*Arquitectura e Crítica*  
Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007, pp. 30, 31

Boudon e mesmo a Ugo e Masiero, pois estes hierarquizam, colocando a Teoria em primeiro plano. Já Manfredo Tafuri disse perentoriamente, numa entrevista publicada em 1995, que “Não existe essa coisa da crítica, há só história. O que habitualmente passa por crítica, coisas que se podem encontrar em revistas de arquitectura, é produzida por arquitectos que, francamente, são maus historiadores”<sup>270</sup>. Vários anos antes, no seu bastante conhecido livro *Teorie e Storia dell’Architettura* (1970), Tafuri, que não tinha uma posição tão radical, escreveu que “No campo crítico, falar de uma *teoria da arquitectura* não faz muito sentido, mas pode fazê-lo no campo da definição de novos instrumentos da projectação. É realmente sintomático que muitos peçam que se funde uma teoria rigorosa dos problemas arquitectónicos”<sup>271</sup>. Afinal Tafuri submetia a disciplina da Arquitectura à História, como marxista que era, e assim entendia a Crítica apenas submersa nas variantes do tempo e da sociedade que existe em cada momento, enquanto a Teoria serviria apenas para melhorar a eficácia da Prática. Tafuri foi essencialmente um historiador e o prisma da sua formação acentuou, nele, o primado da História. Lendo-o, apercebemo-nos da sua necessidade de Teoria que ele remeteu para a História.

Continuando com Ugo e Masiero, estes apontam a origem da palavra história na “grega *istoréio* que tem valor de ‘saber no sentido particular’ e ‘mostrar competência’. A história tem valor de investigação, conhecimento e, por extensão, conquistou o estatuto de ciência. (...) No mundo moderno nasceu a história como a entendemos ainda hoje. Ela descobre (ou permite descobrir) a totalidade: a totalidade dos modos de ser e da criação humana no mundo ou então a totalidade da ‘vida espiritual’ ou da cultura. A história vem, neste sentido, contrapor-se à natureza que é a totalidade do que é independente do homem. (...) No contemporâneo a história tem sido pensada nas múltiplas dimensões da existência do tempo, colocando como horizonte próprio, não a metafísica como no idealismo, mas a ontologia. (...) As tendências actuais convergem na consideração do monumento ou a arquitectura no seu conjunto, como um documento interpretável com a sua validade”.

---

<sup>270</sup> *There is no criticism, only history* (Richard Ingersoll interviews Manfredo Tafuri)  
In: *Casabella* n° 619-620, January/February 1995

<sup>271</sup> Tafuri, Manfredo  
*Teorias e Historia de la Arquitectura*  
Barcelona: Editorial Laia, 1973, p.213

Como conclusão do seu discurso sobre as três entidades do universo teórico Ugo e Masiero escreveram:

“- A teoria formula essencialmente proposições: articula *principia* (eventualmente reúne nela a síntese da *arkhé*).

- A história ordena *exempla*: procede, de qualquer modo, por ‘paradigmas’ e constitui-os em factos.

- A crítica fornece *criteria*: elabora ‘dimensões’ e ‘unidade de medida’, enuncia juízos de valor”<sup>272</sup>.

Deste modo os dois autores definem os papéis de cada entidade na aproximação ao conhecimento teórico em Arquitectura, colocando a Teoria como a que tem a capacidade de síntese, a que enquadra a disciplina, a História capaz de reconhecer e ordenar os factos sobre os quais o universo teórico se debruça e a Crítica estabelece critérios e produz juízos de valor finalmente observando caso a caso. Tudo isto, claro num contexto de relação entre a Teoria (ou universo teórico) e a Prática. Aquela permite adquirir um “controlo cognitivo” que possibilita o enquadramento de uma Prática em contexto disciplinar e não sujeita apenas às condições imediatas da realidade.

Muito recentemente a revista francesa *d’architectures* (Maio 2008) apresentou um caderno com o título *Qui a peur de la théorie?*<sup>273</sup>. Nele, Soline Nivet, num artigo com o título *Horizons Théoriques*, reafirma a exigência teórica ao escrever que “Regularmente, os arquitectos aproveitam uma entrega de prémios, resultado de um concurso ou proclamação de uma consagração, para lamentarem, espontaneamente, a ausência de um debate de fundo, a falta de discernimento dos júris, a ausência de crítica, etc. Implicitamente, essas queixas exprimem uma falta: a de um léxico partilhado que dê a cada um a possibilidade de descodificar os fenómenos contemporâneos e de orientar a sua prática, fornecendo, ao mesmo tempo, à crítica as suas ferramentas para analisar e interpretar os projectos”. E continua a exprimir as dúvidas em torno da disciplina ao

---

<sup>272</sup> Ugo, Vittorio; Masiero, Roberto  
*La Questione Architettura*, (op. Cit.), p.19

<sup>273</sup> *Qui a peur de la Théorie?* (caderno)  
In: *d’architectures* nº173, Mai 2008, pp.31 a 51

perguntar “que noções são necessárias para hoje pensar a arquitectura? Serão os nossos conceitos suficientemente estruturados para ser operatórios? Ajudar-nos-ão a reagir ao contexto e às modalidades da produção dos projectos?”. Mais à frente define o teorizar que “consistiria então, em princípio, no retomar dos projectos e dos preceitos de todos aqueles que se reivindicam ao mesmo momento de arquitectura, e a deduzir as noções comuns, a organizá-las para as restituir em seguida sob forma de um enunciado”. Depois traça um panorama das crises de incerteza desde o século XIX provocadas pela alteração das condições exteriores e pelas exigências à Arquitectura para concluir que “a teoria da arquitectura não existe talvez mais no seu estado puro, agindo sobretudo como uma grelha invisível através da qual, sem nos apercebermos, deciframos a realidade, interpretamos o passado ou postulamos o futuro”. Este é um entendimento que coloca a disciplina da Arquitectura numa espécie de limbo, porque a Teoria, base da sua organização intelectual é afinal “invisível”, isto é, incapaz de ser explícita, incapaz de ser partilhada como em qualquer disciplina que se reconheça como tal. Assim Soline Nivet entra em contradição com o que escreveu atrás e mergulha a disciplina num nevoeiro de indefinições no qual apenas encontra “horizontes teóricos” porque, como afirma, a teoria “movimenta-se, foge à medida que procuramos defini-la”.

Curiosamente François Chaslin, que foi director da revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1987-1994), bem como dos *Cahiers de la Recherche Architecturale* que se alimentavam do esforço do Estado Francês em desenvolver a investigação em Arquitectura nas décadas de 70 e 80 do século passado e que deu bons frutos no campo do conhecimento e até na renovação da prática profissional, num artigo intitulado *Où en sommes-nous?*, começa por escrever que “Já não gosto muito a palavra teoria com a qual fui alimentado, que os anos setenta raparam até ao fio e que faz transparecer um momento histórico preciso, o do estruturalismo, o das ciências sociais triunfantes, quando pensavam convergir, mais ou menos unificadas num grande todo. No campo da arquitectura, esta perspectiva parece-me que se tornou essencialmente especulativa e sem grande eco na realidade das coisas”. Assim François Chaslin mostra a sua desilusão e fala apenas “de doutrinas arquitectónicas, de ideologias, de atitudes, de posturas e de imposturas intelectuais e de modas” que aparecem e desaparecem, podendo voltar um pouco diferentes. A esta desilusão em Chaslin, junta-se a sua apreciação do presente: “As nossas ideias forjam-se no duplo jogo de fidelidade aos mestres e de ultrapassagem, de antagonismo e de ruptura, de mimetismo geracional também. As doutrinas

arquitectónicas são, quase sempre, compósitas e mal teorizadas. E então certas dimensões da sociedade contemporânea constroem atitudes novas, próprias da época que atravessamos que desviam a paisagem mental” que Chaslin considera envolverem o “liberalismo e a mundialização, fenómenos muito relacionados entre si”. Há que notar aqui na contradição entre a sua desilusão e a crítica ao fraco fundamento teórico das doutrinas. Afinal Chaslin exige mais que o conteúdo da lista de atitudes, posturas, etc. com que resumiu o esforço teórico possível. Aliás no fim do seu artigo refere-se aos desafios contemporâneos à Arquitectura como a questão ecológica e ambiental ou os avanços da Técnica e da Ciência, o que levanta implicitamente a necessidade de novos encaminhamentos teóricos e críticos.

Destes dois artigos podemos apercebermo-nos da confusa situação dos nossos dias, num tempo de ideias fracas, parafraseando Ignasi Solà-Morales, mudanças rápidas e ameaças antes desconhecidas ou mal pressentidas. O artigo de François Chaslin parece bem o reflexo disso. E a Arquitectura, que não soube estruturar-se enquanto disciplina reconhecidamente organizada, parece ser bastante vulnerável a uma situação particularmente instável (ou parecendo tal). Curiosamente e ainda no mesmo número de *d'architectures*, numa entrevista a Jaques Lucan, professor em Marne-la-Vallée de Teoria da Arquitectura e director da revista *AMC* (1978-1988), percebe-se que tem uma posição bastante mais optimista. Ele define o “fazer teoria” como “procurar (...) compreender as concepções arquitectónicas e explicá-las historicamente. A teoria teve sempre a ver com a história, mesmo se nas minhas aulas privilegio o momento contemporâneo”, dizendo mais à frente que “não deveria haver uma linha de separação entre crítica e teoria”. Defende assim o universo teórico com as três entidades em mútuo diálogo e também com a Prática: “Idealmente, não devia haver cortes entre a produção arquitectónica, o ensino e a teoria”. E dá o exemplo dos Smithson que considera terem-se interessado por muitos temas “mas se analisarmos certas problemáticas precisas, poderemos reconhecer neles uma verdadeira produção teórica” e acrescenta que o mesmo se pode dizer de Shadrach Woods do grupo Candilis, Josic et Woods, que planearam e projectaram Toulouse-le-Mirail, e poderíamos encontrar ainda outros exemplos como Leslie Martin, Christopher Alexander ou Nuno Portas. Portanto Jaques Lucan aproxima-se de Vittorio Ugo e Roberto Masiero, Christian Girard e Norberg Schulz, mas não de Philippe Boudon.

## Conclusão

Apesar do pessimismo desalentado de François Chaslin ou do diagnóstico reservado de Julia Robinson, a disciplina da Arquitectura tem objectivos, conceitos e métodos próprios, mesmo que ainda confusos à luz da ortodoxia científica ou nómadas como Girard classifica os conceitos em Arquitectura, faltando, é certo, uma sistematização que alguns julgam impossível face a uma Prática que enfrenta um mundo em permanente mudança. Afinal a disciplina existe entre e com vários paradigmas de conhecimento, e em diálogo com diversas disciplinas, das artísticas às científicas, passando pelas técnicas, procurando respostas compreensíveis para uma Prática que exige sínteses para preencher o seu papel no contexto da produção da Arquitectura, que se desenvolve em equipa com profissionais de muitas e diversas formações, e num tempo contemporâneo que, na cultura popular e económica, privilegia o arquitecto/artista/autor em detrimento da equipa e da complexidade inerente. A Arquitectura enquanto disciplina sobreviveu a milénios de transformações sociais, económicas, técnicas e de saberes, fornecendo sempre uma visão holística (Hanrot e Robinson assim o defendem), entrando em crise quando essa visão holística foi posta em causa.

Assim a disciplina da Arquitectura tem incorporado e usado paradigmas de conhecimento desde o tácito ao explícito, usando os termos de Robinson, da Filosofia às Ciências, passando pela tradição e usos acumulados, mas podemos encontrar em Stéphane Hanrot uma sistematização disciplinar que parte de modelos como a Medicina (Foucault também o usa) para enquadrar uma das questões centrais na disciplina, a relação entre Teoria e Prática e que Philippe Boudon resolve separando uma sub-disciplina que assegure a pureza científica e seja base de uma independência disciplinar. Mas é o único dos autores citados que defende tal. Todos os outros reclamam uma melhor sistematização geral, métodos de conhecimento mais claros e eficazes, bases conceptuais mais fortes, mesmo se Girard considere os conceitos em Arquitectura definitivamente nómadas, isto é, recolhidos, sem qualquer cuidado, de outras disciplinas, outros universos, revelando assim uma tradição de despreocupação relativamente a um rigor que as disciplinas científicas exigem a si próprias. Mas tal tem alguma legitimação que Girard encontra no duplo papel dos conceitos: respondem ao

pensamento como conceitos-metáforas e à acção como preceitos. Esta produção e uso de conceitos também dificulta a sua socialização, bem como a das teorias que poderão compor uma Teoria da Arquitectura. De facto a socialização da teoria, ou seja a sua partilha é considerada fundamental em todas as disciplinas porque são essencialmente criações colectivas.

A disciplina da Arquitectura enfrenta a complexidade do fazer e entender a obra arquitectónica. Hanrot e Robinson reconhecem a complexidade no centro da disciplina. Esta insiste na atenção ao habitante, rompendo com uma tendência, entre os arquitectos, em dar atenção sobretudo à “forma e espaço”. Aqui estará em causa a holística disciplinar que Nuno Portas constrói com a incorporação no ensino, na investigação de fortes relações com outras disciplinas.

Mesmo que Hanno-Walter Kruft ou Borissavlievitch considerem a Teoria da Arquitectura como incorporada na Teoria da Arte, estabelecendo uma extraordinária redução, que impede a característica central disciplinar que é a holística, verifica-se que nem todos os estudiosos da Estética assim pensam. Hvattum chama a atenção para as vontades racionalizantes coincidirem com crises, mas mesmo se tal for verdade, o que interessa é que o desenvolvimento científico daí advindo marcou profundamente os conhecimentos e até as práticas. Juntando as reflexões de Jon Lang propondo a teoria positiva e a teoria normativa, encontram-se relações entre a Teoria e a Prática já no próprio contexto da Teoria e alarga-se o seu âmbito. Âmbito que afinal abarca vários dos mundos de Karl Popper. Girard também concorda ao adiantar uma exigência teórica que tem atravessado a disciplina, podendo concluir-se que defende uma nebulosa teórica ou um universo teórico, que Vittorio Ugo e Roberto Masiero entendem ser formado pela Teoria, História e Crítica, atribuindo a cada uma destas entidades um determinado papel no conhecimento que afinal a Teoria (ou o universo teórico) é, e na qual repousa a unidade e entidade disciplinares.

Pode-se então avançar para um conjunto de temas e objectivos para a Teoria da Arquitectura:

- Definição(s) e limites da Arquitectura;
- Questões epistemológicas (paradigmas, sistemas e métodos de conhecimento, modelos disciplinares, organização disciplinar, áreas disciplinares);

- Conceitos e sistemas de conceitos;
- Universo teórico (Teoria, História e Crítica e suas inter-relações), produção das teorias tendo em conta a complexidade da Arquitectura;
- Relações com a Prática (doutrinas, normas, métodos de projecto, relações com a construção, etc.);
- A observação da Prática e suas consequências, chegando à obra construída e ao Habitar (podendo chegar à crítica dos resultados face às doutrinas e intenções do projecto, podendo também ensaiar métodos de falsificação ao entender a Prática e consequências no Habitar como uma possível experimentação);
- A Teoria (universo teórico) como explicação dos fenómenos da Arquitectura, modelos de enquadramento;
- Relações com outras disciplinas.

De tudo isto já existe na abundante publicação dos séculos XX e XXI, no esforço de racionalização empreendido a partir do século XIX, na investigação (disciplinar ou pluridisciplinar) que se acelerou a partir de meados do século XX, no ensino da Arquitectura (e Urbanismo) que se desenvolveu nas universidades, nas muito variadas práticas baseadas em intenções explícitas e em contexto disciplinar, práticas em que o arquitecto, tendo um papel próprio, trabalha em equipa e a produção da Arquitectura (no sentido lato que o primeiro capítulo levantou) e o seu habitar (igualmente no sentido lato) correspondem a processos complexos em parte longos no tempo, o que também implica o habitante, o cidadão e a sociedade em geral.



**3 - O UNIVERSO DA TEORIA DA ARQUITECTURA  
EM PORTUGAL NA PRIMEIRA METADE DO  
SÉCULO XX**



## O UNIVERSO DA TEORIA DA ARQUITECTURA EM PORTUGAL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

No primeiro capítulo (*A questão Arquitectura*) procurou-se indagar os significados, conteúdos e relações da Arquitectura como conceito, partindo dos dicionários generalistas, dos dicionários especializados e mergulhando nas publicações específicas sobre Arquitectura e campos afins, concluindo-se sobre a polissemia da palavra que tanto designa as obras construídas, os planos e os projectos que podem levar à construção, os conhecimentos práticos, como os teóricos, afinal uma disciplina que abarca várias escalas, das paisagens aos interiores, passando pelo urbano, centrando-se no espaço construído para o habitar (no sentido geral do termo) como objectivo. Verificaram-se, ao longo de, pelo menos, dois milénios, variações no seu entendimento, na sua organização disciplinar, nas relações com outras práticas e saberes, mas aquele centro conceptual não se perdeu, apesar dos riscos que a radicalidade de um John Ruskin trouxe na extrema redução com que pensou a Arquitectura, em tempos de separação entre o campo estético e o campo técnico e científico (o século XIX), em dinâmicas de afastamento e especialização que tenderam a fragmentar a típica visão holística da Arquitectura. O século XX foi o tempo da procura de novos modelos disciplinares e de acção que pudessem ultrapassar esse estado de coisas entre as Belas Artes, irremediavelmente decadentes, até porque os caminhos estéticos abandonaram esse sistema, se bem que o ensino sob influência francesa o não tenha feito, senão tardiamente, e a herança da crítica à industrialização, que se confrontava com o entusiasmo por essa mesma industrialização e pelos modelos de conhecimento e acção com bases científicas.

Na primeira metade do século XX assistiu-se à afirmação do Movimento Moderno, através do processo das vanguardas, alicerçado na procura em responder às condições que a Revolução Industrial tinha criado, provocando um tempo novo. Para tal houve que repensar a Arquitectura e os seus métodos de trabalho. A relação Arquitectura/Urbanismo foi um dos alicerces perante a urbanização acelerada. A colocação do Espaço no centro conceptual reintroduziu a relação da Arquitectura com a

Vida que tinha sido esquecida a favor do monumento, que Adolf Loos considerava nos limites entre a Arquitectura e a Arte. E o vector estético tornou-se menos importante, para voltar a um equilíbrio vitruviano que, em Hannes Meyer, é recusado a favor de uma exaltação da Função e da Técnica e de uma racionalidade objectivada em total oposição a Raul Lino, por exemplo. Este não terá conhecido aquele, mas soube de Le Corbusier, que foi o mais influente arquitecto do Movimento Moderno em Portugal. A posição deste, confirma o alargamento conceptual da Arquitectura, mas também implicou um outro entendimento do vector estético a partir do exemplo do engenheiro, o técnico que se apoia na ciência e não em perspectivas afectivas e decadentes, que o arquitecto franco-suíço interpretava serem as dos arquitectos do princípio do século XX, formados nas academias, isto é, nas Escolas de Belas Artes.

Se, após a Segunda Grande Guerra, o Movimento Moderno chegou a quase todos os cantos do Globo, também se confrontou com situações bem diferentes da Europa onde nasceu, pondo em causa alguns pressupostos de universalidade e colocando a necessidade de melhor conhecer o Homem e os desafios das suas peculiaridades num tempo em mudança. Constantinos Doxiadis inventou a Equística, disciplina nova que responderia aos assentamentos humanos a partir da consciência da situação humana em geral, bem diferente das típicas condições dos países mais ricos. Para ele a Arquitectura não pode focar-se apenas nos edifícios, afinal está-se perante o habitat humano, daí a evolução para a Equística. Esta lição foi seguida por Nuno Portas que também se interroga sobre a disciplina e as suas relações com outras disciplinas para o desenvolvimento do plano, projecto e construção, nomeadamente as do conhecimento do Homem. Este caminho, com altos e baixos, desagua nas considerações de Stéphane Hanrot em termos do “arquitectar”, ou a rejeição do objecto num recente escrito de Josep Maria Montaner.

No segundo capítulo (*Da disciplina da Arquitectura à Teoria*) tratou-se da disciplina da Arquitectura, destacando a Teoria da Arquitectura. Da primeira Julia Robinson e Andrzej Piotrowski entendem ser uma das mais importantes questões que a Arquitectura enfrenta hoje, mas consideram-na pouco abordada, apesar de ser facilmente reconhecível essa realidade disciplinar. Foucault trata de dar a conhecer o modelo disciplinar, no qual a Arquitectura tem pleno cabimento. E Robinson, bem como Hanrot entendem a perspectiva holística como central, bem como a capacidade em lidar com a

complexidade, que aliás vem, reconhecidamente, desde Vitruvius. Hanrot frisa que a Arquitectura assenta na “ordenação de objectos e sistemas complexos”. E desse célebre e quase mítico arquitecto romano também se herdou a ideia de uma disciplina com duas vertentes: a Teoria e a Prática. Mas também a questão coloca-se no modelo disciplinar a seguir, sendo o científico o que tem hoje maior prestígio e que muitos autores procuram na reestruturação da produção de conhecimento. Robinson refere-se a dois tipos de conhecimento, tácito e explícito e considera que podem ambos ser envolvidos em Arquitectura na exacta medida em que a disciplina encerra a Teoria e a Prática.

E a Teoria da Arquitectura parece ser também ser encarada num amplo leque, desde tudo o que se escreveu como tal, ou o conjunto das reflexões sobre Arquitectura, até à base disciplinar, àquilo que estrutura a disciplina da Arquitectura, que lhe confere coerência, eficácia e credibilidade. Mari Hvattum põe em causa a teoria como base disciplinar porque princípio do Iluminismo, quando hoje a ideia de progresso está em crise. Em contrapartida a uma teoria distante e dominadora, Hvattum propõe um modelo baseado na reflexão e interpretação participadas, bem o oposto de Phillippe Boudon que pretende a existência de um espaço disciplinar totalmente afastado de objectivos produtivos e fundado nos métodos de conhecimento científicos a que chama de Architecturologia, repudiando a Teoria da Arquitectura tal como existe porque demasiado promíscua. Em alternativa, Jon Lang defende a combinação entre a teoria positiva e a teoria normativa, posição mais próxima de Hvattum do que de Boudon. Enquanto para Christian Girard um dos problemas da disciplina da Arquitectura é assentar em “conceitos nómadas”, muitas vezes retirados acriticamente de outros campos e usados informalmente pelos arquitectos. Mas Girard encontra aqui uma característica disciplinar, uma espécie de nebulosa, um universo alargado. Christian Norberg-Schulz pensa a Teoria como um apoio à Prática, como instrumento de melhor compreensão, base de aperfeiçoamento para o acto de projectar. Assim a maioria dos autores consultados não coincide com Boudon, reconhecendo, no entanto que o modelo científico deve fazer também parte da produção de conhecimentos em Arquitectura. Consultando Vittorio Ugo e Roberto Masiero percebe-se que estes autores encontram o universo da Teoria organizado por três áreas: a Teoria, a Crítica e a História. Jaques Lucan acrescenta que esse universo deve estar em diálogo com a Prática. Deste modo o universo da Teoria é vasto, mas pode-se encontrar um conjunto de temas e objectivos

que a orientem e a estruturarem e afinal levem aos métodos adequados da produção de conhecimento.

Assim, a partir do enquadramento oferecido pelos dois primeiros capítulos, este terceiro capítulo corresponde à observação do universo da Teoria em Portugal. Esta observação tem sido pouco ou, quanto muito, parcialmente realizada por cá, pois os estudos em Arquitectura têm privilegiado a História da Prática (períodos de tempo ou monografias sobre determinados arquitectos) ou têm-se debruçado sobre temas específicos, mas muito pouco sobre esse universo em particular, que implica reconhecer a reflexão e a procura da compreensão dos fenómenos da Arquitectura, evidentemente no contexto dessa “nebulosa” que pode ir da doutrina à genuína interrogação de conceitos ou à observação mais ou menos crítica de casos concretos frutos da Prática, ou ainda à interrogação sobre os fundamentos disciplinares, ou mesmo à investigação mais ou menos estruturada segundo moldes racionais e científicos, passando pelas perspectivas ideológicas, que Boudon, a partir de Gaston Bachelard, considera obstáculo epistemológico ao pleno conhecimento racional.

Tendo como um aspecto basilar a delimitação nacional, seria necessário escolher um conjunto de casos e, eventualmente um espaço temporal de modo a não estender *ad infinitum* esta dissertação e oferecer-lhe alguma eficácia epistemológica. Portanto, e porque a proximidade no tempo remete simultaneamente para uma maior afinidade com o presente e melhor informação, quer em abundância quer mais afastada da tradicional interpretação histórica, escolheu-se o século XX e deste a primeira metade, porque mais sedimentada e talvez mais controlável em termos de documentação e de outras fontes de informação. A segunda metade do século correspondeu à implantação do Movimento Moderno em Portugal e suas consequências, desenvolvimentos e críticas, bem como a às múltiplas evoluções até hoje (estamos no início do século seguinte), assim como a um aumento exponencial de acontecimentos relevantes, produção de documentação e multiplicidade de práticas, bem como um cada vez maior volume de construção, e também produção de conhecimento e até de especialização de áreas e do número de escolas e conseqüente aumento do número de arquitectos, não esquecendo os muitos novos problemas que foram surgindo até agora. E tudo isto tendo como pano de fundo a cada vez maior inserção de Portugal na Europa e vasto Mundo, que se começa logo a notar imediatamente após a Segunda Guerra Mundial. E na Arquitectura como

disciplina (claro que também os arquitectos) esta realidade resultou numa consonância da melhor arquitectura portuguesa com o contexto internacional ao ponto de hoje ser inegável o seu reconhecimento no exterior, facto que não aconteceu antes, senão de maneira tão tímida que o país era totalmente desconhecido no exterior. Mas esta consonância não se limitou à Prática, o universo da Teoria absorveu, traduziu muito do que veio além fronteiras, mas também se procurou criar conhecimento próprio e um primeiro sinal foi o *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa (Arquitectura Popular em Portugal)*, para continuar, por exemplo, nas provas académicas exigidas aos professores pela reforma do ensino de 1957 ou na criação de um espaço para a Arquitectura no Laboratório Nacional de Engenharia Civil.

Por tudo isto haveria dois caminhos: escolher alguns casos esparsos em todo o século XX ou concentrar num período de tempo capaz de mostrar continuidades e descontinuidades no debate disciplinar, realizado ou não por arquitectos. Foi esta última hipótese a escolhida, e assim o período de tempo e respectivos casos relevantes correspondem à primeira metade do século, desde o “movimento” da Casa Portuguesa até à implantação do Movimento Moderno, apenas apontando alguns aspectos desta implantação, de modo a estabelecer fronteiras, mesmo que porosas e não avançando para o seu aprofundamento, pois o limite seria ultrapassado. A Casa Portuguesa propiciou o primeiro debate sobre Arquitectura em Portugal com expressa intenção e pela primeira revista de Arquitectura (*A Construção Moderna*) fundada por cá, numa continuidade de números onde nenhum arquitecto participou. Afinal cabia aos arquitectos projectar como artistas, tal como eram considerados e se consideravam, mas não reflectir. Isso seria para outros, historiadores de Arte, estetas, ou mesmo engenheiros. Nesta revista, o protagonismo do director engenheiro Mello de Matos foi bem maior que o do outro director o arquitecto Rozendo Carvalheira, por isso o primeiro escreveu um artigo para aquele debate e este não. Mas Raul Lino acabou por ser a principal personalidade da Casa Portuguesa, primeiro com obras apresentadas nas revistas, para depois escrever livros e artigos em torno da Arquitectura Doméstica, da Casa Portuguesa, da História da Arquitectura e, já no final da sua vida, da condenação da arquitectura do Movimento Moderno. Teve uma grande influência em arquitectos, mas sobretudo em não-arquitectos, e a sua acção estendeu-se desde o início do século até à década de 70 em cujo começo se realizou uma importante exposição sobre a sua obra que foi fortemente contestada. Já a geração Modernista ultrapassou a ausência

quase total de expressa reflexão da geração anterior e, aproveitando o impulso dado pelo Estado Novo, nomeadamente pelo ministro Duarte Pacheco, afirmou-se melhor enquanto corpo de profissionais detentores de um conhecimento útil à sociedade, mesmo que ainda no enquadramento Belas Artes, mas com um sentido moderado de modernidade na procura de uma actualização e uma melhor relação com os conhecimentos técnicos e científicos em boa parte entendidos como campo específico dos engenheiros. Publicaram sobretudo nas décadas de 30 e 40. A figura de Francisco Keil do Amaral estabelece a transição para o Movimento Moderno cuja adesão é conscientemente realizada pela geração Moderna. Ele inicia-se na escrita sobre Arquitectura nos inícios da década de 40, publicando ao longo desses anos os seus mais importantes textos.

São estes os três casos que são observados nos sub-capítulos seguintes, focando essencialmente escritos que se podem classificar como reflexões mais ou menos organizadas, críticas, debates de ideias, tentativas de interpretação histórica, alguma doutrinação, alguma procura em definir conceitos e campos disciplinares e vontades em melhor alicerçar conhecimentos e práticas. Os seus autores tanto podem ser não-arquitectos como architectos, mas, à medida que o tempo foi correndo, estes últimos adquiriram maior protagonismo.

## **RAUL LINO: A CASA PORTUGUESA, A ARQUITECTURA DOMÉSTICA E A LUTA CONTRA A ARQUITECTURA MODERNA**

Raul Lino (1879-1973) foi um arquitecto que se movimentou razoavelmente isolado dos arquitectos portugueses, quer porque não se formou em nenhuma escola do tipo Belas-Artes ao contrário da maioria daqueles, quer porque não frequentou os meios profissionais (só em 1926 é que lhe foi conferido o diploma oficial de arquitecto), preferindo meios culturais literários, musicais ou artísticos, não esquecendo os círculos socialmente privilegiados que frequentava e aos quais pertenciam muitos dos seus clientes. No entanto teve uma enorme influência, quer entre os arquitectos, quer na sociedade em geral (pelo menos entre aqueles que sabiam ler), marcando indelevelmente a primeira metade do século XX, mas também reconhecido por muitos na segunda metade do século e até hoje. Basta lembrar as sucessivas reimpressões de *Casas Portuguesas* ou a recente publicação de colectâneas de textos de Raul Lino em periódicos de grande divulgação. A sua formação afinal iniciou-se ainda era criança em Inglaterra, para ser depois mandado para a Alemanha onde esteve em Hannover entre 1893 e 1897, frequentando uma escola de Artes e Ofícios e uma escola técnica, tendo aí aulas de Arquitectura, enquanto frequentava o atelier de Albrecht Haupt, que se tinha doutorado com uma tese com o título de *A Arquitectura da Renascença em Portugal*, amplamente ilustrada e publicada posteriormente em fascículos e em livro por editores portugueses, o primeiro largo estudo realizado sobre a arquitectura em território português, na senda da descoberta da cultura portuguesa iniciada no século XIX por estrangeiros e que só começou a ter efeitos por cá nos finais do século, se bem que não se pode esquecer Alexandre Herculano e Almeida Garret e outros. Do conde Raczynski ao rei D. Fernando II, até Haupt, essa sequência veio alimentar o interesse dos portugueses no próprio país que, já no final do século, se manifestava em nacionalismo quer entre republicanos, quer entre monárquicos, quer na “geração de 90”, quer em eminentes escritores como Eça de Queiroz ou Ramalho Ortigão, quer no historiador de Arte Joaquim de Vasconcelos que estudou na Alemanha. Assim Raul Lino interessou-se por Portugal na vertente Arquitectura e Artes e Ofícios a partir de uma aprendizagem

dos valores sociais britânicos e de um ensino numa Alemanha interessada pelo exemplo britânico em torno da casa unifamiliar com doutrinação de Ruskin e William Morris e obras de arquitectos como Philip Web, Voysey ou Ballie Scott e, em paralelo, com o enfoque português de Haupt. Quando voltou para Portugal, em 1897, era ainda muito novo, mas, pouco depois, abalançou-se a participar no concurso para o pavilhão de Portugal da Exposição Universal de Paris 1900 com um projecto que era sobretudo uma colagem de elementos arquitectónicos recolhidos das ilustrações do livro de Haupt, apresentando-se como oposto à atitude internacional Belas-Artes de Ventura Terra, que foi quem ganhou o concurso e projectou os dois pavilhões da representação portuguesa, o do Quai d’Orsay e o das colónias. Deste modo, Raul Lino tinha todas as condições para se interessar pela movimentação a que se chamou Casa Portuguesa que se iniciou na última década do século XIX<sup>274</sup>.

### **O movimento da Casa Portuguesa: um debate arquitectónico?**

Aparentemente a questão de uma casa portuguesa foi colocada, nos finais do século XIX, por etnógrafos, como se dizia na época. José-Augusto França refere-se a Henrique das Neves a quem lhe pareceria “haver um tipo português” muito baseado em observações limitadas à Beira Alta. Mas é evidente que o uso da palavra tipo não parece coincidir com o conceito que encontramos em Quatremère de Quincy, na sequência classificatória das ciências no século XVIII, ou no debate tipológico entre italianos nas décadas de 60 e 70 do século XX, o que leva a redobradas cautelas na interpretação deste debate na transição do século XIX para o XX. Em oposição a um único tipo, Rocha Peixoto, director da revista de Etnologia e Arqueologia *Portugália*, aí escreveu a propósito da casa que Ricardo Severo projectou para si próprio no Porto. No entanto Joaquim de Vasconcelos em 1908 considerava “que já ninguém se entende no meio de

---

<sup>274</sup> Dados recolhidos em:  
França, José-Augusto  
*A Arte em Portugal no Século XIX*, segundo volume  
Lisboa: Livraria Bertrand, 1966

Ribeiro, Irene  
*Raul Lino, Pensador Nacionalista da Arquitectura*  
Porto: FAUP publicações, 1994

tantas receitas e alvitres. Cada província tem felizmente o seu tipo. Procurai-o. Como pretendeis apreçoar uma fórmula, um padrão único?”<sup>275</sup>.

Já Rute Figueiredo, que publicou a sua tese de mestrado, *Arquitectura e Discurso Crítico em Portugal (1893-1918)*, em 2007, sobre discursos críticos ou não em relação à Arquitectura durante aquele período, faz remontar o início da discussão em torno de uma hipotética casa portuguesa a uma tese levantada pelo etnólogo Paula e Oliveira em 1895, num texto sobre uma excursão à Serra da Estrela publicada em *Arte Portuguesa* onde paira a dúvida sobre a existência de “um tipo tradicional e característico de habitação, que pudesse, com rigor, classificar-se de – *casa portuguesa*”, afinal depois da hipótese de Henrique das Neves formulada em 1893. Mas seria com a revista *A Construção Moderna* que verdadeiramente o debate se instalaria, pois publicou vários artigos entre 1903 e 1905 sobre o tema e anunciando um inquérito que afinal se traduziu nessa publicação<sup>276</sup>.

Em Abril de 1903 a revista apresentava um artigo de Abel Botelho, romancista e crítico de Arte, segundo Mello de Mattos, intitulado *A Casa Portuguesa* que inicia com a habitual condenação do chalet, “essa absurda transplantação, para o nosso clima, das infortáveis gaiolas alpinas”, condenação que Botelho indica já ter vinte anos pela voz de “neoestetas” que exigem “a renovação arquitectónica da ‘casa portuguesa’”. Mas Botelho entende que “é impossível estabelecer para todo o país um tipo, já não digo uniforme, mas nem sequer aproximado de construção civil. A casa varia, adapta-se aos costumes dos habitantes e ao clima. Sempre assim sucedeu, quer nas edificações rústicas, quer nas urbanas. (...) Portanto, como base para a nossa investigação, poderíamos partir apenas deste princípio: em que cada região, mais acentuadamente caracterizada, do nosso país, se notam e se mantêm tipos de construção especiais”. Mas mesmo no interior de cada região, Botelho duvida da existência de um só “tipo” e considera que apenas na Beira Alta e em Trás-os-Montes “o carácter das construções

---

<sup>275</sup> França, José-Augusto  
*A Arte em Portugal no Século XIX* (op. cit.), pp. 156 a 158

<sup>276</sup> Figueiredo, Rute  
*Arquitectura e Discurso Crítico em Portugal (1893 – 1918)*  
Lisboa: Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa, 2007, pp. 323, 324

resiste com vantagem à caprichosa invasão do cosmopolitismo e da moda”. No entanto previne contra o “pretender arruar a nova Lisboa com prédios transplantados dos contrafortes do Marão ou do Caramulo”, pois “seria tão grande e absurdo contra-senso como obrigar, nesses apartados rincões, os cabreiros e os pastores a andarem de luvas”. Depois tenta provar este absurdo ao imaginar uma rua, na cidade, bordejada por casas com a escada no exterior, como nessas províncias, para além de considerar “esses tipos rústicos (...) de uma absoluta pobreza de ornamentação”, concluindo que “De sorte que caímos neste dilema: ou deixá-las lá continuar onde elas vegetam, na sua tranquilidade bucólica, entre pinhais e castanheiros; ou deformá-las, fazendo com que deixem de ser o que são”. E classifica de ingénua a “crença na possibilidade de criação de um tipo de casa portuguesa, – como se factos de esta ordem dependessem de simples fenómenos de vontade!”.

Para Botelho “Na fixação dos tipos de arquitectura civil há dois elementos fundamentais, actuando permanentemente, na longa sequência dos séculos: são a evolução social e o clima”, definido assim os vectores de que a obra arquitectónica (ou a casa) depende, acrescentando que “Se a arquitectura, como eu creio, é uma arte, não esqueçamos que toda a obra de arte é um documento, é o significado da civilização do seu tempo. O artista, que a criou, obedeceu ao sentimento geral, ao tom, ao ar, ao sabor da época em que viveu. Daí a invariabilidade da sua obra”. Mas acrescenta, distinguindo uma arquitectura de excepção da corrente, que “Os monumentos conservam-se, as casas renovam-se “ e encontrar “um tipo português, é pia ilusão”, acentuada pelo facto de que “O português, em arquitectura, tem sido sempre tão deploravelmente inesteta como em tudo mais. Importa, copia, e adapta servilmente as imposições do bom gosto e os modelos mais em voga de construção”<sup>277</sup>.

Deste modo Abel Botelho entende que a casa ou a arquitectura variam conforme a evolução social e o clima bem como de acordo com o espírito do tempo, o “zeitgeist” da filosofia alemã, que interpreta de modo radical, como mais tarde o Movimento Moderno entenderá, defendendo assim uma arquitectura adaptada a tempos fundamentalmente

---

<sup>277</sup> Botelho, Abel

*A Casa Portuguesa*

In: *A Construcção Moderna* nº 92, 10 de Abril de 1903

diferentes dos do passado. Há assim um positivismo em Abel Botelho que o impede de estabelecer pontes entre mundos que considera absolutamente distantes, a ruralidade distante da influência da modernidade do início do século XX e a cidade (o exemplo é Lisboa) aberta a essa influência e ela própria um meio social bem diferente do rural. Há também que assinalar a dificuldade que Abel Botelho mostra no uso da palavra arquitectura que afinal integra na Arte, não tendo um espaço disciplinar próprio. Curiosa é a questão da ornamentação, pois na boa tradição doutrinária do século XIX, a condição artística da Arquitectura seria sobretudo assegurada pelo ornamento, ou pela decoração, conceito mais amplo em John Ruskin que responderia ao não utilitarismo da Arte, visto que a obra arquitectónica é útil (ou utilitária). O uso da palavra tipo parece aproximar-se mais do conceito de modelo e não do conceito de tipo como já foi comentado atrás.

Respondendo a Abel Botelho, um dos directores de *A Construção Moderna*, o engenheiro Mello de Mattos (curiosamente o outro director, o arquitecto Rozendo Carvalheira não entrou na polémica) escreveu um artigo aí publicado também em Abril de 1903, onde, sobretudo, relata a substituição de um antigo edifício dos paços do concelho de “certa câmara sertaneja” que tinha “uma fachada sem grande estilização talvez no seu conjunto; mas as arcarias do andar térreo, com a sua escadaria corrida, de poucos degraus, ao longo da frontaria, davam grato abrigo nos dias de sol claro, e não sei porquê a edificação caracterizava bem o fim para que era destinada”. Tendo ido a Lisboa, responsáveis pela câmara quiseram um edifício “em estilo moderno, *à moda*”. Encomendaram um novo projecto que “tinha sido copiado, no tocante ao estilo, de um que viera nas *Nouvelles Annales de la Construction* “. Depois consultaram Mello de Mattos que os aconselhou a não construir o projecto por não responder à necessidade de protecção climática como as velhas arcadas nem a uma “característica arquitectónica”. Não fizeram caso dos conselhos do engenheiro e entenderam-nos como “catureira arqueológica”, construindo o projecto e assim eliminando o local onde a gente da terra se reunia informalmente protegida das intempéries. Mello Mattos, tendo este caso como exemplo, defende que se possa definir, por tentativas, “a fórmula da casa portuguesa”, como seria característico da Arte, mas “Não pode no entanto ser restrita que não dê ensanchas ao arquitecto para demonstrar que nele existe o homem que cultiva uma das artes mais ingratas e onde menos é susceptível de poder provocar-se a emoção estética, aquela onde a geometria e o cálculo têm influência capital”. Deste modo o engenheiro

tem um entendimento da Arquitectura diferente de Abel Botelho e até dos arquitectos, pois nela inclui os vectores do cálculo e da Geometria (Matemática) e certamente outros conforme se pode observar na orientação da revista *A Construção Moderna*, bem diferente da sua contemporânea *A Architectura Portuguesa* que se fixava muito mais nas questões estéticas e apenas na apresentação de obras construídas acompanhadas por texto crítico. Mais para o início do artigo, Mello de Mattos considera que não é possível haver uma fórmula “imutável nem restrita e tem que variar não de século para século, mas periodicamente, à medida que as condições de viação, higiénicas, económicas e todas as demais”. Depois alude à influência italiana na predominância da tradição clássica depois da Idade Média, para chamar a atenção para os “trabalhos de Walter Crane e William Morris e tantos outros” que reataram com “a tradição arquitectónica do tempo da rainha Ana “. Assim Mello de Mattos reconhece essa ligação voluntária do movimento Arts & Crafts com os tempos medievais, parecendo pois aí encontrar a via de procura para a Casa Portuguesa. É de assinalar que reconhece Morris, o dono da Red House, mas não o seu arquitecto, Philip Web, e escolhe Walter Crane para dar como exemplo, sendo este um pintor que esteve à frente da Art Workers Guild, fundada por discípulos do arquitecto Norman Shaw, e foi conferencista, mas sempre pouco citado pelos historiadores que se debruçaram sobre esse movimento. É evidente que a questão da Casa Portuguesa assentando numa perspectiva ideológica nacionalista, e sendo Mello de Mattos um seu adepto, o seu discurso tem um forte carácter doutrinário, mas a sua visão da Arquitectura é mais alargada do que a de Botelho, portanto mais próxima do modelo vitruviano. Mello de Mattos parece não distinguir um tipo de espaço da forma em arcadas que associa à tradição<sup>278</sup>.

Um artigo seguinte, publicado na revista *A Construção Moderna* em Julho de 1903 sobre este tema, foi afinal um escrito sobre Raul Lino de José Pessanha, professor de História da Arte na Academia de Belas Artes de Lisboa e conservador na Torre do Tombo. Inicia o seu artigo lembrando a campanha do periódico *Novidades* para a “intervenção artística nos projectos de construções a erigir nos novos bairros da capital” na qual veio ao de cima a existência de “um tipo tradicional de habitação”. Mas o mais interessante neste escrito é José Pessanha estar convencido de que “importa substituir

---

<sup>278</sup> Mello de Mattos

*A Casa Portuguesa – outro depoimento*

In: *A Construção Moderna* n° 93, 20 de Abril de 1903

um estudo metódico da questão às divagações literárias, às sínteses audaciosas, às afirmações dogmáticas”, desafiando a “novel Associação dos Architectos” a realizar tal estudo “sobre as respostas que colhesse a um questionário referente às antigas habitações, mais ou menos características, de diferentes pontos do país”.

A partir desse estudo, Pessanha delineia um programa em direcção à Casa Portuguesa: “Assim se definiriam vários tipos architectónicos, se poderia depois, por um estudo comparativo, determinar a filiação e o grau de originalidade desses tipos, e, por último, se extremariam as particularidades, de aspecto geral, disposição e ornamentação, a aproveitar nas modernas construções, distinguindo-se, como revela, para o efeito dessa adaptação, entre casa de campo e casa urbana, Depois seria necessário descobrir os meios de conquistar para o novo género as simpatias dos architectos e do público, porque não se impõem, não se decretam, fórmulas artísticas”. Logo a seguir dá como exemplo Raul Lino que faria “Esse exame das nossas antigas construções; essa obra de apropriação dos velhos tipos architectónicos tradicionais às edificações da actualidade; a tradução da fórmula – ainda vaga – casa portuguesa num esquema convergente e nítido da habitação, - tudo isto, que não a simples transplantação, absurda e injustificável, de casas rurais, minhotas ou alentejanas, para a capital e suas cercanias”. Cita em seguida os nomes de William Morris, Walter Crane (outra vez uma referência portuguesa a este pintor um tanto obscuro!) e John Ruskin sob cuja influência se tem constituído “essa tão bela, tão prática e tão característica arquitectura inglesa moderna, pela actualização da arquitectura do tempo da rainha Ana, que, todavia é originalmente continental”. E reflecte sobre a inexistência de “uma acentuação nacional inconfundível” na arte portuguesa, mas reconhecendo alguns “momentos” sobretudo nas velhas “construções rurais”.

José Pessanha dá também exemplos de casos em que esses momentos são reavivados sem ser “à custa da lógica, da higiene e do conforto” e sem renunciar absolutamente às vantagens dos novos materiais”. O primeiro exemplo é a telha produzida nas fábricas do Sr. José Lino, pai de Raul Lino que “reúne à forma e à cor da nossa as vantagens da marsehesa”. O outro exemplo é a adaptação da janela de guilhotina às exigências de higiene contemporâneas com uma simples correcção que os ingleses já usavam: o caixilho superior ser móvel. E termina o artigo referindo-se aos projectos de Raul Lino e Francisco Villaça, casos que exemplificam “como é possível a nacionalização da nossa

arquitectura pela evolução de elementos tradicionais”. Para ilustrar tal apresenta desenhos de alçados de fachadas produzidos por Raul Lino porque o arquitecto tem “dedicado a sua atenção à casa urbana, estudando de preferência as fachadas, como parte mais interessante”. O final do artigo é apoteótico: “Pediria, se para isso tivesse autoridade, o aplauso e o reconhecimento de quantos, nesta fria época de materialismo, ainda folgam de que tudo lhes recorde que vivem na linda e gloriosa terra de Portugal”<sup>279</sup>.

Deste texto de José Pessanha há que salientar, em primeiro lugar, o desafio que fez à Associação dos Arquitectos Portugueses para realizar um estudo metódico sobre as “antigas habitações” com vista a tirar conclusões que se pudessem “aproveitar nas modernas construções”. Só muito mais tarde, no final da década de 50 do século XX, é que, pela mão do então Sindicato Nacional dos Arquitectos, um grupo de arquitectos essencialmente da geração Moderna cumpriu em parte esta proposta de estudo, mas já sem o objectivo daquele aproveitamento, que foi o *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa*, cujos resultados foram publicados em 1961 com o título *Arquitectura Popular em Portugal*. José Pessanha solicita afinal uma aproximação racional à questão da Casa Portuguesa e o uso de métodos de base científica para conhecer a realidade das “antigas habitações”, e isto por parte de um professor de uma escola avessa à teorização e racionalização dos conhecimentos em moldes metódicos, científicos. Aquilo que propõe, a adaptação dos resultados desse estudo para as “modernas construções” não deixa de fazer lembrar Viollet-le-Duc que considerava ser o método fundamental, escrevendo que “É então essencial aplicar ao conhecimento das artes do passado um método rigoroso, e não vejo que se possa melhor fazer que seguir, nesta questão, as quatro regras de Descartes”<sup>280</sup>. Também a sua perspectiva de como chegar a um estilo próprio do século XIX, partindo da lição do gótico (estilo francês representando a mais racional da arquitecturas) e introduzindo os novos conhecimentos construtivos, nomeadamente o uso do ferro, bem como respondendo escrupulosamente aos programas

---

<sup>279</sup> Pessanha, José  
*Fachadas de estilização tradicionalista – Arquitecto, sr. Raul Lino*  
In: *A Construcção Moderna* nº 102, 20 de Julho de 1903

<sup>280</sup> Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel  
*Entretiens sur l'Architecture*  
Bruxelles: Pierre Mardaga, éditeur, 1978, Dixième Entretien p. 452

do seu tempo, não deixa de lembrar esta vontade em aproveitar o que de bom vem do passado (o carácter nacional, a exemplaridade racional) com as premissas da contemporaneidade, conforme se pode deduzir do *Onzième Entretien* do bem conhecido *Entretiens sur l'Architecture* (1872-73). Viollet-le Duc era conhecido em Portugal no princípio do século XX a despeito da sua oposição às Belas-Artes, como o prova, por exemplo, o livro do engenheiro civil Augusto Fuschini, *A Architectura Religiosa na Idade-Média* (1904). Mas claro que a postura de Viollet-le-Duc é bem distante do apologético fim do artigo de José Pessanha. Também os britânicos que são referidos no texto estavam distantes do arquitecto francês. Interessa igualmente frisar esta ideia de adaptação/cominação/reutilização do antigo com o contemporâneo que passa constantemente nos textos de Raul Lino, pelo menos até meados do século XX e de outros como Francisco Keil do Amaral, sendo uma linha de estruturação da arquitectura portuguesa em boa parte do século passado, mas com diferentes perspectivas.

Ainda preenchendo o debate sobre a Casa Portuguesa, a revista *A Construcção Moderna* publicou, entre Agosto de 1905 e Janeiro do ano seguinte, um longo texto em fascículos assinado pelo etnógrafo e arqueólogo Rocha Peixoto que se inicia com exemplos concretos de “tipo ou tipos de habitação nacional”, que são “a expressão final da convergência de motivos independentes, como sejam a paisagem, a cuja influência naturalmente se adapta, os recursos geológicos, os acidentes topográficos, as imposições climatéricas e as necessidades e circunstâncias sociais e domésticas”, para concluir que “Mas se não temos uma arquitectura exclusivamente nossa, nem rural, nem urbana, e por igual é escassa a nossa originalidade nos pormenores e acessórios, a tradição que radicou numerosos costumes compartilhados por povos afins, igualmente consagrou os tipos de casas já descritas e que afinal, como o assegura um longo tempo decorrido, melhor se acomodam ao génio do povo que as habita”. Ou seja, em princípio, há uma dependência dos “motivos independentes”, mas também há “costumes compartilhados por povos afins”, combinação que não parece muito clara no pensamento de Rocha Peixoto. Como já logo no início ele faz alusão à casa na rua do Conde, no Porto, construída segundo o projecto do arqueólogo e engenheiro Ricardo Severo, que exerceu a profissão de arquitecto em São Paulo no Brasil, para si próprio, de novo a ela se refere antes de abordar a casa cidadina, essencialmente em pormenores, sem qualquer perspectiva urbana. E finaliza o seu texto com sucessivas descrições dos pormenores dessa casa e os modelos concretos a que se referem, encontrados um pouco por todo o

país, mas não a aborda enquanto tipo na sua organização espacial e colocação urbana e muito menos na sua caracterização construtiva geral<sup>281</sup>. Deste modo Rocha Peixoto valoriza em extremo os pormenores “portugueses” sem cuidar que a casa segue o tipo consagrado da moradia burguesa europeia, no meio do lote com um jardim à sua volta e com interiores decorados nos diversos estilos europeus em clara contradição com a vontade nacionalista dos pormenores “portugueses” do exterior. A revista *A Arquitectura Portuguesa* publicou um texto com fotografias sobre esta casa muito depois do artigo de Rocha Peixoto, exactamente com a mesma atitude elogiosa, em 1916, muitos anos depois da sua finalização em 1904, o que mostra a fama da casa e afinal o modelo da Casa Portuguesa que se tornou mais popular, sobretudo o uso de ornamentos retirados acriticamente das imagens das casas rurais ditas tradicionais e aplicados a gosto. Raul Lino num artigo sobre a Casa Portuguesa na revista *Ver e crer* em 1945<sup>282</sup> considerou que esse foi o resultado do movimento de nacionalização da casa, não passou muito além disso. Mas, como se viu anteriormente, a negação da possibilidade em transpor a casa rural tradicional para a cidade por parte de Abel Botelho ou a necessidade de tudo alicerçar em estudos sérios por parte de José Pessanha, não foram opiniões muito escutadas.

Ainda em 1905 *A Construção Moderna* publicou outro longo texto também em fascículos, desta vez do general e etnólogo Henrique das Neves que se considera um “curioso” e foca sobretudo a varanda coberta como típica adaptação climática em Portugal, dando vários exemplos e terminando para a capital: “Já temos em Lisboa, aqui e além muito raramente por enquanto, em algumas habitações da mais recente construção, os beirais dos telhados alongados em forma de alpendre ou toldo, protegendo as janelas do pavimento superior. Nada de mais racional e airoso. Não obstante, este melhoramento somente agora faz o seu aparecimento triunfal na capital, ele que, do Mondego para o norte, é tão conhecido e usado. Esperemos também a

---

<sup>281</sup> Rocha Peixoto  
*Casa Portuguesa*

In: *A Construção Moderna*, nº 141, 20 de Agosto de 1904, nº 142, 1 de Setembro de 1904, nº 143, 10 de Setembro de 1904, nº 144 de 20 de Setembro de 1904, nº 146 de 10 de Outubro de 1904, nº 155 de 10 de Janeiro de 1905

<sup>282</sup> Lino, Raul  
*Vicissitudes da casa portuguesa nos últimos cinquenta anos*  
In: *Ver e crer* nº 8, Dezembro de 1945, pp. 33 a 37

varanda tradicionalista”<sup>283</sup>. Henrique das Neves não se abalança a grandes voos interpretativos, apenas recolhe casos concretos de um dispositivos de adaptação climática (e não só) com fotografias e legendas e conclui da sua bondade e aplicabilidade para o seu tempo, apenas ancorado na certeza de que o clima não mudou e no seu nacionalismo.

E na senda em dar espaço de escrita àqueles considerados criadores das bases do movimento da Casa Portuguesa, ainda no mesmo ano de 1905, *A Construção Moderna* publicou um texto de Júlio Castilho, que foi olisipógrafo, em parte baseado no 5º volume da sua obra *Lisboa Antiga (1879-1890), O Bairro Alto de Lisboa*, onde fez uma breve história da habitação em Lisboa<sup>284</sup>. Logo no início coloca-se contra a transposição dos tipos rurais tradicionais para “as nossas avenidas”, o que “seria (...) mentir à lógica, tão preconizada e procurada por Viollet-le-Duc e outros mestres”. Percebe-se pois que Castilho faz um apelo à razão e não à emoção tão típica do nacionalismo da Casa Portuguesa. Um pouco depois diferencia o mestre de obras do “arquitecto de génio” ao entender que o primeiro é apenas rotineiro, mas o segundo “antevê caminhos novos, fórmulas novas, que faz da habitação o invólucro necessário do viver de tais ou tais classes, que rompe com as tradições absurdas e anacrónicas”, precisando “de muito saber e grande audácia; e, enquanto o terreno intelectual se lhe não vai inconscientemente preparando, é quase sempre esmagado pelo ramerrão”. Tendo esta perspectiva, Júlio Castilho desenvolve a sua breve história, associando modos de vida e organização espacial e urbana, chegando a tipificar as “casas de rendas módicas nas ruas do Bairro Alto” segundo o conceito de tipo tomado pela Teoria da Arquitectura a partir de Quatremère de Quincy, como já foi aludido, e muito mais preciso que o uso da palavra na maioria dos autores abordados desta polémica sobre a Casa Portuguesa. Esta atitude despreconceituada de Júlio Castilho reflecte-se na lembrança da opinião de seu pai, António Feliciano de Castilho, que “advogava (...) a ideia da substituição dos

---

<sup>283</sup> Neves, Henrique das  
*Casa Portuguesa*

In: *A Construção Moderna* n° 157 10 de Fevereiro de 1905, n° 158 20 de Fevereiro de 1905, n° 159 10 de Março de 1905, n° 160 20 de Março de 1905, n° 161 1 de Abril de 1905, n° 162 10 de Abril de 1905

<sup>284</sup> Castilho, Júlio  
*Casa Portuguesa*

In: *A Construção Moderna* n° 164 1 de Maio de 1905, n° 165 10 de Maio de 1905, n° 166 20 de Maio de 1904, n° 167 1 de Junho de 1905, n° 168 10 de Junho de 1905

telhados por amplos terraços de um asfalto que então se começava a fabricar em Lisboa” e isto para servir de” jardim e passeio, de mirante e estendal (...) A saúde das mulheres, e o desenvolvimento das crianças, ganharão por aí trezentos por cento, ao mesmo tempo que se hão de aperfeiçoar o asseio e a economia da vivenda”. Isto foi escrito em 1843, muito antes do manifesto de Le Corbusier e Pierre Jeanneret *Les cinq points d'une architecture nouvelle* (1927) no qual um dos cinco pontos é precisamente a cobertura em terraço/jardim de que encontravam, entre outras vantagens, a de ser “o local privilegiado da casa” e, generalizado, seria “recuperar toda a superfície de uma cidade”<sup>285</sup>.

E Júlio Castilho termina o seu artigo com a exaltação do progresso económico que se reflectirá na cidade e educativo para o vasto “Público”, preconizando: “Seremos cosmopolitas, mas seremos, antes de mais nada, Portugueses; e contemplaremos, com enternecimento e ufania, a grande, a formosa Cidade dos Portugueses”. Assim na polémica casa rural versus casa urbana, Castilho opta pela cidade onde vê o futuro, que é racional, mas não deixa de considerar uma portugalidade, que não se opõe ao progresso. Há assim uma proximidade com Abel Botelho. Uma nota de Henrique das Neves, no final do artigo, reforça esta interpretação pois considera ele e Castilho terem “pontos de vista diferentes” e interpreta a sua escolha a partir da “casa posterior à Renascença” contrapondo a sua posição: “O estilo da casa que eu tomo por tipo creio que remonta muito além, e, na sua fisionomia geral, é antes de criação regional, obedecendo natural e logicamente às influências do meio de preferência a pedir indicações às civilizações extintas”. Percebe-se bem a confusão conceptual em Henrique das Neves que trata como igual “estilo”, “tipo” e “fisionomia” e a sua dificuldade em ir além da aproximação a um único vector, o clima, e um único dispositivo arquitectónico, a varanda coberta, como se viu, sem cuidar dos muitos outros vectores, nem atender às diferenças de tempo e modos de vida. E entende mal Castilho pois este não preconiza qualquer tipo.

---

<sup>285</sup> Le Cobusier; Jeanneret, Pierre  
*Les cinq points d'une architecture nouvelle*  
In: Conrads, Ulrich  
*Programmes et Manifestes de l'Architecture de XXème Siècle*  
Paris: Les éditions de la Villette, 1991

A partir desta publicação de vários escritos sobre a Casa Portuguesa, apresentando várias posições e entendimentos percebem-se capacidades e rigores muito diferentes em termos teóricos, para além das posições ideológicas em torno de um nacionalismo mais ou menos exacerbado, podendo perceber-se que Abel Botelho, Mello de Mattos, José Pessanha e Júlio Castilho procuram assentar as suas posições em termos racionais e de conhecimentos organizados, enquanto Rocha Peixoto, que encontra o exemplo na casa Ricardo Severo, e Henrique das Neves, que reduz o problema e faz uma escolha arbitrária, se afastam desse assentar.

Em paralelo com essa publicação de escritos e até antes, *A Construção Moderna* publicou, desde 1900, projectos considerados enquadráveis na Casa Portuguesa. Talvez o mais publicado, pelo menos nos primeiros anos, tenha sido Raul Lino, mas outros foram publicados, quase tudo em torno da habitação unifamiliar, afinal o tipo que se desenvolveu sob a grande vaga da Arquitectura Doméstica e que Raul Lino defendeu, com a força dos seus escritos, como o tipo ideal de habitação para todos. Entre aquela revista, a que lhe sucedeu durante algum tempo, *A Construção Moderna e as Artes do Metal* e também *A Achitectura Portuguesa*, a apresentação de projectos enquadráveis, segundo as respectivas redacções, na Casa Portuguesa, sucederam-se ininterruptamente até pelos anos 20 adentro, e os nomes de arquitectos do princípio do século XX ou já da geração Modernista, para além de construtores civis, podem ser encontrados. Aparentemente a Casa Portuguesa uniu muitos e diversos arquitectos. Mas, como se viu a partir dos textos publicados em *A Construção Moderna*, as propostas projectuais revelam diferenças, mas é claramente em Raul Lino que se pode encontrar a maior distância sobretudo perante o exemplo da casa Ricardo Severo e o ecletismo reinante entre os arquitectos que tomaram a Casa Portuguesa como mais um estilo entre muitos possíveis de escolha.

### **Raul Lino nas revistas, em *A Construção Moderna* e *A Achitectura Portuguesa***

A publicação dos projectos de Raul Lino, no princípio do século XX, exemplifica as perspectivas críticas, que em torno das suas opções práticas se desenvolveram, mostrando também o início da actividade crítica nas primeiras revistas de Arquitectura publicadas em Portugal. *A Construção Moderna* apresenta, logo em 1900, um

“Projecto de fachada de estilização tradicional portuguesa”, da autoria de Raul Lino, dentro da vontade em proporcionar, aos seus leitores, “ocasião de apreciarem os progressos e aptidões dos *novos*”. Sem acompanhamento de texto crítico, apenas de diz que Raul Lino “não procura apresentar um determinado estilo histórico; procura apenas imprimir um carácter nacional ao edifício, empregando alguns motivos de antiga tradição portuguesa”. Olhando para os desenhos percebe-se a falta de experiência do muito jovem arquitecto e a amálgama de elementos como que uma colagem de pedaços arquitectónicos semi-inventados, semi-“tradicionalis”, bastante diferente da sua proposta para Paris 1900 na qual a colagem era de elementos retirados dos desenhos de Albrecht Haupt<sup>286</sup>. No ano seguinte a mesma revista apresenta o projecto para a casa do pianista e compositor Alexandre Rey Colaço, Monsalvat, no Monte Estoril, considerada uma das mais interessantes pela crítica actual, mas que mereceu poucos comentários da revista dizendo que “Raul Lino, tomando por tema a estilização portuguesa, modificou-lhe os detalhes em harmonia com as condições da vida moderna, e com o conforto necessário para poder ser habitada (...) Assim, as casas para o lado norte, que são as mais expostas a ventos fortes, foram dispostas para dispensa, cozinha, retrete e escada”<sup>287</sup>. A revista não define “estilização portuguesa”, nem reconhece a casa como o tipo consagrado de habitação burguesa, que, mais tarde, Raul Lino dirá ser de raiz inglesa pois entendia a casa da classe média britânica, forjada na segunda metade do século XIX, como o melhor exemplo. No entanto, a chamada de atenção para a orientação dos espaços internos revela uma racionalização que marca o início do século XX, numa altura que Ventura Terra e muitos outros da sua geração estabelecem a diferença na existência de um número de arquitectos já capaz de ter uma organização profissional independente e com publicação própria, o *Annuário* da Sociedade dos Arquitectos Portugueses a partir de 1905, enquanto havia, já na primeira década do século, duas revistas privadas de Arquitectura, as primeiras em Portugal.

Nesse mesmo ano a revista apresenta projectos de Raul Lino expostos na 1ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes onde ganhou uma medalha de 3ª classe<sup>288</sup> e, no

---

<sup>286</sup> *A Construção Moderna* nº 6 16 de Abril de 1900

<sup>287</sup> *A Construção Moderna* nº 28 16 de Março de 1901

<sup>288</sup> *A Construção Moderna* nº 38 16 de Agosto de 1901

ano seguinte, mostra a casa do Sr. João Baptista de Lima Júnior, vice-presidente da Câmara Municipal do Porto, mas sem qualquer comentário de relevo a um projecto de moradia cheia de corpos diversos de várias alturas e coberturas em telha<sup>289</sup>. É finalmente ainda nesse ano que *A Construção Moderna* resolve apresentar uma “casa de estilização tradicional portuguesa” acompanhada por um escrito, este assinado por José Pessanha. Trata-se de uma casa urbana, pois apresenta fachada sobre a rua, menos complicada que as anteriores (Monsalvat aparece como excepção), mas com uma insatisfatória relação interior/exterior, mostrando ainda a falta de experiência de Raul Lino e a ainda pouca consciência desta questão que o arquitecto chamará a atenção, muito mais tarde, no seu livrinho *A Nossa Casa* (1918). Mas nessa altura já Raul Lino tinha projectado e construído uma das suas melhores obras, a casa do Cipreste, inaugurada em 1914.

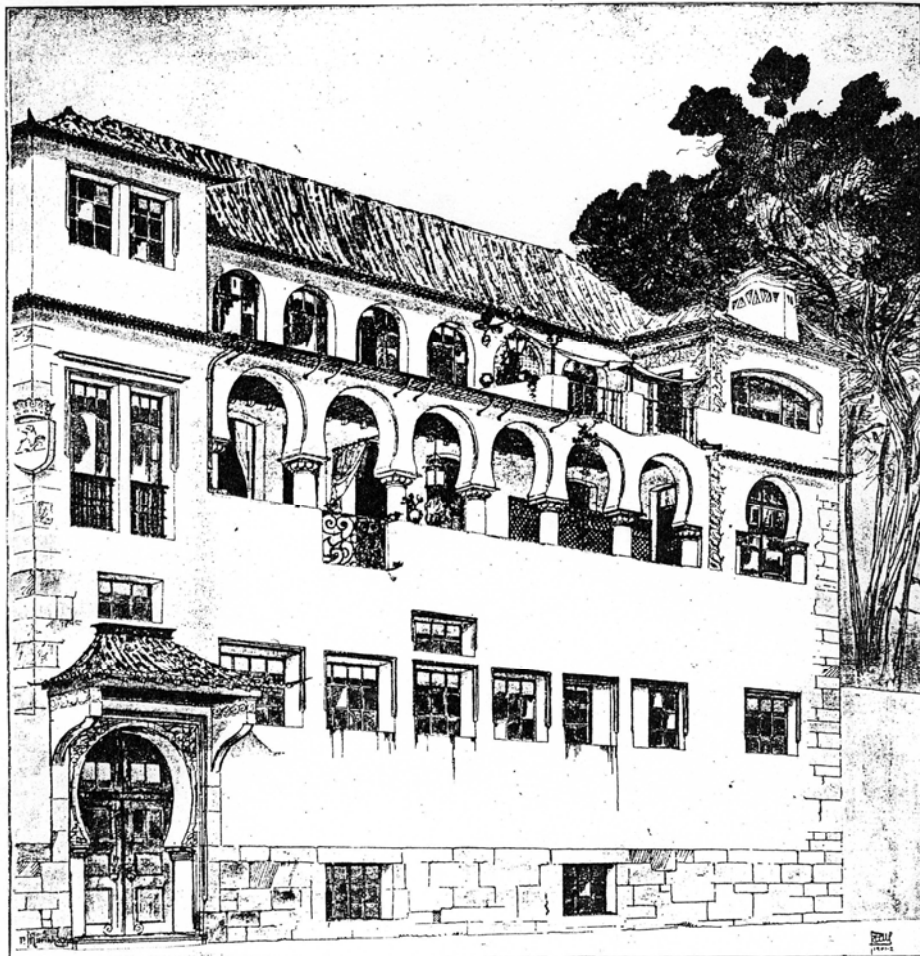
José Pessanha começa o seu escrito lembrando o início da questão da Casa Portuguesa que faz remontar a vinte anos atrás (cerca de 1880) com Paula Oliveira, e considera, logo a seguir, que o país oferece uma enorme variedade “quanto ao clima, à constituição do solo, aos aspectos da paisagem, à índole e modo de viver dos habitantes”, o que leva uma variedade de “tipos tradicionais” que já não existem nas cidades. Daqui confessar não ter opinião sobre a “*casa portuguesa*” por julgar o assunto não elucidado, mas escreve que “quanto à existência futura de uma *casa portuguesa*, não tenho dúvida em afirmá-la, se porventura o movimento iniciado pelo sr. Raul Lino, cujo nome não é já desconhecido do público, se for acentuando e generalizando”. Depois discute a originalidade dos “elementos tradicionais”, o que lhe parece ser indiferente (o que é significativo num tempo de glorificação da originalidade do artista – Pessanha parece reconhecer especificidades à Arquitectura), elementos de que Raul Lino se vale e que o crítico entende poderem ser combinados tal como na Química, isto é, os mesmos elementos, combinados diferentemente, produzem propriedades diversas, deixando assim a possibilidade de adaptação à vida contemporânea. Num parágrafo mais à frente, José Pessanha aborda a ampliação conceptual da Arquitectura para além da exclusividade dos monumentos abarcando a habitação, e criticando as escolas de Arquitectura “onde a orientação do ensino é geralmente pouco prática”, produzindo arquitectos que “desprezam o problema da habitação, como se porventura não fosse dos

---

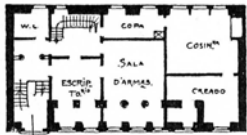
<sup>289</sup> *A Construção Moderna* nº 50 19 de Fevereiro de 1902

# CASA DE ESTYLISAÇÃO TRADICIONAL PORTUGUESA

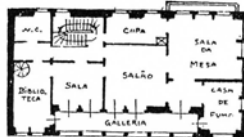
ARCHITECTO, SR. RUAL LINO



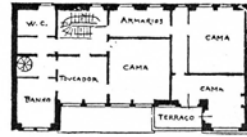
FACHADA PRINCIPAL



R.C.



I  
PLANTAS



II

10 de abril de 1902

Página de *A Construção Moderna* de 10 de Abril de 1902

mais complexos, dos mais delicados, dos que maior responsabilidade envolvem, e acaso não oferecesse ao arquitecto ensejo de pôr em evidência os seus recursos como construtor e artista”. Pessanha afirma assim a Arquitectura como Arte e Técnica. Todo este parágrafo foi destinado a diferenciar a formação de Raul Lino numa escola de Artes e Ofícios, numa escola técnica e junto a Haupt, muito dissemelhante da formação Belas Artes, que o crítico julga negativamente.

Pessanha traz a notícia das viagens de Raul Lino por todo o país, onde “analisou os tipos tradicionais de habitação que se lhe depararam; estudou as recordações históricas da arte que, mais ou menos esquecidas e maltratadas, ainda se encontram por esse Portugal fora; recolheu impressões da nossa variada paisagem (...) Assim preparado, deu-se todo à sua obra, ao seu belo e patriótico empreendimento, tentando, não a vulgarização dos tipos tradicionais, não a ressurreição da casa dos nossos avós, mas (o que é muito diferente) a evolução consciente e sistemática desses tipos, pela conciliação do que, sob o ponto de vista da arte, neles se lhe figura mais característico, mais original, mais português, com exigências da vida contemporânea, com as indicações da higiene, com o emprego de novos materiais, com os progressos da arte de construir”.

E interroga-se sobre a possibilidade deste entendimento de Raul Lino, que nunca se traduziu em estudos sistemáticos e metodologicamente controlados, mas muito mais numa recolha artisticamente sensível e longe de uma reflexão disciplinar organizada sobre a evolução do projecto Casa Portuguesa, e numa resposta pragmática caso a caso orientada, é certo, pelos modelos da Arquitectura Doméstica e o nacionalismo a ela subjacente. Aliás Pessanha recorda precisamente “que muitos países nacionalizaram a sua arquitectura e as suas indústrias artísticas, vindo a definir, naquela um tipo próprio, que representa a adaptação mais racional e mais perfeita do edificio ao clima, à paisagem, ao temperamento e necessidades dos habitantes; e imprimindo nestas, - nas indústrias de arte, - esse carácter peculiar, inconfundível, que na concorrência dos mercados, as distingue e assinala, fazendo-as triunfar”. É claro que Pessanha, ao referir-se a um único tipo (e atrás a tipos), não define conceptualmente a palavra, o que deixa um amplo campo de imprecisão, bem como, ao deixar implícito uma unidade nacional contradiz-se relativamente à variedade que assinala no início do artigo. Por outro lado, desconhecendo a movimentação em torno da Arquitectura Doméstica, não distingue o esforço nacionalista dos arquitectos a propósito da moradia das classes médias que se

pode compreender como diferente do ecletismo em torno da Arquitectura como monumento, apesar de ter apontado o alargamento da Arquitectura à habitação.

A seguir Pessanha dá exemplos da atitude de Raul Lino como o uso do azulejo, da rótula, da exclusão da telha Marselha, da atenção ao alpendre, às janelas em esquina, ao cunhal em pedra, preferindo as escadas exteriores, quando pode, o que parece ser mais a descrição da perspectiva de Ricardo Severo do que Raul Lino. No entanto acaba por considerar que, apesar de alguns censurarem Raul Lino pelo carácter arcaico dos seus projectos, ele “é, pelo contrário, um inovador; mas inovador que, com a sua profunda intuição de artista, compreende o que valem a tradição, a poesia, a arte e o amor à terra natal, - quatro coisas consoladoras e boas, que os denominados espíritos práticos, - tenho essa fé, - jamais conseguirão eliminar”. Esta interpretação de Raul Lino como um inovador, não deixa de fazer recordar a polémica em torno da exposição que a Fundação Gulbenkian organizou em 1970 e que atingiu uma acesa discussão em parte por causa de um texto do catálogo, escrito por Pedro Vieira de Almeida, com o título *Raul Lino, Arquitecto Moderno*, precisamente abordando essa capacidade de inovação. Lembrando o artigo de Pessanha de 1903, atrás referido, compreende-se que houve uma evolução desde o elogio da intuição do artista que viaja pelo país para a exigência de um “estudo metódico” a ser patrocinado pela Associação dos Arquitectos Portugueses, estudo metódico esse que nunca interessou Lino. Depois, a apreciação de Pessanha, sobre o projecto da casa urbana que elucida ser para Lisboa, assinala elogiosamente a organização da casa por piso, cada um destinado a uso diferente apropriado na relação com o exterior e a rua, debruçando-se muito sobre os “elementos tradicionais” que se dispõem pela fachada fora<sup>290</sup>.

Ainda nesse ano de 1902, em Maio, a revista publica o projecto de casa, encomendado por Jorge O’Neill, para Cascais, mesmo em frente da primeira moradia que se pode incluir na Casa Portuguesa, a casa Arnoso, cujo projecto do proprietário, o Conde de Arnoso, José-Augusto França situa em 1894. Mais tarde, a casa para Jorge O’Neill foi ampliada para o irmão de Raul Lino<sup>291</sup>. E, continuando 1902, em Julho, José Pessanha escreveu um texto a acompanhar um projecto deste arquitecto de uma “Casa para os

---

<sup>290</sup> *A Construcção Moderna* nº 56 10 de Abril de 1902

<sup>291</sup> *A Construcção Moderna* nº 60 20 de Maio de 1902

arredores de Lisboa” com vários corpos, torres e telhados, mas no qual anuncia o debate atrás abordado em *A Construção Moderna*, que revela organizar-se a partir de “um desenvolvido questionário com vista aos seus colaboradores, assinantes e leitores, e arquivando, até então, como elementos de estudo, todos os dados que possam elucidar o palpitante, fundamental assunto”, confessando aguardá-lo “com o mais vivo interesse”, sendo “uma verdadeira consulta dirigida a técnicos, e não, rigorosamente, um plebiscito”. Mas propõe enriquecimentos à iniciativa como a publicação de exemplos em Espanha, Itália, etc., questionários dirigidos a “artistas e estudiosos de diversas regiões de Portugal”, incluindo a pergunta “Como nacionalizar a arquitectura doméstica”, desdobrando-a entre casa rural e casa urbana. Assim Pessanha avança no seu pensamento ao reconhecer um campo específico, a Arquitectura Doméstica. E levanta igualmente outra questão, a realização “integral e harmónica do mesmo pensamento”, ou seja a concretização da “kunstwollen” que, por essa altura estava a ser posta em causa por Adolf Loos, mas que por cá era ainda novidade visto que o “movimento” da Arquitectura Doméstica apenas começava a ser conhecido. Neste escrito, José Pessanha limita-se a descrever os “elementos tradicionais”, sem qualquer entendimento do todo<sup>292</sup>. Já na sua descrição de outro projecto, o último de um conjunto exposto na Sociedade de Belas Artes, “Casa para a Serra da Estrela”, Pessanha procura uma apresentação do todo, acrescentando uma evocação poética afastada de uma perspectiva crítica racional<sup>293</sup>.

E, ao longo da primeira década do século XX, a revista foi publicando projectos de Raul Lino, com maior intensidade e até envolvimento crítico de José Pessanha, para depois o ritmo se ir espaçando. O já referido texto deste crítico publicado no nº 102 de 1903, importante por expor um programa de alicerçamento da Casa Portuguesa, incluindo um apelo para um estudo metódico sobre a realidade, é o último assinado por José Pessanha. Depois, a revista só publicou mais um texto, não assinado, com alguma dimensão crítica, desta vez a acompanhar a apresentação do projecto da “Casa do Ex.mo Sr. Conde de Armand na Quinta da Commenda em Setúbal”. Descrevendo as características do sítio, as intenções do dono de obra ou o tamanho da propriedade, termina com a questão da combinação entre a tradição e a modernidade subjacente,

---

<sup>292</sup> *A Construção Moderna* nº 65 10 de Julho de 1902

<sup>293</sup> *A Construção Moderna* nº 74 10 de Outubro de 1902

como se viu, a todo o debate da Casa Portuguesa: “ Apesar do estilo da construção (...) a casa tem todos os confortos modernos mais aperfeiçoados, não esquecendo as re Bretes à inglesa, tinas esmaltadas, encanamentos, autoclismos, estufas, elevador, e outras muitas máquinas e aparelhos modernos, os mais cómodos, para tornar a estância agradável”<sup>294</sup>.

A outra revista de Arquitectura no Portugal do princípio do século XX, *A Architectura Portuguesa* foi publicando, regularmente até à década de 20, projectos de habitações unifamiliares de muitos arquitectos e espalhadas por Portugal e Colónias com intenções nacionalistas e sob diversas adjectivações, desde “casa portuguesa”, até “arquitectura tradicional portuguesa”, mas esteve longe de publicar tantos projectos de Raul Lino quanto *A Construcção Moderna*. A apresentação no seu nº 8 de 1909 de um projecto de Raul Lino, “A casa do Sr. Albino Caetano da Silva em Coimbra” é um exemplo. O texto que a acompanha, escrito pelo Dr. Joaquim Martins Teixeira de Carvalho, repete mais ou menos o que muitos dos textos sobre a Casa Portuguesa foram dizendo. Nele pode-se ler que as casas de Raul Lino “representam um esforço reflectido, com a orientação moderna de todos os países, cuja preocupação é procurar na tradição, na história de arte, no estudo dos velhos monumentos que documentam o labor artístico de cada povo, na contemplação enternecida da arte popular, os elementos originais e próprios do génio artístico de cada nação, únicos que poderão criar e fazer levantar a casa de hoje, em cada povo”. Assim Teixeira de Carvalho delineou o programa estético nacionalista que marcou profundamente a Arquitectura Doméstica na segunda metade do século XIX na Europa em afunilamento do ecletismo reinante do qual se pode reconhecer ser prolongado nas arquitecturas preferidas dos regimes ditatoriais que se implantaram no continente a partir da década de vinte, incluindo Portugal, e que Raul Lino não deixou de apoiar publicamente nos anos 40<sup>295</sup>. Apesar disto, o comentador considerou que “A Raul Lino se deve uma criação artística nova – a casa portuguesa”, portanto esta seria simultaneamente nova e da exclusiva responsabilidade de Lino, o que não sendo verdade, a crítica mais recente considerou ser ele o mais coerente arquitecto da Casa Portuguesa e também aquele que mais escreveu, publicou e divulgou sobre o tema, não como crítico equidistante, mas como activo agente criador e afinal voz dominante.

---

<sup>294</sup> *A Construcção Moderna* nº 104 10 de Agosto de 1903

<sup>295</sup> Raul Lino deu uma entrevista à Emissora Alemã de Ondas Curtas em Janeiro de 1942 elogiando a arquitectura do III Reich.

Teixeira de Carvalho também não deixa de apontar para a adequação à modernidade ao escrever que “O trabalho de Raul Lino tem sido o escrupuloso estudo dos elementos nacionalizados e a sua aplicação a uma construção moderna. Raul Lino não copia servilmente: as suas construções não são apenas teatrais, frases velhas de retórica artística; são edifícios modernos, cheios de conforto e de elegância e todavia sempre inspirados na tradição nacional”, acrescentando que “Como nos corpos sãos, à beleza das linhas exteriores, corresponde internamente o bom e higiénico aproveitamento de espaço, a perfeição do organismo artístico”. E este é o mote de todo o escrito, a condição “artística” como dominante. O facto de ser uma obra de Arquitectura importa conceptualmente muito pouco.

### **Os escritos de Raul Lino**

Já foi lembrado o texto de Raul Lino, *Vicissitudes da casa portuguesa nos últimos cinquenta anos*, publicado em 1945 na revista *Ver e crer*. Nele diz não ser fácil definir o que é a Casa Portuguesa que “não é, como muita gente supõe, qualquer edificação guarnecida de beirais de telha encanudada, que ostenta uma espécie de alpendre, painéis de azulejo e um lampião pendente de braço de ferro mais ou menos floreado. É preciso saber-se que o que dá carácter a qualquer obra de arquitectura não são pormenores desta ordem”. Mais à frente interroga-se: “Mas em que reside então principalmente o carácter dos construções?”. Como primeira resposta cita François Blondel, um dos protagonistas da Querela entre Antigos e Modernos no século XVII, sendo ele um dos Antigos, na ideia de que o “que é belo na Arte depende da observação de regra e medida; o nosso agrado ressalta só da proporção”, ideia que Lino consolida lembrando a mesma opinião em Goethe, para concluir que “Como a música, que é feita para ser ouvida e não para sobre ela se falar, como queria Schumann, assim também a proporção importa que seja sentida e não explicada”. Esta posição do músico e que Lino apoia mostra quanto o arquitecto se distanciava de uma racionalização do saber em Arquitectura, do conhecimento explícito, conforme a classificação de Julia Robinson, favorecendo o conhecimento tácito, evidentemente relacionado com o artista, aquele que faz, que se exprime através das suas obras, mas não as explica. Tal parece contraditório com os muitos textos que Raul Lino escreveu e publicou essencialmente para um vasto público. Há assim um claro limite no alcance da reflexão sobre Arquitectura, em parte pela sua

subordinação aos imperativos da Arte e pela idiosincrasia do artista, no qual Lino e muitos dos seus contemporâneos integravam o arquitecto. Num artigo, que escreveu para o *Diário Popular* de 22 de Maio de 1952 e mereceu honras de primeira página, com o título *O Sensacional e o Gigantismo na Arquitectura Moderna* e que fez parte da sua campanha contra a arquitectura Moderna (do Movimento Moderno), revela ter querido ler “com atenção e todo o interesse” um artigo de Bruno Zevi, mas o interesse “esmoreceu” e quanto à atenção “não houve possibilidades de a prender, porque tal género especulativo de prosa não é para o meu feitio. (...) A especulação mete-se pelas abstracções e só me faz lembrar a maçada açorda de ‘conceptualismo’ dos *culturalistas* do século XVII, com a sua característica esterilidade”.

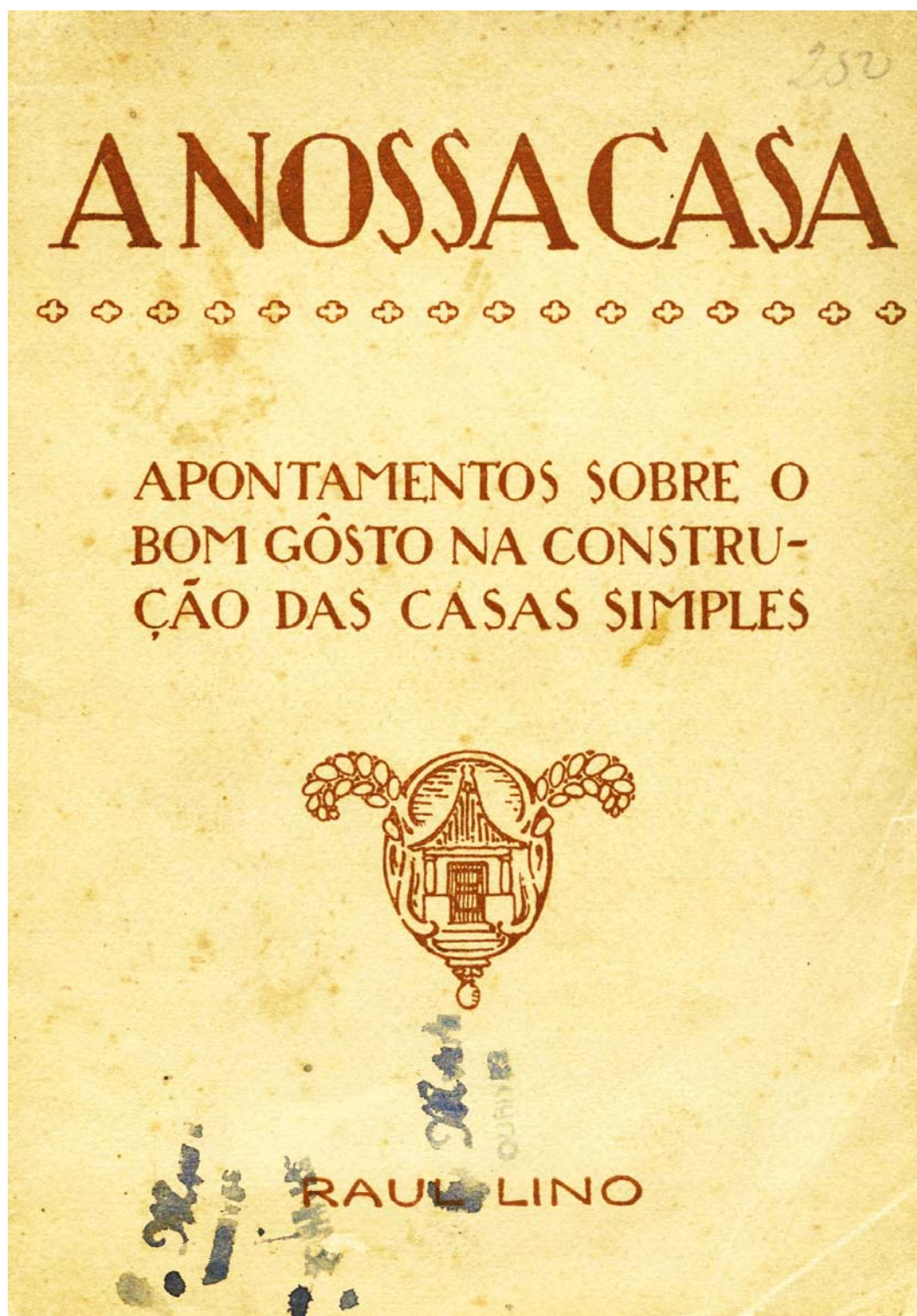
Ainda na revista *Ver e crer*, Raul Lino desenvolve uma breve aproximação à história da “campanha da Casa Portuguesa” que teria começado meio século antes, “devendo talvez ainda considerar-se como último surto do romantismo” e também como reacção contra “a perdida harmonia no mundo da nossa arquitectura” porque “faziam-se casas à imitação de todos os países, no estilo de todas as épocas”, sobretudo o “chalet” suíço, “absolutamente fora de propósito na nossa terra. E assim se corromperam alguns dos mais formosos trechos da paisagem em Portugal”. Lino explica que esta campanha “começou talvez mais ostensivamente com a apresentação de um projecto insólito no concurso para o nosso pavilhão na Exposição Universal de Paris em 1900”. Claro que se referia ao seu projecto. O passo seguinte seria a já referida casa de Bernardo Pindela, conde de Arnoso, “que repetia as linhas de uma casa simples e, mais ou menos pela mesma época, uma outra casita no Monte Estoril, inspirada nos motivos alentejanos de tradição mourisca”. Esta parece ser a já também referida casa Monsalvat, seguindo-se a casa Silva Gomes na parte baixa do Monte Estoril, também projecto seu, e finalmente a casa de Roque Gameiro na Porcalhota (hoje Amadora) que, mais tarde foi ampliada por Raul Lino. Estes casos foram assim cruciais para a implantação da Casa Portuguesa, abrindo “caminho à reflexão sobre o decoro devido à Natureza, no capítulo da Arquitectura”. O arquitecto aqui revela uma atenção à Natureza que não se pode dissociar das posições de John Ruskin ou, sobretudo, de Henry David Thoreau que escreveu um livro muito lido por Raul Lino, *Walden* (1854), onde relata a sua própria experiência de vida isolada junto a um lago em desdém pelo desenvolvimento industrial e comercial dos EUA.

Apesar do arranque auspicioso da Casa Portuguesa, muito pela sua iniciativa, com assim entendeu, “A Casa Portuguesa passou, a pouco e pouco, a ser uma convenção criada pelos amadores (e quem não é amador em Portugal?). Ao antigo Carnaval babélico, sucedia outra mascarada arquitectónica, menos variada porque agora há só um disfarce preferido – é a casa ‘à antiga portuguesa’. A solução seria a proporção: “Vamos cair de novo na proporção. E esta como é que se aprende e como é que se faz uso? Começa aqui o caso a tornar-se difícil. Digamo-lo já, - há que ter gosto, propensão, instinto”. Ficando-se por aqui, Raul Lino volta ao conhecimento tácito, à figura do artista que não precisa de explicar. Quanto ao “portuguesismo na arquitectura”, Lino encontra o exemplo nos “estrangeiros que vêm até cá para estudar o nosso país; é necessário o amor das nossas coisas, porque daí nascerá a compreensão profunda da nossa índole; (...) E a chama do sentimento indefinível das coisas inexplicáveis acabará por baixar sobre o artista enamorado...”<sup>296</sup>. E esse estudo de estrangeiros seria certamente muito diferente daquele que José Pessanha preconizou.

A primeira publicação de Raul Lino foi *A Nossa Casa- Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples* (1918). Com ela iniciou uma prática de escrita, sobretudo em torno da Arquitectura, que se prolongou até ao ano da sua morte. No texto de introdução a que chamou *Advertência* escreveu que “o sentimento estético também é susceptível de ser educado ou apurado”. Assim é o vector estético da Arquitectura que move Raul Lino, o que lhe parece ser mais importante. E depois chama a atenção para a indiferença portuguesa para as Artes Plásticas, “mais do que todas pela arquitectura”, mesmo por parte de “pessoas ilustradas”, mas reconhece haver um despertar de “um certo e crescente interesse pela estética da habitação”, querendo, certamente com isto, referir-se à movimentação em torno da Casa Portuguesa cujo debate foi mais intenso na primeira década do século XX, como se viu. Raul Lino ainda revela ter pensado incluir o livro numa colecção popular, mas constatou que “O povo em Portugal não lê ou conhece uma parte da imprensa pouco propensa a questões de cultura espiritual”, assim se percebendo que integra o problema da habitação num domínio a que chama de “cultura espiritual”. Por esta razão dirige o livro àqueles “que já alguma coisa lêem e pensam” e que “sentem a necessidade de possuir uma casita feita com propriedade, aos

---

<sup>296</sup> Lino, Raul  
*Vicissitudes da casa portuguesa nos últimos cinquenta anos* (op. cit.)



Capa da 1ª edição (1918)

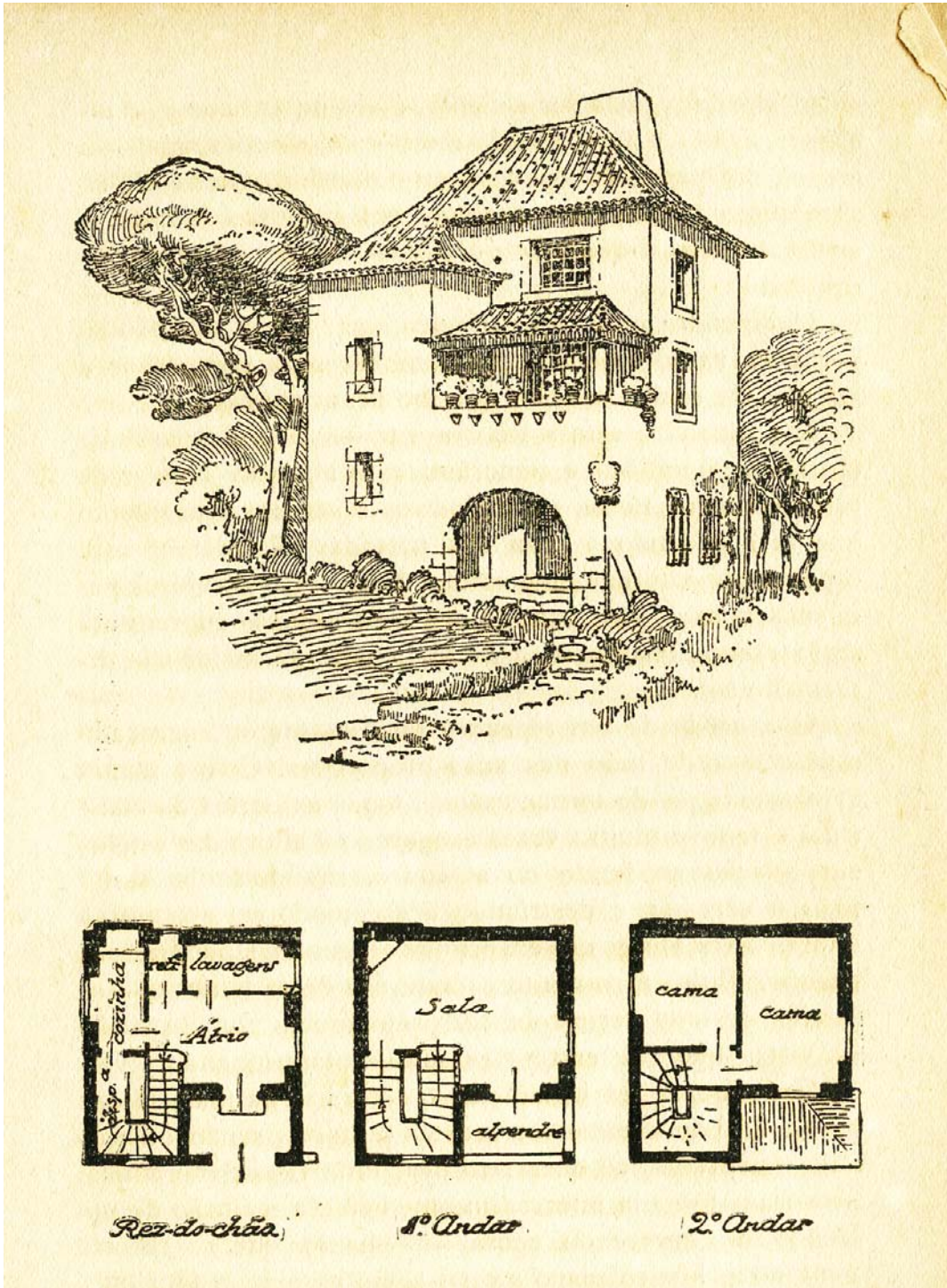
que se enternecem pelo conforto espiritual de um ninho construído com beleza”. Portanto não é dirigido a arquitectos. Caracterizando o livro, Lino afirma que “não é nem poderia ser um formulário para a criação de belas casas. Visamos aqui simplesmente a indicar a forma porque se deve apreciar o valor estético duma habitação, procurando despertar interesse pelos vários aspectos”<sup>297</sup>. Deste modo, Raul Lino reafirma o primado da Estética, mesmo num livro que apresenta um método de projectar, se discutem aspectos funcionais ou aspectos construtivos, sempre com um evidente intuito didáctico, intenção confirmada expressamente em *Advertência*. Este livro teve quatro edições e chegou às mãos de muita gente em todo o país<sup>298</sup>, favorecendo a divulgação da habitação unifamiliar como morada ideal e um nacionalismo na Arquitectura que teve evidentes consequências. Já a partir da primeira edição foram-se juntando, sucessivamente, projectos do próprio Raul Lino, acompanhados por explicações específicas, a que lhes chamou de exemplos. Em *Casas Portuguesas*, publicado em 1933, esta prática foi ampliada.

*A Nossa Casa* inicia-se com mais uma apologia da indefinição: “Diz-se vulgarmente bom gosto a sujeição instintiva a certas leis indefiníveis pelas quais os artistas se regem para a criação de qualquer obra da sua especialidade”. É claramente um elogio ao conhecimento tácito (o conceito de bom gosto não é senão esse tipo de conhecimento), que se prolonga por toda parte do texto dedicado a este tema, acentuando sempre a indefinição como se pode reconhecer em: “A arte, porém, não consiste em copiar a Natureza, é antes o pressentimento das suas leis e a aplicação destas em novas criações”. Aqui Lino revela-se anti-clássico e evidentemente um romântico no seu entendimento do artista, que se prolonga ao arquitecto, ao escrever que “Chamam-se arquitectos os artistas que se especializam em delinear construções”. Explicando em seguida que até há cinquenta anos atrás “as obras de alguma importância eram projectadas por arquitectos, enquanto que as obras mais modestas ou rústicas se executavam por gente prática, obedecendo sempre às tradições regionais”. Isto teria resultado numa “harmonia de conjunto” em “todas as cidades, vilas e aldeias”, mas depois “toda a gente que tinha dinheiro suficiente para fazer uma casa, entrou em

---

<sup>297</sup> Lino, Raul  
*A Nossa Casa*  
Lisboa: Atlântida, s. d. (1ª edição), pp. 3, 4

<sup>298</sup> Possuo um exemplar da primeira edição de *A Nossa Casa* que tem o carimbo de um ourives.



Página de *A Nossa Casa*, 1ª edição (1918)

presumir que também teria o espírito necessário para fazer com arte, ainda que carecesse da mais rudimentar educação artística”. Mais uma vez Lino insiste em reduzir tudo à dimensão artística. E vieram “certas publicações francesas” divulgando “entre nós os tipos de construções inadequados ao nosso país e que não só enxameiam as cidades, mas, o que é ainda pior, infestam também, juntamente com as pontes metálicas das vias férreas, todas as nossas lindas paisagens” Para estas recomenda o uso do “cimento armado”, pois não é “por simples bucolismo, por amor exagerado ao passado ou por horror ao progresso” que o “bom gosto condena estas pontes”, mas sim para ter resultados “satisfatórios sob todos os pontos de vista”. Para Raul Lino essas pontes são “obra em cujo frágil aspecto se descobre apenas um esqueleto sem fisionomia orgânica, que patenteia uma função estritamente utilitária, sem sombra de sentimento e que sujeita a sua forma estrutural a certas unidades inflexíveis de dimensões que proíbem o belo proporcionar sem o que não pode existir verdadeira arquitectura”. Deste modo Lino distancia um dimensionamento, baseado na Estática e comportamento mecânico dos materiais, do proporcionar estético, sendo este dependente do sentimento do artista e não de qualquer lei, apesar de ver no betão uma solução para essa analogia com os seres vivos que, aliás, será retomada por muitos ao longo do século XX.

E nesta dicotomia entre Arte e Técnica, entre regras e não regras, Raul Lino, antes de descrever um método de projectar, afirma que “Na parte prática guiar-nos-emos pelo bom senso para tudo o que afirmamos; na parte artística porém, como não se pode estabelecer regras, limitar-nos-emos quase exclusivamente a exemplificar o que com certeza é errado” Mais um vez insiste no conhecimento tácito e em negar regras à dimensão estética, mas impondo-lhe limites que são claramente ideológicos, orientados pelo nacionalismo. No entanto o método de projectar, que Raul Lino oferece aos seus leitores, mostra uma certa vontade em dominar a complexidade da Arquitectura ao estabelecer etapas de decisão nas quais se atende a diferentes vectores. Propõe iniciar-se pela planta e não pelo exterior ou pelas suas fachadas<sup>299</sup>. E “Não se deve porém fazer a planta sem estar escolhido o terreno”. A orientação é “uma questão muito importante”, o sol contribui para uma boa higiene e para a alegria da casa. E o vento pode ser

---

<sup>299</sup> Um pouco mais à frente, na página 14, está escrito que “É que o mais agradável que pode haver numa casa é o adivinhar-se pelo exterior o perceber-se pelo interior que ela foi feita à medida das ideias sensatas do seu dono, para melhor satisfação nos seus deveres e para maior alegria nos seus ócios”.

incómodo ou benéfico. Isto tendo em conta que “as condições climatéricas mudam de região para região” e também se tem que atender às vistas sobre “trechos de paisagem”. A estes elementos Raul Lino junta os de ordem estética, mas também a “questão técnica, procurando-se sempre a maneira mais prática e económica de dispor as diferentes partes da construção de modo que a área seja bem aproveitada, sem complicações desnecessárias que agravem a importância orçamental”. Depois, criticando as casas com “corredor comprido servindo indistintamente casas de todas as categorias por portas absolutamente iguais”, Raul Lino preconiza “uma disposição absolutamente clara em que a parte destinada ao serviço fique numa situação relativamente independente e não em contacto muito directo com as divisões ocupadas pelos donos da casa”. Em seguida discute qualidades relativas dos espaços interiores, adivinhando com perspicácia o futuro ao escrever que “É de supor que em breve, entre nós, a casa de estar se torne em centro de habitação, passando a sala de mesa a perder a sua exagerada importância”, o que veio a começar a acontecer na década de 40. Enfim, “Planeie-se a habitação em boa conformidade com a vida dos moradores; defina-se bem o destino de cada uma das suas divisões e suprimam-se as casas inúteis”<sup>300</sup>.

Quanto ao estilo, Lino considera ser “lógico que se construa no estilo da região. É natural que se respeitem as tradições locais, que adoptemos processos de mão-de-obra experimentados, que nos sirvamos dos materiais circunjacentes”. Assim contradiz-se relativamente ao que disse atrás pois esta recomendação afasta os sistemas de construção e materiais mais recentes, fruto do progresso. Aliás, logo a seguir, entende que “A arquitectura tem, sobre todas as outras artes mais livres, a grande vantagem de nunca ficar divorciada da lógica”, dando o exemplo do Futurismo que “faliu quando chegou à arquitectura” pois em “pintura faz-se o que se quer, pinta-se...o diabo, e há crentes que aplaudem as últimas tendências (...) mas vão lá fazer uma habitação com o telhado para baixo e os pegões para o ar!...Ninguém se convence de que é bom morar numa casa assim!”<sup>301</sup>. Há pois um tom conservador, em *A Nossa Casa*, como não podia deixar de ser, justificado pelo arquitecto em *Apêndice*, que juntou a todas as edições do livro. Neste texto Raul Lino começa por lembrar a valorização da Arquitectura por

---

<sup>300</sup> Lino, Raul  
*A Nossa Casa* (op. cit.) pp. 7 a 13

<sup>301</sup> Op. cit. pp. 15 e 16

Ruskin e desenvolve uma crítica ao ecletismo historicista, para lembrar que “arquitectos e decoradores, vendo a estagnação a que os seus esforços conduziam e cansados de exteriorizar o seu sentir exclusivamente numa expressão passada, voltavam-se apelando para a Natureza que os rodeia e de que já tão afastados andavam, ansiosos por readquirir aquela sinceridade e espontaneidade da linguagem plástica de outros tempos”. Referia-se à Arte Nova na qual, para Lino, “dois sintomas apareciam (...): um amor estréneo pela Natureza e a admiração pelos Grandes de todos os tempos” que resumiu chamando-lhe “gótico antitético do classicismo”. Mas tal pouco durou, e Raul Lino conclui que “A arquitectura moderna cada vez mais se vai libertando de formalidades sem vida e, tendo-se já expurgado dos vícios da sua ferosa juventude, não nos repugna crer que assistimos ali agora à adolescência de uma linguagem plástica em que por vezes o espírito gótico e as tradições clássicas se combinam com feliz resultado”

Raul Lino finaliza o *Apêndice* com uma apreciação da Casa Portuguesa, cujas premissas não são muito diferentes das que, mais tarde, expôs no já referido artigo publicado na revista *Ver e crer* em 1945. Mas o último parágrafo é claramente uma proposta de caminho para uma arquitectura portuguesa: “Devemos, antes de tudo, retemperar o nosso sentimento por um estudo dedicado e amoroso da Natureza que nos rodeia; devemos deslindar nas obras dos artistas e do povo em Portugal quais os traços fundamentais que, na sua variada expressão, atravessam as sucessivas épocas, vinculados ao nosso modo de sentir e resultantes das condições físicas da nossa terra. Só assim poderemos chegar a encontrar a expressão própria que não só convirá à solução de problemas chãos, de todos os dias, mas que poderá também elevar-se até a representação material dos mais altos ideais que possam interessar um povo forte e consciente”<sup>302</sup>. Mais uma vez é de frisar que Lino não propõe um estudo baseado em observações rigorosas de base científica apelando à História da Arquitectura ou mesmo da Arte, aos instrumentos que os antropólogos já tinham posto de pé, aos estudos técnicos dos sistemas construtivos, à sistematização da Geografia Física e Humana e mesmo à tradição classificatória da disciplina da Arquitectura e aos seus instrumentos de levantamento. Raul Lino interioriza pessoalmente esse estudo, confia apenas na sensibilidade do artista que percorre os campos com o seu caderno de apontamentos e foge da cidade, meio artificial e aberto às influências estrangeiras.

---

<sup>302</sup> Ibid, pp. 57 a 63

O estudo mais completo, que Raul Lino publicou, foi o livro *A Casa Portuguesa* para a representação portuguesa na Exposição Ibero-Americana em Sevilha que abriu ao público em 1929 a par com a Exposição Internacional de Barcelona no mesmo ano. A primeira teve toda a atenção do Governo Português com um pavilhão projectado pelos irmãos Rebelo de Andrade, já da geração Modernista e defensores de uma arquitectura nacionalista, a segunda, célebre pelo pavilhão projectado por Mies Van der Rohe, apenas teve uma representação a partir do consulado e de uma associação comercial industrial local. É evidente que em Sevilha exaltavam-se ideologicamente os valores da história, enquanto Barcelona centrava-se na produção industrial. A publicação do livro de Raul Lino tinha então razão de ser. Partindo da referência à Casa Portuguesa, Lino nega haver “modelo de casa que se distinga tão absolutamente de outros países que o pudéssemos caracterizar, como sucede, por exemplo, na casa romana da antiguidade (...) ou com a casa inglesa”. Isto porque, “sendo a planta parte essencial de qualquer obra arquitectónica, se quisermos precisar o tipo completo de habitação portuguesa (ainda que dentro de uma categoria de casas) no que respeita à sua disposição interna, nunca poderemos encontrar o exemplo que constitua esse tipo ideal”<sup>303</sup>. Esta intuição, em não haver uma única casa portuguesa, já outros a tinham exprimido, sobretudo em termos de originalidade nacional. Vale a pena salientar também esta insistência na “planta” que, em Raul Lino, não é apenas um desenho fazendo parte de um sistema de representação baseado no método de Monge (juntando-se-lhe os cortes e os alçados, aliás como afirma na *Conclusão* deste livro), mas a essência da organização espacial da casa. Este tipo de imprecisão pode-se também constatar na equivalência entre “modelo” e “tipo” que se inscreveriam em “categorias”. Mas nesta altura poucos tinham a consciência da necessidade de precisar conceitos, mesmo que Viollet-le-Duc o tenha tentado, mas Christian Girard advertiu-nos para os “conceitos nómadas” de hoje. A imprecisão continua. No entanto Raul Lino não deixou, por vezes, de tentar alguma precisão conceptual como se pode constatar a seguir.

Mas Raul Lino compensa a inexistência de uma casa portuguesa pela existência de “feições especiais características que só a ela pertencem”. Uma delas é o alpendre, aquela que talvez “se estende de maneira mais generalizada por todo o país”, e que se

---

<sup>303</sup> Lino Raul  
*A Casa Portuguesa*  
Exposição Portuguesa em Sevilha, 1929, p. 5

PORTUGAL

---

---

A Casa Portuguesa

PELO

ARQUITECTO RAÚL LINO



EXPOSIÇÃO PORTUGUESA EM SEVILHA

Capa da edição da Exposição Portuguesa em Sevilha, (Exposição Iberoamericana, 1929)

encontra em “todas as províncias” e em “todas as categorias, desde a casa mais modesta e popular até às construções solarengas mais pretensiosas”<sup>304</sup>. Ao procurar encontrar essas características, vai comparando o Norte com o Sul, descobrindo diferenças que se tornam relativamente secundárias face ao que é comum, como por exemplo quando afirma que “Somos dotados de exuberante robustez na composição geral, de basta fantasia no pormenorizar; é-nos corrente o desenvolvimento decorativo ou arquitectural no sentido pitoresco, mas fomos sempre avessos à noção perfeita das proporções, desconhecendo a verdadeira grandeza” e precisa este conceito de “grandeza” que entende como “designativo de aspecto digno ou nobre obtido pelas simples proporções e não pelo aumento das dimensões”. Aqui parece haver uma tentativa em distinguir entre proporção e escala, até porque, logo a seguir, Lino dá o exemplo de alguns monumentos em que a “imponência (...) é devida só ao tamanho real das obras, havendo umas vezes multiplicação de pormenores, outras vezes simples aumento de escala”<sup>305</sup>.

Continuando a descrever essas características comuns, encontra outra na “tendência para concebermos tudo muito em superfície e sem aquele sentimento dos efeitos de volume que dão à arquitectura doutros países o seu aspecto mais rico de movimento e claro-escuro”. Desta característica, Lino justifica a aplicação do azulejo “pela frescura da sua técnica, pela graça que se pode imprimir em sua factura e pelas vantagens materiais que oferece”<sup>306</sup>.

Segue-se uma aproximação temporal à casa portuguesa, ou seja, aos edifícios que Raul Lino considerou de habitação, mas excluindo os de habitação colectiva ou os conjuntos de tais edifícios, tendo muito pouco em conta também os espaços exteriores com eles relacionados (apesar do que escreveu sobre os jardins em *A Nossa Casa*, ou da sua sensibilidade à paisagem e Natureza) ou as opções urbanísticas. Esta aproximação temporal organiza-se estilisticamente, ou seja, tem origem na classificação habitual da História da Arte dessa época, focando aspectos estéticos ou construtivos quase sempre

---

<sup>304</sup> Op. cit. pp. 5 e 6

<sup>305</sup> Ibid. pp. 9 e 10

<sup>306</sup> Ibid. pp. 11 e 12

de pormenor. Em seguida, esta abordagem pela pormenorização torna-se capítulo (*Pormenorizando*), mas, como é habitual em Raul Lino, os temas surgem ao correr da pena sem sistematização e muito variados, onde até casos concretos são descritos mais amplamente e retirados de localizações de norte a sul do país, encontrando algumas invariantes por época, como se pode observar quando aborda o século XVI: “A verdade é que desta época até ao presente nenhuma casa típica portuguesa existe que não tenha seus cunhais apilastrados, quanto mais não seja, indicados a simples tiras de cal”<sup>307</sup>. Outro aspecto que Raul Lino considerou também como invariante, no meio de *Pormenorizando*, corresponde a “chaminés salientes com a sua obra de tijolo à vista nos topos” que “são caracteristicamente portuguesas”, ou ainda o sanqueado do telhado, que Lino entendia ter origem no século XVII, afirmando que o “pormenor é muito importante porque constitui feição particular da nossa casa”<sup>308</sup>.

Esta publicação termina com uma *Conclusão*. Nela pode-se ler que “não temos dúvida em afirmar que existe a casa portuguesa, característica, inconfundível, pelo menos no que respeita a sua aparência externa, a sua decoração interior”. Raul Lino também procura sintetizar o que escreveu atrás e insiste ainda nalgumas invariantes como o sanqueado do telhado ou os vãos guarnecidos a cantaria, bem como a “caiação a branco e cor; o emprego do azulejo em suas múltiplas aplicações (...) a frequência do alpendre”<sup>309</sup>, apesar de dizer, um tanto contraditoriamente em relação à certeza da existência de uma casa portuguesa, que “Não é porém, por estas e outras observações semelhantes que chegamos a fixar numa síntese os traços que imprimem às nossas casas aquilo que podemos definir por ‘sabor português’”. E, mais uma vez, Lino põe em causa os estudos sistemáticos, tirando apenas a conclusão que “a casa portuguesa (...) se amoldou admiravelmente à nossa paisagem e à nossa maneira de ser”<sup>310</sup>, mas não procurou alicerçar tal conclusão em observações rigorosas sobre a relação da casa com a paisagem, nem com a “maneira de ser” (conceito bem impreciso). Assim, ideologicamente, numa vontade de distinção positiva, finaliza o livro afirmando um

---

<sup>307</sup> Ibid. p. 35

<sup>308</sup> Ibid. p. 42

<sup>309</sup> Ibid. pp. 58 e 59

<sup>310</sup> Ibid. p. 67

“certo ar amoroso de doçura que na modesta habitação campestre só tem paralelo no *cottage* da Grã-Bretanha, e que na casa mais rica e citadina assume expressão de bonomia, também de formalidade sem altivez, de nobreza sem arrogância, aspecto que pode ser pouco jeitoso ou desmanchado, mas sempre simpático e que tão bem a distingue das casas coetâneas dos outros países”<sup>311</sup>.

*A Casa Portuguesa* é um livro profusamente ilustrado com fotografias, o que é raro na publicação dos escritos de Raul Lino. Pode-se interpretar este facto entendendo-o como uma vontade em alicerçar o discurso em casos concretos, abarcando um pouco de tudo em torno dos edifícios de habitação, na redução atrás referida. Essas ilustrações estão parcialmente dispostas cronologicamente e são, esmagadoramente, fotografias de exteriores individualizadas, mas aparecem algumas fotografias de conjunto ou mesmo de paisagens urbanas e até uma praça. Pormenores de interiores ou de elementos de jardins completam a colecção, num livro que é afinal a primeira tentativa de historiar a casa portuguesa, de sair do habitual modelo da História da Arquitectura da época que apenas focava os monumentos<sup>312</sup>. Mas já se viu que Raul Lino participou numa abertura conceptual da Arquitectura e tal não é de admirar visto o arquitecto ter reconhecido a Arquitectura Doméstica como um importante ramo da Arquitectura na senda da sua formação humana e especializada, quer no Reino Unido, quer na Alemanha.

O terceiro livro de Raul Lino coloca-se na sequência de *A Nossa Casa*, mas com maiores ambições sob o ponto de vista, quer do público a atingir, quer do conteúdo. De facto Lino dedicou *Casas Portuguesas* aos seus “jovens colegas das escolas portuguesas de Belas Artes”, precisando que o livro “se destina a desbravar o campo em que os arquitectos de amanhã hão de exercer a sua nobre profissão”<sup>313</sup>, mas o subtítulo do livro é bem elucidativo: *Alguns apontamentos sobre o architectar das casas simples*. E

---

<sup>311</sup> Ibid. 68

<sup>312</sup> Só verdadeiramente na segunda metade do século XX é que a História se debruçou sobre o quotidiano dos nossos antepassados, sobre os acontecimentos menores, registados ou não pela escrita. A “Nouvelle Histoire” em França é um exemplo e produziu, entre muitas publicações, a muita divulgada *Histoire de la Vie Privée*, editada em Portugal em 1989.

<sup>313</sup> Lino, Raul

*Casas Portuguesas – Alguns apontamentos sobre o architectar das casas simples* (primeira edição: 1933) Lisboa: Valentim de Carvalho, s. d. (quinta edição), p. 11

# CASAS PORTUGUESAS



ALGUNS APONTAMENTOS  
SÔBRE O ARQUITECTAR  
DAS CASAS SIMPLES

RAÚL LINO

DA ACADEMIA NACIONAL  
DE BELAS ARTES

EDIÇÃO DE VALENTIM DE CARVALHO, LISBOA

Capa da 5ª edição (1954)

contém três capítulos, *Economia, Entre a Economia e a Beleza e Beleza*. Neles combina a vocação algo manualística do seu primeiro livro com a vontade em definir algumas palavras-chave, talvez, de modo vago, algumas noções, mas não querendo, como é evidente, chegar a qualquer rigor conceptual, pois Raul Lino não via interesse nessa perspectiva que consideraria fora da Arquitectura, visto esta estar incluída no campo da Arte. O primeiro capítulo tem precisamente o mesmo nome que o do livro de Henry David Thoreau, *Walden*, já assinalado como tendo sido um livro de cabeceira de Raul Lino. Nele, Thoreau descreve a construção da cabana que construiu para si próprio junto ao lago, com muito poucos meios, bem como desenvolve uma crítica à sociedade industrializada. Tudo isto num tom coloquial semelhante ao que usou Lino em *A Nossa Casa e Casas Portuguesas*<sup>314</sup>.

Quase no início desse capítulo defende a habitação unifamiliar, começando por escrever que “Nem a americanização dos costumes, nem as tendências colectivistas de novas organizações conseguiram ainda debelar o anseio natural e instintivo no Homem de possuir habitação própria e independente para si ou para a sua família. (...) Estamos por enquanto longe da época em que toda a gente se haja transformado no homem-abelha que prefere para sua habitação o alvéolo de qualquer casa-colmeia. Em seguida propõe-se adivinhar o futuro sob os auspícios de uma sociedades onde “as condições de vida nos obriguem a continuar o caminho da simplificação e do regime colectivo” e se o ritmo for cada vez mais acelerado, sob o “signo da instabilidade e inquietação, espécie de novo nomadismo estimulado pelo crescente apuro de especializações, pela maior facilidade e rapidez nos meios de transporte” então a vida de cada um existiria em enormes edifícios para as diversas actividades e cada indivíduo teria apenas um “simples quarto de hotel”. Assim caminhar-se-ia para a regressão e desumanização. Em contrapartida incita a cuidar “de facilitar a realização de um sonho que continua a ser muito humano e que, pelo caminho que a vida vai a tomar, cada vez mais se justifica – o sonho da moradia própria (...) adereçada a nosso gosto; reduto da nossa intimidade, último refúgio do indivíduo contra a investida de todas as aberrações do colectivismo”. Apesar deste discurso, vai admitindo a habitação colectiva, mas condena a sua habitual má qualidade, fruto da não “intervenção dos únicos profissionais que entendem da

---

<sup>314</sup> Thoreau, Henry David  
*Walden and Civil Disobedience* (primeira edição de *Walden*: 1854)  
New York: Viking Penguin, 1985

matéria e que podem conscientemente assumir a responsabilidade técnica e artística de tais empresas”<sup>315</sup>, obviamente o arquitecto. Raul Lino repete assim a defesa da intervenção do arquitecto como já o tinha feito em *A Nossa Casa*.

Mas vale a pena enquadrar a exaltação da moradia por Lino em toda a movimentação em torno da habitação unifamiliar que se desenvolveu, na Europa Ocidental e nos EUA, sobretudo a partir de meados do século XIX, e que tem a ver com o alargamento das classes médias, o aparecimento da família nuclear, o aprofundamento da noção de intimidade e privacidade e sua consagração política, bem como com novas exigências de comodidade e higiene e até de relação com a Natureza. Iniciou-se essa movimentação no Reino Unido, o país pioneiro na industrialização e também nas reacções mais ou menos radicais contra ela. Encontramos em A. W. N. Pugin, John Ruskin ou William Morris a crítica negativa à industrialização com um claro tom moral, social ou mesmo utópico. Muitos arquitectos especializaram os seus interesses na habitação unifamiliar, projectando, teorizando ou doutrinando, chegando-se a propostas urbanísticas nela baseadas como as de Hebbener Howard e a sua cidade-jardim ou, mais pragmaticamente, os bairros jardins que se espalharam um pouco por toda a Europa nos subúrbios das grandes cidades quer para classes médias quer para trabalhadores em sistemas de mecenato ou em cooperativas. Philip Webb, C. F. A. Voysey, Edwin Lutyens, Norman Shaw, M. H. Baillie Scott, arquitectos britânicos são exemplo. Hermann Muthesius, alemão, foi nomeado adido da embaixada alemã em Londres para estudar a arquitectura e as artes decorativas inglesas e publicou, em 1904, o livro *Das Englische Haus* com grande repercussão nos países de língua alemã, para não esquecer Frank Lloyd Wright que defendeu claramente a habitação unifamiliar e desenvolveu modelos de casas para a classe média particularmente adaptadas às cidades e motorização norte-americanas. Mas se Wright não foi do agrado de Raul Lino, os outros poderiam ter sido exemplos para o arquitecto português, este defendendo e projectando casas adaptadas às condições de vida dessas famílias de classe média (mas também de trabalhadores) no entendimento de um tipo ideal que seria a habitação no meio de um jardim privado (quanto muito geminada), dando simultaneamente resposta a condições de vida contemporâneas e afirmações nacionalistas ou regionalistas, longe dos modelos

---

<sup>315</sup> Lino, Raul  
*Casas Portuguesas* (op. cit.) pp. 19 a 21

aristocráticos que dominaram o século XVIII. Aliás o debate da Casa Portuguesa, que se espelhou nas revistas portuguesas do princípio do século, foi muito marcado por estas últimas premissas.

Pode-se considerar que a defesa da casa unifamiliar em Raul Lino terá sido uma importante influência no resultado da política de habitação do Estado Novo durante a década de trinta e primeira metade da década seguinte. Apesar da escolha preferencial por este tipo de habitação de muitos dos regimes conservadores e autoritários da Europa ser considerada fulcral para as escolhas do Estado Novo, a capacidade comunicativa de Lino propagou, em Portugal, este tipo como ideal. Consultando uma publicação do Secretariado da Propaganda Nacional, *Casas Económicas* (1943), num dos textos nele incluído (*Habitação para Trabalhadores na Política Social do Estado Novo*) pode-se ler que o artigo 14º, nº 1º da Constituição Política do Estado diz que a este e às autarquias locais cabe no sentido de defender a família “favorecer a constituição de lares independentes e em condições de salubridade e a instituição do casal de família”<sup>316</sup> e, num outro texto (*O Regime Legal das Casas Económicas*), refere-se que foram criados os Serviços de Construção de Casas Económicas junto da Ministério das Obras Públicas e Comunicações e a Secção de Casas Económicas junto ao Instituto Nacional do Trabalho e Previdência por um decreto-lei de Setembro de 1933 e que definiu a casa económica como “moradia de família com quintal”, pondo-se “de parte a ideia de construir grandes edifícios ou blocos de casas onde se alojaria um considerável número de famílias, como se tem feito noutros países”, e cita-se Salazar: “A intimidade da vida familiar reclama aconchego, pede isolamento, numa palavra, exige a casa, a casa independente, a casa própria, a nossa casa”, para também afirmar que “é utilíssimo que o instinto de propriedade que acompanha o homem, possa exercer-se na posse da parte material do seu lar”<sup>317</sup>. Esta publicação é acompanhada por fotografias de bairros de casas económicas, um deles é o da Ajuda, junto ao Mosteiro dos Jerónimos em Lisboa que teve a contribuição de Raul Lino. Assim pode-se interpretar que a habitação unifamiliar começou por ser um novo tipo arquitectónico dando resposta a determinadas exigências das sociedades europeias, para se tornar também numa cristalização ideológica/política.

---

<sup>316</sup> *Casas Económicas*  
Lisboa: Secretariado da Propaganda Nacional, 1943, p. 5

<sup>317</sup> Op. cit. pp. 13 e 14

# CASAS ECONÓMICAS



EDIÇÃO DO SECRETARIADO DA PROPAGANDA NACIONAL

Capa de *Casas Económicas* (1943)

Continuando com *Casas Portuguesas*, Raul Lino, depois de defender a habitação unifamiliar, repete e desenvolve muito do que escreveu em *A Nossa Casa*, nomeadamente em torno do método de projectar a casa, para terminar o capítulo *Economia* com uma definição da mesma. Assim escreveu que não deve ser entendida no sentido vulgar como “custar pouco dinheiro, significando antes aquela qualidade fundamental que é a primeira e uma das principais virtudes de toda a obra de arquitectura, tanto no que esta profissão encerra no domínio dos materiais, como no que lhe é próprio no campo das belas-artes: boa ordem, exacta medida, equilíbrio entre o esforço ou dispêndio e os resultados, concordância das partes e harmonia no conjunto, - virtude máxima e essencial que nos é revelada, multiplicando-se em milhares de exemplos, sob as mais variadas formas em toda a admirável criação da Natureza”<sup>318</sup>. Com esta definição de Economia no contexto da Arquitectura, Raul Lino revela a sua base clássica na procura da harmonia, do equilíbrio, bastando recordar Alberti que escreveu no seu tratado *De re aedificatoria* (1452) “definirei a Beleza como a Harmonia de todas as Partes, combinadas com tal Proporção e Articulação, que nada pode ser acrescentado, diminuído ou alterado, senão para Pior. Uma Qualidade tão Nobre e Divina, que toda a Força da Inteligência e Arte foi gasta para a atingir; sendo muito raramente garantida a qualquer um, ou até à própria Natureza, produzir uma Coisa em todos os Aspectos perfeita e completa”<sup>319</sup>. É evidente haver entre estes dois autores a separação de séculos e uma diferente concepção da Natureza. Para Alberti, marcado pelo Neoplatonismo da Renascença, a Natureza, tal como a vemos, é apenas o reflexo do divino, para Raul Lino a Natureza é benfazeja, é o contrapeso aos erros humanos, bem demonstrados pela grande cidade e o que a criou, a industrialização. Deste modo Alberti encontrava o modelo supremo da Arquitectura na Antiguidade Clássica e Lino nos tempos ou culturas que ainda não tinham sido tocados pela industrialização, os tempos dominados pelo artesanato, pela proximidade com a Natureza. No entanto, para os dois, a ideia de Harmonia era meta a atingir, partilhando também que em Arquitectura o modo de lá chegar passaria pela Proporção. Mas também se pode, a propósito da Economia em

---

<sup>318</sup> Ibid. p. 31

<sup>319</sup> Alberti, Leon Battista  
*The Ten Books of Architecture* (The 1755 Leoni Edition)  
New York: Dover Publications, Inc., 1986, p. 113

Raul Lino, evocar Baillie Scott que, em *An Ideal Suburban House*, texto publicado em 1894 na revista *The Studio*, define economia pela simplicidade, não só do ponto de vista artístico como económico.

Como já foi assinalado, em *Casas Portuguesas* há uma clara vontade em definir palavras-chave e, se a primeira foi Economia, a segunda é Solidez abordada já no segundo capítulo. Ainda antes do final do primeiro capítulo Raul Lino reafirma o propósito do livro: “descrição e pormenorização das diferentes fases duma obra destinada a dar-nos não apenas abrigo para o corpo, mas igualmente nos deve proporcionar melhor conforto ao nosso espírito de gente civilizada”<sup>320</sup>. Lino chama “edificar com Solidez” quando “À estabilidade que o cálculo matemático garante, devemos nós generosamente acrescentar a margem de largueza que reforça a segurança e lhe dá propriedades de duração”<sup>321</sup>. Basta lembrar o que Lino escreveu sobre a vantagem das pontes em betão sobre as metálicas. Pode-se concluir que o arquitecto estava habituado a espessuras mais largas e recusava elementos esguios como os em aço das estruturas metálicas ou as espessuras das cascas em betão que começam a ser usadas nos anos 30. O que chama de generosidade é afinal o aproximar de dimensões de sistemas construtivos e materiais tradicionais ou anteriores à Revolução Industrial. Se consultarmos, por exemplo o livro de John Ruskin, *The Stones of Venice* (1853), que Lino terá conhecido, verificamos que o crítico de Arte se debruça essencialmente sobre a pedra ou o tijolo, que produziram elementos construtivos com espessuras bem conhecidas. São estas que Raul Lino toma como padrão. Depois trata do Isolamento que entende segundo dois sentidos, o espacial e o material, mas sempre na perspectiva da possibilidade de separação que a casa deve permitir à família, relativamente à sociedade (cidade) envolvente, e a cada membro da família, no interior da casa, e ao conforto. Em seguida trata do Ar onde inclui arejamento, controlo de correntes de ar ou abertura de vãos e respectivas caixilharias e depois aborda a Luz onde trata sobretudo dos vãos e sua capacidade de fazer penetrar a luz natural no interior das habitações e de acordo com a orientação e até os hábitos, mas tudo sem regras, fazendo valer o “bom senso”. Em relação à Comodidade, Raul Lino considera que “não é uniforme o conceito

---

<sup>320</sup> Lino, Raul  
*Casas Portuguesas* (op. cit.) p. 31

<sup>321</sup> Op. cit. p. 33

formado quanto ao ideal em comodidade. Para alguns consiste na casa avantajada em dimensão, que facilita o desenrolar das várias funções; para outros o desiderato é condensar, aproximando-se o modelo preferido muito do arranjo que encontramos quanto ao alojamento, no camarote do navio ou na carruagem dos trens-de-luxo (...) planeie-se a casa consoante as ideias do respectivo dono”<sup>322</sup>. Esta última opção faz suspeitar que o arquitecto estaria a par do que se chamou de Casa Mínima investigação projectual colectiva com a qual as vanguardas do Movimento Moderno procuraram dar resposta aos prementes problemas da habitação para todos em vários países europeus, nomeadamente na Alemanha. Fazendo assentar a Comodidade na organização espacial da casa, Lino envolve-se no aconselhamento de múltiplas soluções, da cozinha à casa de banho, passando pelas canalizações ou o aquecimento. Mas antes de terminar o capítulo, há uma pausa que serve para definir o Carácter sobre o qual Lino escreveu que “Sem esta qualidade a que podemos chamar carácter, a construção só interessa pelos seus fins utilitários, materiais, e não há considerá-la obra de arquitectura. Se, porém, esta palavra houver que ter qualquer significação ligada às faculdades do espírito e ao enlevo da alma; se a casa não for apenas caixote, armazém, depósito ou arrecadação de famílias, será mister que nos ocupemos do seu carácter, afeiçoando-a consoante as qualidades que lhe quisermos ou soubermos imprimir, procurando dar-lhe a fisionomia que a nosso gosto pessoal mais grata for”<sup>323</sup>. E mais uma vez se pode detectar a influência do pensamento de John Ruskin em Raul Lino. Como já se viu no primeiro capítulo, Ruskin diferenciava Arquitectura da Construção. No seu livro *Stones of Venice*, a certa altura escreveu que “As duas virtudes da arquitectura com as quais a podemos julgar, são, já dissemos, a sua solidez ou boa construção, e a sua beleza ou boa decoração”<sup>324</sup>. Não se pode equiparar a beleza em Ruskin com o carácter em Raul Lino, porque o primeiro concentra a beleza na decoração, que tem o sentido da inutilidade indispensável para integrar a Arquitectura numa das Belas Artes, enquanto o carácter do segundo corresponde a uma qualidade dependente do génio de quem projecta e que deveria ser o arquitecto. Raul Lino encontra a questão do carácter evidenciada na comparação entre

---

<sup>322</sup> Ibid. p. 51

<sup>323</sup> Ibid. p. 61

<sup>324</sup> Ruskin, John  
*The Stones of Venice*  
New York: Da Capo Press, 1985, p.32

duas rabecas, aparentemente iguais, uma emitindo um som “áspero e incolor” e a outra um som “rico e cheio de brilho”, considerando que “assim é a diferença entre a construção-indústria e a obra de sentimento que apresenta caracteres de coisa animada que interessa e cativa”<sup>325</sup>.

Relacionadas com a qualidade espiritual, que se opõe ao material, Lino considera haver várias virtudes: a Naturalidade, a Verdade, a Harmonia, o Amor e o Conforto. A primeira é “inimiga de tudo o que for afectado ou rebuscado, tudo o que procura o efeito se surpresa que não seja motivada pela distinção do acerto”. A segunda baseia-se na honestidade e que não deixa, outra vez de lembrar Ruskin, desta vez *The Lamp of Truth* do seu livro *Seven Lamps of Architecture* (1849). A terceira parece-lhe fundamental pois “Sem ela, não se faz obra de beleza” e Raul Lino já a tinha associado à Economia, mas é curioso ele também afirmar que “a construção deve estar de harmonia com o fim a que se destina”, claro que sem a força radical que as vanguardas do Movimento Moderno entenderam existir entre a função e o espaço, pois esclarece que “é erro crasso querer enfardelar famílias em armazéns de sabor maquinal, cujo estilo duro do cimento, buraco e tampa mal se coaduna com a alma pagã tocada de goticismo do nosso povo amável” e isto porque “Quanto menos individualista, quanto mais popular a construção houver de ser, mais ao sabor do povo a devemos querer concebida”. Como é evidente este sabor do povo reporta-se à tradição popular vernácula campesina onde supostamente assentou a ideia de Casa Portuguesa e o nacionalismo a ela subjacente como se viu. A quarta virtude é afinal o imperativo moral do trabalho bem feito, mas que passa pelo coração do criador. A quinta virtude é sintetizada por Raul Lino na comparação entre a cadeira do dentista, muito cómoda, mas onde ninguém se sente confortável, portanto “o conforto é dado às casas principalmente por obra do espírito” e isto obtém-se “pela criteriosa determinação das proporções, pela escolha dos materiais mais acomodados ao desejado efeito e pela acertada aplicação das cores”. Mas isto “não se pode regulamentar por meio de receitas ou tabelas; e é aqui um dos pontos onde melhor se revela a qualidade particular da obra do arquitecto”<sup>326</sup>. Lino, outra vez faz assentar as qualidades a que chama de espirituais no génio individual do arquitecto,

---

<sup>325</sup> Lino, Raul  
*Casas Portuguesas* (op. cit.) p. 62

<sup>326</sup> Op. cit. pp. 64 a 70

enquanto as qualidades materiais, já se viu, as faz assentar no bom senso que parece derivar da prática projectual e construtiva, do conhecimento tácito.

O último capítulo tem por título *Beleza*, finaliza o percurso a partir da Economia, que, como se percebeu, já contém aspectos estéticos, respondendo ao pensamento não analítico de Raul Lino e à preponderância da Estética no seu modelo de Arquitectura. Mas ela não gera regras absolutas, também na senda da recusa de leis gerais por parte do arquitecto considera que “O conceito de belo não está portanto preso a qualquer estilo de construções mas sim ao sentimento geral de harmonia entre os desejos do proprietário, por um lado e todas as condições materiais e espirituais que entram em jogo”. Afirmando logo à frente que “é ao arquitecto que compete achar para cada cliente o seu género de habitação própria, não bastando que a cada indivíduo a sua casa alguma coisa de particular lhe diga, mas sendo também preciso que todas estas obras falem a mesma linguagem que é natural do país em que se vive e aquela que de todos é compreendida. Queremos dizer – e nisto insistimos – que cada casa tenha alguma coisa de especial a dizer ao seu dono, mas que todas elas usem da mesma linguagem nacional própria da época corrente”<sup>327</sup>. Esta insistência na particularização é coerente com a relação da casa com uma família que encomenda a sua própria habitação, mas não deixa de fazer recordar que os bairros de casas económicas construídos por iniciativa do Estado Novo e com projectos de Raul Lino, como é o caso da Ajuda ou de um projecto para Montemor-o-Novo publicado em *Casas Portuguesas*<sup>328</sup> não cumprem tal. Outro aspecto a salientar é o uso da palavra “linguagem” que parece querer substituir a palavra estilo. Raul Lino, ao usar esta palavra, dá-lhe um sentido mais amplo, por um lado relacionado com a comunicação e, por outro, resultante da combinação de um conjunto de vectores e elementos abordados nos capítulos anteriores. Hoje, que se usa e abusa da palavra conferindo-lhe diversos sentidos, parece haver já em Raul Lino um uso um tanto indefinido que não terá deixado de contribuir para essa polissemia descontrolada dos dias de hoje.

---

<sup>327</sup> Ibid. p. 74

<sup>328</sup> Ibid,  
Este projecto é apresentado nas estampas XXIX e XXX

Mas em seguida Lino reforça a Proporção como “base de toda a arquitectura. Proporção, linha, volume, cor, - eis os elementos que o arquitecto dispõe em primeiro lugar(...) A grande luta do arquitecto, a sua tarefa mais difícil e importante, não é vencer problemas técnicos ou económicos; é transformar a massa inerte da construção em obra orgânica com aspecto de coisa vivas. O mais difícil nesta arte é o proporcionar”. E se no “templo grego houve o seu módulo exacto e rigoroso porque onde quer que se erigisse, o pensamento a que obedecia era sempre o mesmo – claro e uno. (...) Hoje em dia, e para as nossas casas, as circunstâncias são muito diferentes; quanto a harmonia, o artista criador só pode encontrar na Natureza ou dentro de si próprio, porque nem o auxílio dos mais célebres esquadrinhadores policiaes conseguiria jamais encontrá-la na vida do seu semelhante”, negando assim um saber acumulado, organizado, analítico, teórico para a Arquitectura, apesar de tentar definir Proporção com um discurso cheio de comparações, para concluir que “Proporção propriamente não é tudo, mas é como que o ritmo sobre que se desenha a modulação da arquitectura”<sup>329</sup>. Seguem-se outra vez um conjunto de orientações práticas onde o arquitecto é muitas vezes referido, para, a certa altura, Raul Lino tentar definir Beleza, partindo do “bom gosto” que “é das coisas mais difíceis de nós definirmos porque implica a noção de BELEZA, virtude máxima, *sanctus sanctorum* do nosso anelo. Só nos podemos aproximar dela por rodeios e depois de longa preparação no exercício das outras virtudes. Estas são a luz do nosso trabalho, mas a beleza é o próprio sol (...) não cremos que exista maneira de a definir que pudesse resistir ao desgaste da popularização e ao enxovalho de ser discutida”<sup>330</sup>. E de novo o arquitecto rejeita a possibilidade do debate e da socialização do conceito num sentido disciplinar, preferindo entender a Beleza como uma impossibilidade dada a sua natureza divina.

Continuando com conselhos práticos, Raul Lino detém-se na arquitectura contemporânea criticando “certos orientadores do movimento actual, que hoje se chama modernista (...) não falam com menos absurdidade quando decretam que na época tensa, positivista, tecnicófila que atravessamos, deverá ser execrado todo o romantismo individual que possa turvar a pureza do estilo de abstinência completa, de jejum absoluto, que unicamente convém ao colectivismo presente e futuro”. Acompanhando

---

<sup>329</sup> Ibid. p. 77

<sup>330</sup> Ibid. p. 83

esta frase Raul Lino introduziu uma nota onde reconhece ter-se “construído nestes últimos anos edifícios muito notáveis, de fisionomia absolutamente adequada aos fins utilitários a que se destinam, num estilo que participa da lisura da máquina – talvez pela importância que na vida moderna os meios mecânicos têm assumido; - de carácter sanatorial – devido ao desenvolvimento que o culto da higiene tomou”, continuando a observar aspectos, para ele problemáticos, como a falta de “fantasia” pela “imperiosidade das leis económicas” e não distinguindo nações. Curiosamente considera “não desprovido de beleza, nem se lhe pode negar útil influência na evolução natural e lógica da Arquitectura”, mas entende corresponder “ao triunfo do materialismo, ao auge da tirania da máquina”. A seguir à nota apelida o “moderno estilo” de acéfalo, mas considera-o “não isento de romantismo”, do “romantismo da máquina”, preferindo pessoalmente “uma sala de jantar que lembrasse jardim florido ou eirado meridional”. Concluindo que “tudo é admissível desde que seja imaginado por quem pode e executado por quem saiba”<sup>331</sup>. Nesta altura Raul Lino, apesar de considerar problemático o “estilo modernista”, entende-o como mais um estilo, só que referido à máquina, mas capaz de ser “tratado com talento”, por “quem pode”. Percebe-se que Lino terá visto imagens, provavelmente nalguma revista alemã ou nalguma viagem fora de Portugal, mas não estava a par dos desenvolvimentos teóricos e doutrinários do Movimento Moderno no reconhecimento da modernidade e as condições humanas subjacentes. Mais tarde tomará posições frontais contra o Movimento Moderno. Raul Lino termina o livro com a questão do jardim, tal como em *A Nossa Casa*, mas é mais explícito em relação ao tipo arquitectónico pois afirma que “a casa, desde que fique isolada, não dispensa moldura que é o jardim”. Lamentando o desprezo habitual pelo jardim e pelas árvores, no país e em Lisboa e defendendo “a nossa jardinagem artística” entende o jardim em estreita complementaridade com a casa: “Quando haja margem para tal, deve a habitação casar-se perfeitamente com a área que a cerca”<sup>332</sup>. Esta frase resume como Lino concebia a casa e o jardim, como um todo, integrando-o.

*Casas Portuguesas* foi sempre publicado com *Ilustrações*, isto é, com um largo número de páginas reproduzindo desenhos de diversos projectos de habitações unifamiliares (plantas, cortes, alçados e perspectivas) coloridos ou a traço preto, muitos

---

<sup>331</sup> Ibid. pp. 94 e 95

<sup>332</sup> Ibid. pp. 96 e 97

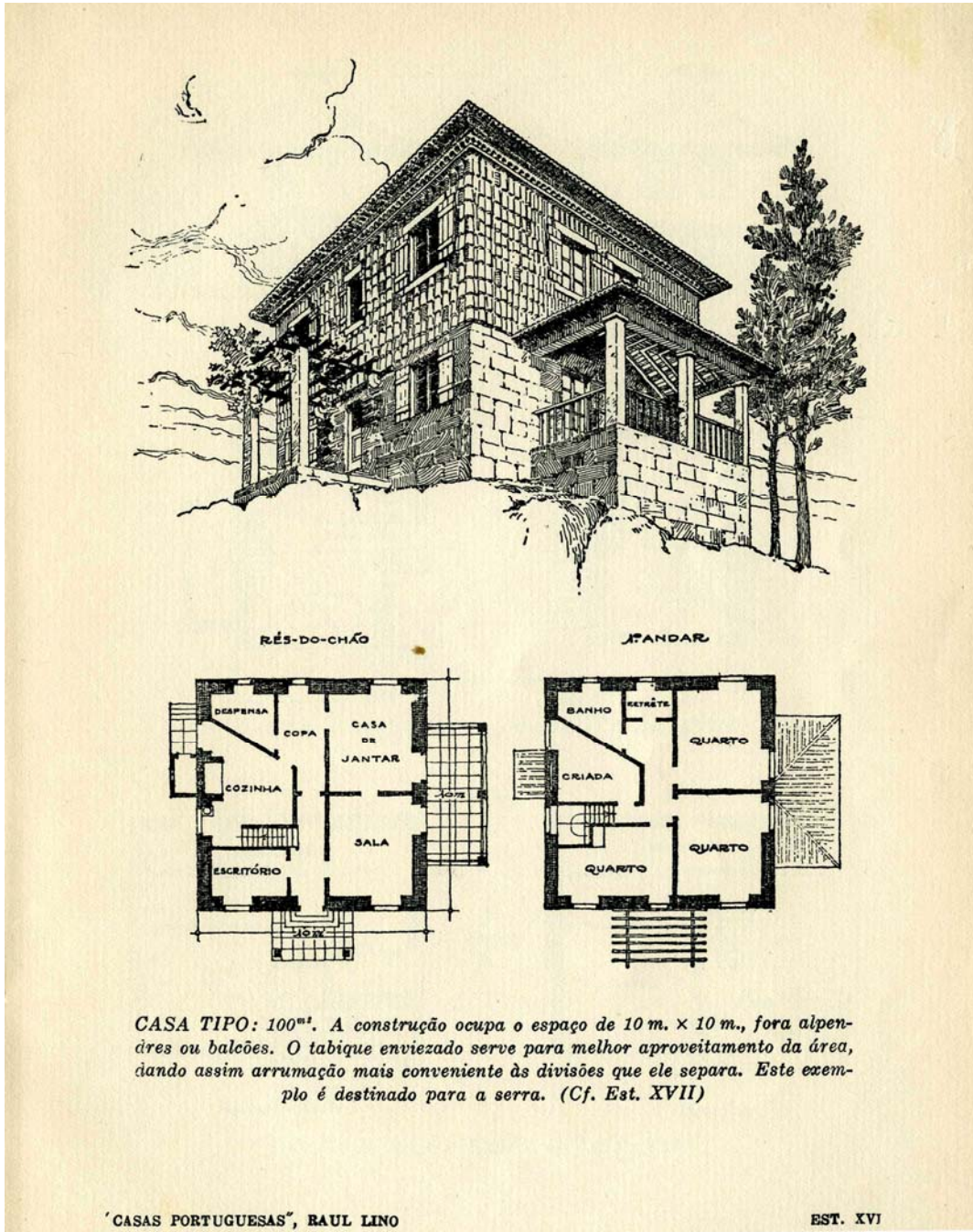
deles resultantes da actividade profissional de Raul Lino. Num único caso, a “CASA TIPO: 100 m<sup>2</sup>” (estampas XVI e XVII), parece aí haver uma vontade de exemplaridade didáctica pois trata-se de uma casa de dois pisos cuja planta se inscreve num quadrado de 10mX10m apresentada na variante para a serra e mais duas variantes todas elas iguais no interior a apenas com diferenças no exterior. Na *Nota à Terceira Edição* Lino avisa que “À série de ilustrações, que servem de exemplo e não de modelos a copiar (nunca é demais repeti-lo), juntam-se agora outros tipos de casas”. Na quarta edição acrescentou mais ilustrações<sup>333</sup>.

Se a habitação unifamiliar contemporaneamente adequada ao princípio do século XX e integrada no contexto cultural e paisagístico português em perspectiva conservadora foi tema central das três publicações em livro, certamente as mais importantes de Raul Lino precisamente por isso, ainda escreveu, segundo Irene Ribeiro, cerca de duzentos artigos em publicações periódicas de 1941 a 1973 sobretudo no *Diário de Notícias*, publicou sete ensaios e mais três livros<sup>334</sup>, mas, apesar do seu esforço, esta autora não foi totalmente exaustiva. Dos outros variados temas que Raul Lino abordou, pode-se destacar a questão urbanística que tratou, pelo menos desde a década de trinta, e que não deixou de associar à paisagem, outro dos seus temas favoritos. Em 1936 o semanário *Acção* organizou um *Inquérito sobre o Plano de Urbanização de Lisboa*, numa altura que Duarte Pacheco era presidente da Câmara e estar-se-ia a preparar o processo de elaboração do plano para todo o concelho. À pergunta sobre se seria “interessante” ouvir “mestres urbanistas estrangeiros”, Lino responde com a convicção de haver “mais que um arquitecto que, assistido por competentes colaboradores, não deixaria de poder resolver qualquer problema de urbanismo”, desvalorizando aquela possibilidade por nacionalismo e considerando que, a virem, deveriam ser ingleses ou alemães “de quem existem exemplos de uma perfeita compreensão dos problemas em terras alheias, devido às faculdades de penetração, espírito prático e adaptabilidade que os caracterizam”, escolhendo assim nacionais dos países onde se formou. À pergunta sobre a

---

<sup>333</sup> Ibid, p.14

<sup>334</sup> Ribeiro, Irene  
*Raul Lino, Pensador Nacionalista da Arquitectura*  
Porto: FAUP Publicações, 1994, pp. 195 a 202



Página de *Casas Portuguesas*, 5ª edição (1954)

possibilidade de uma visita de Le Corbusier<sup>335</sup>, o arquitecto português não vê razões para tal precisamente por causa do seu internacionalismo e pela sua “linguagem plástica” que “reveste-se de certas tendências suspeitas, dando lugar a perigosas e erradas interpretações”, considerando que “por cá nesse sentido se tem usado, abusado e *corbusiado*”, o que não era real, pois a primeira obra construída em Portugal com directa e evidente influência de Le Corbusier (dos anos 20) foi a casa da Rua Honório de Lima (1939-1949) projectada pelo jovem Viana de Lima. E a entrevista prossegue. Lino aí descreve as “condições locais” que um plano de urbanização tem que obedecer: “político-sociais, etogénicas, económicas e financeiras, topográficas, climáticas, demográficas, estéticas e tudo o mais”, não explicando todas, faz ressaltar os aspectos panorâmicos e paisagísticos, e não descarta a habitação, o equipamento complementar ou o tráfego. Mas um dos enfoques que a entrevista mais se dedica é o prolongamento da avenida da Liberdade e o depoimento de Lino corresponde a uma crítica negativa em nome da integridade e utilidade para a população do parque Eduardo VII e da vista panorâmica dos pontos mais altos. Exprime-se também contra a especulação imobiliária que o plano de Cristino da Silva fomentaria, bem como contra a sua monumentalidade. O episódio do Estádio Nacional, atrás lembrado, inicia-se no ano seguinte a esta entrevista, o que demonstra a distância entre Raul Lino e a geração Modernista<sup>336</sup>.

O mais extenso texto de Raul Lino sobre temas de urbanismo é uma conferência proferida em Viana do Castelo e publicada num pequeno livro com o título *Quatro Palavras sobre Urbanização* (1945) onde se insurge contra as transformações radicais das cidades existentes em nome de regularidades e composições grandiosas, dizendo que “com estas correcções tem-se estragado muita coisa. Por causa deste prurido de alterar ou emendar o que existe e que se farta de estar bem, têm-se destruído inúmeros trechos de alto interesse artístico cidadão que as mais jeremíacas lamentações nunca hão de lograr reconstituir”, acusando “o móbil” destas acções ser “quase sempre a sujeição inútil a qualquer plano geométrico inscrito com inoportuna rigidez e inspirado

---

<sup>335</sup> 1936 foi o ano em que Le Corbusier foi ao Brasil, a convite do governo, por sugestão de Lúcio Costa, iniciando o projecto para o edifício do ministério do Educação e Saúde e, um ano antes, Raul Lino tinha estado no Brasil onde teve uma conversa com Lúcio Costa.

<sup>336</sup> *Inquérito sobre o Plano de Urbanização de Lisboa, Depoimento do arquitecto Raul Lino*  
In: *Acção, Semanário Português para Portugueses*, nº 23 31 de Outubro de 1936

na mais lastimosa insensibilidade”<sup>337</sup>. A propósito desta rigidez dos traçados urbanos, Lino discorre sobre a linha recta e a linha curva, concluindo que “as rectas, as grande rectas quando se prolongam além de certa medida, nunca nos impressionam pela beleza; impõem-se simplesmente pela dimensão e podem provocar o nosso espanto admirativo apenas pelas suas qualidades materiais intrínsecas. – A linha curva, a grande linha curva regular, pelo contrário desperta em nós espontaneamente um sentimento de enlevo independente de qualquer raciocínio. (...) A grande linha recta é por sua natureza dura e inflexível”. No entanto elogia os Champs Elisées em Paris porque, apesar de ser uma avenida recta, a encosta onde se situa obrigou a ter um perfil côncavo, “imprime àquela artéria aspecto de elasticidade que muito favorece o conjunto” elogiando o guarnecimento de árvores da avenida e das que confluem para a praça de l’Étoile “que, com as suas frondes acasteladas à frente das casas, amenizam a insistência fatigante das linhas perspecticas convergentes”. Logo a seguir considera que o centro de uma grande praça é “um dos lugares mais ingratos para colocar um monumento”, considerando que a predilecção por esta localização “faz parte de uma série de regras que nos últimos tempos se têm fixado na cabeça das pessoas (...) ora tudo isto são crenças (...) Não há código nem regras que determinem estas disposições urbanísticas, e todos estes projectos muito rasgados e endireitados têm saído muito caro nas remodelações empreendidas quando, por amor de um alinhamento sem o mais pequeno desvio, ou prurido de simetria, pela vontade de criar praças desnecessárias ou de desafogar o que não nasceu para viver isolado, - se destroem valores arquitectónicos ou paisagísticos inestimáveis”<sup>338</sup>. Este texto de Raul Lino revela leitura atenta do livro *Der Städtebau* (1901) de Camillo Sitte que tem precisamente um capítulo sobre a libertação do centro das praças onde se critica o gosto pela construção dos grandes edifícios públicos recentes no meio das praças ou destruir tudo à volta dos monumentos históricos para os valorizar, mas todo o livro revela o seu objectivo em tratar da valorização artística da cidade, tal como Raul Lino o fez para a casa unifamiliar ou para a cidade, aliás o subtítulo do livro de Sitte é, traduzido para Português, *O Urbanismo Segundo os seus Fundamentos Artísticos* o que revela o enfoque do autor, enfoque esse muito do agrado

---

<sup>337</sup> Lino, Raul  
*Quatro Palavras sobre Urbanização*  
Lisboa: Valentim de Carvalho, 1945, p.17

<sup>338</sup> Lino, Raul  
*Quatro Palavras sibre Urbanização*, (op. Cit) pp.21 a 23

de Lino como se pôde já constatar. Mas não é só a questão da relação da praça com o monumento que mostra coincidência de opiniões, por exemplo, Sitte elogia a irregularidade da cidade antiga, mas reconhece a artificialidade da sua construção no seu tempo e a necessidade em responder às exigências da vida moderna, e considera que não se deveria “perder a coragem e renunciar pura e simplesmente a procurar a solução artística” em vez de se “contentar com a simples técnica”<sup>339</sup>. A resposta à simples técnica teria resultado no “Alinhamento impecável das fachadas e o quarteirão cúbico, eis tudo o que ele (o urbanista moderno) pode opor às riquezas do passado”<sup>340</sup>. No entanto, apesar destas e outras coincidências, Camillo Sitte não deixa de escrever que “É preciso, a todo o preço, estudar as obras do passado e substituir a tradição artística perdida pelo conhecimento teórico das causas que fundam a beleza das composições antigas. Estas causas devem-se tornar em reivindicações positivas, em regras de urbanismo, pois só elas nos podem fazer sair do trilho, se ainda estivermos a tempo”<sup>341</sup>. Esta exigência de estudos, de conclusões teóricas e de procura de regras não cabe nas perspectivas artísticas de Raul Lino, apesar de se perceber que o arquitecto entendia a intervenção urbanística dependente de diversos factores e não apenas estéticos.

Margarida Souza Lôbo na sua tese de doutoramento, *Planos de Urbanização – A Época de Duarte Pacheco* (1993) considerou Raul Lino mais como “mentor do que prático” nas opções urbanísticas da década de quarenta, reconhecendo a influência de Camillo Sitte evidente na conferência proferida em Viana do Castelo. Esta autora testemunha a possível encomenda de vários planos de urbanização, mas só conseguiu localizar um, o de Tavira (1948). No texto que o acompanha defende a “aparente modéstia da sua apresentação (...) não vemos aqui nenhuma daquelas engenhosas disposições simetricamente em torno de rasgados eixos, com belas manchas coloridas que sugerem asas de borboleta e parecem ideadas apenas para apreciação no próprio papel ou então, se porventura o plano se chega a executar, para serem admiradas das alturas em que viajam os aviões”. Estas palavras parecem sugerir o caso do bairro da Encarnação em

---

<sup>339</sup> Sitte, Camillo  
*L'art de bâtir les villes, L'urbanisme selon ses fondements artistiques*  
Paris: Éditions L'ÉQUERRE, 1980, p. 119

<sup>340</sup> Sitte Camillo  
*L'art de bâtir les villes, L'urbanisme selon ses fondements artistiques* (op. cit.), pp. 88 e 89

<sup>341</sup> Op. cit. pp. 134 e 135

Lisboa (1940) como refere Margarida Souza Lôbo e, claro, uma acerada crítica às opções da geração Modernista com a sua formação Belas Artes e gosto pelas composições grandiloquentes, aliás bem evidente em Paulino Montez que concebeu o plano daquele bairro. Ainda no texto do plano de Tavira, Lino retoma o que disse em Viana do Castelo acerca da “reforma urbanística” em nome da salvaguarda de “construções ou conjuntos de carácter artístico, quer sejam obras de arquitectura, quer trechos de paisagem”, para concluir que “Está bem que se trate em primeiro lugar dos problemas sociais, técnicos e sanitários das povoações, mas o que nunca devemos esquecer é a tese artística, que tem em consideração o carácter da terra, o seu aspecto particular, a linha tradicional da sua evolução”. Nesta conclusão Lino parece estabelecer um certo divórcio entre aqueles “problemas” e a “tese artística”, aqueles precedendo pela urgência e esta coroando pela tradição, reproduzindo a dicotomia Arte/Técnica tão característica do século XIX, mas que Lino entende estar culturalmente hierarquizada a favor da “tese artística”, apesar também de se poder detectar uma certa proximidade com William Morris e a sua defesa do património arquitectónico e paisagista. Margarida Souza Lôbo evoca igualmente a proposta de Pedro Vieira de Almeida sobre o “modelo progressista e o modelo culturalista”<sup>342</sup>, claramente baseado na tese de Françoise Choay incluída na larga introdução da sua antologia de textos de urbanismo, *L’Urbanisme, Utopies et Réalités, une anthologie* (1965) onde os dois modelos são resposta à desordem urbana provocada pela industrialização, o primeiro a partir de Owen, Richardson, Cabet e Proudhon em sistemas racionalizados respondendo às necessidades humanas em perspectivas políticas socialmente ordenadoras, enquanto o segundo a partir de Ruskin, Morris ou Howard inicia-se em ambiente nostálgico para se desenvolver em termos conservacionistas, preferir traçados assimétricos e dar relevo à questão estética, fugindo de protótipos, standards ou regras e perspectivar-se politicamente em termos democráticos e em posições anti-industriais<sup>343</sup>. Neste panorama de Choay, são evidentes as proximidades de Raul Lino com o modelo culturalista. Para Vieira de Almeida os dois modelos em Portugal representam dois pólos “que subjazem em conflito latente na

---

<sup>342</sup> Lôbo, Margarida Souza  
*Planos de Urbanização – A Época de Duarte Pacheco*  
Porto: FAUP publicações, 1995, pp. 193 e194

<sup>343</sup> Choay, Françoise  
*L’Urbanisme, Utopies ou Réalités, une Anthologie*  
Paris: Éditions du Seuil, 1965, pp. 15 a 24

evolução da arquitectura portuguesa (...) O primeiro, de formação beaux-artiana, tenderá para uma *arquitectura de composição*, na procura deliberada de uma expressão racionalizadora dos materiais e em que a função prática é valorizada”, encontrando em Miguel Ventura Terra a sua personificação. O segundo, “pouco divulgado e ainda menos entendido, através de uma arquitectura de instauração dos seus próprios valores expressivos, em que a noção de espaço se encontrará sempre presente”<sup>344</sup> e Raul Lino seria o grande exemplo português. Nestas duas versões do modelo culturalista encontramos enquadramento para Raul Lino, apesar deste nunca se ter referido ao espaço como noção maior, mesmo que nas suas obras se possa reconhecer uma sofisticação de relações espaciais pouco habitual entre os arquitectos do seu tempo e que poderá ter origem no seu conhecimento e interesse pelos exemplos da Arquitectura Doméstica que os outros arquitectos de formação Belas Artes não tinham.

Deste conjunto de escritos de Raul Lino, que se distribuem por muito do tempo de actividade de publicação do arquitecto, encontram-se vários tipos, *A Nossa Casa* é um pequeno livro didáctico dirigido ao público leitor, que tem vontade de construir a sua própria moradia, com características de manual, isto é, com muitas indicações práticas. *A Casa Portuguesa* é uma tentativa de apresentar uma história da habitação (casa) dirigida a um público internacional e nacional e *Casas Portuguesas* uma publicação mais ambiciosa sob o ponto de vista disciplinar, dirigido também a estudantes de Arquitectura, tendo como um dos objectivos abordar um conjunto de conceitos se bem que não deixa de ser um herdeiro de *A Nossa Casa*. Todos estes textos mostram uma estrutura organizativa de certo modo “livre”, isto é, não seguindo, senão longinquamente, um encadeamento lógico de temas e um objectivo geral, pois Lino escreveu ao correr da pena, um pouco como um discurso falado que navega ao sabor das associações e lembranças. No entanto o esforço de publicação é evidente, até mesmo para as suas conferências. As três publicações revelam que o universo das preocupações de Raul Lino se envolvem com a Arquitectura Doméstica, o que reforça a interpretação da sua figura como arquitecto integrado nessa vasta e difusa corrente que se formou em

---

<sup>344</sup> Almeida, Pedro Vieira; Fernandes, José Manuel (o primeiro autor até à p. 152 e o segundo autor das páginas seguintes)

*A Arquitectura Moderna*

In: AA. VV.

*História da Arte em Portugal*

Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p. 73

meados do século XIX e se prolongou pelo século seguinte. Os textos aqui citados, incidindo sobre questões urbanas, são uma entrevista e uma conferência e revelam uma continuidade com as suas reflexões sobre a casa, na medida em que a sua ênfase na Estética implica claramente uma visão de conjunto ancorada na sensibilidade do artista, oposta aos métodos científicos, ao conhecimento explícito, valorizando o conhecimento tácito, mas até um certo ponto, pois *Casas Portuguesas* apresenta uma vontade em destacar conceitos, mesmo problemáticos sob o ponto de vista disciplinar e com limites bem reconhecíveis se compararmos Lino com Camillo Sitte, cujo pensamento, ao nível urbano influenciou o português. A campanha contra a Arquitectura Moderna que iniciou na segunda metade da década de 40, com raízes anteriores, realizou-se através de artigos de opinião em jornais diários, isto é, para um grande público, acentuando o doutrinador ideologicamente afirmado.

### **Como Raul Lino entendeu e lutou contra a Arquitectura Moderna**

Nos meses de Outubro e Novembro de 1970 esteve aberta uma exposição sobre Raul Lino nas Galerias de Exposições temporárias da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa. Este acontecimento correspondia à primeira grande exposição sobre um arquitecto português do século XX que se realizava por cá, ainda por cima vivo e na então mais prestigiada instituição cultural do País.

As condições de excepcionalidade referidas reforçaram ainda mais as violentas reacções por parte de vários arquitectos que chegaram a publicar dois textos de protesto num jornal de grande circulação o *Diário de Lisboa* (21 de Novembro), o primeiro com setenta assinaturas e o segundo com sessenta e cinco, sendo os signatários desde arquitectos com grande prestígio até estudantes. Entretanto Francisco Silva Dias publicava na revista *Arquitectura*<sup>345</sup> um texto crítico evocando posições de modernidade assumidas por vários arquitectos aquando do 1º Congresso Nacional de Arquitectura em 1948, procurando estabelecer assim um marcado contraste com a defesa que Raul Lino

---

<sup>345</sup> Dias, Francisco Silva  
*A propósito da exposição sobre obras de Raul Lino*  
In: *Arquitectura* nº 115, Maio/Junho 1970

teria feito da Tradição, e isto porque um dos artigos do catálogo da exposição se intitulava precisamente *Raul Lino, arquitecto moderno*<sup>346</sup>, escrito por Pedro Vieira de Almeida, então um dos críticos de Arquitectura mais activos e até truculentos. Todas estas acções foram realizadas, é claro, num ambiente político e social de fim de ditadura, em que a maioria dos protagonistas da exposição e da sua contestação era claramente contra o regime político vigente, alguns já com décadas de actividade de oposição, e numa instituição como a Fundação Calouste Gulbenkian que se tinha estabelecido como um espaço de liberdade frente à mesquinhez cultural dos agentes do regime e da sua censura oficial.

Afinal ambos os textos de protesto se referiam ao que consideravam ser uma homenagem excessiva, e a resposta de Pedro Vieira de Almeida, publicada em *O Século* (24 de Novembro), punha em causa as certezas dos signatários, nomeadamente o que pensavam ser uma homenagem e não uma apresentação crítica, bem como relativamente ao “moderno” em Arquitectura no século XX. Vieira de Almeida terminou a sua resposta considerando que os textos de protesto pecavam pelo seu “tom (...) apaixonado e incrítico”, em vez de “discutir (...) a função da crítica, conceitos de modernidade, leitura e recriação, consumo da obra de arte”<sup>347</sup>.

A 10 de Dezembro realizou-se, organizado pela SPUIA (Secção Portuguesa da União Internacional dos Arquitectos), um debate sobre *A polémica da Casa Portuguesa*, tendo como “convidados especiais”, Francisco Keil do Amaral, Fernando Távora, Arménio Losa e Charters Monteiro, os três primeiros directamente implicados no *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa*, cujas conclusões foram publicadas sob o título *Arquitectura Popular em Portugal* em 1961 e constituiu a resposta dos arquitectos em torno do Sindicato Nacional dos Arquitectos a uma suposta arquitectura portuguesa idealmente sustentada pela ideologia do Estado Novo sem grande consistência

---

<sup>346</sup> Almeida, Pedro Vieira de  
*Raul Lino, arquitecto moderno*  
In: AA. VV.  
*Raul Lino* (catálogo da exposição)  
Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970

<sup>347</sup> Almeida, Pedro Vieira de  
*A resposta de P. V. de Almeida* (O Século de 24.11.70)  
In: *Arquitectura* nº 115, Maio/Junho 1970

arquitectónica e cujas origens estão evidentemente no movimento da Casa Portuguesa. Desse debate Carlos Duarte deu conta na revista *Arquitectura*, afirmando que Keil do Amaral considerou que “O que mais engulhos causou foi considerar Raul Lino como arquitecto moderno e dar ao caso um jeito de desafio insultuoso aos arquitectos modernos”, recordando depois a oposição de Raul Lino “ao longo dos anos, às obras modernas” que classificou de “implacável”, exemplificando com os casos do Palácio da Cidade (de que Keil foi o principal arquitecto) e da Central Telefónica (é certamente a de Lisboa, com projecto de Adelino Nunes).

Curiosamente Fernando Távora preferiu referir-se à evolução da Teoria da Arquitectura evocando o “abalo sofrido nas suas convicções quando, em 1951, no Congresso dos CIAM, ouvira Corbusier (sic) expor as suas preocupações no plano de Chandigarh no que respeita à estrutura social existente, à arquitectura local, etc.”. Já Pedro Vieira de Almeida procurou desligar a arquitectura moderna de uma única perspectiva política, dando exemplos de arquitectos célebres, constatando assim “a necessidade de desbloquear (sic) o conceito de moderno, tornado álibi de posições”. Seguiu-se Hernâni Gandra, arquitecto politicamente muito empenhado e co-autor de importantes obras do Movimento Moderno em Portugal, a quem interessava apenas saber “se o arq. Raul Lino foi ou não prejudicial à arquitectura Portuguesa”, lembrando o episódio do Estado Nacional em que Lino apoiou o jovem Francisco Caldeira Cabral contra a solução monumentalista que Jorge Segurado estava a desenvolver com base em dois projectos, um de Carlos Ramos e outro de Cristino da Silva nos finais da década de 30<sup>348</sup>. Caldeira Cabral ainda estudante de Arquitectura-Paisagista contestou a ideia de se construir o grande estádio sobre a ribeira do Jamor, propondo uma solução mais integrada na paisagem que afinal veio a vingar. Mas tal em detrimento de direitos contratuais já adquiridos pelos arquitectos, o que afinal foi aqui recordado como exemplo da malevolência de Raul Lino<sup>349</sup>.

---

<sup>348</sup> Pequena notícia assinada por Carlos Duarte na rubrica *Noticiário*  
In: *Arquitectura* nº 115 Maio/Junho 1970

<sup>349</sup> Para saber mais sobre este episódio, consultar:  
Toussaint, Michel  
*A Paisagem segundo Raul Lino*  
In: *Jornal Arquitectos* nº206, Maio/Junho 2002

No número seguinte da revista *Arquitectura* foram publicados dois textos, um de José Augusto França como resposta à contestação em geral e outro de Pedro Vieira de Almeida reagindo ao escrito de Francisco Silva Dias<sup>350</sup>. No primeiro encontra-se a defesa da interpretação que o autor fez da existência de uma continuidade entre a Casa Portuguesa e o *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa*, bem como a afirmação de que desde Joaquim de Vasconcelos se sabia “não haver uma ‘tipologia’ nacional” e que “nunca Raul Lino o pretendeu, alheio sempre a classificações ou esquematizações tipológicas”. Assim Augusto França recusava a ideia de que o movimento da Casa Portuguesa ou pelo menos os seus mais interessantes activistas procurariam “uma casa portuguesa”, ou seja, uma arquitectura portuguesa enquadrada num único cânone estilístico, e considerava que Raul Lino não procurava uma abordagem racional e sistemática nos seus escritos sobre a arquitectura doméstica em Portugal. Quanto à resposta de Vieira de Almeida, nela encontra-se a crítica à visão maniqueísta entre modernos e não modernos e que afinal a exposição e o seu catálogo vieram desarrumar uma ordem estabelecida na interpretação da história da arquitectura portuguesa do século XX.

Toda esta inusitada movimentação em torno da exposição sobre Raul Lino que se deu em 1970, ou seja, há quase quarenta anos e num ambiente político, cultural e disciplinar bem diferente do actual, não teria adquirido características tão apaixonadas se Raul Lino não tivesse divulgado publicamente as suas opiniões e não agisse em conformidade quando ocupou cargos oficiais. De facto Lino, como já foi referido, escreveu e publicou com regularidade livros, estudos e artigos, estes em revistas, mas também em jornais diários, condenando a arquitectura Moderna sobretudo nas décadas de 50 e 60, num percurso de publicação que se inicia em 1918 com *A Nossa Casa*. Logo nesta sua primeira publicação, Raul Lino preocupou-se em divulgar as suas ideias para um vasto público, intenção que nunca abandonou, apesar de também ter escrito para públicos mais restritos, por exemplo como membro da Academia Nacional de Belas Artes.

E é já nesse livro *A Nossa Casa* e em apêndice que o arquitecto expõe uma perspectiva sobre o que aí chamou de “arquitectura moderna”, querendo apenas dizer, com esta

---

<sup>350</sup> A revista *Arquitectura* publicou no seu nº 116 (Julho/Agosto 1970) as respostas de José-Augusto França e Pedro Vieira de Almeida a Francisco Silva Dias

apelidação arquitectura contemporânea, entendendo que a evolução ao longo do século XIX como uma acumulação de estilos ao ponto de os arquitectos “tornarem-se políglotas e o que eles ganhavam em maleabilidade no manusear das formas consumadas, perdiam por outro lado em espontaneidade do sentimento criador”, mas cansados de tal, reagiram e “voltam-se apelando para a Natureza que nos rodeia”, integrando-se no “movimento nas artes, perfeitamente revolucionário e de curta duração que desabrochou no último decénio do século XIX”, para dar lugar a uma atitude mais serena que Raul Lino caracterizava deste modo: “De 1900 para cá as edificações de algum valor que acusam reminiscências dos estilos históricos em nada se assemelham às imitações aborrecidas do último terço do século XIX. Na liberdade da sua concepção palpita hoje uma vida própria, deixando sobressair em cada obra a individualidade do artista criador. A arquitectura moderna cada vez mais se vai libertando de formalidades sem vida”. Mais à frente adverte que “As actuais condições de vida, tanto espiritual como materialmente, são muito diferentes das de outras épocas”, mas considera que “Devemos, antes de tudo, retemperar o nosso sentimento por um estudo dedicado e amoroso da Natureza que nos rodeia; devemos deslindar nas obras dos artistas e do povo em Portugal quais os traços fundamentais que, na sua variada expressão, atravessam as sucessivas épocas, vinculados ao nosso modo de sentir e resultantes das condições físicas da nossa terra”<sup>351</sup>. Ou seja, Raul Lino perspectivou neste apêndice de *A Nossa Casa* um resumo da sua compreensão da recente evolução (estilística) da Arquitectura, para traçar o rumo do seu futuro em continuidade com o passado, mas permitindo a interpretação criativa do arquitecto/artista (ou artista/arquitecto) e respondendo a diferentes condições de vida em contexto nacional. Podendo interpretar este apêndice também como a atitude do arquitecto no contexto do movimento da Casa Portuguesa, naquilo que aqui se está a discutir, é legítimo concluir que Lino, neste texto, entendia a arquitectura moderna como a arquitectura contemporânea ou mesmo actual, mas que deveria seguir o rumo que apontava.

Em 1935 Raul Lino visitou o Brasil e, no Rio de Janeiro, encontrou-se, como já foi referido, com Lúcio Costa um dos arquitectos responsáveis pela consolidação do Movimento Moderno nesse país, impulsionador da carreira de Óscar Niemeyer e, como

---

<sup>351</sup> Lino, Raul  
*A Nossa Casa – Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*  
Lisboa: Atlântida, s. d., pp. 57 a 62

já foi referido, responsável pelo convite a Le Corbusier para colaborar em diversos projectos, tendo também tido intervenção no património classificado, mas sendo mais conhecido pela autoria do plano de Brasília. Desse encontro Raul Lino deixou testemunho no livro *Auriverde Jornada* que contém as suas impressões de viagem e as conferências que proferiu. Para muitos estudiosos do arquitecto, esse encontro e as diferenças de posição que revelou, mostram a oposição de Lino ao Movimento Moderno.

Enquanto Lúcio Costa refere-se à afirmação de um “novo ritmo”, Lino responde que “o novo ritmo está achado”, mas “que por sua natureza só tinha que obedecer a razões, é o ritmo do desenho das máquinas, de meios de transporte, de instalações sanitárias ou hospitalares”. E interroga-se: “Será isto só o que nos interessa?”. Lúcio Costa contrapõe a “nova técnica” que leva ao desempenho “da tarefa com simplicidade, clareza e economia”. E Lino entende que a arquitectura actual “corresponde em boa verdade à fisionomia social do último século, o do racionalismo, do liberalismo, do cepticismo e do capitalismo desenfreado, quando os motivos espirituais se tornam em pura hipocrisia”. E adianta outra vez a interpretação de que a Arquitectura se despiu das velhas formas sem significado concluindo que “a arquitectura actual – ou antes – dos últimos anos é passadista”. Aceita-a para “os lugares públicos de passagem, os Casinos, os átrios de hotel, as estações de Caminhos de Ferro, os cinemas”, mas, mesmo esta deveria reflectir “os anseios do espírito que são (...) o aspecto mais importante e mais esperançoso da época em que vivemos”.

E quanto à tradição, Lino reconhece que Lúcio Costa “não quer ouvir falar” e desconfia que o arquitecto brasileiro “parece querer confundir tradição morfológica na obra dos arquitectos com tradição espiritual na obra dos homens”, contrapondo que “a tradição a mim pessoalmente nada oprime nem aflige”, submetendo a nova técnica “à ideia que nos ilumina quando se trata de exprimir uma tenção (sic) – um sentimento – seja colectivo ou individualista, em que espírito e alma se sobrepõem à determinação material”. Portanto “não concordava (...) com o conformismo do meu esclarecido colega quanto à evolução da técnica construtiva; à sombra da evolução social, ambas condicionadas à máquina”. E Raul Lino continua o seu raciocínio de condenação da máquina e elogio da produção artesanal, esta verdadeiramente humana e criativa, demonstrando, mais uma vez, o seu conhecimento das doutrinas de John Ruskin contra

a produção industrial e a desumanização do operário fabril. E, em seguida, exprime a sua discordância relativamente a Le Corbusier, figura quase desconhecida no Portugal de então<sup>352</sup>, que Lúcio Costa cita a propósito da máquina e do orgulho que um operário teria em participar na produção de um automóvel que atinge 260 km à hora, ao que Lino responde ser uma “Nova mística a que me parece ser ousado esperar que possam obedecer os milhares de operários empregados numa fábrica tailorizada. É o homem-prolongamento da máquina”<sup>353</sup>.

No início da década de 40 Raul Lino parece ter encontrado exemplos que se enquadravam na via que apontou no referido apêndice de *A Nossa Casa*. Em 1941, na revista *Panorama*, publicação mensal do Secretariado da Propaganda Nacional dirigido então por António Ferro, Lino publicou um artigo intitulado *Ainda as Casas Portuguesas* onde se opõe à ideia de que “a missão da arquitectura se resumisse apenas em justificar preceitos de economia ou industrialização” pois “Com o bom senso viria, - já se sabe - o reconhecimento de que é lógico, próprio, interessante e de certo modo vigoroso, afinar a obra nova pela que ainda subsiste de outros tempos”. Encontra então exemplo desta atitude “digna de todo o louvor” na “obra dos actuais architectos italianos” porque “Roma é uma cidade onde o passado não se pode esconder, nem disfarçar, nem menosprezar”, pois “Alguns dos artistas italianos - certamente os mais interessantes - souberam inspirar-se na arquitectura da antiga Roma, não como ela teria sido, interpretação erudita, mas impressivamente, pelo que dela resta nos inúmeros monumentos da cidade eterna (...) para daí extraírem a essência de uma nova arquitectura impregnada de nobre severidade, isenta de artificiosismo, reflexo das qualidades de força acerada e ao mesmo tempo de abstinência que caracterizam a Arte contemporânea, mas, no entanto, uma arquitectura fundamentalmente romana”. Encontra as mesmas qualidades intrínsecas na capital da Toscana, “aqui já não uma

---

<sup>352</sup> Apesar de Raul Lino achar, na referida já entrevista de 1936, que “se tem usado, abusado e corbusiado”.

<sup>353</sup> Lino, Raul  
*Auriverde Jornada*  
Lisboa: Valentim de Carvalho, 1937, pp. 91 a 97

arquitectura que reflecte a monumentalidade típica de Roma, mas uma Arte mais leve e sorridente, de outra grandeza, marcada pelas características florentinas”<sup>354</sup>.

Neste texto Raul Lino acentua o valor da resposta às características locais em continuidade cultural e histórica (“mas impressivamente”) e naquilo que ele entende ser contemporâneo: sem artificiosismo e severo. É claro que Lino refere-se aqui à Arquitectura enquanto arte maior, apesar de reconhecer uma arquitectura menor, como se pode constatar numa conferência que proferiu na Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro aquando da sua visita ao Brasil em 1935<sup>355</sup>. Curiosamente uma das imagens que usou para a ilustrar foi uma fotografia da praça central de Brescia remodelada pela operação urbanística (1927-32) delineada por Marcello Piacentini<sup>356</sup>.

Outro exemplo foi dado a conhecer numa entrevista concedida à Emissora Alemã de Ondas Curtas em Janeiro de 1942, em cujo escrito dela resultante se pode ler que “Hoje poderia servir-me de inúmeras obras do III Reich para mostrar como a verdadeira arquitectura pode ser padrão cultural de um povo” para depois melhor precisar dizendo que “diante destas pujantes criações o que antes de tudo me apraz registar é um sentimento de necessidade interior – *Notwendigkeit* – que parece ter motivado qualquer destas obras, e daí a perfeição – *Restlosigkeit* – da sua realização”, para concluir que o que tem visto “da arquitectura do III Reich (...) é a expressão plástica, perfeita, completa, que nasce de uma determinação criadora e que reflecte o momento histórico a que serve de moldura”. E isto acompanhado por uma perspectiva um tanto negativa sobre a Exposição do Mundo Português (1940) pois “não bastam os motivos heráldicos ou etnográficos para imprimir cunho nacional a uma obra de Arte; o carácter nacional reside no que o sentimento arquitectónico tem de inefável, no mistério das proporções,

---

<sup>354</sup> Lino, Raul  
*Ainda as Casas Portuguesas*  
In: *Panorama* n° 4, ano 1, 1941, pp.9 e 10

<sup>355</sup> Lino, Raul  
*Espírito na Arquitectura*  
In: *Auriverde Jornada*, (op. cit.), p. 234

<sup>356</sup> *Auriverde Jornada*, (op. cit.), projecção n° 21

Publicações do Instituto Alemão da Universidade de Coimbra

RAUL LINO

---

Algumas considerações  
sôbre a Architectura  
Alemã Contemporânea



COIMBRA  
1942

Capa da publicação do texto a partir da entrevista

na índole das formas plásticas que o artista prefere *naturalmente* – tomando este advérbio na sua acepção primeira e integral”. Aliás o exemplo alemão, que Lino tanto exalta nesse ano de 1942, já também lhe tinha servido para a referida conferência no Rio de Janeiro, inclusivamente para lhe sugerir o tema central, tendo também usado para ela imagens da arquitectura alemã<sup>357</sup>.

Como já se aludiu, foi nas duas décadas seguintes que Raul Lino se tornou mais agressivo contra a arquitectura Moderna, em parte também porque estreitou o seu conceito e referindo-se, por exemplo, em *Arte Problema Humano (A propósito da Sede da O. N. U. em Nova Iorque)*, “estudo” lido no Museu Nacional de Arte Antiga em Abril de 1951, aos “modernistas”, “sempre necessitados de descobrir novas designações para despistar a lógica” a propósito da palavra “*funcional*” que Lino desvaloriza porque “Toda a arquitectura é e foi sempre mais ou menos funcional, desde os tempos mais remotos; o que tem mudado muito tem sido a qualidade das funções”.

Sobre o conjunto arquitectónico da ONU em Nova Iorque, Lino considerou que “No seu aspecto geométrico, nítido, acerado e frio, o edifício parece-nos um cristal, inerte e estéril, ajustando-se com notável intuição aos sintomas presentes de uma vida futura que nos ameaça”, donde se percebe o desgosto do arquitecto face à contemporaneidade e, conseqüentemente, à arquitectura que nela se produz. Logo à frente reforça o seu pensamento escrevendo que “Ora, esta primeira edificação da O. N. U. não nos fala de ideias tradicionais, nem de propósitos espiritualistas, - não deixa por isso de nos elucidar sobre a qualidade dos homens e das tendências da época que atravessamos”. Esta última afirmação não deixa de lembrar o elogio de Raul Lino à arquitectura alemã em plena 2ª Guerra Mundial revelando a rigidez do seu pensamento em relação à Arquitectura e seu contexto cultural e social, aliás numa altura em que o arquitecto já tinha mais de 70 anos.

Ainda no mesmo “estudo”, Raul Lino foi mais ao fundo da questão que lhe parecia central: “as tendências da actualidade, que prometem o cabal aniquilamento do indivíduo (...) que se está operando uma inversão das características humanas,

---

<sup>357</sup> Lino, Raul

*Algumas considerações sobre a Arquitectura Alemã Contemporânea*  
Coimbra: Publicações do Instituto Alemão da Universidade de Coimbra, 1942

transmutando os estímulos motores existenciais – do espiritual para o material, por meio da esquematização do que ainda resta de vida interior e pela mecanização de todas as actividades”. Mais à frente precisa qual o resultado arquitectónico contra o qual luta: “O que mais nos deve preocupar não são as obras impessoais da arquitectura “d’aujourd’hui”, é a mentalidade mística que se está criando, fanática e anonimamente, à sua volta”<sup>358</sup>. Esta é uma directa alusão à revista francesa *L’Architecture d’Aujourd’hui*, que era talvez a mais lida e consultada pela nova geração de arquitectos portugueses, e continha, nas suas páginas, informação e textos sobre a arquitectura do Movimento Moderno em todo o Mundo, com números especiais sobre Le Corbusier, vários países como o Brasil, a França, os EUA ou os países nórdicos. Assim Raul Lino revela o seu objectivo, o de contrariar as vontades, preferências e influências dessa nova geração que se afirma moderna e contra o nacionalismo na Arquitectura, ultrapassando o anterior período em que a geração Modernista praticou também uma arquitectura marcada visualmente pela aposição de signos nacionalistas, mais que intrinsecamente tradicionalista, portanto também longe do pensamento e prática de Raul Lino, aliás basta lembrar a crítica que este fez à Exposição do Mundo Português, ou a que fez à alameda D. Afonso Henriques em Lisboa a propósito da Proporção e Escala<sup>359</sup>.

Os títulos dos seus artigos no *Diário de Notícias* e *Diário Popular* são elucidativos. Começando por *Arquitectura “moderna” e apologia do sapateiro* (D. P. 3.9.1947), Lino considera aí que “Se a arte de construir tende para a submissão absoluta ao utilitarismo, porque não chamar a coisa pelo seu próprio nome: construção?”, revelando, mais uma vez, a influência de John Ruskin, continuando o arquitecto com *A Arquitectura de hoje tem que falar à alma* (D. P. 7.7.1950) ou *O sensacionalismo e o gigantismo na arquitectura moderna* (D. P. 22.5.1952) onde critica Bruno Zevi, conhecido crítico e historiador da Arquitectura, e considera irrelevante uma “cultura arquitectónica” porque especulativa e significativa dos desvarios da “arquitectura moderna” entendendo Le Corbusier, Frank Lloyd Wright e Erich Mendelsohn como

---

<sup>358</sup> Lino, Raul

*Arte Problema Humano (A propósito da Sede da O.N.U. em Nova Iorque)*  
Lisboa: Valentim de Carvalho, 1951

<sup>359</sup> Lino, Raul

*É preciso reabilitar a proporção*  
In: *Diário de Notícias* 19.2.1950

“saltimbanco(s) da arquitectura”, sendo estes todos figuras hoje consideradas incontornáveis para a compreensão da Arquitectura no século XX e os dois primeiros os mais influentes arquitectos dessa centúria.

Mas, imperturbável, Raul Lino continuou, e em *Novas Expressões na Arte de Construir* (D. N. 11.12.52) afirma que “Com a supremacia da técnica e da feição materialista na actual organização da vida, já se vê que o engenheiro está cerceando a tarefa do arquitecto”, donde se pode outra vez deduzir a influência de John Ruskin ao valorizar na Arquitectura sobretudo o factor estético aliado ao factor construtivo/artesanal, mas com conotações morais e até transcendentais. Com o célebre título *A Arquitectura Morreu?* (D. N. 4.8.55) Raul Lino desenvolveu a tese de que a “a Arquitectura sempre viveu para dar expressão, traduzir plasticamente sentimentos gratos à humanidade (...) viveu para reflectir sensações de ordem espiritual que exaltam a gente mais ou menos educada, mais ou menos culta. Ora as sensações que hoje exaltam (...) a maioria da gente, são intraduzíveis, irreveláveis por meio da arte que com toda a propriedade se chamava Arquitectura”. Depois acrescenta que “A Arquitectura entrou na decadência quando deixou de ser tectónica para se tornar simples técnica”, explicando que, havendo uma analogia entre o corpo humano e a Arquitectura, então nesta “também a uma estrutura real se sobrepõe uma estrutura ideal, transfigurada, que artisticamente é a única que vale” e aludindo a certas soluções arquitectónicas desenvolvidas conscientemente no contexto do Movimento Moderno acrescenta que “Nos organismos superiores nunca a ossatura se destina a ser vista”, considerando assim provado o erro da Arquitectura Moderna. E até 1972 Raul Lino escreveu no *Diário de Notícias* com este tom, clamando contra a Arquitectura e Artes Modernas, mas sem uma resposta directa. Os violentos protestos a propósito da exposição de 1970 foram talvez uma resposta, mas muitos anos depois de ela poder ter despoletado um debate público em tempo útil, talvez impossível, dadas as circunstâncias políticas do regime do Estado Novo e até as certezas de Raul Lino.

Raul Lino ao longo de todos esses anos desde *A Nossa Casa* (1918) foi interpretando a actualidade. Inicialmente julgava ele que, depois da crise do Ecletismo e da reacção violenta que se seguiu, um novo equilíbrio seria encontrado segundo aquilo que pensava ser a via a seguir em Arquitectura. Aparentemente encontrou em certa arquitectura produzida sob os regimes de Mussolini e Hitler a consagração dessa via, mas

rapidamente se desiluiu pois apercebeu-se do triunfo universal da arquitectura Moderna depois da 2ª Grande Guerra, bem diferente do que ele desejaria e longe da sua conceptualização relativamente à Arquitectura que ele via como actividade essencialmente artística, aliás no seguimento da filosofia alemã a partir de Kant (ele citou e referiu-se a Goethe amiúde) combinada, por exemplo, com uma forte influência do britânico John Ruskin que deixou inúmeros escritos sobre Arquitectura e foi um dos críticos e teóricos da Arquitectura e Artes mais lidos no final do século XIX, tempo cultural a que Raul Lino de facto pertenceu e que o levou a ser “moderno” no princípio do século XX em Portugal, país periférico da Europa e muito ignorante da Arquitectura enquanto conhecimento e prática eruditos. Mas Raul Lino nunca deixou a referência da sua formação cultural e arquitectónica e, mesmo que tenha ido em 1911 a Berlim para se actualizar ou tenha recebido membros dos Ballets Russes na sua casa de Lisboa, ignorou as vanguardas arquitectónicas entrincheirado como estava também no movimento da Arquitectura Doméstica, o que lhe possibilitou projectar algumas das mais notáveis casas do século XX em Portugal como a sua do Cipreste em S. Pedro de Sintra, mas igualmente a recusar constantemente a habitação colectiva ou a cidade moderna com o seu maquinismo como diria Le Corbusier, facto que o distanciava irremediavelmente do Movimento Moderno. No entanto não se pode negar a coerência e franqueza com que Raul Lino exprimiu as suas opiniões sobre a Arquitectura e desenvolveu os seus trabalhos como arquitecto, mesmo que muito mais inventivo e vigoroso nas primeiras décadas da sua vida profissional. Nele pode-se entender um longo e continuado afastamento das realidades do século XX, porque ficou no seu tempo cultural de formação, apesar de procurar conhecer alguns dos protagonistas da Arquitectura desse século, mas, afinal, rejeitando-os sempre.

## A GERAÇÃO MODERNISTA

Nuno Portas em *A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal*<sup>360</sup>, escrito apresentado como um capítulo adicional da edição portuguesa da *História da Arquitectura Moderna*, de Bruno Zevi, publicada em dois volumes, um em 1970 e o outro em 1978, identifica umas “décadas obscuras” que estende amplamente entre Pombal e os anos 20 do século XX, não destacando o conjunto de arquitectos que trabalharam a partir dos finais do século XIX, nem a constituição da Associação dos Arquitectos Portugueses em 1902, que representou “o culminar de uma nova consciência profissional”<sup>361</sup> e editou um substancial Anuário desde 1905, nem a fundação das duas primeiras revistas de Arquitectura em Portugal, *A Construção Moderna* e *A Arquitectura Portuguesa* respectivamente em 1903 e 1908, esquecendo afinal a primeira afirmação de arquitectos no País, depois de séculos de escassez ou da sua importação pontual por príncipes e prelados ou da tentativa de organizar a profissão de arquitecto por Possidónio da Silva ao fundar a Associação dos Arquitectos Civis Portugueses em 1863 que passou significativamente a integrar os arqueólogos a partir de 1872 com o novo nome de Real Associação dos Arquitectos Civis e Arqueólogos Portugueses.

Voltando a Nuno Portas, ele entende que os Armazéns Nascimento no Porto de Marques da Silva e o edifício da agência Havas na rua do Ouro em Lisboa de Carlos Ramos, para além de umas moradias na avenida da República e a estação do Cais do Sodré em Lisboa de Pardal Monteiro, “são obras que marcam (...), no começo dos anos 20, o início, ainda pouco consistente, do que seria o novo ciclo da arquitectura ‘modernista’ em Portugal”, adiantando que depois delas “haverá ainda uns anos de

---

<sup>360</sup> Portas, Nuno  
*A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal*  
In: Zevi, Bruno  
*História da Arquitectura Moderna*, vol. II  
Lisboa: Arcádia, 1978, pp. 687 a 744

<sup>361</sup> Ribeiro, Ana Isabel de Melo  
*Arquitectos Portugueses: 90 anos de vida associativa 1863-1953*  
Porto: FAUP publicações, 2002, p. 47

silêncio até ao grande e inesperado surto das obras marcantes da arquitectura moderna que vão surgir já em plena agonia do regime republicano e ao longo dos primeiros anos do Estado Novo”, obras que “ocuparam seguramente os novos arquitectos que saíram das escolas a seguir a 1920 para, nalguns casos, fazerem a costumada viagem a França e voltarem para arranjam clientes”. Para além da confusão estabelecida entre “arquitectura modernista” e “arquitectura moderna” prenúncio das confusões actuais de nomenclatura sob influência dos estudos norte-americanos sobre a arquitectura do século XX, Portas define assim a existência de uma geração, reforçando esta opinião ao escrever que “Neste caso, e pela primeira vez desde há muito no nosso panorama<sup>362</sup>, há que tratar uma boa dúzia de autores como grupo ou escola: os seus primeiros trabalhos surgem num curto período de tempo, afirmando-se por uma linguagem comum, de facto nova ou de ruptura com a generalidade do que se construía até então”. E Portas confessa-se surpreendido com esta situação porque a formação destes arquitectos nas Belas Artes seria “totalmente desfasada da ‘revolução cultural’ da arquitectura europeia”. Entende, pois, haver uma “ofensiva de novidades que vêm à luz a partir de 25: o cinema Capitólio (26) revela Cristino da Silva; a garage do Comércio do Porto (28) o Rogério de Azevedo; o Pavilhão de Rádio do I. de Oncologia (30) confirma Carlos Ramos; o projecto do cinema Éden (30) destaca Cassiano Branco; logo os novos liceus de Beja, Lisboa, consolidam Cristino, Ramos, Segurado (30); os novos edifícios dos CTT, Adelino Nunes. Pardal Monteiro inicia o projecto do I. S. Técnico (27)”. Para considerar o seu encerramento, “em glória, já a meio dos anos 30, com a Igreja de Fátima e o I. Superior Técnico, de Pardal Monteiro, o Hotel Vitória de Cassiano, a Casa da Moeda, de Segurado, o Frigorífico de Massarelos (ou Bolsa do Peixe), dos irmãos Godinho”. E logo adianta que “Cristino, Ramos, Rogério, os pioneiros, já se haviam cansado e ... ‘passado’; aos aprendizes deles, já nascidos com a República e diplomados depois de 30, Keil, Godinho, Viana de Lima ou Arménio Losa, para só citar alguns mais importantes, caberia então, em meio cada vez mais adverso, a continuação da aventura”<sup>363</sup>. Mas Portas ainda classifica com bastante exagero a prestação desta

---

<sup>362</sup> Ao negar a possibilidade de uma geração pioneira na transição do século XIX para o XX, Nuno Portas não pôde encontrar nenhuma outra possibilidade de geração, nem mesmo no período pombalino, tão reduzido era o número de arquitectos incluindo os militares, e mesmo estes sujeitos à disciplina da tratadística e integrado nos exércitos, portanto fora de uma profissão liberal e de um corpo de conhecimentos que se desenvolvia na crítica à tratadística desde os séculos XVII/XVIII.

<sup>363</sup> Portas, Nuno  
*A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal* (op. cit.), p. 707

geração ao afirmar que esse período “de 25 a 36” reconhece-se em “dez anos, vinte ou trinta obras, das quais duas ou três obras-primas da história da arquitectura portuguesa *tout court* e, no nosso entendimento, único momento em que se repercute neste país, e quase sem atraso, um movimento de vanguarda internacional, entendido em algumas das suas motivações profundas e não apenas epidémicas ou de moda”<sup>364</sup>.

Apesar de Nuno Portas, neste ensaio sobre a arquitectura moderna portuguesa, entender tal como a arquitectura do século XX, e ainda se referir a uma “ligação ao internacionalismo militante do *Esprit Nouveau*, de Le Corbusier ou da *Bauhaus*, de Gropius” que se fez “indirectamente pela frágil via de algumas estadias em Paris, alguma viagem à Alemanha já pré-hitleriana, à Itália mussoliniana ou apenas a Madrid ... ou à consulta das raras revistas que aqui chegavam (‘o Ramos é que conhecia a *Modern Bauformen*’, revista que não era sequer a guarda-avanzada da renovação)”, nada está provado quanto ao reconhecimento do Movimento Moderno por parte da geração Modernista em Portugal. Logo a seguir, Portas apresenta três obras exemplares que considera não poderem surgir “por figurino de ilustração, porque o que as torna arquitecturas ‘europeias’ é a concepção estrutural dos edifícios como um todo”, e são o Capitólio, a garage do Comércio do Porto e o Éden-Teatro de Cassiano Branco, mas insiste na adopção de um “novo figurino formal” como vontade mais saliente e reconhece questões fundamentais não acauteladas como a adaptação ao clima ou a coerência dos sistemas construtivos<sup>365</sup>. No entanto, este interesse por uma experimentação moderna foi efémero, pois Portas entende que o “Poder” ao permitir uma proximidade “lhes pedirá em troca que abandonassem vanguardismos e colaborem na ‘restruturação cultural’ que o Estado Novo quer empreender num país onde os monumentos do passado jaziam em ruína e as ‘virtudes da raça’ tinham de ser recordadas”<sup>366</sup>. Ao entender ter havido uma “ruptura” Portas insiste numa “primeira leva” citada atrás, mas adianta uma segunda geração a que chama de “funcionalista” e nela inclui os seus “aprendizes”, também já citados, e mais alguns: Adelino Nunes, Keil

---

<sup>364</sup> Portas, Nuno (op. cit.), pp. 707, 708

<sup>365</sup> Op. cit. p. 708

<sup>366</sup> Ibid, p. 711

do Amaral, António Varela, Couto Martins, Arménio Losa, Januário Godinho, José Porto e Viana de Lima<sup>367</sup>. Curiosamente, algumas páginas depois, no capítulo intitulado *A Resistência*, entende Januário Godinho e Keil do Amaral como “arquitectos charneira”<sup>368</sup> e um pouco antes destas páginas põe em causa essa ruptura ao afirmar haver uma substituição de uma “linguagem de ruptura” meia dúzia de anos depois por uma “linguagem regional-monumental, fatalmente eclética e trapalhona” e escrever que “não se viram ‘movimentos’ dignos desse nome (...) Nem elaborações teóricas (...) Nem revistas de reflexão crítica (...) Nem presenças regulares em jornais diários ou semanários (...) Nem, e esta a falha mais importante, apesar do ambiente criado, se avançaria a sempre esperada renovação do ensino donde a nova problemática continuará ausente”. Logo depois Nuno Portas reconhece a fraca dimensão urbanística desses arquitectos, o que terá levado o ministro Duarte Pacheco a contratar arquitectos-urbanistas estrangeiros para desenvolverem planos para os principais núcleos urbanos do país, como Alfred Agache, Marcello Piacentini, Giovanni Muzio ou Étienne de Gröer<sup>369</sup>.

Deste discurso pode-se concluir que essa geração Modernista afinal não constituiu um movimento e não alicerçou uma expressão mais moderna em bases disciplinares reconhecíveis, sendo afinal eclética e produto do ensino, bem assente na Tradição Clássica, das Belas Artes, cujos membros nunca a negaram, veja-se o caso de Cristino da Silva que foi para Paris em 1920 onde frequentou como aluno livre, até 1923, o atelier orientado por Charles Lemaresquier e Victor Laloux reconhecido pela École Nationale des Beaux-Arts. Sendo aluno livre e estrangeiro, nunca poderia ter participado nos concursos para o *Grand Prix de Rome*, no entanto ainda viajou até Roma e aí realizou o mesmo tipo de trabalho dos que obtinham esse prémio, o levantamento de uma ruína de um edifício da antiga Roma e a sua reconstituição em desenho. Cristino da Silva apresentou este trabalho no Salon des Artistes Français em 1924, obtendo a Medalha de Bronze da secção de Arquitectura, continuando assim mergulhado no ambiente Belas Artes que prolongou em Lisboa participando em vários salões e concorrendo em 1932-1933 para professor de Arquitectura da Escola de Belas

---

<sup>367</sup> Ibid. p. 712

<sup>368</sup> Ibid. p.730

<sup>369</sup> Ibid. pp.724 e 725

Artes de Lisboa e ganhado o concurso no qual também participaram Carlos Ramos, Cassiano Branco e Paulino Montez. O seu ensino, segundo um depoimento de Manuel Tainha, pautava-se por um “furor anti-modernista”. Tainha escreveu que “dei comigo a evocar os dias de confronto truculento em que (...) Cristino me fazia a vida negra, recusando-me o direito de não fazer o que ele fazia e como fazia”<sup>370</sup>. Apesar de figura central no ensino da Arquitectura na escola em Lisboa, Cristino nada escreveu, limitou-se a ocupar um vasto conjunto de cargos no aparelho de Estado e, ao ganhar o concurso que Carlos Ramos perdeu, este acabou por ir para a Escola de Belas Artes do Porto onde proporcionou um ambiente que permitiu a abertura ao Movimento Moderno e à presença, na docência, de arquitectos da geração Moderna, apesar da sua obra, como arquitecto, ter permanecido típica da geração Modernista (veja-se o tribunal de Évora 1945-1963). Curiosamente, Cristino da Silva, a partir de 1953, desenvolve o plano e projectos para Nova Oeiras com o jovem Pedro Falcão e Cunha. Aqui e também com os jovens arquitectos paisagistas Edgar Fortes e Gonçalo Ribeiro Teles, opta por uma solução moderna no seu núcleo de habitação colectiva com torres e barras em meio ajardinado que por pouco contrariaria se uma proposta de torre maior e simétrica tivesse sido construída posteriormente (1971), retomando a tão querida, pelas Belas Artes, composição hierarquizada. Com este último projecto percebe-se quanto as convicções modernas de Cristino eram ténues. Afinal terá sido a influência de Falcão e Cunha possivelmente preponderante nessa opção que teve um antecedente na última versão do plano para o bairro operário no Barreiro promovido pela CUF (1951). Os estudos publicados sobre Cristino da Silva não indicam o início da colaboração de Falcão e Cunha, mas é de encarar que a mudança de modelo urbano, se compararmos com os anteriores estudos para o bairro operário, possa derivar também da influência do bem mais jovem arquitecto<sup>371</sup>.

---

<sup>370</sup> Tainha, Manuel

*Depoimento* (texto fotocopiado distribuído na exposição *Luís Cristino da Silva, arquitecto* realizada na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa em Janeiro de 1998, mas datado de Dezembro de 1989)

<sup>371</sup> A informação sobre Luís Cristino da Silva foi recolhida em:

AA. VV.

*Luís Cristino da Silva (arquitecto)*, catálogo da exposição

Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa, Janeiro de 1998;

Rodolfo, João de Sousa

*Luís Cristino da Silva e a Arquitectura Moderna em Portugal*

Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002

Neste entendimento de gerações que Nuno Portas procura fixar, acaba por definir duas gerações, uma nos anos 30 e outra nos anos 50. Nesta última, para além do destaque a Nuno Teotónio Pereira, inclui Celestino de Castro, Pedro Cid, Vasconcelos Esteves, Alberto Pessoa, João Andresen, Palma de Melo, Raposo, Albuquerque, Croft, Albino e também Fernando Távora, mas poderia ter citado Ruy d’Athougua, Formozinho Sanches, Chorão Ramalho e muitos outros, bem como os arquitectos que trabalharam nas colónias (Vasco Vieira da Costa, Castro Rodrigues, etc.). Em torno desta geração Portas refere o 1º Congresso Nacional de Arquitectura em 1948, as organizações ICAT e ODAM, a renovação da revista *Arquitectura* e o *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa* (cujos resultados foram publicados em 1961 sob o título *Arquitectura Popular em Portugal*)<sup>372</sup>. Pode-se então concluir que Nuno Portas propõe, nesta adenda à publicação portuguesa do livro de Bruno Zevi, duas gerações, uma que chamou de Modernista e outra que situou na década de 50 e que hoje se tem chamado de Moderna. Entre as duas, Francisco Keil do Amaral e Januário Godinho foram figuras de transição, sendo o primeiro claramente tutelar dos mais novos no meio lisboeta. Portas atribui um papel semelhante a Arménio Losa no Porto.

Pedro Vieira de Almeida chama à geração Modernista a “geração do compromisso” a partir de Carlos Ramos, mas também a “geração de 27” e que se forma “quase toda na primeira metade dos anos 20, abrangendo nomes como, e para além do próprio Ramos, Cristino da Silva, Pardal Monteiro, Cottinelli Telmo, Gonçalo Melo Breyner, Norberto Correia, Raul Martins, Veloso Reis Camelo, Cassiano Branco, Adelino Nunes, Paulino Montez, Rogério de Azevedo”. E “de compromisso” porque “apanha o primeiro embate da ordem imposta pelo Estado Novo e, daí também, aquela que vai tentar criar as condições para o desenvolvimento da arquitectura moderna dentro do quadro político-cultural existente”. Mas Vieira de Almeida duvida das capacidades críticas e formais desta geração e retira-lhe crédito devido ao “seu deliberado envolvimento como o poder”, poder esse também contraditório e “sem rumo consistente definido” cuja aproximação foi realizada “quer pelos arquitectos académicos tradicionalistas quer pelos arquitectos modernos ou pelos que como tal se entendiam”. E mesmo nesta divisão, Vieira de Almeida coloca reticências pois considera que “nem *tradicionalismo*

---

<sup>372</sup> Portas, Nuno

*A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal* (op. cit.), pp. 732 a 737

nem *modernismo* fossem noções claramente delimitadas no espírito dos seus mentores”<sup>373</sup>.

E basta consultar o *Catálogo do I Salão dos Independentes*, importante exposição que se realizou em Maio de 1930, tendo sido inaugurada pelo presidente Carmona na Sociedade de Belas Artes em Lisboa, estando presentes mais de cinquenta artistas e dez arquitectos que se pretendiam representantes da “nova geração” que queria ter “a sua hora, lembrar ao público a sua existência como factor principal de renovação da mentalidade portuguesa”<sup>374</sup>. Neste catálogo com várias ilustrações, entre elas duas perspectivas de projectos de Carlos Ramos e Jorge Segurado e dois textos destes arquitectos, verifica-se a diferença de posições entre eles. Segurado afirma a “correspondência franca e exacta” das fachadas e das plantas, “portanto das suas necessidades, e não na repetição sistemática de modelos feitos e burgueses”, acabando o seu escrito com: “Faz-se com certeza Arquitectura de dentro para fora e não de fora para dentro”. Já Carlos Ramos refere-se a um período de transição, um dos mais ricos que se conhecem, acrescentando que “Deste caos começam a separar-se directrizes nítidas, perspectivas imprevistas”, achando que “A arquitectura, na sua evolução, procede por largas ondulações que, em regra, coincidem com os movimentos culminantes e mais decisivos da história”. Deste modo Segurado apresenta-se radical e Ramos conciliador com as evoluções da história. Mas consultando a resenha de acontecimentos, obras e publicações que os organizadores da exposição entenderam estar relacionados com ela, sobre Arquitectura apenas aparece *A Nossa Casa* de Raul Lino e na rubrica *Edificações Modernas* são citados os seguintes arquitectos: Raul Lino, Carlos Ramos, Cottinelli Telmo, Jorge Segurado, Adelino Nunes, António Varela, Tertuliano Marques, Paulino Montez, Cassiano Branco, Cristino da Silva e Pardal Monteiro. Enquanto, na rubrica *Concursos*, dos quatro referidos, três são aos mortos da Guerra de 14-18 em Luanda, Coimbra e Leiria bem dentro dos cânones académicos que o I Salão dos Independentes

---

<sup>373</sup> Almeida, Pedro Vieira de; Fernandes, José Manuel  
*A Arquitectura Moderna*  
In: AA VV.  
*História da Arte em Portugal*, volume 14  
Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p. 112

<sup>374</sup> França, José-Augusto  
*A Arte em Portugal no Século XX, 1911-1961*  
Lisboa: Bertrand Editora, 1991 (3ª edição)

aparentemente se distanciava<sup>375</sup>. A dupla referência a Raul Lino bem mostra a confusão de critérios, tal como a inclusão de Tertuliano Lacerda Marques, da geração anterior, que apenas tinha feito equipa com Cristino da Silva e Carlos Ramos em 1924<sup>376</sup>.

Pedro Vieira de Almeida bem sublinha a confusão e distanciamento dos arquitectos da geração Modernista ao considerar que “do primeiro modernismo do Orfeu, mais intimamente teorizado e formalmente mais agressivo, nada se projecta sobre o plano da arquitectura, vai ser sobretudo à ‘placidez provinciana’ do mitigado modernismo presencista, com uma teorização de carácter divulgador imbuída de moralismo malentendido e mal enquadrado, que os arquitectos parecem ter ido buscar as suas referências culturais, o seu enquadramento estático, as suas dúvidas e as suas hipóteses de resposta”<sup>377</sup>.

Neste ambiente cultural, Abel Salazar (1889-1946), médico, investigador, professor universitário, pintor, historiador e crítico de Arte, foi colaborador de *O Diabo, Semanário de Crítica Literária e Artística* onde escreveu, em 1938, num artigo intitulado *A Arquitectura do Porto*, que “não há civilização original, nem país, nem região de vida original, que não se exprima pela arquitectura”, considerando a “fisionomia arquitectónica dum país, região ou cidade determinada pela sua orgânica, isto é, pelo conjunto das suas ruas, avenidas, praças e jardins, e pela arquitectura média ou monumental”, o que define uma ampla visão do que é Arquitectura. Depois de entender o Porto como um “núcleo urbano em volta do qual se dispõe, em constelação arbitrária, um grande aglomerado rústico-urbano” e tecer opiniões menos abonatórias sobre a sua “fisionomia arquitectónica”, afirmou que “A Avenida dos Aliados é um monumento de estupidez: - ‘c’est de la patisserie’, como me disse um arquitecto

---

<sup>375</sup> AA. VV.  
*Catálogo do I Salão dos Independentes*  
Lisboa: Maio 1930

<sup>376</sup> Pedreiro, José Manuel  
*Dicionário dos Arquitectos activos em Portugal do século I à actualidade*  
Porto: Edições Afrontamento, 1994, p.162

<sup>377</sup> Almeida, Pedro Vieira de; Fernandes, José Manuel  
*A Arquitectura Moderna* (op. cit.), p. 112

estrangeiro”<sup>378</sup>. Curiosamente já estavam aí construídos o edifício da Caixa Geral de Depósitos segundo projecto de Porfírio Pardal Monteiro e o edifício do Comércio do Porto segundo projecto de Rogério de Azevedo, ambos arquitectos da geração Modernista. Mas se este artigo de Abel Salazar permitiria considerar uma posição mais radicalmente moderna, num artigo publicado no mesmo periódico alguns meses mais tarde, com o título *Uma obra prima de Arquitectura, o Palácio da Sociedade das Nações*<sup>379</sup>, percebem-se os limites do seu pensamento.

Aí escreveu que “Uma oscilação se nota, constante na vida histórica da Europa, entre o pólo clássico, neo-grego, e uma ‘tendência própria’ original, para a qual a Europa caminha, sem conseguir definir. (...) A arquitectura actual, pelo contrário, parece ser o expoente próprio, histórico essencial, da civilização europeia”, encontrando no Palácio da Sociedade das Nações um exemplo disso, “uma obra prima”, um edifício “tão vasto como o de Versailles, e que é mais um conjunto de palácios do que um palácio, é composto por um conjunto de elementos verticais que se repetem constantemente como um motivo fundamental, e que erguem ou abaixam o tom segundo uma harmonia exterior e uma razão interior (Broggi)”. Daqui entende que “A ‘forma’ no Palácio das Nações não é neo-clássica, mas o espírito é helénico. O Palácio é greco-europeu pela harmonia de racionalismo, pela calma harmoniosa das suas linhas, pela sua estabilidade, sua grandeza serena e sem frenesins”. Nesta apreciação apenas estética e usando o seu “Esquisso de uma Teoria Bio-Mecânica da História”<sup>380</sup> e a partir de uma observação exterior, Abel Salazar equipara-o ao “novo Trocadero”, edifício constituído predominantemente por duas alas organizadas em composição simétrica e com colunata, bem integrado na Tradição Clássica, e construído como remate monumental para a Exposição Universal de Paris 1937. Abel Salazar conclui que o Palácio da Sociedade

---

<sup>378</sup> Salazar, Abel  
*A Arquitectura do Porto*  
In: *O Diabo* nº174, ano IV, 23 de Janeiro de 1938

<sup>379</sup> Salazar, Abel  
*Uma obra prima de Arquitectura, O Palácio da Sociedade das Nações*  
In: *O Diabo* nº192, ano IV, 29 de Maio de 1938

<sup>380</sup> Abel Salazar publicou a partir do nº 12 do *Sol Nascente* (1 de Agosto de 1937) e até ao nº 33 (1 de Janeiro de 1939) um ensaio com o título genérico de *A Crise Europeia*, cujo primeiro capítulo intitulou *Esquisso de uma Teoria Bio-Mecânica da História* em que põe em paralelo a decadência da Grécia com a suposta decadência europeia que considerava estar a viver.

das Nações, o novo Trocadero e mais alguns outros (que não identifica) marcam “uma etapa capital na evolução histórica da Europa”. E como Abel Salazar estava enganado! Esse palácio que ele considerava como uma obra-prima foi afinal produto de um dos mais discutidos concursos de Arquitectura dos anos 20 (1927-1928) para o qual concorreram alguns dos mais importantes arquitectos da vanguarda do Movimento Moderno, tendo todos perdido em favor de uma proposta académica integrando todos os preconceitos Belas Artes obviamente assentes na cristalização da Tradição Clássica, sobrepondo a composição a qualquer outro quesito e que não respondia às exigências programáticas do concurso. O júri inicial dividiu-se na apreciação do projecto de Le Corbusier e Pierre Jeanneret. Berlage, Hoffman, Moser e Tengbom apoiaram-no, mas os quatro académicos, entre eles Charles Lemaire, um dos patrões do atelier frequentado por Cristino da Silva, votaram contra. Leonardo Benevolo reconhece o valor do projecto de Le Corbusier quer na relação com o sítio, quer pela sua “imediateza demonstrativa” pois “fez compreender ao grande público que o método da análise funcional pode aplicar-se com êxito até num conjunto representativo, que os espaços tornam-se mais cómodos, a circulação simplifica-se e os custos diminuem, que as dificuldades derivadas dos compromissos ambientais – obstáculos insolúveis com os critérios de composição tradicionais – são superáveis e até dão ocasião para um enriquecimento formal, com os critérios muito mais adaptáveis da nova arquitectura”. Como conclusão deste concurso, que teve várias peripécias e cujo projecto final acabou por plagiar certas soluções de Le Corbusier, Benevolo escreve que “Mesmo que o concurso da Sociedade das Nações se tenha resolvido na prática com a derrota dos arquitectos modernos, deu, apesar de tudo, o golpe de misericórdia moral ao prestígio da academia. Confrontados com um problema concreto, os arquitectos académicos mostraram-se incapazes de o resolver de modo satisfatório. Acabaram por revestir de formas pseudoclassicas um organismo funcional tomado de empréstimo; assim, ao isolar a consistência real da sua contribuição, mostraram a sua vaidade, pois não conseguiram fazer um edifício harmonioso, nem sequer regular”<sup>381</sup>. Como se pode constatar a opinião de Benevolo contrasta com a de Abel Salazar, mesmo que com um pouco mais de trinta anos de distância e a óbvia diferença de conhecimentos especializados. No entanto Abel Salazar foi alguém com peso na cultura portuguesa do seu tempo, para além de ser um

---

<sup>381</sup> Benevolo, Leonardo

*Historia de la Arquitectura Moderna*

Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1994 (7ª edição), pp.495 e 496

cientista, o que poderia fazê-lo reconhecer os processos de modernidade do seu tempo fora das fronteiras portuguesas. Afinal a sua posição cultural estará em consonância com a da geração Modernista.

### **As primeiras referências explícitas a Le Corbusier**

Este episódio do Palácio da Sociedade das Nações que envolveu fortemente Le Corbusier, levanta o conhecimento que, em Portugal, se tinha deste arquitecto que foi farol para a geração Moderna a partir da década de 40, iniciando-se com a moradia na rua Honório de Lima no Porto (1939-1943) construída segundo projecto de Viana de Lima. Das publicações consultadas, a primeira referência corresponde à publicação de uma série de fotografias sobre a villa à Garches (construída em 1928) no *Magazine Bertrand* (nº47, 2º série, ano IV, Novembro de 1930), ilustrando um artigo intitulado *A arte de habitar – Novo ou velho estilo?*. A segunda referência foi encontrada num opúsculo sobre higiene urbana, *Lisboa Oriental* de Manuel Vicente Moreira, em cuja capa aparece uma citação de Le Corbusier com afirmações sobre a cidade, publicado pela Livraria Morais de Lisboa em 1934. Estas afirmações correspondem às três primeiras frases de *Urbanisme*, livro publicado em 1925 que parte da formação histórica da cidade para reconhecer a grande cidade motorizada como o epicentro da civilização moderna, apresentando a cidade contemporânea de 3 milhões de habitantes como o modelo. Pode-se concluir que Manuel Vicente Moreira, investigador na área da Medicina, conhecia este livro de Le Corbusier, contrastando com Abel Salazar.

Mas, aparentemente, o primeiro arquitecto a citar Le Corbusier terá sido Rogério de Azevedo, que o fez na sua conferência *A Arquitectura no Plano Social* proferida em 1934 e publicada em opúsculo pela Imprensa Nacional em 1936<sup>382</sup> onde se refere explicitamente ao texto *Analyse des éléments fondamentaux du problème de la Maison Minime*, texto, publicado pela primeira vez em 1930, em Francês, numa publicação alemã e a seguir na revista *L'Architecture Vivante* e em *Grand'route*, mas com outro

---

<sup>382</sup> Azevedo, Rogério  
*A Arquitectura no Plano Social*  
Porto: Imprensa Nacional, 1936

ROGÉRIO DE AZEVEDO  
DA DIRECÇÃO DOS MONUMENTOS NACIONAIS  
E DO CONSELHO DE ESTÉTICA E URBANIZAÇÃO DO PÓRTO

# A ARQUITECTURA NO PLANO SOCIAL

CONFERÊNCIA REALIZADA NO CLUB FENIANOS  
PORTUENSES, EM 18 DE MAIO DE 1934, A CONVITE  
DA LIGA PORTUGUESA DE PROFILAXIA SOCIAL

1936.

IMPRESA SOCIAL  
SECÇÃO DA COOP. DO POVO PORTUENSE  
R. de Camões, 570 — PÓRTO

Capa do opúsculo.

título e, finalmente em 1935, em *La Ville Radieuse*<sup>383</sup>. Azevedo, nesta conferência, entende que “Os variadíssimos elementos decompostos da Architectura, que entram no plano social, podem reunir-se com segurança em dois grandes grupos – Architectura monumental e Architectura doméstica. (...) No plano social utilizou-se quase sempre a Architectura monumental (...) A Architectura doméstica pouco ou nenhum interesse mereceu, apesar de ser hoje por ela que se aquilata o grau de civilização de cada povo”. Este discurso faz pressupor um entendimento mais lato da Architectura que o habitual entre os adeptos da perspectiva Belas Artes, apesar de, mais à frente, se envolver com questões de “bom gosto”, Rogério de Azevedo termina este tema escrevendo que “Em vez de monumentos talhados para a glória de reis e imperadores, lançam-se por todo o mundo as fundações de casas em que as telhas hajam de abrigar a felicidade e não de esconder misérias”<sup>384</sup>. Esta equiparação entre arquitetura monumental e doméstica não deixa de lembrar o que Le Corbusier escreveu no seu livro *Une Maison - un Palais*, “*a la recherche d’une unité architecturale*” publicado em 1928 sobretudo a propósito do já referido concurso da Palácio das Nações. Aí escreveu que “Uma casa, um palácio ...Para dizer a verdade, produtos de uma mesma actividade; um só produto. Uma casa é *para servir*; servir para quê? Abrigo, frio, calor, etc.? Também para satisfazer as necessidades superiores que estão em cada um (sensíveis, é precisamente você que nega a sensibilidade!). Que mecânica despoletará este “*prazer*” para além do terra a terra? A harmonia”<sup>385</sup>. Neste livro a tese principal é que uma casa deve ser um palácio, porque este foi o exemplo da excelência que agora a casa deve ter ao serviço de todos. O Palácio da Sociedade das Nações como casa de todos os povos deve assim ser um palácio. Para Le Corbusier esta seria uma das grandes conquistas da Architectura Moderna.

A habitação foi um dos temas centrais para a vanguarda do Movimento Moderno e Rogério de Azevedo evoca o direito da habitação neste texto em que coloca a

---

<sup>383</sup> Informação retirada de:  
Catálogo da exposição *Le Corbusier et le livre*  
Barcelona: COAC, 2005

<sup>384</sup> Azevedo, Rogério  
*A Architectura no Plano Social*  
Porto: Imprensa Nacional, 1936

<sup>385</sup> Le Corbusier  
*Une Maison – Un Palais* (1ª edição: 1928)  
Paris: Fondation Le Corbusier, Éditions Conivences, 1989. p.3

Arquitetura no “plano social”, e, ao reconhecer o agravamento dos problemas da habitação motivados pelo crescimento das cidades, alerta contra o desequilíbrio das cidades defendendo que “Urbanizar o centro sem atender à periferia dá resultado idêntico ao barco que, concentrando todo o peso da sua carga num dos lados, se submerge por falta de equilíbrio”. Esta preocupação com o problema das periferias reconhece-se já em Ebenezer Howard quando este critica a distância entre o trabalho e a habitação na sua “Teoria” dos Três Magnetes, autor que influenciou Le Corbusier. Este, quer em *Vers une Architecture* (1923), quer em *Urbanisme*, aponta para a resolução, da habitação para todos, em modelos como o “immeuble-villa”, o bairro em Frugès, os “immeubles è redents”, que na cidade contemporânea de 3 milhões de habitantes ocupam a parte central da cidade ou as “cités-jardins”. Nestes livros Le Corbusier procura modelos de habitação alternativos à moradia suburbana que condena em nome de uma racionalidade urbana e económica. À desordem e desperdício do “pavillonnaire” (tecido urbano formado por moradias) que se desenvolve nos subúrbios da grande cidade, Le Corbusier opõe a ordem da habitação racionalmente agregada. Na década de 20, a construção de bairros de habitação social ou económica na Alemanha, na Bélgica ou em França, também poderiam ter alertado a consciência de Rogério de Azevedo.

E este continua a sua conferência chamando a atenção para o problema da higiene na habitação, evocando a situação do Porto, muito crítica nas suas “ilhas”, apoiando-se nas estatísticas do Professor Antão de Almeida Garret que elaborou, a partir de 1946 o Antepiano regional do Porto e deixou alguns escritos sobre Arquitetura e Urbanismo. Mas será de sublinhar que Rogério de Azevedo entendia estes como problemas de Arquitetura “Dentro das sociedades modernas”, o que revela modernidade no seu pensamento, face ao habitual alheamento das questões práticas na óptica Belas Artes. E ao aproximar-se da “Arquitetura doméstica”, então é que cita Le Corbusier: “A habitação é um fenómeno biológico, portanto os vazios, os locais e espaços que ela comporta são limitados por um invólucro obedecendo a um regime estático”. Desta citação conclui que “Não devem os órgãos duma casa obedecer a um capricho ou palpite, mas sim a uma ideia útil, premeditada dentro da função biológica que se lhes exige”, adiantando outra citação de Le Corbusier que se refere ao sol, à distribuição das divisões e seus espaços, concluindo que o arquitecto “tem de atender à circulação interna, aos nervos, ao sistema arterial completo de tubos, de fios, etc., etc., isto é, à

fisiologia completa da edificação”. Assim se percebem as analogias biológicas que Azevedo usa sob directa influência de Le Corbusier e que se baseiam no que Philip Steadman considera ser “uma tradição de ideias na qual se traçam analogias entre a biologia e a arquitectura e, mais concretamente desde 1860 em diante, entre a teoria da evolução orgânica de Darwin e as teorias do projecto em arquitectura”<sup>386</sup>. Steadman dá ênfase a Le Corbusier nesta tradição. E, Rogério de Azevedo, depois de reconhecer o descalabro da habitação recrimina “o negócio, o maldito negócio” que leva apenas a entender a Arquitectura como Construção Civil “que, por só interessar aos especialistas, pouco alcance educativo pode ter. Nesta emergência foi a Arquitectura atirada para o plano secundário, o que deu em resultado uma malta feroz julgar que a Arquitectura era apenas isto!” Depois cita Esselborn autor de um *Tratado Geral das Construções* que considera qualquer edifício “digno de estudo artístico e aqui se compreende o extenso campo de trabalho do Arquitecto”. Azevedo pondera assim que é sua vastidão que permite aos “intrusos nele penetrarem, saltando continuamente seus muros”. Mas, mais importante que a defesa do arquitecto, será o reconhecimento da “base artístico-científica e histórica” da disciplina, que Rogério de Azevedo entende dever ser combinada com “as qualidades inatas do coração e do espírito de um homem, se quer ser um bom arquitecto”. Aqui é evidente o não abandono da ideia de que a Arquitectura é Arte. A aproximação vitruviana de Rogério de Azevedo é limitada. Mais uma vez o sistema Belas Artes enquadra o pensamento de um arquitecto da geração Modernista a despeito do discurso aparentemente radical sobre a função cuja proximidade a Le Corbusier é evidente.

Mas o entendimento de outro tema desta conferência pode levantar a alguma perplexidade pela sua aparente contradição, mas que afinal é coerente com o percurso de Rogério de Azevedo e dos seus pares. Trata-se da abordagem ao estilo. Le Corbusier em *Vers une Architecture* distingue os “estilos” que “intervêm na decoração das fachadas e dos salões; são a degenerescência dos estilos, uma depreciação do passado; mas é o ‘em sentido’ respeitoso e servil perante o passado: modéstia inquietante. (...)”

---

<sup>386</sup> Steadman, Phillip

*El mito del darwinismo arquitectónico*

In: *Arquitectura, técnica e naturaleza en el ocaso de la modernidad*

Madrid: Servicio de Publicaciones, Secretaria General Técnica, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1984, p.83

Casas como tabernáculos, tabernáculos como casas, móveis como palácios (frontões, estátuas, colunas torsas ou não torsas), jarros como móveis-casas e pratos de Bernard Palissy nos quais é impossível colocar três avelãs! Os “estilos” continuam!”. Em contrapartida “Uma casa é uma máquina de habitar. Banhos, sol, água quente, água fria, temperatura como se quer, conservação dos alimentos, higiene, beleza pela proporção. Um sofá é uma máquina para nos assentarmos, etc.: Maple mostrou o caminho. Os jarros são máquinas de lavar: Twyford criou-as”<sup>387</sup>. Ao passo que Rogério de Azevedo, longe das radicalidades de Le Corbusier e das vanguardas do Movimento Moderno, não deixa de lembrar a casa como resposta às necessidades e exigências da vida moderna como se viu, escrevendo que “Dentro do critério de época, nem só os grandes edifícios são padrões; se a Arquitectura monumental define pelo seu valor material, que a torna cara, uma época de Arte, a Arquitectura doméstica não deve andar menos ligada ao tempo em que se vive. Cria-se deste modo a tradição, que positivamente não nasceu nos solares do tempo do senhor D. João V (...). O estilo é a Maratona das nações e dos séculos; os que chegaram primeiro descansam e olham para trás; tem-se feito assim em todas as épocas e em todas elas houve estilos”. Assim Rogério de Azevedo não partilha com as vanguardas do Movimento Moderno a interpretação do tempo hegeliano organizado em períodos definidos por características próprias com o seu nascimento, zénite e decadência para ser substituído por outro, nem da ideia radical de progresso que se pode encontrar em Marx, apesar de em Le Corbusier se perceber que considerou haver um fundo de permanência em torno da herança mediterrânica, mas universal, para a Arquitectura, que o levou a dar importância à Proporção ou a reconhecer na Arquitectura um fundamental princípio de Ordem, introduzindo um factor de atemporalidade no próprio meio das vanguardas. Esta posição foi em parte devida à influência de Adolf Loos. Azevedo encontra esse factor atemporal na nação e, para Portugal, considera que nenhum dos grandes estilos é português, mas, “apesar de não termos propriamente um estilo fundado, criado por nós, qualquer dos estilos importados, ao chegar ao nosso contacto, criou pelo envelhecimento qualquer coisa de imponderável que o adaptou e o transformou”. Esta citação não deixa de lembrar o discurso de Raul Lino integrável no discurso tácito segundo a classificação de Julia Robinson na medida em que Rogério de Azevedo não objectiva essa “coisa

---

<sup>387</sup> Le Corbusier  
*Vers une Architecture* (1ª edição: 1923)  
Paris: Librairie Arthaud, 1977, p. 77

imponderável”, prolongando a indefinição que caracterizou a Casa Portuguesa. Aliás esta abordagem ao traço da nação não é indissociável de projectos e obras como as escolas dos Centenários (Rogério de Azevedo desenvolveu os projectos iniciais entre 1930 e 1933 que deram origem a estes edifícios), várias pousadas da iniciativa do SPN/SNI (1942 a 1948) a partir da Política do Espírito do Estado Novo, o hotel Infante de Sagres no Porto (1945), tendo também desenvolvido projectos para a recuperação de edifícios históricos, entre eles o paço dos Duques de Bragança, que levantou uma polémica, na medida em que se tratou de uma reconstituição a partir de um edifício muito arruinado, faltando-lhe a quase totalidade do andar principal e das coberturas.

Nesta conferência em que Rogério de Azevedo abordou vários assuntos e procurou interrogar o conceito de Arquitectura, também não deixou de questionar o Urbanismo, possivelmente porque, por essa altura, as políticas lideradas por Duarte Pacheco indicavam um caminho em direcção ao planeamento urbano, desde que tinha contratado, em 1933, o arquitecto/urbanista francês Donat-Alfred Agache para o plano da Costa do Sol. Este foi um dos fundadores, em 1913, da Société Française des Architectes-Urbanistes, mas antes participou activamente no Musée Social, organização que tem sido apontada como uma das fundadoras da disciplina do Urbanismo. Talvez por ter sido convidado, em 1928, para elaborar o plano do Rio de Janeiro, então capital do Brasil, foi convidado pelo estado português. Para Azevedo, também o Urbanismo se pode entender como Arte e Ciência, citando como reforço uma definição de Ed. Joyant, autor de um tratado de Urbanismo: “A Arte de criar as cidades ou de organizar o seu desenvolvimento” que reputa de “extremamente complexa”, sendo “o ponto de convergência de artes e ciências muito diversas: a arquitectura, a arte do higienista, a do engenheiro urbano, a da economia política e social, etc.”. Aqui usa-se a palavra arte com ambiguidade apenas parecendo sublinhar a acção, o fazer, que Azevedo prolonga ao alinhar alguns acontecimentos ao longo da História como o tempo barroco e a procura do “efeito cenográfico, as necessidades de circulação reconhecidas no século XVIII e a reconstrução de Lisboa, clamando contra a ignorância do Urbanismo em Portugal, sem escolas próprias, com pouca aplicação em Portugal e Colónias. Deste modo Rogério de Azevedo estabeleceu a dimensão social da Arquitectura a partir da “Arquitectura doméstica” envolvendo o direito de uma habitação condigna para todos, tendo como pano de fundo uma revisão do conceito de Arquitectura e mergulhando-a na questão urbana, reclamando uma racionalidade moderna de base técnico-científica, mas

dentro dos limites da sua condição artística e das fronteiras nacionais. A sua formação Belas Artes, e o tema de uma arquitectura nacional ainda na sequência da Casa Portuguesa impediram-no de reconhecer uma maior radicalidade como a de Le Corbusier com quem se pode encontrar afinidades nesta conferência, para além da citação de alguns autores atrás referidos, mas também Camillo Sitte de quem o arquitecto franco-suiço criticou negativamente as suas ideias.

Depois de uma breve alusão à “máquina de habitar” num artigo de Eduardo Scarlatti a propósito do cine-teatro Édén, publicado em 1936 e comentado adiante, e também a Le Corbusier por Raul Lino em *Auriverde Jornada* (1937), é a Jorge Segurado que se pode atribuir a última destas referências pioneiras a Le Corbusier em Portugal. Está incluída no seu livro *A Sinfonia do Degrau*, publicado em 1940, relatando as suas impressões da viagem e estada nos EUA aquando da construção dos pavilhões de Portugal na Exposição Universal de Nova Iorque e da Exposição Internacional de S. Francisco, ambas em 1939. A certa altura relata um jantar no Waldorf Astoria cujo edifício apelida de “máquina perfeita de habitar”<sup>388</sup> em directa alusão à máquina de habitar de Le Corbusier. Foi um jantar em que estavam mais dois arquitectos para além de Segurado, e que eram “americanos, cultos, viajados, grandes prémios de Roma; um urbanista e especialista em jardins e outro professor de Arquitectura numa Universidade”. Claro que se falou de Le Corbusier lembrando a sua visita a Nova Iorque e o seu livro *Quant les cathédrales étaient blanches, voyage au pays des timides* publicado pela primeira vez em 1937. E Segurado testemunha que “Tanto nesta conversa como noutras que tenho tido, verifico que Le Corbusier perdeu aqui o seu *latim*, nas conferências que fez propaganda da sua *Ville Radieuse*. Mesmo entre os Arquitectos da 1ª linha, bem modernos, não há interesse pelas suas ideias”. Segurado confessa ter tornado a ler o livro, concluindo que o seu “espírito bem latino e brilhante não interessa aos americanos”, o que é uma explicação não disciplinar. Mesmo na Europa, Segurado acha que “Le Corbusier é discutidíssimo e chama-lhe um teórico. Não acreditam que ele tenha razão ou não o compreendem”. Evocando o interesse de Le Corbusier pela máquina e o uso intensivo e extensivo dela na América, considera que os EUA seriam o país onde as ideias corbusianas “melhor do que em qualquer outro

---

<sup>388</sup> Segurado, Jorge  
*Sinfonia do Degrau, Impressões da América*  
Lisboa: Edição do autor, 1940, p.130



Capa da única edição (1940)

deveriam ter aplicação prática e directa. Mas a verdade é que assim não sucede”. E para afastar qualquer dúvida a propósito dos seus sentimentos sobre Le Corbusier afirma que o admira “calmamente, sem exageros”, julgando-o “um Artista de génio”. Assim pretende reduzir a sua radicalidade e mergulhá-lo na figura do artista.

Curiosa é a posição de Segurado quanto à aplicabilidade das “ideias de Le Corbusier”, pois entende-as para um “futuro mais ou menos próximo, mas em cidades novas que ainda estão para nascer e, mesmo assim, somente naqueles países que porventura tenham um regime social e condições que permitam a sua realização prática”. Provavelmente Segurado estaria a pensar em Portugal sujeito a uma ditadura e com índices sociais muito baixos. Mas adianta que “ Querer fazer Urbanismo sem encarar e pesar bem, a valer, profundamente as condições sociais e económicas do meio, não as tomando em linha de conta, é cometer um erro basilar. É perder tempo, trabalho e queimar ideias”. Deste modo Jorge Segurado não percebeu o papel das vanguardas de que Le Corbusier fazia parte. Não percebeu a sua aposta num mundo novo, longe das realidades tidas como ainda não adaptadas ao fruto da Revolução Industrial. Para as vanguardas haveria que trabalhar para essa realidade emergente e não se deixar prender por modelos sociais, culturais, urbanos e arquitectónicos ainda agarrados ao passado que apenas eram travão a essa realidade emergente. Por isso ele critica sob o ponto de vista do realismo, da resposta ao *stato quo*, não percebendo que Le Corbusier não está interessado em cedências a realidades insuficientes, tal como ele entende ser Nova Iorque. Por isso Segurado acusa Le Corbusier de se ter esquecido ou não ter tido tempo para estudar “o meio social e a psicologia americana e por outro lado, receitou exagerada cirurgia: cirurgia total de Manhattan”. E transcreve algumas linhas do texto de Le Corbusier onde é descrita “a cidade dos tempos modernos”, sem subúrbios, levando a uma Manhattan com enormes edifícios que permitem uma ocupação de 12%, deixando 88% para parques. Assim a média de alturas dos edifícios seria bem mais acima da média da ilha nova-iorquina desse tempo: quatro pisos e meio. A partir desta proposta de destruição e reconstrução, Segurado interroga-se sobre custos e investimentos. Le Corbusier em *Quand les cathédrales étaient blanches* não deixa de fazer contas a apresentar uma viabilidade económica, mas Segurado não comenta tal, julgando ser “materialmente impossível aplicar a teoria da ‘Ville Radieuse’ a uma grande cidade existente e muito menos a Manhattan”. Segurado aqui confunde um modelo urbano com uma teoria, o que é vulgar ao estabelecer uma dicotomia entre

Teoria e Prática, entendendo tudo o que não é realizável imediatamente como teoria. Mas também sob o ponto de vista social, Segurado considera que “Não se podem modificar profundamente as condições habituais do homem, na maneira de viver, na maneira de ser” e então lembra “que predomina aqui genealógicamente o espírito inglês, conservador do ‘Home’, da sua casinha rodeada de árvores e tapetes verdes ... Há milhões delas aqui nos arredores, deliciosamente cómodas”. Perante a crítica que Le Corbusier já tinha feito na década de 20 ao subúrbio constituído por moradias, Segurado esquece assim os problemas urbanísticos apontados, preferindo um realismo de continuidade. Aliás ele revela ter lido o “livro em Paris, assim que a edição foi lançada” tendo-lhe causado “forte impressão”, mas em Nova Iorque, apesar trazer “sempre à flor da conversação o tema de Le Corbusier, o resultado foi sempre o mesmo: Indiferença, desinteresse”<sup>389</sup>. Este parece ser o argumento para desvalorizar Le Corbusier e as ideias que representa. Interessante é ler a descrição da Exposição Universal de Nova Iorque de 1939 onde ressalta alguns pavilhões. O do Brasil, projectado por Lúcio Costa e Óscar Niemeyer e que fez despertar o interesse internacional pela arquitectura moderna brasileira, que levou à realização da exposição *Brazil Builds* no MoMA de Nova Iorque em 1942 e cujo catálogo chegou a Portugal e foi consultado com muito interesse por arquitectos da geração Moderna, apenas suscitou o seguinte comentário: “O Brasil dá-nos outra agradável surpresa num óptimo Pavilhão, inteiro e com unidade numa ponta à outra. Bom gosto. Inteligentemente distribuídas as suas salas e integradas num conjunto absolutamente moderno de linhas calmas”<sup>390</sup>. Para Segurado o moderno limitava-se à ausência de ornamento ou às realizações espectaculares da técnica, enquanto a noção de bom gosto parece dominar uma parte do seu entendimento sobre os EUA.

### **Três arquitectos**

No conjunto dos arquitectos da geração Modernista, Adelino Nunes, Cassiano Branco e Porfírio Pardal Monteiro são dos mais citados por historiadores e críticos e representam casos salientes para além dos que foram estudados anteriormente.

---

<sup>389</sup> Segurado, Jorge  
*Sinfonia do Degrau*  
Impressões da América (op.cit.), pp 131 a 136

<sup>390</sup> Op. cit. p. 123

Adelino Nunes

Citado como um dos mais jovens da “geração de 27” por Pedro Vieira de Almeida, Adelino Nunes morreu em 1948 com 51 anos. A revista *Arquitectura*, propriedade do ICAT, uma das duas organizações, com o ODAM, em torno da promoção da *Arquitectura Moderna*, e a revista *Vértice* dedicaram textos evocativos de um arquitecto que foi considerado pelos seus pares e deixava importante obra sobretudo para os Correios. A primeira revista reconhece as suas qualidades profissionais “tão patentes na obra como nos métodos com que a realizou e em que nos deu a medida do valor com a maior seriedade de um trabalho sistemático e organizado”. E prossegue testemunhando que “o seu atelier foi uma escola e um exemplo de organização, de clareza, de honestidade de métodos, vindo a servir de base à organização de alguns outros serviços oficiais”. Este atelier será afinal a Comissão dos Novos Edifícios dos Correios, Telégrafos e Telefones (CTT) da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e que foi responsável pelo projecto dos muitos edifícios dos CTT que foram construídos por todo o país a partir da decisão do ministro Duarte Pacheco em renovar os sistemas de correios e telecomunicações em Portugal no início da década de 30. O mesmo texto evocativo ainda faz alusão a um caso que deu brado e se tornou, em certa medida, num mito. Trata-se do edifício do Palácio das Telecomunicações na praça D. Luis em Lisboa (projecto iniciado em 1940 e obra inaugurada em 1953 – já foi assinalada a influência de Raul Lino no projecto final) para o qual Adelino Nunes “lutou quanto pôde contra a força de certos preconceitos, que tinha como estranhos e nocivos à justa expressão e carácter do edifício, tendo sido forçado a abandonar a solução clara e lógica que havia delineado”<sup>391</sup>. Na revista *Vértice*, o texto é assinado por Manuel Mendes, escultor e intelectual próximo de Keil do Amaral, fundador do MUD, nele lembra que “Trabalhando, nos últimos anos, quase exclusivamente para os C. T. T., estudou o problema em todos os seus aspectos e modalidades, realizando por todo o país uma rede de edificações, em que teve de atender quanto pôde e o deixaram, não só às exigências presentes dos seus serviços, como às possibilidades futuras de desenvolvimento”<sup>392</sup>. Deste modo, Manuel Mendes alude também a contrariedades

---

<sup>391</sup> *Arquitecto Adelino Nunes*

In: *Arquitectura* nº26, ano XX, 2ª série, Agosto/Setembro 1948

<sup>392</sup> Mendes, Manuel

*Na morte do arquitecto Adelino Nunes*

In: *Vértice, revista de Cultura e Arte*, nº65, vol. VII, Janeiro de 1949

relativamente às decisões projectuais de Adelino Nunes e, provavelmente ao célebre caso de Lisboa. Tais contrariedades certamente tinham muito a ver com questões de expressão, isto é, de estilo como diria a geração Modernista. Mas há que ter em linha de conta que a primeira proposta assinada por Adelino Nunes em 1936 para ante-projectos emanados de uma comissão nomeada em 1934 e da qual também faziam parte os engenheiros Espigueira Mendes e Duarte Calheiros que também assinam a mesma proposta. A Memória Justificativa Descritiva, que acompanha a apresentação dos ante-projectos numa publicação oficial da Administração Geral dos Correios, Telégrafos e Telefones, afirma que os ante-projecto tipo tentam “satisfazer às bases e programas (...) adentro das boas normas de construção e economia”, advertindo que “em cada caso efectivo de construção terá de ser estudado um projecto especial definitivo que satisfaça mais concretamente às características locais dos serviços dos CTT, à configuração e orientação do terreno, arquitectura local e paisagem”. Curiosamente estes objectivos não deixam de lembrar as recomendações de Raul Lino em *A Nossa Casa*, quando ele descreve a aproximação metodológica ao projecto da moradia. E a memória acrescenta: Sob o ponto de vista de construção, serão também diferentes os materiais empregados nas diversas regiões do país, procurando-se sempre aproveitar os recursos locais. Mais uma vez a proximidade com o discurso de Raul Lino é evidente, fazendo lembrar as soluções desenvolvidas para as escolas primárias dos Centenários cujos projectos têm origem no labor de Rogério de Azevedo, como já se assinalou. A memória ainda acrescenta mais argumentos para a variedade dos exteriores (mas não dos interiores) quando aí se diz que “não seria de aconselhar a aplicação do mesmo projecto, pois nada mais desagradável do que encontrar em diferentes terras, diferentes edifícios iguais, pelo menos no seu aspecto exterior”. Apesar disto, os projectos foram desenvolvidos “sobre uma quadrícula, adoptando-se assim um módulo de construção que deu lugar a uma completa distribuição dos vãos e na correspondência de paredes”, adoptando-se um sistema construtivo com paredes mestras e “divisórias interiores” em “materiais mais leves”, possibilitando “uma estrutura em betão armado, que permita deslocar, mais tarde, essas divisórias, caso as necessidades do tráfego assim o determinarem”. Depois de dar indicações sobre cargas a suportar, acabamentos, iluminação, redes de infra-estruturas e segurança contra incêndios, a memória debruça-se sobre o “aspecto exterior dos edifícios”, considerando que “se bem que para cada caso se ache subordinado a um determinado conjunto arquitectónico, resultará sempre das necessidade internas dos diferentes serviços, acusando-se assim exteriormente o destino das suas instalações, o

que lhe imprime características próprias”. Aqui, mais uma vez, o discurso aproxima-se do de Raul Lino em *A Nossa Casa*, mas o que está imediatamente escrito a seguir não: “Isto não impede, porém, que se procure harmonizar as condições de serviço com o bom gosto e equilíbrio das fachadas, de forma a não ser prejudicado o aspecto que devem ter os edifícios dos C. T. T., na sua qualidade de edifícios públicos”. Esta frase acerca-se da categorização de Rogério de Azevedo entre Arquitectura monumental e Arquitectura doméstica. Obviamente que os edifícios dos CTT são entendidos na memória como Arquitectura monumental. Os ante-projectos responderam a “quatro tipos principais, dos quais os dois primeiros comportam variantes a adoptar em casos particulares. Os edifícios para Lisboa e Porto, por não caberem dentro dos tipos estabelecidos, serão objecto de estudo especial”

Depois da memória geral, são apresentados os ante-projectos específicos. O texto de explicação do ante-projecto nº1 termina do seguinte modo: “Juntamente com as plantas apresentam-se três exemplos de fachadas”. Observando-os verifica-se que um tem telhado e remates em pedra, outro tem cobertura em terraço e o outro telhado e pérgula, no entanto os cortes têm sempre telhado. Aparentemente as fachadas equivalem-se, mas basta lembrar o que significou a diferença entre telhados e coberturas em terraço em Adolfo Loos, Le Corbusier (década de 20) ou na querela entre modernos e nazis na Alemanha cerca de 1930<sup>393</sup>, para perceber que, nestes ante-projectos, o problema reduz-se a questões de estilo. Tal é bem evidente no ante-projecto nº2 em que a primeira fachada tem aberturas em arco e ovos no topo, a segunda é claramente ao estilo modernista com cobertura em terraço e janelas rasgadas, enquanto o terceiro retoma a temática portuguesa com arcos no r/c e pináculos em pirâmide no topo. No ante-projecto nº3, baseado num programa mais importante que os anteriores, a fachada ao estilo modernista é aconselhada para “As cidades que não sendo sedes de distritos telégrafos-postais, tenham no entanto considerável importância”. Já o ante-projecto nº4, para sedes de distrito telégrafo-postal, o estilo modernista é o escolhido na evidente marcação horizontal de bandas que incluem as aberturas e na torre vertical um pouco ao

---

<sup>393</sup> Consultar:

Toussaint, Michel  
*Significados da telha para hoje: oito exemplos*  
In: AA. VV.  
*Telhados Contemporâneos da Arquitectura Portuguesa*  
Lisboa: Cláudio Sat/Editorial Balau, 2005, pp. 41 a 45

jeito neo-plástico. Conclui-se assim que para situações de carácter mais rural Adelino Nunes recomenda o estilo português e para situações mais urbanas recomenda o modernista, mas sem alterações de plantas em cada ante-projecto. O Conselho Superior de Obras, Públicas que Carlos Ramos integrava, em sessão de 27 de Junho de 1936, considerou que “o trabalho da Comissão (...) merece inteira aprovação”<sup>394</sup>.

Em 1998 inaugurou-se uma exposição como o extenso título de *1937-1952 arquitectura e equipamento do modernismo ao estado novo, as estações de Correio do Plano Geral de Edificações*. Ultrapassando o facto de aquele período se integrar por completo no Estado Novo, conclui-se que os seus autores consideraram apenas as obras arquitectónicas com elementos de significação nacionalista (vulgo Português Suave) como do Estado Novo, esquecendo que, no seu longo período de vigência (1933 a 1974), mais de quarenta anos, se sucederam gerações de arquitectos que desenvolveram muitas e variadas perspectivas. O que foi aí mostrado entre fotografias e desenhos, reforçava a diversidade estilística dos projectos orientados por Adelino Nunes. O exemplo do edifício de Penafiel é bem demonstrativo do ecletismo do arquitecto. O seu projecto foi iniciado em 1938 e a obra inaugurada em 1941, apresentando um típico corpo semi-cilíndrico do modernismo, mas uma multiplicidade de telhados com avantajado beirado típico signo de portugalidade na Arquitectura. Mas o de Aveiro (início do projecto: 1937; inauguração: 1942) apresenta semelhante mistura, enquanto o conhecido edifício do Estoril (início do projecto: 1939; inauguração: 1942), então estância internacional de férias apresenta-se bem modernista e o edifício de Santo Tirso (início de projecto: 1937; inauguração: 1940) bem se refere à arquitectura portuguesa do século XVII a à Casa Portuguesa com os seus pináculos em pirâmide que tocam a fachada marcada por sucessivos beirados, vários alpendres e cunhais revestidos a pedra<sup>395</sup>.

---

<sup>394</sup> Todas esta informação e citações sobre estes ante-projectos é retirada de:

*Reorganização Financeira do Material e das Instalações*, Volume I  
Lisboa: Publicidade e Propaganda dos C. T. T., Julho 1938

<sup>395</sup> Catálogo da exposição *1937-1952 arquitectura e equipamento do modernismo ao estado novo, as estações de Correio do Plano Geral de Edificação*  
Lisboa: Fundação Portuguesa de Comunicações.



Estação de Santo Tirso, 1943 (AHFPC)



Estação de Coruche, Adelino Nunes, 1944 (AHFPC)



Estação de Beja, Adelino Nunes, 1943 (AHFPC)

Página do catálogo da exposição *1937-1952 arquitectura e equipamento do modernismo ao estado novo, as estações de Correios do Plano Geral de Edificação.*

Perante este panorama, que estava bem documentado nesta exposição, mas não no catálogo devido ao preconceito ideológico dos seus autores, verifica-se que o caso atrás referido do Palácio das Telecomunicações em Lisboa, mesmo que Adelino Nunes tenha lutado contra pré imposições, o que é um facto é que a expressão de modernidade não era campo de afirmação indiscutível. Se tomarmos como referência as vanguardas do Movimento Moderno, verificamos que a sua afirmação se fez através da coerência de resposta global perante o tempo moderno em expansão, sem transigências relativamente ao passado, quer em termos construtivos (técnicos), quer em termos da resposta à vida (programáticos), quer em termos da expressão que decorreria dos anteriores, não esquecendo o enfoque na grande cidade como modelo da vida em comum, não a Nova Iorque criticada por Le Corbusier, mas admirada por muitos da geração Modernista em Portugal, mas a cidade apropriada à “civilização maquinista”, servindo a sociedade moderna, longe de perspectivas nacionalistas ou regionalistas. Deste panorama Adelino Nunes aparece muito menos radical na sua preocupação com o contexto estilisticamente resolvido e na procura de soluções adequadas técnica e programaticamente a condições longe da exaltação maquinista. Ao propor o uso de paredes mestras, a solução construtiva afasta-se do esqueleto estrutural independente das paredes tal como Le Corbusier, Gropius ou Mies Van der Rohe exaltavam na procura em adequar os espaços às necessidades funcionais sem a limitação de perímetros inamovíveis. Assim a posição de Adelino Nunes perante as pressões em projectar um edifício para as telecomunicações em Lisboa certamente com signos nacionalistas, como se pode observar no edifício construído, parece ser pouco sustentável, mesmo que, no documento inicial de ante-projectos tenha considerado que para Lisboa e Porto se deveriam desenvolver projectos especiais concerteza adequados às maiores cidades do país, e mesmo que tenha havido imposição, nomeadamente pela comissão de que Raul Lino fazia parte.

Adelino Nunes como profissional consciente procurou actualizar-se e informar-se. Deixou à biblioteca do Sindicato Nacional dos Arquitectos um conjunto de livros que mostra um certo grau de conhecimento da sua contemporaneidade na década de 30 como o *Gli Elementi dell'Architettura Funzionale* de Alberto Sartoris editado pela Ulrico Hoepli em 1935, *Nuova Architettura nel Mondo* de Agnoldomenico Pica editado pela Ulrico Hoepli e pela Triennale di Milano em 1939 com um texto introdutório de Giuseppe Pagano, *Urbanistica* de Pietro Bottoni dos mesmos editores, data de edição e

prefaciador do livro anterior, mas também, e comprados em Nova Iorque em 1939 e 1941, encontram-se manuais com projectos de moradias em vários estilos, se bem que um apresenta um projecto de Frank Lloyd Wright. Este conjunto de livros parece reflectir os interesses e a atitude de Adelino Nunes.

### Cassiano Branco

Entre os arquitectos da geração Modernista, Cassiano Viriato Branco é dos mais conhecidos, quer entre os arquitectos em geral, quer entre um público mais vasto, sobretudo após a grande exposição que lhe foi dedicada pela Câmara Municipal de Lisboa em 1991 que se realizou no cine-teatro Éden mesmo antes da sua quase total demolição. Mas também já tinha havido uma exposição em 1986 promovida pela então Associação dos Arquitectos Portugueses na Sociedade Nacional de Belas Artes, igualmente com catálogo, e, recentemente foi publicada uma monografia da autoria de Paulo Tormenta Pinto<sup>396</sup>, para além de terem sido publicados vários artigos sobre ele ou sobre edifícios que projectou nestes últimos anos. Tem sido considerado homem de grande talento, com um percurso profissional peculiar visto ter trabalhado para muitos empreiteiros em Lisboa em edifícios especulativos de habitação, ter projectado vários bares no Cais do Sodré, então centro de vida boémia, e ter tido menos relações directas com o Estado se compararmos com Cristino da Silva, Carlos Ramos ou Pardal Monteiro. Mas não deixou de ser bafejado com algumas encomendas oficiais, ao contrário do que alguns têm feito entender, pois quiseram fazer dele um herói da oposição ao regime de Salazar, apesar de ser conhecido o seu apoio à candidatura de Humberto Delgado. Afinal foi um arquitecto que viajou pelo menos desde 1925, ano em que visitou a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* em Paris (pergunta-se se terá notado o pavilhão Esprit Nouveau de Le Corbusier ou o pavilhão da URSS projectado por Konstantin Mel'nikov), procurando actualizar-se, concorreu duas vezes para professor da Escola de Belas Artes de Lisboa sem conseguir o cargo, teve atelier em profissão liberal projectando para clientes particulares ou públicos e participando em alguns concursos, tendo publicado os seus projectos e obras em revistas de Arquitectura como *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica Edificação*

---

<sup>396</sup> Pinto, Paulo Tormenta  
*Cassiano Branco 1897-1970, arquitectura e artificio*  
Lisboa: Caleidoscópico, 2007

(*Reunidas*), sobretudo na segunda metade dos anos 30 e inícios de 40, divulgando propostas urbanas para Lisboa, projectos e opiniões (entrevistas) em jornais diários, em particular no início da década de 40<sup>397</sup>.

Do seu espólio ou na divulgação dos seus projectos ou opiniões, percebe-se que Cassiano Branco procurou fundamentar as suas soluções projectuais, como é o caso do Portugal dos Pequenitos, em Coimbra, parque para crianças construído a partir da iniciativa do médico Fernando Bissaya Barreto, próximo de Salazar, e que, com este parque, pretendia introduzir a criança na história e cultura do país dentro da perspectiva ideológica do Estado Novo. Para desenvolver o projecto geral e das várias partes representantes das diversas regiões de Portugal e Império, Cassiano Branco documentou-se sobre a criança e a pedagogia infantil, para além de se documentar amplamente com o propósito de miniaturizar elementos de monumentos afim de criar colagens que ilustrassem cada região, bem como um conjunto de casas também miniaturizadas claramente no seguimento da Casa Portuguesa e de Raul Lino. Também para o projecto do cine-teatro Éden se pode constatar a procura de uma fundamentação funcional e técnica para sustentar um projecto complexo porque incluindo uma grande sala de espectáculos servindo para teatro e cinema num lote exíguo e mantendo-se algumas lojas. Uma apreciação crítica publicada na revista *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Construção (Reunidas)* em 1936, mas atribuindo o projecto ao arquitecto Carlos Dias, que afinal assinou o projecto definitivo para a câmara municipal depois de várias propostas assinadas por Cassiano Branco, considerando-se hoje que aquele terá sobretudo terminado um processo cujas decisões fundamentais foram tomadas por este. O artigo assinado por Alfredo de Oliveira Gândara elogia o projecto “pelo equilíbrio e pela severidade clássica das linhas”, lembrando que “o cimento armado” forneceu as possibilidades que o arquitecto “soube aproveitar admiravelmente”, pois todas as dificuldades “foram vencidas com brilho pelo arquitecto Carlos Dias, cujo esforço –

---

<sup>397</sup> As informações sobre Cassiano Branco foram sobretudo retiradas de:

AA. VV.

*Cassiano Branco: Uma Obra para o Futuro* (catálogo da exposição)

Lisboa: ASA, 1991

Pinto; Paulo Tormenta

*Cassiano Branco 1897-1970, arquitectura e artificio* (op. cit.)



Fachada do cine-teatro Éden no final do século XX

In: Catálogo da exposição *Cassiano Branco, uma obra para o futuro.*

apesar de não ser só de esteta, mas também de engenheiro – o coloca entre os primeiros artistas da sua geração”. Sabendo-se do nulo reconhecimento posterior deste ex-colaborador de Cassiano Branco, percebe-se que deveriam ser para este as palavras do crítico, que afinal reconhece à obra arquitectónica uma complexidade vitruviana, juntando estética e técnica e, por arraste entende o arquitecto para além do artista, apesar de o chamar assim dentro da dominante tradição Belas Artes. Ao referir os membros da equipa de projecto, facto raro nestas revistas (e ainda hoje não muito frequente), o crítico reforça a visão vitruviana. E, de facto, este artigo envolve-se com questões de projecto assinalando as dificuldades de partida como o espaço disponível exíguo para o átrio e a cota mínima do arranque da sala que obrigou a escadas com vários lances e elevadores (inovação em Portugal) tendo o arquitecto criado um piso intermédio que, dando acesso ao sub-palco, permitiu integrar um bar-dancing, etc. Gândara testemunha a consulta a um especialista francês em acústica que levou a encontrar soluções construtivas particulares para a fachada, comparando com o Rex em Paris ou o Rádio City Music-Hall em Nova Iorque, chamando a atenção para a “fachada publicitária” e a crítica negativa de alguns a esta característica do edifício (estava em acabamentos na altura da publicação deste artigo) que o autor do artigo acusa de estarem “desejosas de ver Lisboa perpetuamente a fungar rapé e vestida à século XVIII” (eis um problema que ainda não foi resolvido até hoje). Depois o artigo aborda as condições da sala de espectáculos (dimensões, acústica, segurança, etc.), a climatização, a complexidade do palco, etc. comparando com edifícios semelhantes fora de Portugal como a Grosses Schauspielhaus de Hans Poelzig ou “os melhores cinemas de Paris”. E o artigo conclui citando o exemplo do Théâtre des Champs Élysées, “obra fundamental da moderna arte de construir, com a qual os irmãos Perret, pelo emprego do cimento armado, realizaram uma revolução. Apareceu tudo em que se sonhara no século XIX: beleza, conforto e progresso técnico, e desapareceram, por incompatíveis com um material essencialmente prático, como é o cimento, as futilidades ornamentais”. Apesar disto Gândara recorda a mordaz frase de Jean Cocteau a propósito deste teatro parisiense: “ Cest une caserne avec des ‘bordels’ tout autour” (É uma caserna com “bordels” à volta – alusão ao nome do escultor autor dos baixos relevos: Bourdelle). Esta opinião foi totalmente ultrapassada, escreve o articulista, testemunhando o

posterior aplauso geral<sup>398</sup>. Com o Édén afinal aconteceu o mesmo, a exposição sobre Cassiano Branco no cine-teatro, mesmo antes da sua demolição, bem o prova. Como se pode constatar, o artigo de Alfredo de Oliveira Gândara demonstra vastos conhecimentos actualizados de Arquitectura pouco habituais no Portugal de então e aplicados a uma obra de Cassiano Branco. Tal não é por acaso, dado o arquitecto em causa, apesar do texto apenas reconhecer o arquitecto Carlos Dias que assinou o último projecto de licenciamento.

O mesmo edifício suscitou outro artigo, mas desta vez é plenamente reconhecida a autoria de Cassiano Branco. Foi publicado em 1936 em *O Diabo*, tendo sido escrito por Eduardo Scarlatti, crítico de Teatro do semanário, com o título *Contra uma estética do fingimento e da incomodidade*. Nele é abordada a polémica que o Édén levantou, rejeitando as opiniões excessivas tanto favoráveis como desfavoráveis conclui que “Trata-se de uma bela edificação, rica e civilizada, onde mármore formosíssimos (...) metais cintilantes e uma iluminação profusa e suave adornam as linhas sóbrias do conjunto”. Logo a seguir cita Le Corbusier, e esta é outra das referências pioneiras ao arquitecto franco-suiço, a propósito da “máquina de habitar”, mas julgando apenas traduzir uma visão funcionalista do “conforto material”. Tal serve-lhe para afirmar que “Ora, se tal condição não basta para atingir a beleza, a verdade é nascer este predicado de maneira harmoniosa como for realizada a síntese da função útil e do ideal superior de uma época”. Assim este articulista introduz a ideia de época e na resposta a essa síntese que se encontra no centro da Arquitectura conforme a relação Arquitectura e Vida já afirmada por Otto Wagner em 1900 e reafirmada por Francisco Keil do Amaral na década de 40. E neste artigo tal é reforçado: “Pois no Mundo moderno a alegria e o bem estar, fundações do equilíbrio social, assentam na satisfação das necessidades individuais de toda a ordem. E a arquitectura não pode deixar de corresponder a tal anseio”. E, colocando a resposta às necessidades no centro da Arquitectura, evoca a sua relação com a luz que varia entre o fecho num teatro e a ampla abertura num hospital, oficina ou colégio. Então “a luz eliminou o artifício, a ficção material, como fulminou o arrebique”, reforçando tal com a opinião de Félicien Challaye que considerou como “um dos progressos mais evidentes da arquitectura a eliminação de ornamentos mal

---

<sup>398</sup> Gândara, Alfredo de Oliveira  
O Édén-Teatro  
In: *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Construção (Reunidas)* n° 15/1936

adaptados”. Será uma posição menos radical que Adolf Loos teve em 1908, mas colocava-se bem mais determinada que a posição de muitos da geração Modernista, que aceitaram o estilo ainda baseado no ornamento e, com ele, dispunham-se a resolver a integração cultural, o que levou evidentemente à aplicação de signos/ornamentos nacionalistas quando se tratava de lidar com a tradição na sequência da Casa Portuguesa e no contexto do Estado Novo. Scarlatti acaba por afirmar que “a construção em cimento armado, servindo majestosas soluções técnicas para os objectivos sociais, acompanhou as linhas do seu esqueleto de ferro, moldando os edifícios em paralelo com o delineamento da arquitectura naval (...) Algumas das novas construções fazem crer nos *decks* extensos e arejados. É que quem diz transoceânico gigantesco imagina a cidade em miniatura. Nestas obras admiráveis de engenharia, estruturas semelhantes vêm determinar analogias (...) O aglomerado social procura fruir as vantagens da civilização”. Estas linhas não se podem deixar de lembrar o sub-capítulo *Les Paquebots* do capítulo *Des yeux qui ne voient pas de Vers une Architecture* de Le Corbusier. Parece haver fortes hipóteses de Scarlatti ter lido o livro. E depois prossegue ironicamente ao considerar que “Realmente, aquele prédio todo em rocha portuguesa (...) cheio de simplicidade e consideração pelo conforto do público, sem torcidos nem tremidos, sem grinaldas, flores, folhas e frutos (...) e meninos em pelota é uma excrescência imprópria desta capital (...) À excepção da Casa de Garret (...) os nossos olhos alfacinhas andam magnetizados pela maravilha exterior dos teatros Avenida, Apolo, S. Luis, Trindade, Ginásio (...) Não, o Éden tem que ir abaixo! (...) Para que têm os espectadores nacionais o assento calejado, senão para aguentarem horas numa cadeirinha tormentosa (...) Ora, o novo teatro nivela bastante os cómodos da assistência, oferecendo na geral uma cadeira espaçosa a cada cidadão – uma heresia!” E prossegue neste tom defendendo o Éden na coerência da sua resposta às comodidades dos espectadores e exigências dos espectáculos com a simplicidade que rejeita “ornamentos mal adaptados”, bem diferente dos edifícios do mesmo tipo em Lisboa, esses sim obsoletos e ultrapassados, tal como aqueles que reclamam para o Éden “a intervenção de uma picareta arrasadora”<sup>399</sup>.

---

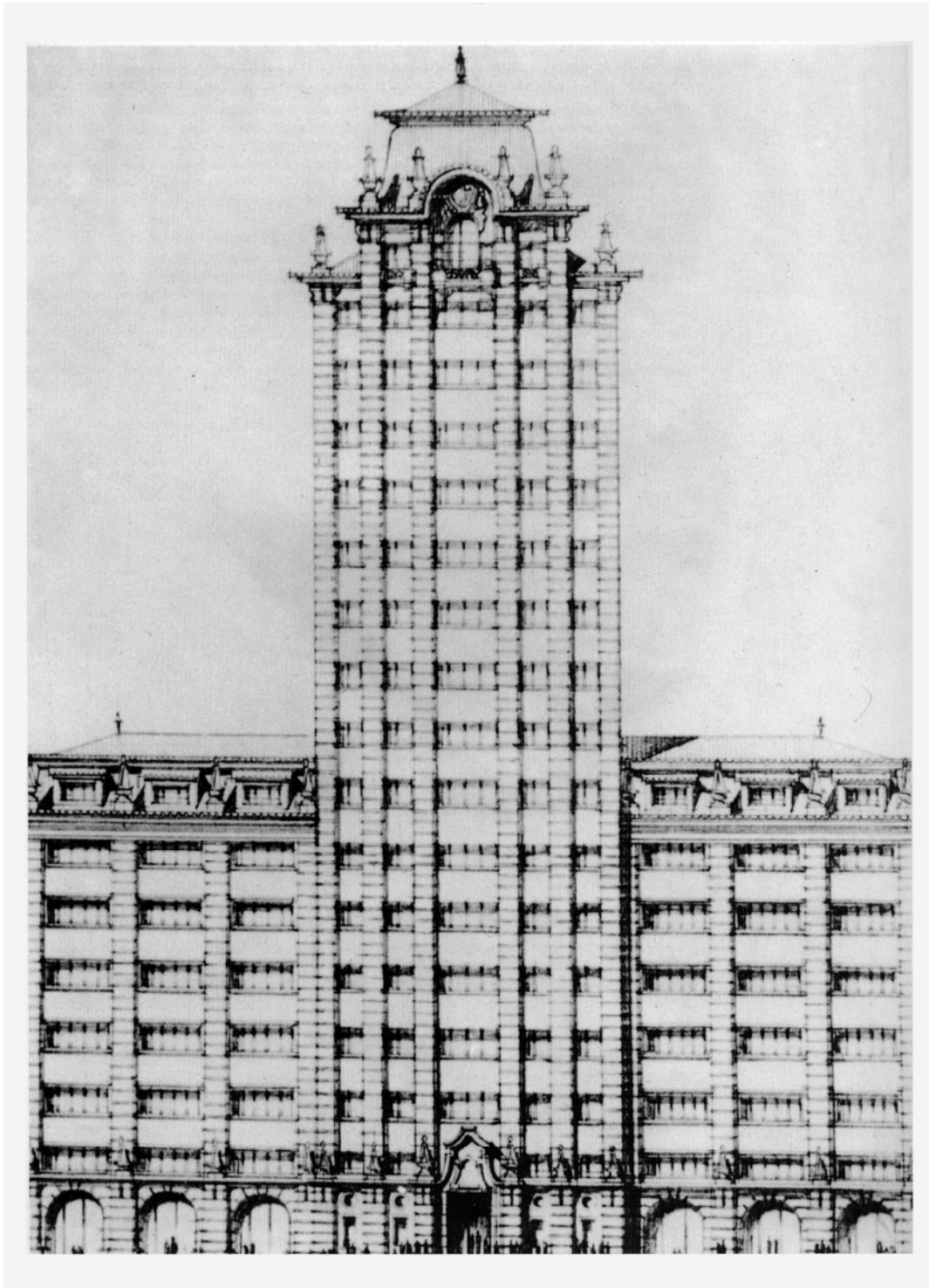
<sup>399</sup> Scarlatti, Eduardo

*Contra uma estética do fingimento e da incomodidade*  
In: *O Diabo* n° 129, ano III, 13 de Dezembro de 1936

É quase certo que Eduardo Scarlatti não diria o mesmo de um projecto de Cassiano Branco para um “arranha-céus” que não foi construído e se situaria no lote onde foi construído, mais tarde, o cinema S. Jorge, segundo projecto de Fernando Silva, na avenida da Liberdade em Lisboa. O *Diário de Lisboa* publicou uma reportagem não assinada, sobre o projecto, em 1943<sup>400</sup>. Após considerar Lisboa como “arquitecturalmente disforme”, afirma que lhe faltam “edifícios monumentais, como os que há no estrangeiro e até no Porto, cujo esforço arquitectónico é admirável!”. Provavelmente quem escreveu estaria a pensar na avenida dos Aliados que um estrangeiro conhecido de Abel Salazar apelidou, alguns anos antes, de pastelaria. E proclamou que “podem fazer-se. Chegou mesmo a oportunidade da sua construção. Cassiano Branco, verdadeiro mestre da arquitectura moderna, tem nas suas mãos um projecto digno da cidade – desta cidade que é capital do Império”. Cassiano Branco descreveu o futuro edifício ao jornalista assinalando que “Pois é ali que esse prédio, de 16 andares, com sessenta metros de altura, cinco elevadores, estrutura de cimento e aço e perfeitamente incombustível, seria construído”, especificando que se destinaria “A um grande centro comercial e habitações, tipo *appartement*, em número bastante elevado, de preço económico, e com todas as comodidades, água, luz, aquecimento, etc.”. E, corroborando o jornalista, Cassiano Branco disse: “Lisboa, é preciso afirmá-lo, não possui edifícios com importância e grandeza arquitectónica que justifiquem a monumentalização da cidade”. Observando o desenho publicado no jornal, que é um alçado a partir da avenida da Liberdade, pode-se constatar que a fachada seria composta por um corpo central com os tais 16 andares ladeado simetricamente por um corpo de cada lado, tudo assente numa embasamento que absorve o r/c com montras de lojas em forma de arco. Os corpos seriam marcados por pilastras verticais e terminados em telhado com ático. O corpo central teria outro ritmo mais apertado das pilastras, acentuando a centralidade e seria coroado por uma sucessão de telhados e beirados com pináculos ao gosto “D. João V”. Tomando a perspectiva de Scarlatti, este projecto está bem longe do Éden na contradição entre o artifício e o arrebique, a formalidade da simetria, e o moderno programa dos *appartements*, do betão armado, da incombustibilidade e das comodidades tecnicamente avançadas. Esta contradição parece não perturbar Cassiano Branco que orgulhosamente apresenta o seu projecto num jornal

---

<sup>400</sup> *Lisboa do futuro: Projecta-se a construção de um arranha-céus na Avenida da Liberdade*  
In: *Diário de Lisboa*, 15 de Março de 1943



Alçada do arranha-céus da avenida da Liberdade em Lisboa

In: Catálogo da exposição *Cassiano Branco, uma obra para o futuro*.

diário. E afinal está bem em consonância com o conjunto da avenida António Augusto de Aguiar em Lisboa, um quarteirão e parcialmente outro compostos por edifícios de habitação em esquerdo/direito com fogos muito amplos para famílias de altos rendimentos e que foram projectados por vários arquitectos da geração Modernista (Rodrigues Lima, Pardal Monteiro, Cristino da Silva, Reis Camelo, Cassiano Branco) na década de 40. Segundo um texto de Cândido Palma de Melo, arquitecto da geração Moderna, publicado na revista *Arquitectura* em 1949, então já propriedade do ICAT, este conjunto “é a negação pura e simples dos desígnios da sua profissão e dos ideais que apregoam”. Estava-se no rescaldo do 1º Congresso Nacional de Arquitectura (1948) onde a nova geração (a Moderna) triunfou com as suas teses inscritas nas perspectivas do Movimento Moderno. Criticando a solução urbana em quarteirão, Palma de Melo escreveu que se arranjam “as soluções mais inverosímeis de fachada é claro (pois a planta é de chapa); esquartelados vermelhos e amarelos dentro ou fora de um aro, género aparelho de rádio, ou o seu contrário; janela sim, janela não, de aventais e orelhas ou o seu contrário; varandas ‘D. João V de segunda escolha’ com frontões rachados ao meio, ao lado, com volutas, com cachorros ... em hipotéticos andares nobres ou o seu contrário”<sup>401</sup>. Apesar de Palma de Melo entender as plantas “de chapa” é de assinalar que já não correspondem àqueles fogos que esses arquitectos projectavam nas décadas anteriores, organizados ao longo de um extenso corredor e servindo-se de saguões para arejamento e vaga iluminação natural, segundo um tipo já usado nos finais do século XIX. Na avenida António Augusto de Aguiar os fogos apresentam três zonas (comum, íntima e de serviço) racionalmente dispostas e nenhum espaço sem janela directa para o exterior, cumprindo o regulamento municipal de cerca de 1930 que serviu de base para o R.G.E.U. estendido a todo o país posteriormente. Assim estes prédios, tão ridicularizados por Palma de Melo, eram mais modernos que os famosos edifícios de habitação projectados por Cassiano Branco nas décadas de 20 e 30, mais modernos na sua organização espacial e respondendo a modos de vida burguesa urbana que os antigos fogos ao longo do corredor para o qual abriam indiscriminadamente saletas, quartos ou a sala de jantar. Raul Lino já tinha criticado esta organização e praticado a divisão em três zonas e defendeu-a em *A Nossa Casa*, mas a sua adopção para fogos em habitação colectiva só foi concretizada na década de 40. Os ornamentos “mal

---

<sup>401</sup> Palma, Cândido

*Perspectivas da Nossa Arquitectura*

In: *Arquitectura* nº 32, ano XXII 2ª série, Agosto/Setembro 1949

adaptados” estão próximos do arranha-céus da avenida da Liberdade. Afinal resultam dessa herança Belas Artes, da dificuldade em reconhecer uma modernidade mais radical, tal como as vanguardas do Movimento Moderno tiveram, e que Scarlatti ou Gândara parecem ter-se melhor apercebido que os arquitectos da geração Modernista, mau grado o clima nacionalista favorecido pelo Estado Novo.

Curiosamente a referida peça jornalística do *Diário de Lisboa* termina com um forte crítica negativa à Câmara Municipal de Lisboa por esta “não possuir uma secção técnica capaz de resolver os grandes problemas de urbanização que se impõem, tanto mais que eles constituem só por si um grave problema social em que nos debatemos já há muitos anos. E afirmo, sem receio de desmentido, que não existe um plano geral e definitivo da urbanização citadina”, acusando a câmara de fomentar a especulação levando subir os preços das habitações, considerando que “É preciso construir para todas as classes”. É necessário lembrar que se estava no ano da morte de Duarte Pacheco e, portanto, Cassiano Branco denunciava a administração municipal por ele gerida.

No dia 17 de Março de 1943 o engenheiro José Frederico Ulrich, em nome da Câmara Municipal de Lisboa, contestou as opiniões de Cassiano Branco no mesmo jornal. Dois dias depois este responde, também no *Diário de Lisboa*, com uma carta que tem honras de primeira página. Aí considera que o “estudo urbanístico da capital, problema que profundamente me interessa, na minha qualidade de arquitecto – o que é bem compreensível”, o que implica estabelecer uma íntima relação entre a obra arquitectónica e a cidade, isto é, entre Arquitectura e Urbanismo, modelo teórico que se pode radicar na fundação do Institut d’Urbanisme de Paris, da Société Française des Urbanistes (1911) e da figura de arquitecto-urbanista em França. Alfred Agache, convidado por Duarte Pacheco como consultor para o plano de Lisboa e executor do Plano da Costa do Sol, foi activo nesse meio e na definição da importância do Urbanismo em continuidade com a Arquitectura. A posterior posição de Le Corbusier e dos arquitectos da vanguarda do Movimento Moderno reforçam essa continuidade<sup>402</sup>. E

---

<sup>402</sup> Para melhor esclarecimento sobre este tema e no caso francês tão importante para Portugal, consultar o sub-capítulo *Urbanisme* de:

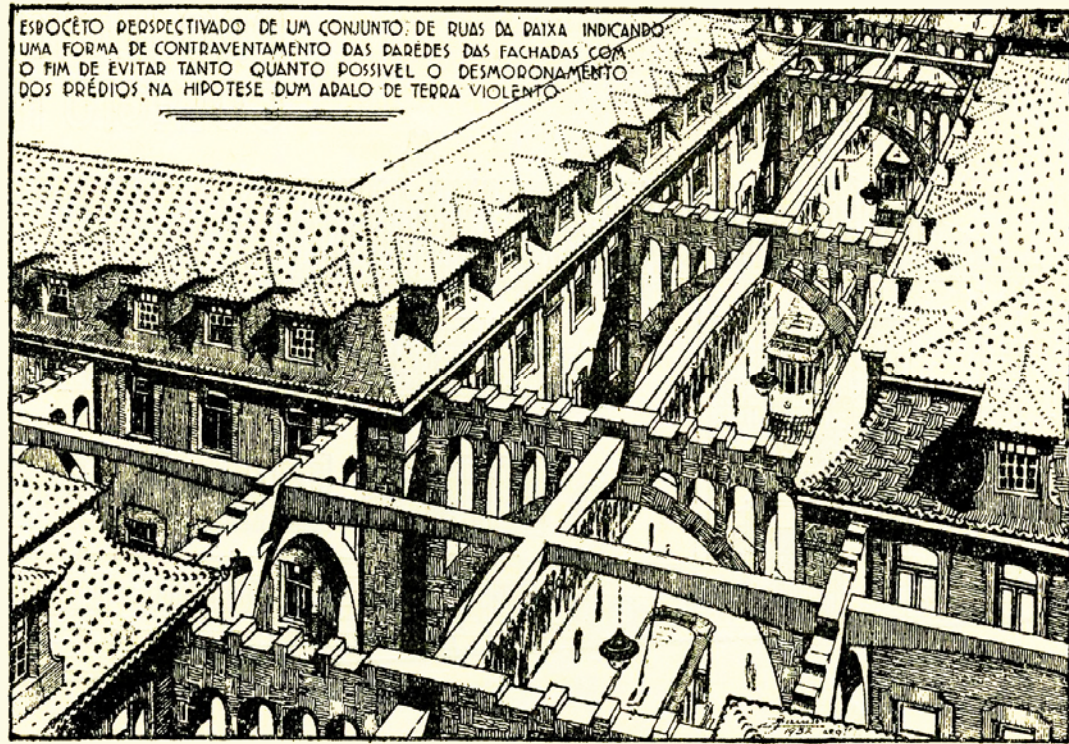
Loupiac, Claude; Mengin, Christine  
*L’Architecture Moderne en France, tome 1, 1889-1940* (sous la direction de Gérard Monier)  
Paris: Picard Éditeur, 1997, pp. 145 a 148

perante esse interesse, Cassiano Branco define a constituição de uma “comissão de gente sabedora” para a elaboração de um plano de urbanização para Lisboa: “um ou mais urbanistas, um economista, engenheiros especializados nos vários campos da complexa técnica urbanística, um geógrafo, um meteorologista, um geólogo, um historiador, um agrónomo”, representantes de vários organismos do Estado e organizações da sociedade, “uma ‘équipe’ de arquitectos”, etc. E acrescenta que “Um plano de urbanização de uma cidade não pode ser resolvido por um, dois ou três indivíduos, por muito inteligentes que pareçam. É um grande problema de técnica moderna que resulta de muito saber e de muito trabalho de homens estudiosos e honestos”<sup>403</sup>. Assim Cassiano Branco valoriza o conhecimento especializado e o trabalho em equipa, ultrapassando claramente o enquadramento Belas Artes e a figura do arquitecto artista na sua torre de marfim. Parece, pois, que a questão urbanística arrasta uma modernização da posição deste arquitecto.

Já antes desta polémica, Cassiano Branco tinha publicado em 1937 um artigo cientificamente fundamentado sobre os terremotos e a situação portuguesa, em especial Lisboa. Percebe-se pois que a vontade em fundamentar o conhecimento em direcção à Arquitectura existia neste arquitecto. O texto com o título *O perigo dos tremores de terra em Portugal*, publicado na revista de Arquitectura que mostrou projectos seus (15 vezes entre 1935 e 1951), *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*, traça um panorama do perigo sísmico em Portugal descrevendo as condições geológicas do subsolo, em particular na região de Lisboa, lembra os grandes sismos da história da cidade e vale do Tejo e compara com outras regiões de risco sísmico e vários terremotos recentes em diversos pontos do planeta, adiantando explicações com base nos conhecimentos científicos da época e lembrando as consequências. Depois foca a cidade de Lisboa e suas zonas conforme o risco, lembrando a reconstrução pombalina da baixa em que reconhece “uma concepção bastante desempoeirada”, mas como estilo considera-o “bem hipotético, destituído de elementos que o definam com precisão”, reconhecendo “méritos inegáveis, tais como a sólida ordenação no conjunto, pormenores tratados com decência, equilíbrio,

---

<sup>403</sup> *Problemas de Urbanização: Lisboa necessita de habitações económicas e não de casas para milionários – diz o arquitecto Cassiano Branco*  
In: Diário de Lisboa, 19 de Março de 1943



Desenho da porposta de Cassiano Branco para a baixa pombalina em Lisboa

In: *Arquitectura portuguesa e cerâmica e Edificação (reunidas)* n° 32, 3ª série, ano XXX, Novembro 1937

sobriedade, discrição”. Mas sem ir ao ponto da reverência “louvando incondicionalmente a beleza e originalidade deste pseudo-estilo”, faltando-lhe “espiritualidade” (vago conceito já usado por Raul Lino) e tendo “defeitos característicos e bem visíveis: uma gravidade empertigada, uma falsa grandeza, uma fantasia curta na escolha de motivos, uma uniformidade desoladora e, enfim, certo ar gélido e severo, que, se chama a atenção, não fascina positivamente”. Perante esta apreciação e o problema do risco sísmico, Cassiano Branco apresenta uma proposta para a baixa pombalina acompanhada por um desenho em perspectiva aérea onde se podem ver arcos, sobre as ruas, que unem fachadas opostas, apoiados em “pilares de cimento armado encastrados nas paredes, com suas sapatas próprias, distanciados uns dos outros por vigas de cimento dissimuladas nas paredes dos prédios e por uma viga ligando os fechos dos arcos, de modo a constituírem uma estrutura elástica protegendo cada quarteirão. Os arcos, por seu turno, tornariam os vários quarteirões solidários. (...) O projecto presta-se a aplicações interessantes, mesmo sob o ponto de vista decorativo”. Depois refere a necessidade de instalar meios, em toda a cidade, para acudir em caso de sismo, chamando a atenção para as responsabilidades das autoridades.

Mas, para além desta combinação entre sismos e suas questões técnicas e consequências para a Arquitectura, fica a apreciação que Cassiano Branco fazia da baixa pombalina que parte muito do valor do estilo, dos seus aspectos decorativos e “fantasiosos”, da sua “monotonia”. Tal faz lembrar as propostas que vários arquitectos da geração Modernista (Carlos Ramos, Cottinelli Telmo, Cassiano Branco, Reis Camelo e um arquitecto mais velho, Tertuliano Lacerda Marques) apresentaram no concurso “para apresentação de um plano de melhoramento estético do Rossio” promovido pela Câmara Municipal de Lisboa em 1934, tendo como objectivo “reintegrar” a praça na sua “pureza e unidade arquitectural” e harmonizá-la com “as exigências da vida comercial de hoje”<sup>404</sup>. Observando as várias propostas verifica-se que a maioria propôs redesenhar as fachadas com mais ornamentos, mais arcos, enquanto Carlos Ramos apresentou duas soluções, uma refazendo as fachadas ao estilo modernista e outra duplicando o Rossio de modo a tornar simétrico o sistema praça do Comércio, rua Augusta e Rossio. Cassiano Branco

---

<sup>404</sup> *O paradoxo do Rossio (entre o pombalino e o modernismo)*

In: Gomes, Paulo Varela

*A Cultura arquitectónica e artística em Portugal no século XVIII*

Lisboa: Editorial Caminho, 1988, pp. 115 a 136

refazia decorações para oferecer maior sumptuosidade dentro do seu preferido estilo D. João V e rompia todo o r/c da praça para criar uma arcada protectora, respondendo às “exigências da vida comercial hoje”. Curiosamente nenhum se interessou pelo que se passaria atrás das fachadas para além das arcadas de Cassiano Branco. Deste modo se pode perceber o empenho decorativo, estilístico e compositivo desta geração o que a afastava do Movimento Moderno.

E, terminando a observação do artigo de Cassiano Branco *O perigo dos tremores de terra em Portugal*, vale a pena ressaltar o que o autor escreve sobre Urbanismo. Começa por testemunhar que “Todo o mundo fala ultimamente em urbanismo (...) até começa o interesse a propagar-se nas altas esferas governamentais”. Margarida Souza Lobo considera que “O urbanismo institucional emerge (...) em Portugal na década de trinta (...) Um primeiro período, que corresponde grosso modo ao primeiro mandato de Duarte Pacheco como ministro (1932-1936), é marcado pela figura de Donat-Alfred Agache”<sup>405</sup>. Assim percebe-se que Cassiano Branco estaria um pouco a par desta situação. Depois este recorda a presença de Jean Claude Nicolas Forestier que foi arquitecto paisagista, tratou do parque Maria Luísa em Sevilha e projectou jardins públicos em Barcelona na década de 20 e foi por esta altura que projectou para Lisboa uma larga avenida marginal ajardinada que partia do Cais do Sodré em direcção à praça do Comércio<sup>406</sup>. Mas Forrestier é lembrado no artigo pelo seu esboço para o parque Eduardo VII com prolongamento da avenida da Liberdade, certamente porque foi convidado, em 1927, pela Comissão Administrativa da Câmara Municipal de Lisboa, nomeada após o golpe de 1926, para a aconselhar na elaboração do Plano Geral de Melhoramentos. Abriu-se um debate em jornais diários e Cristino da Silva apresentou, ao longo da década de 30, projectos a partir dessa proposta de prolongamento da

---

<sup>405</sup> Lobo, Margarida Souza

*Duas décadas de Planos de Urbanização em Portugal (1934-1954)* – Dissertação de Doutoramento  
Lisboa: FA/UTL, 1993, p. 27

<sup>406</sup> Num livro dedicado a Forrestier, aparece uma perspectiva aérea deste projecto para Lisboa, talvez datada de 1927, vendo-se a larga avenida ajardinada entre junto ao Tejo e a estação do Cais do Sodré ao fundo:

AA. VV.

*Jean Claude Nicolas Forrestier, 1861-1930, Du jardin au paysage urbain*  
Paris: Picard Éditeur, 1994, p.110

avenida da Liberdade<sup>407</sup>. Assim o caso de Forrestier é um antecedente do convite a Agache, percebendo-se pois que Cassiano Branco o assinala. Cassiano Branco era da opinião que esse prolongamento “iria resolver um dos mais irritantes problemas da estética lisboeta” ao contrário do que pensava Raul Lino, mas “a questão principal ficará ainda de pé: as várias soluções urbanísticas para corresponderem às exigências sociais, cada vez mais imperiosas, têm de obedecer a um vasto plano de conjunto, naturalmente inspirado nos novos métodos e modernos processos da arte de construir”. Percebe-se, de novo, a associação Arquitectura/Urbanismo em Cassiano Branco, em certa medida antecessora do mesmo entendimento por parte da geração seguinte. E o autor do artigo prossegue lançando a ideia de que o “vasto plano (...) deve assentar em dados positivos: a) de carácter topográfico: qualidade dos terrenos, disposição relativa das construções; b) de carácter climatológico: orientação e intensidade dos ventos, chuvas, humidade, etc.; c) de carácter social: factor higiene, que reclama, em primeiro lugar, mais decoroso abastecimento de águas, com concomitante arrasamento de casario ignóbil de alguns bairros, a criação de jardins e matas, quais outros tantos pulmões destinados a armazenar o oxigénio atmosférico, o aperfeiçoamento do importante sistema de esgotos e suas saídas para o rio Tejo, a realização económica e racional de bairros operários, etc.; enfim d) de carácter propriamente artístico, impedindo a casta de fantasias arquitectónicas indigestas e, por outro lado, de oferecer tanto quanto possível aos habitantes de Lisboa casas anti-sísmicas, em que a estética seja subordinada a condições de técnica sismológica”<sup>408</sup>. Esta última afirmação coloca Cassiano Branco a caminho do abandono da Arquitectura no sistema Belas Artes, e os diversos vectores de atenção, para o desenvolvimento do plano urbanístico geral para Lisboa, fazem perceber que partia de uma base de complexidade que a tradição vitruviana foi sustentando. São evidentes as contradições entre esta visão e a participação no concurso para o Rossio. Reflectem os limites da geração Modernista entre as Belas Artes e o mundo moderno que estes arquitectos anteviam nas suas visitas a Paris ou Nova Iorque ou nos meios de

---

<sup>407</sup> Lobo, Margarida Souza  
*Cristino da Silva e o Urbanismo*  
In: AA. VV.

*Luis Cristino da Silva (arquitecto)*, catálogo da exposição  
Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Janeiro 1998, p.127

<sup>408</sup> Branco, Cassiano

*O perigo dos tremores de terra em Portugal*

In: *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificações (Reunidas)*, nº 32, 3ª série, ano XXX, Novembro 1937

comunicação especializados em Arquitectura ou não. Cassiano Branco anunciou, na sua entrevista a propósito do projecto do arranha-céus da avenida da Liberdade, a publicação de um livro sobre Arquitectura. O jornalista testemunha ter visto um manuscrito. Tal nunca foi publicado e, possivelmente, o manuscrito perdeu-se. Se tivesse vindo a público, ajudaria com certeza a esclarecer as suas posições e o debate em geral sobre Arquitectura nas décadas de 30 e 40, que não foi afinal tão ausente como muitos têm julgado, antes da afirmação do Movimento Moderno.

### Porfírio Pardal Monteiro

Dos vários arquitectos da geração Modernista, Porfírio Pardal Monteiro foi um dos que se manteve visivelmente mais activo nas décadas de 20, 30 e 40, quer sob o ponto de vista da profissão, quer como professor, quer ainda na procura em estabelecer princípios de entendimento da Arquitectura, em organizar e racionalizar conceitos e modos de pensar e entender. As suas memórias descritivas que publicou amplamente, ao contrário dos seus contemporâneos, reflectem essa vontade, mas também as suas conferências, as suas comunicações em congressos e certamente as suas aulas no Instituto Superior Técnico traduzem esse esforço. Segundo João Vieira Caldas<sup>409</sup>, o seu primeiro projecto data de 1919 e o seguinte, um prédio na avenida da República, nº 49, em Lisboa, com projecto de 1920 e concluído em 1923, tendo obtido o Prémio Valmor deste mesmo ano. Muitos edifícios e conjuntos arquitectónicos públicos ou privados, alguns projectos de urbanização e não planos, pois, segundo a listagem apresentada por Margarida Souza Lôbo, Pardal Monteiro não desenvolveu nenhum plano de urbanização de encomenda oficial entre 1934 e 1954<sup>410</sup>. O seu último projecto iniciou-se em 1952, tendo-se concluída a sua construção em 1959. Trata-se do hotel Ritz em Lisboa, onde uma moderna solução geral indicia a influência de jovens colaboradores como Jorge Chaves e Frederico Sant'Ana, já da geração Moderna. Entre aquele, ainda antes de 1920 e este grande hotel,

---

<sup>409</sup> Caldas, João Vieira  
*Pardal Monteiro, arquitecto*  
Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1997

<sup>410</sup> Lôbo, Margarida Souza  
*Dois décadas de Planos de Urbanização em Portugal (1934-1954)*, (op. cit.)

PORFÍRIO PARDAL MONTEIRO  
Professor-Arquitecto

ESTRACTOS DA MEMÓRIA DESCRITIVA  
DA  
BIBLIOTECA NACIONAL DE LISBOA

Biblioteca Nacional de Lisboa  
1961

Capa do opúsculo

a sua carreira como arquitecto está pontuada de obras salientes na arquitectura portuguesa do século XX como o conjunto do IST, a estação do Cais do Sodré, as instalações da Ford Lusitana, a igreja de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de Fátima, a sede do Diário de Notícias, as gares marítimas da Rocha de Conde de Óbidos e Alcântara, etc. Talvez por entender a Arquitectura fundamentalmente como envolvendo a actividade construtiva não se interessou particularmente pela actividade urbanística em si, mas não deixou de reflectir sobre o Urbanismo. As suas obras eram e pareciam sólidas, inscritas precisamente na tradição clássica e um dos seus modelos maiores foi o “Classicismo Estrutural” francês que Caude Loupiac e Christine Mengin centram em arquitectos como Auguste Perret, François Le Couer e Henri Sauvage, mas também Michel Roux-Spitz ou Henri Pacon. De Perret ressaltam, como um dos fundamentos da sua arquitectura, a expressão da estrutura e os efeitos monumentais que dela se podem retirar. Estes efeitos apoiam-se na referida tradição clássica, e num “gosto pelas formas simples e uma recusa do ornamento historicista”<sup>411</sup>, mas não do ornamento. Faltará referir a seriedade na aproximação aos programas e uma extrema atenção à concepção construtiva, onde a inovação está discretamente presente. Afinal Perret foi de facto um vitruviano e a proximidade de Pardal Monteiro com Auguste Perret tem sido assinalada por vários críticos.

Porfírio Pardal Monteiro foi alvo de uma carta aberta a Salazar a propósito do resultado do primeiro concurso para o monumento em Sagres, dos três concursos que acabaram por não ter qualquer resultado construtivo<sup>412</sup>. Esse primeiro, que se realizou entre 1933 e 1935, teve como vencedora uma proposta dos irmãos Rebelo de Andrade, “dois distintos arquitectos tradicionalistas”, e do escultor Ruy Gameiro, que a carta entendia terem saltado “por cima da arte moderna e procuraram a engenharia”, porque apresentaram uma obra alegórica, tal como a estátua da Liberdade em Nova Iorque, construída num “grande século de transição”, o XIX, que “esqueceu as realidades por sentimentalismos e em vez da realidade da arte criou a **alegoria** da arte”. E por ser

---

<sup>411</sup> Loupiac, Claude; Mengin, Chritine  
*L'Architecture Moderne en France, tome 1, 1889-1940* (op. cit.), pp. 167 e 168

<sup>412</sup> AA. VV.  
*Representação a Sua Excelência o Presidente do Ministério Doutor António de Oliveira Salazar para que seja construído em Sagres o monumento digno dos Descobrimentos e do Infante*  
Lisboa, 1935



Fotografia da maquete do projecto de Pardal Monteiro para o primeiro concurso do monumento em Sagres publicada na carta aberta a Salazar (1935)

alegoria, esta estátua seria “prodigiosa de engenharia, mas sem o poder de expressão que dá a realização viva da arte”. Tudo isto porque, para os signatários, “Um monumento (...) tem que ser sempre, essencialmente, uma realização de arte – uma realização arquitectónica”. Aqui vale a pena relembrar que Adolf Loos diferenciava a *Arquitectura da Arte*, e considerava que “Só uma parte, muito pequena, da arquitectura corresponde ao domínio da arte: o monumento funerário e o comemorativo. Tudo o resto, tudo o que tem uma finalidade tem que ser excluído do império da arte”<sup>413</sup>. Mesmo que os signatários reduzissem a *Arquitectura* ao Monumento, havia uma certa coincidência com Loos, isto é, a coincidência entre um velho conceito de *Arquitectura*, prolongado no século XIX pelo advento da independência da Técnica (na carta chamada de “engenharia”, segundo o hábito norte-americano) face à *Arte*, e a que o arquitecto vienense ajudou a construir, abrindo a porta às vanguardas que reclamaram o direito de todos à *Arquitectura*. Como é evidente, não é este o campo de discussão da carta. Para os seus signatários “Os grandes artistas criadores do passado mostram-nos o verdadeiro caminho de simbolização de uma ideia na arte de arquitectura – a criação de um monumento que fala **per si**, sem necessidade de conhecimento prévio da ideia que quiseram representar, a transposição da ideia em forma que a represente, mas que exista enquanto forma”. Assim entendem que a forma arquitectónica é autónoma, não precisa de elementos extra-arquitectónicos para cumprir a sua função simbólica. Esta que, para Hegel, seria o papel da *Arquitectura* na progressão da *Arte* através dos tempos, sendo a *Arquitectura* apenas o primeiro e grosseiro passo. Assim a *Arquitectura* representaria a “arte simbólica” pois, “em lugar de uma identidade do conteúdo e da forma, somente uma afinidade entre um e outra, uma simples alusão ao significado interno da forma, que fica exterior a esse significado, bem como ao conteúdo”<sup>414</sup>. Pode-se, pois, concluir que a posição de Hegel é bem diferente, pois não reconhece à forma arquitectónica capacidade de representação e os signatários da carta reconhecem e consideram mesmo que esse é o caminho para entender a concepção do monumento.

---

<sup>413</sup> Loos, Adolf  
*Arquitectura*  
In: Loos, Adolf  
*Ornamento y Delito y otros escritos*  
Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972, p.221

<sup>414</sup> Hegel, G. H. F.  
*Esthétique*, troisième volume  
Paris: Flammarion, 1979, p.16

E aqueles, ao entenderem que “este concurso foi, no seu conjunto, uma singular afirmação da existência de uma plêiade de arquitectos portugueses”, reconhecem uma situação mais confortável na profissão cujo núcleo maior é composto pelos da geração Modernista. Mas destacam Porfírio Pardal Monteiro porque do seu talento saiu “uma grande e nova criação de arquitectura”, cujas “razões principais (...) filiam-se no grande movimento da arquitectura moderna e serão sentidas, pelo menos instintivamente, por quem conhece a formidável aspiração dessa arquitectura à formação de um grande estilo, simples, sólido, clássico no grande sentido da palavra, mas anti-académico e anti-alegórico, na linha das grandes tradições da arquitectura, abandonadas pelo século XIX (...), mas anti-tradicionalista no sentido da repetição ou submissão às grandes obras do passado”. E concluem que “Ninguém negará a Pardal Monteiro o valor de ser um dos arquitectos que, no Mundo, mais luta por essa realização de arte da moderna arquitectura”. Mas, apesar desta colocação mundial do arquitecto, mais à frente não deixam de considerar existir uma certa portugalidade na proposta escolhida como modelar: “conseguiu criar uma obra que é já um novo estilo de arquitectura moderna e um estilo português”<sup>415</sup>. No final da parte do texto dedicada à concepção de Pardal Monteiro, os signatários apontam um exemplo a seguir, “a tentativa da moderna Itália de realizar uma arquitectura sobre o motivo do **fascio** dos litorais, tomado também como símbolo da Itália rediviva. Quem conhece os edifícios da Itália moderna sabe a grandeza que esse motivo lhes imprimiu. Mas verifica também que o motivo do fascio conduziu a uma insensível semelhança com a arquitectura romana. E assim não pôde a Itália realizar a novidade de estilo a que a arquitectura moderna aspira”. Esta carta aberta teve quarenta e quatro assinantes com as mais diversas formações, desde engenheiros a médicos, passando por arquitectos, artistas plásticos, compositores, etc. Vale a pena destacar o pintor Almada Negreiros, os arquitectos Ernesto Korrodi e António Lino, o maestro Luis de Freitas Branco, o escritor Afonso Lopes Vieira ou o médico Francisco Gentil.

---

<sup>415</sup> Cabe aqui lembrar a publicação da revista *Nuevas Formas, Revista Iberoamericana, Arquitectura e Decoração* em Portugal que se estabeleceu como publicação em torno da arquitectura nacionalista, apresentando obras de vários países. Tendo sido publicada a partir de Espanha durante vários anos, passou a ter sede em Lisboa, possivelmente devido ao depauperamento económico de Espanha depois do fim da Guerra Civil em 1939. Na reimpressão dos seus números 1 e 2 datada de 1940-41 (da edição em Portugal) informa-se que comité de honra português é formado por Reinaldo dos Santos, Presidente da Academia de Belas Artes, os irmãos Rebelo de Andrade e Porfírio Pardal Monteiro Presidente do Sindicato Nacional dos Arquitectos. Este está também indicado pessoalmente como Director, no entanto terão sido os irmãos Rebelo de Andrade quem dirigia na prática a revista. Curiosamente os seus representantes no Norte de Portugal eram os ARS arquitectos.

Ainda a propósito desta chamada de atenção para Itália, e sabendo das relações que Marcello Piacentini teve com Portugal no âmbito do Plano Geral de Urbanização do Porto nos finais da década de 30, bem como as visitas que Pardal Monteiro fez a Itália em 1934 e 1935, neste último ano como representante do Governo Português no XIII Congresso Internacional dos Arquitectos em Roma, parece ajustado lembrar o pensamento daquele arquitecto italiano, um dos mais marcantes durante o episódio fascista (mas também se pode recordar a fotografia projectada aquando da conferência de Raul Lino em 1935). No seu artigo *Difesa dell'Architettura Italiana* (1931), Piacentini começa por denunciar “Alguns dos nossos arquitectos” que “se juntaram em grupo, nestes últimos anos, para construir a secção italiana da arquitectura racionalista: verdadeira adversária da arte, de qualquer ligação com a tradição, para obedecer à rígida aplicação do cálculo matemático. Anunciada a revolução, proclamaram-se os verdadeiros fundadores do estilo arquitectónico fascista! (...) Mas se um caso de coordenação entre arte e política se quiser encontrar na história universal, devemos reconhecer tal neste movimento racionalista: perfeitamente, tipicamente, voluntariamente internacionalista e bolchevista”. E continua: “Esta arte que declara querer ser absolutamente internacional (Gropius: Arquitectura internacional) que renega qualquer tradição de espírito e qualquer característica do povo”. Mas também o acusa, contraditoriamente, de ser europeu do norte “especialmente alemão-russo”, baseando-se no “mais rigoroso utilitarismo, assente na negação do belo, no emprego dos materiais mais humildes e vis e provisórios (quase todos produtos industriais da Europa do Norte), na absoluta igualdade de tratamento de qualquer tema, na abolição de qualquer hierarquia arquitectónica, de qualquer característica espiritual que possa distinguir uma igreja de um teatro, de uma escola de uma casa” E continua a estabelecer juízos ideológicos negativos sobre as vanguardas do Movimento Moderno, considerando que, tal como os “homens da URSS, também os edifícios racionalistas são simples números, produto em série, segundo um regulamento pedante, miserabilista e esquemático. Esses reduzem a arte de construir a um puro e simples cálculo técnico, baseado exclusivamente na procura do espaço mínimo, dos meios mais escassos, sem ter em conta nem os diversos climas, nem as diversas necessidades do povo, nem das classes sociais. (...) Poderemos nós viver num tal ambiente? Nós precisamos de espaço, de área: na casa mínima sufoca-se: não é um problema para nós”. Continuando em contradições, porque não consegue ultrapassar os seus limites ideológicos e conceptuais como o uso do estilo, acaba por escrever que “O racionalismo - ou melhor, o estilo

racional – tornou-se hoje um jogo (facílimo de resto) fechado em poucas fórmulas, das quais é proibido afastar-se: uma verdadeira maçonaria”. Assim, Piacentini esquece, certamente por vontade própria, dada a sua perspectiva ideológica, as intenções, objectivos e revolução disciplinar das vanguardas do Movimento Moderno, para passar do racionalismo com base na Técnica para um estilo ferozmente defendido por uma “maçonaria” que identifica com certos povos no entendimento racial emanado do Fascismo e Nazismo. Deste modo, em alternativa a alemães e russos adianta que “outros povos encontraram uma sua nova via artística, que mostra a sua alma própria, sem ser menos moderna. É assim a verdadeira modernidade, que desenvolve formas novíssimas, mas nacionais, portanto estáveis (relativamente, entenda-se, à estabilidade da arte), em contraste com as formas internacionais racionalistas, efémeras e vazias” E dá exemplos dessa “nova via artística”, na Holanda e em grande parte da França, na Alemanha (escola de Fahrenkamp), na Suíça, na América e na Escandinávia. Terminando este texto Piacentini procura melhor definir o carácter italiano ao escrever que “Estamos também convencidos que o Fascismo não pode identificar-se com a romanidade, quando com esta palavra se quer dar (...) o tosco sentido enfático, grandiloquente e vazio. (...) Mas é grotesco, é loucura, é errado, querer renegar o espírito da romanidade (que é o mesmo que dizer da Italianidade), aquele espírito que ao longo da história se revoltou contra qualquer importação transalpina e que, pelo contrário, foi muitas vezes a luz da civilização imposta ao mundo inteiro”<sup>416</sup>.

Percebem-se, pois, várias coincidências entre a proposta de um modelo de arquitectura moderna dos signatários da carta aberta a Salazar e o pensamento de Marcello Piacentini, salvaguardando as devidas distâncias entre a Itália fascista e o Portugal dos “brandos costumes”. Mas Piacentini, anos mais tarde, em 1938, entendeu melhor definir esse “espírito romano” para a Arquitectura. Repetindo os argumentos de 1931, conclui que se passou do “interesse exclusivamente dos problemas técnicos” para a paixão pelo “sentido da grandeza, da nobreza, sobretudo da nobreza (...) Parece ser o início de um novo Renascimento. Mas com uma substancial diferença do Renascimento de 400”.

---

<sup>416</sup> Piacentini, Marcello  
*Difesa dell'Architettura Italiana* (1ª publicação: 1931)  
In: Piacentini, Marcello  
*Architettura Moderna*  
Veneza: Marsilio Editori, 1996, pp. 168 a 173

Piacentini considerava este como superficial, contrapondo “O verdadeiro classicismo, no sentido da concepção da vida aberta, aquele das grandes colunas, dos grandes espaços” que “veio depois, com Palladio e com Bernini”. A partir daqui, Piacentini considera que o seu “*neo-renascimento* (...) torna ao essencial do classicismo, às composições claras, largas, funcionais (que coisa é mais funcional que as termas antigas?), direi das ossaturas murais dos antigos, e não às suas aparentes vestes: ao seu pensamento, às suas concepções, não ao seu vocábulo”. E prossegue, encontrando-se outra proximidade com a carta aberta, escrevendo que “Muitos elementos construtivos dos antigos, na imitação culturalista, no esforço académico de uma disciplina estilística, perderam – num passado próximo – o seu real valor de origem”<sup>417</sup>. Afinal Piacentini avalia negativamente o ecletismo baseado no ornamento, mas não a noção de estilo, encontrando-o para além das “vestes” historicistas. Para o caso italiano seria então aquele “classicismo”, estilo único da italianidade nesses tempos de Mussolini. Verifica-se assim que o modelo italiano interpretado por Piacentini coincidia com o ideal dos signatários da carta aberta a Salazar. Pode-se concluir que Porfírio Pardal Monteiro combinou, na prática, as posições do Classicismo Estrutural francês, centrado em Auguste Perret, com Piacentini, salvaguardando as devidas distâncias produzidas pelo contexto português, o percurso e a personalidade do arquitecto português. Consciente do seu percurso, conhecimentos e posição do arquitecto no país, Pardal Monteiro foi dos que mais escreveu e publicou sobre Arquitectura na sua geração.

Porfírio Pardal Monteiro publicou, em 1935, parte de uma conferência proferida na Sociedade Nacional de Belas Artes com o título *Espírito Clássico*<sup>418</sup>. Nela considera errada a “interpretação do que é, na verdade, clássico, confundindo-o quase sempre, senão sempre, com aquilo a que se chama académico. O espírito clássico, aquele que ressalta da essência das soluções da antiguidade, é coisa mal compreendida (...) Fala-se,

---

<sup>417</sup> Piacentini, Marcello  
*Per l'autarchia politica dell'Architettura, 2 – Nuova rinascita* (1ª publicação: 1938)  
In: Piacentini, Macello  
*Architettura Moderna* (op. cit.), pp. 221 e 222

<sup>418</sup> Monteiro, Porfírio Pardal  
*Espírito Clássico*  
In: *Sudoeste* nº 3, Novembro 1935



Capa do número revista Sudoeste (nº3 Novembro 1935) onde foi publicada a conferência *Espírito Clássico*

supondo tratar-se (...) doutra coisa que mais respeita à forma (...) ou seja, à expressão material e decorativa do estilo”. Em vez de análise dos diversos estilos, da interpretação filosófica das suas soluções, da observação das suas características técnicas e artísticas (...) cometeu-se em certa altura o erro de (...) levar a Architectura para o campo que já não era o da Arte, impondo o conhecimento – quase de memória – dum determinado alfabeto cujos caracteres fossem colunas, entablamentos, frontões, pórticos, nichos – imagens, em suma (...) que constituíam a base de toda a composição architectónica”. Depois desta análise do erro, Pardal Monteiro procura definir o que entende por “espírito clássico”, que “no bom sentido” será “razão de ser, justificação dos motivos ou dos elementos, esclarecimento da forma e da função, sentimento architectónico”, continuando, mais à frente, que esse espírito reside “na essência da composição, no seu equilíbrio real, no racionalismo e na lógica do partido ou na concordância dos seus elementos”. E a incompreensão disto levou, em Portugal, segundo Pardal Monteiro, à incompreensão de Ventura Terra de quem ainda se dizia “que foi um bom architecto, mas não tinha um grande sensibilidade artística”, o que o fez concluir que para os que assim depreciavam este architecto, “a sensibilidade artística consiste no luxo do pormenor decorativo, na expressão mais ou menos poética, e ainda mais no carácter pictural da architectura (...) Não consiste no mérito real da concepção integral, na boa ordenação do conjunto, na concordância de todos os seus elementos, no carácter architectónico da composição, dentro da sua verdadeira função estrutural, isto é: no seu espírito clássico e eterno. (...) Estranha aberração da cultura que por si só explica até que ponto se desceu na compreensão do que é Architectura”.

Com esta última afirmação percebe-se o percurso intelectual de Pardal Monteiro que procura um reconhecimento da independência da Architectura, que assenta nos seus objectivos e visão holística e numa importante base racional em parte assente na Técnica, apesar de se compreender que coloca a “concepção integral” e o princípio de ordem e harmonia no campo da Arte, e que, precisamente por ainda reconhecer esta dicotomia, o seu apego vitruviano causa-lhe alguns problemas de contradição, forçando a presença da Architectura no campo da Arte. Mas, apesar de tudo, é esta definição do espírito clássico que faz nele reconhecer uma tendência vitruviana. Aliás, mais à frente escreveu que “Nós temos, por consequência o dever de tirar deste resultado uma conclusão de ordem ideológica que se pode resumir nesta simples regra que é, seguramente, de todos os tempos. ‘Quando a architectura subordina o espírito da obra

ao luxo da forma e do pormenor, deixa de desempenhar o seu verdadeiro papel cultural”. E considera que tal é eterno: Esta luta por um ideal aparentemente novo, mas que é velho como a história da Civilização, chega a ter para os que a conduzem os seus momentos de verdadeiro drama”. Assim esse espírito é afinal atemporal e, por isso, clássico. Retomando a questão da contradição atrás referida, percebe-se quando, na continuidade desta conferência, Pardal Monteiro atribui aos engenheiros a melhoria de “algumas condições materiais de vida mercê dum progresso científico”, procurando “resolver os problemas impostos pelas necessidades reais da sociedade (...) mas se o engenheiro não fez arte, trouxe para este campo (o da Architectura) o seu espírito positivo que tão larga influência viria a exercer na actividade dos artistas”. Aqui Pardal Monteiro parece estar a par das teses sobre o engenheiro de Le Corbusier em *Vers une Architecture*, esquecendo todo o esforço de racionalização desde o século XVIII por parte de muitos architectos no âmbito da Teoria da Architectura. Mas dadas as contradições já assinaladas, o architecto português tem dificuldades em destacar uma disciplina autónoma com um campo teórico próprio, apesar da sua intuição para tal, como se pode perceber nos seus escritos. Por isso escreve que “um campo de novas possibilidades” permitidas pela “descoberta e a experiência industrial e técnica de novos materiais e de novos processos de construção, abriram assim ao engenheiro (...) primeiro do que ao architecto, um campo de novas possibilidades”, mas “A sua introdução definitiva na architectura só artistas a podiam fazer”, considerando que “Tornava-se necessário o artista que enobrecendo-os tirasse partido dos novos recursos”.

Entrando pelas questões do estilo, conceito que não abandona como central na Architectura, vaticina que “A nossa época é, seguramente, digo-o convencido, a alvorada dum novo estilo (...) O cubismo e o nudismo<sup>419</sup>, que se podem considerar já passados, foram no entanto manifestações mais ostensivas dessa reacção”, que entendia contra “todo o excesso de ornamentações”, reduzindo drasticamente o esforço das vanguardas do Movimento Moderno, não lhe reconhecendo a vontade holística e de

---

<sup>419</sup> O uso de “nudismo”, apelidando negativamente as realizações das vanguardas do Movimento Moderno, foi frequente por parte dos “detractores da modernidade”, como lhes chamam Claude Loupiac e Christine Mengin (op. cit.). Estes autores referem-se a Camille Mauclair que escrevia em *Le Fígaro*, no início da década de 30, panfletos com títulos como *Panbétonnisme integral* ou *L’architecture va-t-elle mourir?* (título bem próximo de um dos artigos de Raul Lino) ou na revista da *Association des Architectes Anciens Combattants*, e ainda outros adversários do Movimento Moderno.

modernidade que levou a uma revolução disciplinar. Afinal Pardo Monteiro ao desconhecer o labor das vanguardas, possivelmente pela influência ideológica de meios como os de Piacentini ou de conservadores franceses, colocava-se como se tal não tivesse já acontecido, como se estivesse no princípio do século XX no tempo dos primeiros passos de Auguste Perret. E, como Piacentini e os assinantes da carta aberta, considera que “Cada grande estilo foi sempre o mesmo em todos os países, mas em cada um ele foi sempre afinal uma modalidade nacional do estilo universal”. Assim não deixou de encarar com alguma abertura a questão nacionalista na Arquitectura que nasceu, em Portugal, com a Casa Portuguesa.

Esta conferência, que é certamente, um dos textos mais elucidativos sobre o pensamento de Pardo Monteiro, onde este melhor procura explicar definições e conceitos, não é de admirar que termine com algumas palavras “especialmente destinadas aos novos arquitectos e aos estudantes de arquitectura”. E as primeiras expressam o desejo que “a apreciação das criações do homem, desde a Antiguidade, não fosse excessivamente visual, nem científica, mas sobretudo filosófica”. Será possivelmente um apelo à Teoria, mesmo que continue a oposição entre a Arte (visual) e a Técnica (científica), talvez na sua conciliação: a apreciação “filosófica”. Por isso reclama a “concepção sadia da sua arte” aos novos arquitectos e estudantes “pelo conhecimento da experiência das ideias passadas, das suas múltiplas manifestações no domínio da produção e do pensamento que as concebeu”. Via assim na História uma base da Arquitectura como conhecimento, em direcção a uma disciplina? Mas também reconhecia uma permanência ao longo da História pois “Os nossos olhos descobrem em construções com milhares de anos (...) uma arte e um espírito quase modernos. Esta arte e este espírito são a unidade perfeita e harmoniosa da composição arquitectural, com a vida de cada época”. Há pois no pensamento de Pardo Monteiro um sentido de continuidade que o afasta das rupturas das vanguardas. E da procura da harmonia, a que se referiu abundantemente, passa para a actividade do arquitecto como construtor, mas porque o entende como um ser com “livre arbítrio” opõe-se a dele exigir “a utilização de tal ou tal processo de construção, impor-lhe determinada exterioridade” porque, frisa mais uma vez, “a realização que ao arquitecto interessa (...) é aquela que for consequência duma interpretação artística baseada na experiência científica dos especialistas seus colaboradores e que ficará vincada no seu projecto como previsão do carácter da obra”. Destas linhas percebe-se a distância que tomava perante as decisões das autoridades e dos cidadãos, claro que se

estava em ditadura, e ainda no princípio da liberdade total do artista cujo molde Pardal Monteiro ainda subscreve, apesar da importância que reconhece à equipa e aos colaboradores engenheiros. Por isso sublinha que o arquitecto “não deve nunca esquecer que assim como não é arquitectura a arte de ordenar ornamentações, também o não é a de construir simples estruturas meramente utilitárias e indispensáveis”. Traça pois um limite à Arquitectura, excluindo muito do que se construía ou se constrói, apontando “aquilo que principalmente deve ser considerado no estudo de composição arquitectural: O equilíbrio de todas as partes da composição; as relações entre os cheios e os vazios; a proporção de cada corpo do edifício e, em cada um, aquela que corresponde aos seus diversos elementos; a evidenciação de todos os órgãos essenciais da estrutura, sem os mascarar, nem deformar, antes valorizando-os pelo poder de criação artística”. E termina com uma interpretação da História da Arquitectura: a história de uma “série de estilos, cada um marcado, no seu início, por uma grande necessidade de sobriedade. Primeiro o problema técnico absorve o decorativo e quando este arruína a forma e subjuga aquele, nova reacção de simplicidade surge”. Com esta interpretação das forças históricas que moldam a Arquitectura, compreende-se que Pardal Monteiro ainda assentava parte do seu entendimento da Arquitectura num campo bem reduzido, entrando em contradição com a interpretação holística que aponta noutras partes da conferência.

Já foi abordado o entendimento que Pardal Monteiro tinha da Arquitectura, quer a partir de textos com o título explícito, quer através dos que se acercam da relação entre arquitectos e engenheiros no contexto da Arquitectura. Destes últimos escreveu dois que foram inicialmente conferências e acabaram por ser publicados em revistas de Arquitectura. O mais recente (1950) já foi referido. O mais antigo foi uma conferência proferida na Ordem dos Engenheiros em 1939 sob o título *A colaboração de Arquitectos e Engenheiros na Arquitectura Moderna*<sup>420</sup>. Nela começa por afirmar que a Arquitectura é “uma arte destinada a dar a cada momento satisfação a exigências de

---

<sup>420</sup> Monteiro, Porfírio Pradal  
*A colaboração de Arquitectos e Engenheiros na Arquitectura Moderna*  
Separata do nº37 do *Boletim da Ordem dos Engenheiros*  
Lisboa: Papelaria Fernandes, 1940

Nota: Esta conferência foi ainda publicada na *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, nº12, Janeiro a Abril de 1940

Arq. PARDAL MONTEIRO

---

A COLABORAÇÃO  
DE ARQUITECTOS E ENGENHEIROS  
NA ARQUITECTURA MODERNA



Separata do n.º 37 do  
BOLETIM DA  
ORDEM DOS ENGENHEIROS

1940  
PAPELARIA FERNANDES  
Praça do Brasil — Rua do Ouro  
LISBOA

Capa do Opúsculo

ordem económica, social, técnica e espiritual”, e ao “falar de arquitectura moderna” não se refere “a certa expressão plástica da arquitectura, mas apenas ao resultado arquitectónico que, nos nossos dias, independentemente de ideologias artísticas, se pode conseguir”. Percebe-se outra vez o pouco caso que Pardal Monteiro faz dos “estilos” que relaciona com decoração, tal como entende ser a compreensão da Arquitectura por muitos portugueses: “a simples parte decorativa das construções”. A isto contrapõe, na sequência de várias conferências e escritos como se constatou, a “obra de arquitectura” como “concepção total da solução do problema, é o conjunto, é a construção imaginada, arquitectada, em suma, de um todo que, como uma partitura, uma composição musical, obedece a uma ideia única de harmonia, susceptível de atingir um resultado que há-de provocar emoção. E é esse resultado emotivo conseguido à custa do poder da imaginação que dá à arquitectura a primeira posição das Belas Artes”. É possível pois perceber que Pardal Monteiro ainda defende candidamente o sistema Belas Artes com as três artes maiores em hierarquia, que coloca a Arquitectura no topo, esquecendo os desenvolvimentos da Estética desde a sua fundação no século XVIII até às movimentações de vanguarda a partir dos Impressionistas. Esquece ou ignora as posições das vanguardas da Arquitectura a partir da década de 20, o que, apesar da sua oposição, Piacentini não desconhece como já foi referido. No entanto, como vitruviano moderado que Pardal Monteiro foi, nega ao arquitecto (o “técnico-artista”, como lhe chama) a exclusividade da resolução dos problemas do projecto arquitectónico, escrevendo que “Embora haja muito quem assim pense, eu entendo que esses laboram num erro tão grande como os que consideram arquitectura apenas parte do todo”. Tal levou-o a entender que “o arquitecto não pode resolver sozinho todos os problemas que a obra de arquitectura moderna envolve”. E logo se interroga sobre “quem deverá então resolver aqueles (problemas) que não estão à altura dos recursos científicos, nem da vocação do arquitecto”, respondendo serem “os técnicos que tenham conhecimentos especiais e mais profundos sobre determinadas partes do todo e vocação para solucionar os problemas que elas envolvem”, nomeando-os: “os engenheiros”.

Nesta conferência Pardal Monteiro acaba por iniciar um esboço de método de projecto a partir da ideia de colaboração entre arquitectos e engenheiros das diversas especialidades, considerando que eles “precisam, para colaborar, de ser dotados de espírito largo, para poderem transigir quando for necessário, a bem do resultado. A arquitectura é arte de transigências e de sacrifícios. (...) É assim a arquitectura, pois

impõe subordinação constante à ideia principal durante os estudos de composição e prolonga essa subordinação a tudo quanto de qualquer modo esteja abrangido no conjunto arquitectural. (...) Para atingir esse objectivo a primeira coisa que se impõe é definir com precisão até que ponto cada um dos problemas pode ser desenvolvido, isto é, qual a disciplina que a todos servirá de base. Essa disciplina é, evidentemente, a que resulta do projecto de composição geral, onde se define cada local, os cheios e vazios, as proporções de cada parte e de cada elemento e a expressão a atingir”. E sublinha que o arquitecto deve “assegurar a conservação da disciplina definida pelo projecto”, sendo a sua acção constante, “mesmo nas partes que não puderam ser definidas previamente”. Neste raciocínio, Pardal Monteiro lembra que, se “o arquitecto prepara o seu projecto em obediência a um programa; procura encontrar a solução que satisfaça sob o ponto de vista utilitário, funcional e plástico, e depois de muitos estudos (...) conclui o seu projecto, e, convencido de que tem dito a última palavra, vai então procurar quem lhe resolva cada um dos casos que ele não está à altura de desenvolver totalmente”, acrescentando que, muitas vezes nem o engenheiro é chamado e que vários problemas deste tipo acabem por ser resolvidos em obra. Mas recomenda que “os engenheiros podem e devem colaborar quase desde os primeiros momentos em que as ideias do arquitecto começam a tomar corpo” e assim entende que depois dos estudos geológicos, se deve tratar da “partido geral da distribuição dos elementos essenciais da estrutura”, colocando-os no ante-projecto que deverá estar, posteriormente, “sujeito a todas as correcções derivadas do estudo mais profundo e pormenorizado do problema em toda a sua extensão.” E assim o ante-projecto torna-se no momento chave da integração da equipa: “O ante-projecto (...) está sujeito a todas as correcções derivadas do estudo mais profundo e pormenorizado do problema em toda a sua extensão. Pelo ante-projecto podem avaliar-se as subordinações da construção, o encadeado de dependências e o seu destino, bem como as exigências especiais que tenham de ter solução conveniente à custa da técnica científica”. Esta é evidentemente a Engenharia, a parte da Técnica que é informada e formada pela Ciência.

Para além deste esboço de método de projecto, concentrado as decisões em equipa no ante-projecto, verifica-se que Pardal Monteiro coloca o arquitecto na coordenação geral a partir da concepção geral do projecto, mas insiste, como se apercebe nesta conferência, bem como na anterior, na importância dos factores estéticos, baseando-se na ideia da composição que, segundo Julien Guadet (1834-1908), professor na École

Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris e autor do muito divulgado *Éléments et théorie de l'architecture* (1902), não deve ter “nenhuma regra, mas o bom senso, a inteligência do programa e, o mais possível, o conhecimento aprofundado das necessidades, a composição não é mais que uma sequência de sacrifícios”<sup>421</sup>. Na sequência deste processo de conciliação, Jean-Pierre Épron elucida-nos, escrevendo que “A composição é esse processo do espírito em direção à solução ‘feliz’ ou ‘judiciosa’, como se dizia no atelier. Os conceitos de harmonia, de equilíbrio e de justiça que a acompanham evocam a ideia de um ‘consenso’, de uma reconciliação”, acrescentando que “Guadet fala de ‘princípios directores’ e de ‘grandes regras de composição’; o seu discurso não é senão uma exortação ao compromisso num processo crítico para constituir sub-conjuntos que se possam conciliar entre si em conjuntos de ordem superior”<sup>422</sup>. Georges Gromort autor de um também muito divulgado livro *Essai sur la théorie de l'architecture*, publicado em 1946, mas a partir das suas lições na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris dadas entre 1937 e 1940, e com publicações anteriores como *Initiation a l'Architecture* (1938), escreve neste que “**Compor** é juntar os elementos apropriados para conseguir um conjunto homogéneo, no qual nenhuma das partes é autónoma, ao contrário todas ficam subordinadas umas às outras e mais particularmente ao elemento principal, centro e única razão de ser da composição. (...) A composição é assim a arte que organiza a disposição, e a importância dos elementos usados, de tal modo que se consiga, mesmo em casos simples, essa qualidade suprema que domina todas as criações do espírito: a **Unidade**”<sup>423</sup>. Assim se pode concluir da proximidade entre estes eminentes professores da escola mãe de todas segundo o modelo Belas Artes e Pardal Monteiro. Se Guadet fala de ausência de regras, apenas se refere ao processo e não ao resultado, pois este terá que seguir forçosamente as regras da Tradição Clássica. Gromort no seu livro de 1946 dedica vários capítulos à Composição: um na relação com o Programa, outro abordando os Planos de Massas, outro as Plantas, outro as Partes, outro os Grandes Conjuntos e

---

<sup>421</sup> Épron, Jean-Pierre  
*Comprendre l'Éclectisme*  
Paris: Institut Français d'Architecture/Éditions Norma, 1997, p. 173

<sup>422</sup> Épron, Jean Pierre (op. cit.), pp. 173 e 174

<sup>423</sup> Gromort, Georges  
*Initiation a l'Architecture*  
Paris: Librairie d'Art R. Ducher, 1938, p. 12

outro ainda as Fachadas. Em todos os exemplos, que apresenta para ilustrar e comentar os seus princípios, impera a simetria, a hierarquia e a aplicação as regras das Ordens. Se se observar algumas das obras mais conhecidas de Porfírio Pardal Monteiro como o IST, o Instituto Nacional de Estatística, o Seminário dos Olivais, a cidade universitária da Universidade de Lisboa, o plano para o Cais do Sodré/Praça do Comércio, etc. verifica-se que se integram perfeitamente na noção de Composição dos professores da escola em Paris. E dos seus livros citados encontram-se muitos dos temas e conteúdos dos textos de Pardal Monteiro. A sua filiação Belas Artes é bem evidente. Mesmo no 1º Congresso Nacional de Arquitectura, realizado em 1948 e onde a nova geração, a Moderna, teve um papel preponderante afirmando a sua proximidade com o Movimento Moderno. Pardal Monteiro aí apresentou três comunicações, na primeira *A Arquitectura no Plano Nacional*, continua a defender o sistema Belas Artes e a integração da Arquitectura neste sistema, discutindo a Arte no contexto português, exaltando o “instinto da Arte” como “o instinto mais delicado do homem” e valorizando a cultura artística de um povo, reconhecendo que os portugueses “são dos mais desprendidos do conhecimento da Arte”, portanto radicando os problemas da Arquitectura nos da Arte. Neste campo valoriza os esforços do Estado Novo, apesar do diferendo que teve com Duarte Pacheco: “Os artistas portugueses, sobretudo os arquitectos, acabam de viver um período excepcionalmente favorável para tentarem corrigir certas noções falsas sobre a Arquitectura”. Evidentemente que Pardal Monteiro referia-se ao primado do ornamento ainda muito divulgado como já tinha denunciado anos antes. Apesar de afirmar a Arte como dominante, exige, nesta comunicação, a “criação de um Conselho Superior de Arquitectura, organismo destinado exclusivamente a intervir na Arquitectura e que funcionaria de modo semelhante ao do Conselho Superior de Obras Públicas e da Secção de Belas Artes da Junta Nacional de Educação, seria de largo alcance para promover o desenvolvimento da Arquitectura”<sup>424</sup>. Como se pode observar há aqui a contradição entre a integração da Arquitectura na Arte e a criação de um organismo autónomo para tratar da Arquitectura. Mais uma vez demonstra a sua posição entre dois entendimentos da Arquitectura.

---

<sup>424</sup> Monteiro, Porfírio Pardal

*A Arquitectura no Plano Nacional*

In: *1º Congresso Nacional de Arquitectura, Relatório da Comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso*

Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, Maio/Junho 1948, pp. 3 a 8

Já foi comentado o facto de Pardal Monteiro ter escrito sobre Urbanismo, mas não ter trabalhado em planos de urbanização, tendo mesmo estado afastado das muitas encomendas, nesta área, começando pela acção de Duarte Pacheco. Em 1930 *O Globo* entrevistou-o<sup>425</sup> a partir da ideia que “Tão importante ela (a Arquitectura) é que pela fisionomia duma cidade, nós podemos adivinhar todas as características de seus habitantes”. Pardal Monteiro respondeu a tal dizendo que “Lisboa é uma cidade que, desde o seu início se desenvolve mal, absolutamente ao acaso” e exceptua a acção do Marquês de Pombal, que lhe servirá como base para algumas conferências entre 1944 e 1950<sup>426</sup>, resumindo que “Olhar para Lisboa é como ver um saco de retalhos” e considerando que “O mal todo filia-se na falta de um plano de urbanização” e “Esse plano urbanístico dividiria a cidade por zonas, colocando a um lado a parte comercial, a outro a industrial, a outro ainda a habitação, etc. Também se descongestionaria a cidade (...) construindo bairros espaçosos e de recorte moderno, elegantes e económicos, ao lado da capital (...) Nestes bairros morariam os operários e todos os que mourejam na cidade, a quem seriam assegurados cómodos e prontos meios de comunicação com esta”, lembrando os exemplos de Londres, Berlim e Viena. Na primeira cidade encontraria os bairros-jardim, em Berlim bairros como o Siemensstadt (1929-32) planeado por Walter Gropius ou o Britz (20’s, 30’s) planeado e projectado por Martin Wagner, os irmãos Taut, etc. e em Viena, os conjuntos de alojamentos para operários que Manfredo Tafuri chamou de “Viena Vermelha”. Provavelmente neste seu modelo urbano estaria a pensar nos primeiros. Mas é de sublinhar o princípio do zonamento na organização da cidade que já tinha sido aplicado nas duas primeiras cidades-jardim por iniciativa do movimento de Hezbner Howard: Letchworth (p. 1902) e Welwin (p. 1919). Não muito depois desta entrevista a Pardal Monteiro, o IV CIAM (1933) consagrou o zonamento nas suas conclusões publicadas em Paris, só no ano de 1941, com redacção de Le Corbusier e o título de *La Charte d’Athènes* (A Carta de Atenas). Também Étienne de Gröer defendeu o zonamento no *Boletim da Direcção Geral dos Serviços de*

---

<sup>425</sup> *A construção moderna, entrevista com o arquitecto Pardal Monteiro*  
In: *O Globo* nº25, ano I, 6 de Julho de 1930

<sup>426</sup> Essas conferências tiveram como título:  
*Problemas Nuevos, Problemas Viejos* (Casa de La Villa, Madrid, 1944)  
*Os arquitectos percursores da Arquitectura Moderna e do Urbanismo* (Círculo Dr. José de Figueiredo, Porto, 1949)  
*Eugénio dos Santos, percursor do Urbanismo e da Arquitectura Moderna* (Paços do Concelho, Lisboa, 1950)

*Urbanização*<sup>427</sup> na década de 40. Ainda nesta entrevista Pardal Monteiro considerou que “A habitação moderna é coisa que merece profundo estudo” testemunhando os muitos concursos entre arquitectos em Inglaterra e a sua ausência em Portugal. Esta chamada de atenção para a necessidade de estudos, é no âmbito do projecto, não será no âmbito mais geral disciplinar. Aqui Pardal Monteiro estará longe de um Alexander Klein que investigou os parâmetros racionais de avaliação qualitativa das habitações (finais de 20), de Ernst Neufert que estabeleceu regras de dimensionamento funcional para a Arquitectura e cujo manual foi conhecido em Portugal pouco depois da sua primeira publicação ainda na década de 30, ou de Walter Gropius que apresentou o resultado de uma investigação laboratorial acerca da altura dos edifícios de habitação colectiva no III CIAM em 1930. A possibilidade de aplicar métodos de investigação racional segundo modelos científicos no contexto disciplinar da Arquitectura não poderia ser encarado por Pardal Monteiro, pois o encerramento da Arquitectura no sistema Belas Artes só permitiria a colaboração entre arquitectos e engenheiros, entre artistas e técnicos (estes sim, com base científica), mas não encarar a reformulação disciplinar que as vanguardas do Movimento Moderno iniciaram, em particular na Alemanha. No entanto ainda reconheceu a necessidade de “começar pela reforma do ensino na escola de Belas Artes”.

Em 1944 Pardal Monteiro participou com duas comunicações no III Congresso da “Federacion de Urbanismo y de la Vivienda” que se realizou em Madrid, Sevilha e Lisboa. Numa, com o título *Protecção do campo contra as infiltrações da urbanização moderna*, considerou que “Os problemas de urbanismo, seguramente os mais vastos dos nossos dias no campo da Técnica e da Arte, tal como os da Arquitectura, nunca poderão estar sujeitos a regras fixas, nem a formulário, exigindo, pelo contrário, por parte de quem os concebe, a máxima ponderação no estudo das características locais, das necessidades reais de expansão, de melhoramento e de habitabilidade”. Pela primeira vez Pardal Monteiro se refere ao habitar que nunca tinha colocado no centro da Arquitectura, mas coloca agora no contexto do Urbanismo. Perguntar-se-á se tal é devido à associação muito habitual entre Urbanismo e Habitação de que essa federação é exemplo, e então essa “habitabilidade” apenas se refere ao habitar íntimo e não em

---

<sup>427</sup> Gröer, Etienne de  
*Introdução ao Urbanismo*  
In: *Boletim da Direcção Geral de Urbanização*, I Volume, 1945-1946

geral (a ocupação humana no cumprimento da vida). Também é de assinalar a proximidade de modelo entre o Urbanismo e a Arquitectura baseado na dicotomia Arte/Técnica, fundamental no pensamento do arquitecto. Mas a comunicação é sobretudo um alerta para a intervenção urbanística nas pequenas povoações, recomendado que “A obra de urbanização nas pequenas povoações deveria, em nosso entender, distribuir-se em regra, por dois grupos: o de melhoramento da parte edificada e da expansão”, tudo isto com grandes cautelas porque “Procurar disciplinar o carácter de uma povoação quando esse carácter resultou espontaneamente e merece ser conservado pela beleza que encerra, ou pela impressão agradável que causa quer no visitante quer em quem habite é, seguramente dos mais difíceis problemas que ao urbanista se podem apresentar”<sup>428</sup>. Apela assim ao cuidado com o existente e à não aplicação de soluções de grandes urbes a essas pequenas povoações. Parece haver uma distanciação perante a aplicação indiscriminada dos grandes esquemas compositivos tão ao gosto Belas Artes e que foram utilizados em tantas cidades pelo mundo fora no que Peter Hall chama de *City Beautiful movement* entre 1900 e 1945 <sup>429</sup>.

Quanto à outra comunicação, *A habitação modesta nos grandes núcleos urbanos*<sup>430</sup>, Pardal Monteiro coloca “duas doutrinas” frente a frente “quanto à resolução do problema da habitação para as classes menos abastadas (...) Uma, a da construção de grandes blocos de moradias, exclusivamente destinadas ao barateamento da habitação; outra, a da construção de moradias individuais e independentes”. Vê nas duas “sérias vantagens e gravíssimos inconvenientes”. Acha que a primeira facilita e desenvolve “a promiscuidade, com todos os perigos de ordem moral e social”, enquanto relativamente à segunda constata que muitos consideram que evita essa promiscuidade, mas afinal tem a grande desvantagem de “estabelecer (...) uma tal separação das classes sociais que

---

<sup>428</sup> Monteiro, Porfírio Pardal  
*Protecção do campo contra as infiltrações da urbanização defeituosa*  
III Congresso da “Federacion de Urbanismo y de la Vivienda”  
Lisboa: 1944

<sup>429</sup> Hall, Peter  
*Cities of Tomorrow*  
Oxford: Balackwell Publishers, 1988, pp. 175 a 202

<sup>430</sup> Monteiro, Porfírio Pardal  
*A habitação modesta nos grandes núcleos urbanos*  
III Congresso da “Federacion de Urbanismo y de la Vivienda”  
Lisboa: 1944

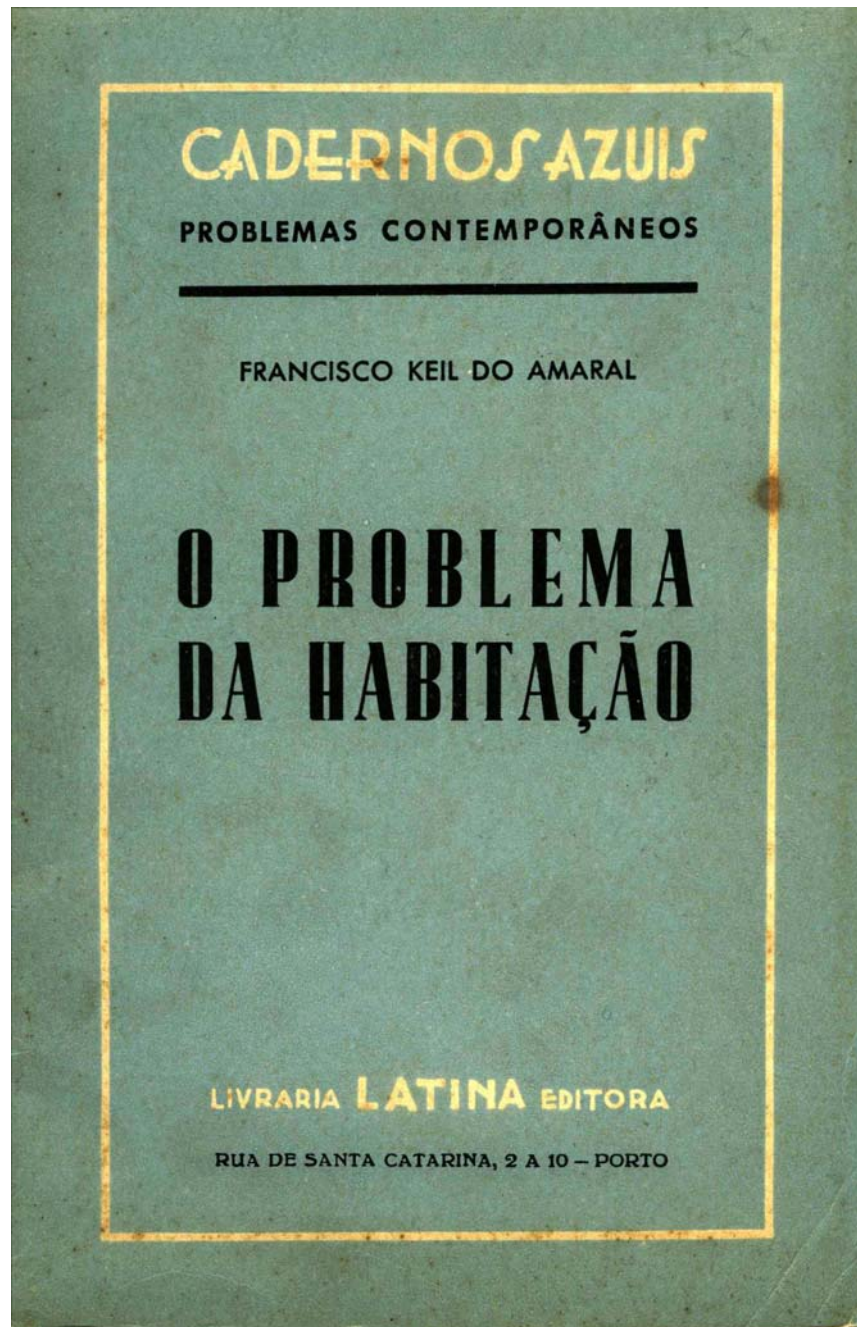
não deixa de prejudicar o principal objectivo. Por outro lado alerta para a questão dos transportes pois os “bairros de casas económicas” tendem a ser construídos nas periferias porque construir em zonas centrais “é quase sempre inviável dado o valor dos terrenos e o agravamento que o seu custo constitui no conjunto de um orçamento”. Depois aprecia “casos reais”, certos bairros de Lisboa (Lapa, Trinas, Estrela, Graça, etc.) onde “habitam, lado a lado, as famílias abastadas (...) e os operários e empregados da mais modesta condição”. Considera que se acotovelam “na mesma rua, no mesmo passeio e no mesmo jardim público (...) Os filhos de uns e de outros brincam juntos. Todos se conhecem de há muito, desde pequenos (...) Esses homens respeitam-se”. E então lança o desafio: Porque não tentar, portanto, tirar partido desta experiência de que Lisboa nos dá, em parte, um exemplo humaníssimo? E assim propõe “expropriar e demolir nos velhos bairros as moradias infectas e sem condições higiénicas (...) destruir em cada rua uma ou outra velha casa ou um grupo de casas sem condições suficientes e substituí-las pura e simplesmente, no mesmo local, por outras mais limpas, mais arejadas, da mesma renda, ou, pelo menos, de renda acessível ao seu antigo ocupante”. Deste modo Pardal Monteiro considerava esta solução como um investimento “nessa verdadeira obra de cooperação social e de harmonia entre os homens”, mas, sendo apenas para os bairros antigos e centrais da cidade, acrescentou a ideia de “deixar, paralelamente, em cada zona de expansão das cidades, trechos, parcelas de terreno destinadas não exclusivamente à construção de casas de rendas baixas, mas à de casas para todas as classes, de modo a manter nos novos bairros, o contacto directo, constante, entre os homens de todas as condições sociais”. Pode-se concluir que Pardal Monteiro não apresenta uma solução coerente para o problema da habitação que afectava seriamente a sociedade portuguesa em vésperas do início das grandes migrações dos campos para as maiores cidades portuguesas, bem como para alguns países europeus. A sua proposta de substituição, sem expulsão de populações pobres, nos bairros antigos e centrais nem sequer resolveria o problema de sobrelotação e para a expansão apenas recomenda a mistura social. No entanto é possível perceber, nesta comunicação, uma crítica muito acertada aos bairros de habitação económica do Estado Novo, em periferias mal servidas de transportes públicos, exclusivamente constituídos por habitações unifamiliares e socialmente monocores. Vale a pena lembrar também que o bairro Alvalade em Lisboa, planeado por Faria da Costa com aprovação em 1945, que propunha uma mistura social baseada em habitações de vários níveis económicos, é hoje unanimemente considerado um sucesso urbano, ou que os bairros dos Olivais (Norte e

Sul), planeados nos anos 50, foram concebidos a partir de quatro categorias oficiais de habitação, permitindo a mistura social, todos por iniciativa municipal em Lisboa, ao contrário de muitas realizações, já em democracia, que criaram o que hoje se chama de guetos sociais, problema para o qual Pardal Monteiro já alertava nesses idos anos 40 do século XX num congresso internacional.

Aqui justifica-se lembrar um escrito de Francisco Keil do Amaral, contemporâneo dessa comunicação, pois deriva de uma conferência proferida em 1943 e publicado em 1945 numa colecção dedicada a “Problemas Contemporâneos”, os *Cadernos Azuis*, com o título *O Problema da Habitação*. No prólogo é traçado um panorama muito vivo e negativo das carências em Portugal. Nele acusam-se, tal como Cassiano Branco já o tinha feito no *Diário de Lisboa* em 1943, “os que se dedicam à construção civil”, pretendendo responder a essas carências e aproveitando os apoios do Estado, de edificar “prédios de luxo para rendas elevadíssimas cada vez em maior número e pondo quase inteiramente de lado os outros tipos de habitação. Por outras palavras, fazendo o contrário do que se desejava e se lhes pedia”. Finalizando o prólogo, Keil do Amaral especifica para quem escreve: “Há, em Portugal, mormente entre a gente nova e simples, um grande desejo de saber, de conhecer a natureza dos problemas. Para eles escrevi, e a eles me dirijo”<sup>431</sup> (antes tinha escrito um pequeno livro de iniciação à Arquitectura numa colecção semelhante, *A Arquitectura e a Vida* na *Biblioteca Cosmos*). Naquele pequeno livro traça em primeiro lugar um panorama do problema da habitação na Europa desde o início da Revolução Industrial, chamando a atenção para o rápido e gigantesco crescimento das cidades, os problemas de higiene e saúde e a falta de habitações quer em número, quer em qualidade, e considerando que os problemas só se começaram a resolver quando os poderes públicos tomaram iniciativas, pois “a própria orgânica do capitalismo industrial – dominado pela sede do lucro, atribuindo salários inferiores às necessidades de quem o ganhava – estava na base dessas dificuldades e deficiências”. E “Por outro lado, e ao abrigo dum superior critério de economia – economia de vidas, de saúde, de energias, de tempo, de dinheiro, de atritos e complicações – verificou-se a vantagem em recorrer, cada vez mais e mais profundamente, à prática de coordenar os múltiplos aspectos do problema da habitação,

---

<sup>431</sup> Amaral, Francisco Keil do  
*O Problema da Habitação*  
Porto: Livraria Latina, editora, 1945, pp. 7 a 13



Capa da única edição (1945)

de prever e executar em bases científicas o desenvolvimento dos aglomerados urbanos”. Ao chegar a este ponto, Keil do Amaral aponta para a importância do Urbanismo a que chama de “ciência”, e isto porque “os urbanistas, baseados em dados estatísticos, em experiências, no estudo da própria história da evolução das cidades, vieram a apresentar planos de conjunto em que as densidades de população, a distribuição e orientação dos edifícios, o tráfego, a arrumação das indústrias, dos centros de abastecimento, dos espaços livres e arborizados, dos cemitérios, dos edifícios públicos, se encontram perfeitamente definidas de modo a assegurar a interdependência de todos esses elementos, para que a vida dos homens pudesse beneficiar de um máximo de bem estar”<sup>432</sup>. Esta crença, um tanto ingénuo, nas capacidades do Urbanismo, sustentada pela sua base científica parece ser também a procura de um novo modelo disciplinar para a Arquitectura, ultrapassando o das Belas Artes. No final do seu já referido livro *A Arquitectura e a Vida* (1942), Keil escreveu que “Sempre a Arquitectura traduziu, na mais harmoniosa conjugação da Arte com o progresso científico, os ideais, a cultura e a maneira de viver dos povos”, acabando o texto com uma citação do livro *Terre des Hommes* do escritor-aviador Antoine de Saint-Exupery: “A nossa casa tornar-se-á sem dúvida, pouco a pouco, mais humana”<sup>433</sup>. Assim conjuga o habitar (no sentido lato) com as características de complexidade da Arquitectura, quer como conhecimento, quer como prática.

Voltando a *O Problema da Habitação*, depois de apresentar o panorama europeu, Keil do Amaral debruça-se sobre a história do país, citando vários autores e finalizando com o exemplo de Lisboa, que considera marcada pela especulação: “Simples particulares adquiriram quintas e hortas (...) pagando-as bem como terreno agrícola. Depois estudavam uma distribuição de arruamentos levando ao máximo (...) o aproveitamento do terreno”<sup>434</sup>, deixando o espaço das ruas para a Câmara tratar e conservar. Antes tinha chamado a atenção para o “nome que foi dado aos prédios. Não lhes chamaram ‘prédios de habitações’, ‘blocos de habitações’ ou coisa parecida. Não! Chamaram-lhes ‘prédios

---

<sup>432</sup> Op. cit., pp. 20 e 21

<sup>433</sup> Amaral, Francisco Keil do  
*A Arquitectura e a Vida*  
Lisboa: Cosmos, 1942, p. 123

<sup>434</sup> Amaral, Francisco Keil do  
*O Problema da Habitação* (op. cit.), pp. 31 e 32

de rendimento' (...) E com toda a coerência, pois só ao rendimento se atendia"<sup>435</sup>. Em seguida avança com números, citando as estatísticas do censo de 1936, onde conclui que cerca de 40 000 pessoas viviam em barracas clandestinas e cerca de 150 000 pessoas viviam em quartos ou partes de casa alugadas, aumentando o número médio de habitantes por cada habitação de 3,86 em 1930 para 4,93. Fazendo um duro julgamento aos poderes públicos e, por consequência, às políticas de habitação do Estado Novo (sem o citar directamente) a partir destes dados, pergunta-se se “Não será, então, do mais elementar bom senso, que este problema (...) comece por ser considerado como um dever, uma necessidade social, fora do âmbito do negócio, da exploração do dinheiro pelo dinheiro, e a solução seja entregue ao poderes públicos?”<sup>436</sup>. Negando uma intenção em afastar os privados desta área, clama pela observação de outras cidades para aprender com a sua experiência e daí aponta para “dar facilidades legais a Sindicatos, Cooperativas e demais organismos colectivos (...) Aos municípios caberia dar forma urbanística a esses programas”, prevendo equipamentos sociais, infraestruturas, ceder terrenos e controlar a qualidades dos edifícios. E adianta medidas complementares como a aquisição de terrenos por parte dos municípios, apenas, depois, alugando-os como na Holanda ou na Inglaterra<sup>437</sup>. E não se encontrando terrenos livres no centro da cidade, haveria que implementar “modernos meios de transporte colectivo”. Para finalizar o texto aponta o papel dos arquitectos, como “Um grande papel numa grande e digna obra de renovação: o de tornar mais cómodas, atraentes e económicas as habitações”, mas que estaria condicionado “pela resolução, entre outros, de 2 problemas: O embaratecimento da energia eléctrica, e uma série e eficiente industrialização de um certo número de elementos e materiais de construção”. O primeiro traria a mecanização da vida doméstica “com a consequente supressão ou redução da superfície de algumas dependências da habitação”<sup>438</sup>. Diminuiria o custo da habitação. E aqui têm-se algumas das premissas que orientaram a Habitação Mínima na

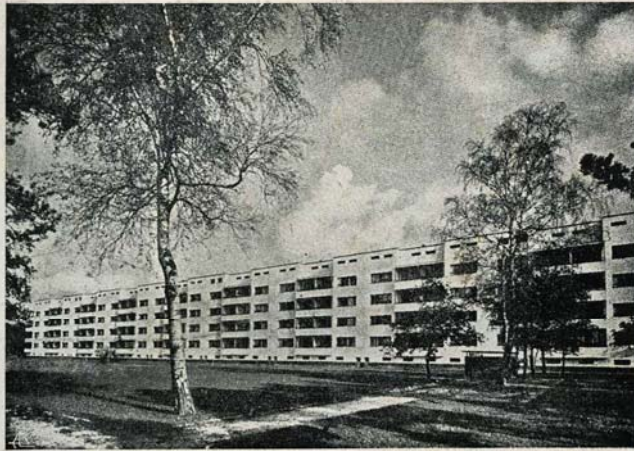
---

<sup>435</sup> Ibid, p. 29

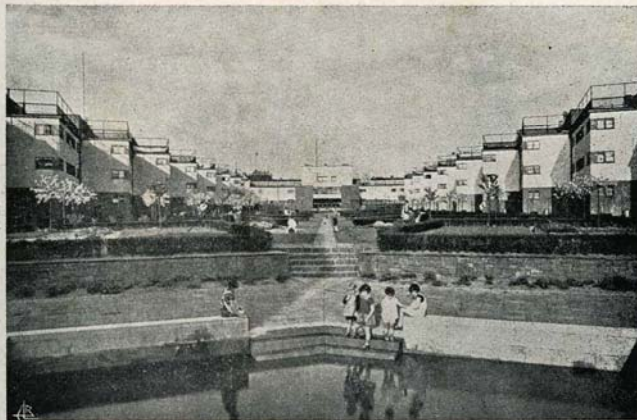
<sup>436</sup> Op. cit., p. 35

<sup>437</sup> Francisco Keil do Amaral visitou a Holanda em 1936 e trabalhou na Câmara Municipal de Lisboa durante a presidência de Duarte Pacheco, que expropriou uma vasta área do concelho, facto que Keil elogiou nos dois textos que publicou à memória daquele.

<sup>438</sup> Amaral, Francisco Keil  
*O Problema da Habitação* (op. cit.), p. 38



CASAS ECONÓMICAS EM SIEMENSSTADT E EM FRANKFURT, NA ALEMANHA



Página de *O Problema da Habitação* (1945) com fotografias do bairro Siemens em Berlim e do conjunto habitacional de Bruchfeldstrasse em Frankfurt

procura em encontrar soluções para o grave problema da habitação entre as duas guerras pelas vanguardas do Movimento Moderno, mas é também preciso não esquecer a importância atribuída à mecanização da vida por Siegfried Giedion ou Le Corbusier. A segunda diminuiria o custo da habitação e, neste ponto, a maioria dos arquitectos dessas vanguardas estavam de acordo. Walter Gropius, por exemplo, escreveu abundantemente sobre este tema e procurou pôr em prática a industrialização da habitação, quer no bairro Törten em Dessau (segunda metade dos anos 20), quer nas duas casas pré-fabricadas que projectou para o bairro Weissenhof em Estugarda (1927). Nas fotografias que acompanham este texto português sobre a habitação, podem-se reconhecer, entre outros, o bairro Siemensstadt em Berlim ou o conjunto habitacional de Bruchfeldstrasse em Frankfurt do gabinete de Ernst May.

Comparando o texto de Francisco Keil do Amaral com o de Porfírio Pardal Monteiro percebe-se a diferença. O primeiro levanta essencialmente a questão da mistura social a partir do modelo do bairro histórico do centro de Lisboa e de uma visão amena das relações entre classes sociais, apontando algumas outras questões sem as enquadrar. Keil do Amaral procura fundamentar historicamente o problema da habitação iniciando-se com a situação europeia para enquadrar a portuguesa. Desta faz um retrato em que adianta números e processos que levaram à situação do tempo do texto. E finalmente aponta para perspectivas de solução do geral para o particular, referindo-se às políticas económicas e de apoio estatais, aos colaboradores possíveis e à necessidade de planos de urbanização e transportes e de bons projectos. Percebe-se que Keil tem um conhecimento sistematizado e informado do problema, reconhecendo-lhe a complexidade, mas tentando, com essa sistematização, dominá-la. A diferença está no entendimento de que o problema da habitação é um problema também da Arquitectura e, como tal, estende-se a várias escalas e perspectivas. Em Porfírio Pardal Monteiro a sua visão dicotómica, típica da sua geração, não lhe permite a integração, mas sim ainda um somatório em que o lado “científico” não é o seu. Francisco Keil do Amaral representa, deste modo, uma abertura ao Movimento Moderno que a geração Moderna cumprirá, em parte com o apadrinhamento do próprio Keil.

## CONCLUINDO, A CAMINHO DO MOVIMENTO MODERNO

Como se viu atrás, Francisco Keil do Amaral, tal como Januário Godinho, foi considerado por Nuno Portas como um arquitecto de charneira entre duas gerações, enquanto Pedro Vieira de Almeida pouco lhe dá importância no já referido livro *A Arquitectura Moderna*, apenas assinalando-o pelo elogio a Duarte Pacheco (1963) e pela homenagem a Marinus Dudok no Sindicato Nacional dos Arquitectos, quando Keil era o seu presidente e o tinha conhecido numa viagem à Holanda, da qual proferiu uma série de conferências publicadas posteriormente sob o título *A Moderna Arquitectura Holandesa*. Vieira de Almeida envolve esta relação com Dudok naquilo que considera dever-se chamar com propriedade “português suave”, uma combinação formal entre moderno e o vernáculo em termos estilísticos (que Vieira de Almeida chama de “linguagem”), um “aflorar das duas vertentes progressista e culturalista constantes da arquitectura portuguesa”, dentro do acolhimento que este crítico fez das teses de Françoise Choay<sup>439</sup>. Mas, o facto de Vieira de Almeida dar tão pouca importância a Francisco Keil do Amaral só se pode justificar pela influência que nele exerceram historiadores italianos como Bruno Zevi ou mesmo Manfredo Tafuri, que desvalorizaram a autonomia e particularidades da Arquitectura, bem como os escritos dos arquitectos. Curiosamente, Vieira de Almeida acusa o meio arquitectónico português no tempo do Congresso de 1948 de se desenvolver “de maneira intelectualmente isolada (...) profissionalmente ‘umbilicalista’, sem contactos nem com a realidade portuguesa nem sequer com a exigência social que noutros campos os artistas se empenhavam em explorar e exigir”. Aqui está a referir-se certamente ao Neo-Realismo. Mas se se consultar a página *Arte* do jornal *A Tarde*, coordenada pelo pintor Júlio Pomar, verificar-se-á que vários textos sobre Arquitectura foram publicados no ano de 1945, entre eles até uma tradução de um artigo de J. M. Richards (*A Arquitectura Moderna, o “Funcionalismo”* – 3.9.1945). E se a temática neo-realista envolve os textos sobre Arte, relativamente à Arquitectura tal não acontece, nem podia acontecer,

---

<sup>439</sup> Almeida, Pedro Vieira; Fernandes, José Manuel  
*A Arquitectura Moderna*  
In: *História da Arte em Portugal*, volume 14  
Lisboa: Publicações Alfa, 1986, pp. 138 a 145

na medida em que o Neo-Realismo parte da denúncia e aproximação às condições de vida e cultura do povo português no contexto da ruralizante ditadura de Oliveira Salazar, enquanto que a Arquitectura não pode ter esse papel e, na segunda metade dessa década de 40, em tempo de substituição geracional e com a vitória dos Aliados, outras perspectivas pareciam abrir-se ao país. E aqui sim, a Arquitectura perfilava-se para construir para um mundo novo, mais justo e digno. É nesta perspectiva de futuro que se tem que perceber o meio arquitectónico português em mudança por esses anos.

O primeiro texto sobre Arquitectura na página *Arte*, *A arquitectura de hoje tem que ser uma arquitectura viva*, assinado por Alfredo Ângelo abre com a ideia de complexidade: “Uma obra de arquitectura está condicionada por múltiplos factores: de ordem económica, funcional, político-social e estética”. E constata que “poucos se apercebem deste condicionalismo e, por incompreensão ou desconhecimento, muitos se têm referido à Arquitectura Contemporânea, designada por Moderna, em termos que revelam superficial conhecimento dos seus problemas e soluções”. Em parte explica esta situação “pela ausência de exemplos de verdadeira Arquitectura d’Hoje no nosso País”, o que coloca a acção da geração Modernista noutra campo e no passado. Depois adianta que “Em contrapartida, alegra-nos o esboçar de um *movimento modernista* sincero, força de actualização e consequência imediata do evoluir das instituições sociais, conquistas científicas e aperfeiçoamento crescente das técnicas, da necessidade de normalização dos planos de acordo com os programas novos. PROGRAMAS NOVOS que exigem orientação diferente e soluções que se ajustam à concepção do novo Mundo – concepção fecunda e universal que a civilização maquinista inspira”. Assim se reforça a distância perante o Neo-Realismo que se debruça sobre as condições locais, sobre a cultura popular, enquanto o programa aqui, largamente esboçado por Alfredo Ângelo, se afasta por completo disso. É claro que a jovem geração, no peculiar contexto português, estava longe dos temas que a jovem geração italiana desenvolvia nessa altura, muito marcada pela Resistência e pela influência do Partido Comunista Italiano e até pela ligação da anterior geração moderna ao Fascismo. Esses arquitectos italianos procuraram um realismo propositado na sua actuação, que, em Portugal, só poderia ser considerado, na sua aparência, como uma perigosa aproximação ao ruralismo do Estado Novo. Aliás conta-se, entre aqueles que conheceram Keil, que, ao lhe serem mostradas imagens de algumas obras projectadas por Mario Ridolfi, este escandalizou-se e considerou-as um retrocesso. Foi preciso alguns anos para, por cá, se

perceber este trajecto italiano e não só, por arquitectos como Fernando Távora ou Nuno Portas.

Voltando ainda ao texto de Alfredo Ângelo, este faz uma crítica contundente ao passado, desde o início de século XX em Portugal, ao concluir que “Tanto a Arquitectura tradicionalista, como a académica, acusam espírito decadente, porque a Arte e a Ciência (a ARQUITECTURA É UMA ARTE E UMA CIÊNCIA), são função de verdade. Tudo que de pior se fez, sobretudo em França, se assimilou no nosso País, não no momento admissível, mas quando já banido por espíritos arejados, com senso e verdadeira sensibilidade estética. Muito contribui para a perniciosa assimilação o estágio dos nossos arquitectos na Escola Superior de Belas Artes de Paris que, como quase todas as escolas é um foco de reaccionarismo”. E acrescenta ter tido “uma conversa com um arquitecto da velha guarda e da sua admiração incondicional pelos trabalhos de Paris, traduzida em expressões como: ‘PRIMAM PELA APRESENTAÇÃO, PELA MANCHA’ (...) Para este arquitecto e infelizmente para tantos outros, cifram-se as soluções de arquitectura na estampa, na boa composição a claro-escuro, claro-escuro iluminado por um eixo de simetria, eixo a que se sacrifica a resolução do programa”. O arquitecto não é nomeado, mas poderia bem ser Cristino da Silva que foi figura importante na Escola de Belas Artes de Lisboa de 1933 a 1966, apesar de *A Tarde* ser editado no Porto, mas vendido em todo o país. E talvez por este exemplo em Lisboa ou pelas acusações à academia de Le Corbusier, Alfredo Ângelo escreve que “Fora das escolas (...) surgiu uma arquitectura com características universais e representação isenta de mistificações que passamos a chamar de Arquitectura Viva, com um espírito estético e social definido, essencialmente humana”. Depois reclama pela “actualização completa das Escolas de Belas Artes do País” através de uma “Revolução pedagógica que conduz a *novos programas* e a *novos métodos*” e isto para que os novos arquitectos tenham “uma consciência profissional que impõe como primeiro dever o de servir”, fiquem “aptos a olhar desassombadamente e com sentido crítico todos os problemas inerentes à profissão, problemas altamente humanos que surgem num *momento histórico que é sério*, e a criar em Portugal a desejada ARQUITECTURA VIVA”. E termina este texto que tem muito o formato de manifesto, uma abordagem ao “problema da habitação” tal como Keil do Amaral, propondo a “Solução do problema da habitação através da standardização e normalização dos planos de acordo com os princípios de urbanística social a introduzir no arranjo das nossas cidades, vilas e aldeias, indispensável como ponto de partida e tendo presente os

três aspectos da vida do homem: espiritual, físico e social”<sup>440</sup>.

Na introdução ao longo artigo, que seria um conjunto de palestras a partir das impressões da viagem à Holanda, que Francisco Keil do Amaral realizou em 1936 durante uma folga no trabalho de acompanhamento da construção do pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris de 1937, este resume as suas impressões do país: “Era uma Holanda progressiva, guardando das tradições a justa medida; com o culto das árvores e das flores que não apenas das túlipas de exportação; com cidades construídas segundo modernos e encantadores planos de urbanização; com arquitectura moderníssima, embora de carácter tipicamente holandês; com um nível de vida tão elevado e generalizado, que as pessoas até podiam ser simples e calmas; um país sem analfabetos”. Esta visão idílica da Holanda levou certamente Keil a procurar melhor entender a arquitectura de tal país, que considerou corresponder às cidades, às ruas e praças, aos jardins, às casas com os seus pequenos jardins, os seus interiores, a conservação impecável das suas fachadas, o asseio dos passeios fronteiros, ressaltando tudo isto como produto do “sentido da necessidade colectiva e o hábito do esforço comum”, lembrando a conquista de terras ao mar. Depois descreve a sua visita à cidade de Hilversum, onde falou com “um célebre arquitecto holandês” que foi certamente Willem Marinus Dudok, aliás citado mais à frente a propósito das suas “admiráveis escolas primárias”. Da conversa relata o esforço de Dudok em acabar com as sebes em torno dos jardins privados, o que conseguiu ao fim de algumas tentativas e finalmente do ajardinamento geral da cidade. Mas o que, verdadeiramente espantou Keil, foi o facto de o condutor, do táxi que tomara, conhecer as escolas projectadas por Dudok, concluindo que, quer em Hilversum, quer noutras cidades holandesas, muito estrangeiros vinham visitá-las “atraídos pela beleza e quantidade das suas edificações modernas” apesar da “prodigiosa História da Holanda”, o que o levava a pensar que os “restos de uma das mais extraordinárias epopeias conhecidas não esmagaram com o seu glorioso peso a cultura e espontaneidade criadora dos homens de hoje”, numa clara alusão ao contraste com a situação portuguesa, em tempos do auge do Estado Novo, e à sua Política do Espírito. E a propósito de algumas conversas que teve com um dono de um restaurante e um seu cliente que o aconselharam a visitar certos edifícios em Haia

---

<sup>440</sup> Ângelo, Alfredo

*A Arquitectura de hoje tem de ser uma arquitectura viva*

In: *ARTE*, página coordenada por Júlio Pomar, nº 2, *A Tarde*, 14. 6. 1945

ou a consultar um livro sobre arquitectura holandesa, confirmando a constatação de que a Arquitectura era reconhecida pelo povo holandês, apresenta uma definição em conformidade: “A arquitectura não é apenas, como muitos supõem, uma simples forma de expressão plástica que permite aos artistas dar largas à sua fantasia criadora, consubstanciando sonhos e devaneios com o auxílio da técnica. É mais e melhor que isso. É o reflexo da própria vida, a tradução harmoniosa das necessidades materiais e espirituais que caracterizam épocas e povos. A História mostra-nos como sempre andou ligada à vida de acordo com a evolução da humanidade”. Devido a esta definição, Keil do Amaral considera ser um erro falar da arquitectura holandesa sem dar uma ideia da Holanda, estabelecendo uma profunda relação entre a sociedade e a Arquitectura, que, mais à frente precisa ao comparar estatísticas de mortalidade “nos conjuntos de cidades dos países da Europa mais privilegiados” e concluir que “A Holanda é pois o país da Europa com menor coeficiente de mortalidade nos grandes centros”. E continua dizendo que vários estudos “têm demonstrado como é importante, em tal assunto, a influência da qualidade das habitações, da densidade de população por quarto, e, principalmente, da orientação das casas e da sua relação com os espaços livres que as rodeiam e lhes garantem uma perfeita insolação e arejamento”. E ainda se refere à localização das indústrias, à protecção conseguida por zonas arborizadas para concluir que “Tudo isso, no fundo, é que é arquitectura e urbanismo. Foi, portanto, fazendo boa arquitectura e bom urbanismo que se conseguiu grande parte dessa redução da mortalidade”.

Esta associação Arquitectura/Urbanismo com a qualidade de vida de um povo marca uma viragem no pensar a Arquitectura e o Urbanismo em Portugal, que são relacionados, tal como o Movimento Moderno vinha a defender desde o início da década de 20, como base de entendimento de uma nova arquitectura e, em certa medida, tal como já antes os arquitectos/urbanistas franceses o tinham proposto. E basta lembrar a condenação do quarteirão por Water Gropius, Ernst May e muitos outros em nome da necessidade em conseguir a melhor orientação solar e aos ventos, associada à condenação da rua e sua não hierarquização funcional. Na geração Modernista apenas surge uma indicação da questão da orientação no *Relatório da Comissão das Construções Prisionais*, assinado entre outros por Cottinelli Telmo, através de um

esquema desenhado<sup>441</sup>. E basta lembrar a polémica em torno do liceu de Beja, projectado por Cristino da Silva, que era acusado de não se adaptar às condições climáticas do Baixo Alentejo, precisamente na altura em que Le Corbusier inventava o *brise-soleil*.

A última parte de *A Moderna Architectura Holandesa* inicia-se com referências a Berlage, De Klerk e Dudok que, provavelmente a esmagadora maioria dos arquitectos portugueses ignorava então. Logo a seguir, procura dar a compreender o que se fazia nesse país: “Faz-se na Holanda uma arquitectura racional, mas de um racionalismo sem dureza, sem secura, um racionalismo que anda de braço dado com a poesia. Estudam-se os projectos de dentro para fora, como deve ser, mas não se considera suficiente uma distribuição correcta de serviços. A Comodidade e a Beleza fazem-se mútuas concessões para maior harmonia dos conjuntos”. Há aqui que lembrar o Hotel e Teatro Gooiland em Hilversum terminado em 1936, ano em que Keil visitou a cidade, bem como o cinema Cineac no centro de Amesterdão, ambos construídos segundo projecto de Jan Duiker de quem a escola ao ar livre em Amesterdão e o sanatório Zonnestral são outras obras muito conhecidas no contexto dos movimentos mais radicais holandeses. Duiker foi membro activo do grupo “De8” e do “De8 en Opbouw” e director da revista com este nome<sup>442</sup>. Pelo menos os dois primeiros edifícios citados podiam ter chamado a atenção a Francisco Keil do Amaral, mas o seu interesse focou-se noutros arquitectos como se percebeu. Isto apesar de ter incluído, na edição deste texto em livro, a fábrica Van Nelle. Mas, neste caso, trata-se de uma fábrica. Talvez referindo-se a obras mais radicais, ele escreveu que “a muitos edifícios falta aquela simplicidade, aquela calma que é marca das grandes obras de Arte”.

---

<sup>441</sup> *Construções Prisionais, Cadeias Comarcãs – Relatório da Comissão das Construções Prisionais*  
In: *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos* n° 4, Maio 1938

Nota: Em 1939 Rodrigues Lima substituiu Cottinelli Telmo como arquitecto da Comissão das Construções Prisionais. Muitos anos depois, certamente no início da década de 60, aquele publicou um livro intitulado *Arquitectura Prisional* (publicado por uma entidade com a sigla SPP) onde, depois de uma superficial “evolução histórica”, apresenta projectos seus e de Cottinelli Telmo acompanhados por breves descrições.

<sup>442</sup> Molena, Jan  
*Jan Duiker*  
Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1989



Capa de edição única (1942)

Assim se coloca perante o experimentalismo das vanguardas e este texto é uma tomada de posição muito clara de Keil do Amaral perante a modernidade que ele definiu num pequeno livro em 1942, *A Arquitectura e a Vida*. Aí aponta para “uma tão vasta e violenta mudança, lançando em novos rumos a Civilização”, caminhando-se, “a passos largos, para uma internacionalização de certos aspectos da vida” levando a “crer que a nova expressão arquitectónica, embora com aspectos particulares, teria características basilares mundiais” e “Respondendo sempre a novas necessidades, iam surgindo, com rapidez vertiginosa, novos tipos de edificações” destacando os arranha-céus. Apoiado na compreensão de que se vivia numa época de transição, considerava estar-se na “infância de um movimento cujos passos são ainda incertos e hesitantes”<sup>443</sup>. Curiosamente, esta ideia de tempo de infância que ainda não chegou à maturidade na interpretação do século XX já tinha sido defendida por Raul Lino, enquanto Carlos Ramos, no catálogo do I salão dos Independentes, se refere a um período de transição. Mas a lembrança deste arquitecto leva ao final do texto de Keil que aborda a questão de uma arquitectura nacional, tão presente na segunda metade da década de 30 e primeira da década seguinte graças ao ambiente nacionalista imposto pela ditadura. Se a Casa Portuguesa e Raul Lino despoletaram a questão a partir da moradia unifamiliar, foi este último que transformou verdadeiramente em Arquitectura as reticências que vários intelectuais, escritores e artistas colocaram face a invasão do chalet em tempo de reconstrução do orgulho nacional na transição do século XIX para o XX. O Estado Novo aproveitou mais ou menos conscientemente a dinâmica que ainda subsistia na geração Modernista alimentada pelo seu fundo eclético. Aliás o já comentado artigo de Alfredo Ângelo refere-se a “três tendências da nossa arquitectura contemporânea: TRADICIONALISTA, ACADÉMICA, ARQUITECTURA D’HOJE = ARQUITECTURA VIVA”. Mas entendidas na óptica da geração Modernista (e não de Alfredo Ângelo) eram estilos, e pode-se considerar que estes arquitectos assim se comportaram. Jean-Pierre Épron no já citado *Comprendre l’Écletisme* define o ecletismo como uma atitude na procura da modernidade, bem diferente do historicismo marcado por uma visão saudosista. A diversidade dos estilos relacionados com a decoração será então fruto de uma consciência da modernidade em erupção para a qual ainda não se tem uma resposta satisfatória, até porque essa modernidade é entendida

---

<sup>443</sup> Amaral, Francisco Keil do  
*A Arquitectura e a Vida*  
Lisboa: Cosmos, 1942, pp. 108 a 110 e 116

ainda como não totalmente estabelecida. E, de facto, os arquitectos da geração Modernista praticaram os três estilos, muitas vezes misturados como é o caso do arranha-céus de Cassiano Branco com ornamentos à “D. João V” e algumas janelas com uma proporção alongada num tipo arquitectónico moderno. Em Adelino Nunes esses três estilos e a sua mistura são bem evidentes nos projectos iniciais para os correios (bem como no que se construiu). O nacionalismo do Estado Novo traduziu-se por um estilo preferencial, cujos elementos ornamentais/decorativos eram retirados do caldeirão da história ou da arquitectura popular vernácula vista pela óptica pitoresca/regional. Para muitos, a praça do Areeiro em Lisboa projectada por Cristino da Silva serviu de modelo, não esquecendo os quarteirões da António Augusto de Aguiar em Lisboa.

Keil procurava contrariar este estado de coisas e apresentar como alternativa o caso holandês. Abre, pois, o tema escrevendo: “E chegámos ao momento de abordar dois aspectos da arquitectura holandesa que nos podem proporcionar preciosas lições. Trata-se daquilo que se costuma chamar ‘expressão nacional’, ou melhor ‘regional’, e do pitoresco dos edifícios”. E logo define dois campos perante o tema. Um assenta nos “olhos postos no passado”, sendo indispensável o uso “dos antigos elementos regionais (...) para garantir uma certa continuidade na expressão característica, um certo pitoresco”. O outro adianta a variedade dos factores (“técnicos e espirituais, económicos e sociais, geográficos e climatéricos”) que “influem no modo de construir e na expressão dos edifícios (...) A verdadeira expressão regional das construções deverá ser, portanto, a resultante de todos os factores que ordenam a vida de determinada região, em determinado momento”. E adianta que “Evidentemente, por tal processo, se essas causas (ou factores) se mantiverem, aparecerão idênticos efeitos. E dizem (os que defendem este campo) ainda que só assim os edifícios constituirão expressões vivas, e poderão tirar das novas técnicas possibilidades artísticas”. Em alternativa “os arquitectos ter-se-iam limitado a repetir alguns elementos tipos, uma fatigante e interminável monotonia”. Claro que Keil do Amaral se coloca no segundo campo e vê na Holanda a prova da razão da sua escolha. Para fundamentar a Holanda como prova, dá alguns exemplos, como o construir em tijolo que tradicionalmente era usado “por ser o material mais económico e apropriado que o solo holandês, desprovido de pedra, lhes proporcionava. Surgiu o cimento armado e experimentaram-no. Cumpria cabalmente, mas a construção em tijolo continuava a ser ali mais fácil e económica (...) Passaram a só fazer vigas, lajes e pilares em cimento, pois neste capítulo a vantagem era manifesta;

essa prática impôs aos edifícios, mesmo feitos em tijolo, as novas características. No entanto sente-se bem o que elas devem aos condicionamentos permanentes da região. Keil encontra outro exemplo nas coberturas, constatando que “Uma forte pluviosidade obrigara os holandeses a fazer telhados com bastante inclinação e solidamente construídos. As mesmas condições climatéricas levaram-nos a manter essa solução; mas como o progresso industrial na Holanda é também uma realidade regional, e lhes permitiu estudar e realizar facilmente novos tipos de telha, sucedeu que, embora se tivesse mantido a solução ‘telhado’, os telhados de agora são caracteristicamente de agora, diferentes dos antigos”. Vale a pena lembrar que José Pessanha, em 1903, já tinha apontado para as modernizadas telhas de Raul Lino. Mas Keil do Amaral não esquece as coberturas em terraço a que reconhece a vantagem de terem vindo resolver problemas novos, impossíveis de solucionar com outro sistema de coberturas”, concluindo que “A modificação foi profunda, mas não a ponto de fazer desaparecer os efeitos comuns de uma mesma causa – o clima”. Este raciocínio fundamental para o texto (ou conferências que não se realizaram) é resumido por Keil ao escrever que “Esses e outros pontos de contacto asseguram a continuidade viva e profunda, que não apenas a do sabor decorativo”<sup>444</sup>. Nesta frase há também uma crítica ao que se fazia em Portugal, ao tal estilo nacional que os arquitectos da geração Modernista praticaram dando resposta ao ambiente nacionalista criado pelo Estado Novo. No entanto é significativo que pouco ou nada foi escrito sobre esta questão por esses arquitectos. A carta aberta a propósito do primeiro concurso de Sagres é um momento raro, mas contém implícita uma condenação da via que Cristino da Silva escolheu na praça do Areeiro. A edição portuguesa da revista *Nuevas Formas* poderia ter sido um espaço de teorização e crítica, mas não o foi, até porque os irmãos Rebelo de Andrade não primaram pela reflexão escrita.

Em 1945, o ainda estudante Fernando Távora publicou um artigo que foi depois refundido e editado em Lisboa por uns *Cadernos de Arquitectura* em 1947. É de assinalar que o texto de Fernando Távora, já da geração Moderna, seria o primeiro de uma série que incluiria um livro sobre os CIAM e uma antologia de escritos de Le

---

<sup>444</sup> Amaral, Francisco Keil do

*A moderna arquitectura holandesa*

In: *Seara Nova* n° 810 (20 de Fevereiro de 1943), n° 811 (27 de Fevereiro de 1943)

N° 812 (6 de Março de 1943), n° 813 (13 de Março de 1943)

Corbusier. Aparentemente o seu editor Manuel João Leal ficou-se pelo primeiro. Este texto tem o significativo título de *O problema da Casa Portuguesa* e nele, depois de criticar negativamente a “Casa à antiga portuguesa” e a sua projecção sobre a Arquitectura em Portugal, no capítulo *Para uma arquitectura portuguesa de hoje* pode-se ler que “Abrem-se perante nós, novos ou velhos armados de um espírito novo, horizontes vastíssimos, campos férteis de possibilidades, pois há que refazer começando pelo princípio (...) impõe-se um trabalho sério, conciso, bem orientado e realista, cujos estudos poderiam agrupar-se em três ordens: a) do meio português; b) da Arquitectura portuguesa existente; c) das possibilidades da construção moderna no mundo”. De uma atitude que se reclama do espírito novo em clara alusão ao Le Corbusier das vanguardas, passa para uma ponderada atitude de estudo, mas aqui o que interessa é entender o “estudo da Arquitectura portuguesa, ou da construção em Portugal” que considera estar por fazer. E isto para dar um “sentido actual” ao estudo, “tornando-o elemento colaborante da nova Arquitectura”, pois “É indispensável que na história das nossas casas antigas ou populares se determinem as condições que as criaram e desenvolveram (...) A casa popular fornecer-nos-á grandes lições quando devidamente estudada, pois ela é a mais funcional e a menos fantasiosa, numa palavra, aquela que está mais de acordo com as novas intenções”. Estava lançada a ideia de que uma arquitectura portuguesa que só assim o seria se respondesse às condições da terra e do homem, desde o passado ao presente, em cada época. Portanto estudar a arquitectura do passado só nesta perspectiva e não de uma “arqueológica orientação”<sup>445</sup>.

Em 1947 Francisco Keil do Amaral publicou na revista *Arquitectura* o artigo *Uma iniciativa necessária* onde lança concretamente o projecto “da recolha e classificação de elementos peculiares à arquitectura portuguesa nas diferentes regiões do país, com vista à publicação de um livro, larga e criteriosamente documentado, onde os estudantes e técnicos da construção pudessem vir a encontrar as bases para um regionalismo honesto, vivo e saudável”. Mais à frente define melhor 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

---

<sup>445</sup> Távora, Fernando  
*O problema da Casa Portuguesa*  
Lisboa: *Cadernos de Arquitectura*, 1947

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” (o discurso a partir da visita à Holanda está aqui presente), concluindo que “Nós, os que acreditamos numa arquitectura funcional, feita para servir mais do que para agradar consultá-lo-íamos com frequência”. Para tal Keil do Amaral adiantou que só faltava dinheiro, “Técnicos existem” e para realizar o trabalho propunha organizarem-se “três equipas de dois arquitectos, que percorreriam uma o Norte, outra o Centro e a outra o Sul do País, investigando, fotografando, desenhando, tomando notas. De regresso, classificariam e seleccionariam o material recolhido com calma e ponderação que o caso requer. E só faltaria então dar corpo ao livro”<sup>446</sup>. Assim se estabelece uma continuidade com aqueles que reclamavam estudos sérios a propósito da Casa Portuguesa. José Pessanha foi um deles quando escreveu, em 1903, que “importa substituir um estudo metódico da questão às divagações literárias, às sínteses audaciosas, às afirmações dogmáticas”, com atrás se viu. Mas, como já foi sublinhado, só agora, sob o impulso de Keil do Amaral, é que tal proposta foi possível realizar. A geração Modernista não teve a possibilidade de o fazer com a sua separação entre a Arte e a Ciência/Técnica. Ainda na directa influência Belas Artes, quanto muito entendiam a síntese artística como a única que possibilitava a visão holística na Arquitectura, mas caberia a outros, nomeadamente aos engenheiros, tratar dos aspectos técnico-científicos e, conseqüentemente, usar métodos de estudo compatíveis. Se Cassiano Branco se preparava para projectar, com fundamentos, ou escreveu um artigo sobre terramotos e Arquitectura, e com tal mostrou que o caminho, para uma outra postura do arquitecto, estava a abrir-se, teve que ser a geração seguinte a colocar-se nesse caminho.

Antes de se iniciar o *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa* já tinha sido publicado o *Inquérito à Habitação Rural* em 1943 por E. A. Lima Barros e Henrique de Barros, professores de Economia Rural no Instituto Superior Técnico/UTL, que traça um panorama negro da realidade das populações rurais a partir do levantamento de vários exemplos, desde a descrição da casa, incluindo uma planta, à lista dos seus móveis e utensílios, passando pela descrição dos modos de sustento da família e sua economia, bem como da sua alimentação. Tudo isto é enquadrado por uma análise

---

<sup>446</sup> Amaral, Francisco Keil do  
*Uma iniciativa necessária*  
In: *Arquitectura* nº 14, ano XX, 2ª série, Abril de 1947

geográfica da região<sup>447</sup>. É provável que Keil e alguns dos que colaboraram no Inquérito conhecessem este estudo, até porque ele foi muito mal recebido nas instâncias oficiais e, portanto foi alimento para as oposições. Keil do Amaral foi um opositor político do Estado Novo e muitos da geração Moderna também o foram. Pode-se até reconhecer que a classe dos arquitectos, particularmente através do Sindicato Nacional dos Arquitectos, foi marcada, a partir do final dos anos 40, por um afastamento relativamente ao Estado Novo que a mesma organização profissional não teve sob a liderança da geração Modernista. Esta mudança de atitude política tem não só a ver com a mudança de geração, com o resultado do fim da guerra, mas também com o reconhecimento do Movimento Moderno e com um novo entendimento do papel social da Arquitectura e do arquitecto. Francisco Keil do Amaral muito contribuiu para tal. Como figura entre duas gerações Keil ajudou a estabelecer-se uma transição em direcção ao Movimento Moderno, como é possível reconhecer através dos seus escritos.

No panorama da primeira metade do século, pode-se constatar que dois arquitectos se destacam no uso da palavra para divulgar e debater a Arquitectura em Portugal, Raul Lino e Francisco Keil do Amaral, mas com perspectivas muito diferentes, quer no que entendiam ser a Arquitectura, quer no que propunham como métodos e tipos de conhecimento, quer no papel do arquitecto. Mas trataram de temas comuns. Na geração Modernista há que salientar Cassiano Branco e Porfírio Pardal Monteiro. Fizeram um esforço de racionalização, mas com os limites que o sistema Belas Artes lhes impunha. Entre o romantismo do artista-arquitecto em Raul Lino, centrado na arquitectura doméstica, e a consciência de uma profissão que obtém outro reconhecimento oficial no tempo de Duarte Pacheco e participa no processo das Obras Públicas do Estado Novo, há também diferenças. Aliás o modelo Belas Artes é o do monumento, da cidade monumento, que corresponde à acção do estado para o bem público. A França representou, por excelência, esse modelo com o seu estado centralizado e a escola parisiense. Raul Lino teve outra formação e manteve-se afastado dos arquitectos de orientação parisiense. A partir da década de 30 e seguintes criticou ferozmente a arquitectura Moderna. Os arquitectos da geração Modernista nunca o fizeram. Apenas

---

<sup>447</sup> Basto, E. A. Lima; Barros, Henrique de  
*Inquérito à Habitação Rural*, 1º vol.  
Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, 1943

colocaram alguns reparos, como o fez Jorge Segurado por não entender a postura de vanguarda de Le Corbusier.

Mas, voltando ao *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa*, há que chamar a atenção que existiam antecedentes protagonizados por arquitectos das vanguardas do Movimento Moderno. Um dos exemplos é o GATEPAC na Catalunha, grupo de vanguarda sediado em Barcelona, que era a parte regional da organização espanhola dos CIAM, mas que foi o elemento mais activo no panorama do Movimento Moderno em Espanha nas décadas de 20 e 30 (até ao desfecho da Guerra Civil) pela mão de Josep Lluís Sert e Garcia Mercadal. Editaram uma revista, a *AC*, entre 1931 e 1937 cujo conjunto foi reeditado recentemente<sup>448</sup> e nela se pode ver, logo no primeiro número, um paralelo entre um exemplo de arquitectura popular vernácula e as habitações em banda projectadas por Jacobus J. P. Oud para o bairro Weissenhof em Estugarda inaugurado em 1927. Sob o exemplo popular está escrito: “Aparece o Standard. Ausência de toda a preocupação estética: fantasia, originalidade, estilos históricos, ‘cultura escolástica’, individualismo ...”. No nº 6 aparecem duas páginas de fotografias de povoações e edifícios variados de arquitectura popular vernácula com o significativo título “Ibiza, a ilha que não necessita de renovação arquitectónica” e um subtítulo “Em Ibiza não existem os estilos históricos”. Mas o que melhor antecede a iniciativa portuguesa é o nº 18 inteiramente dedicado à “Arquitectura Popular Mediterrânica” com muitos exemplos do sul de Espanha fotografados e desenhados, um texto intitulado *Raízes mediterrânicas da Arquitectura Moderna* e a condenação do uso decorativo dos “estilos populares”. Ainda no nº 21 aparece uma extensa apresentação comentada de “elementos da Arquitectura Rural na ilha de Ibiza”. Perante esta insistência da *AC* na arquitectura popular vernácula, não se pode negar a inclusão moderna das propostas de Távora e Keil e, finalmente do *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa*, cujo livro foi publicado em 1961 sob o título *Arquitectura Popular em Portugal*, depois do trabalho no terreno e da sua escrita entre 1955 e 1960 nos quais participaram muitos jovens arquitectos e alguns estudantes, entre eles Fernando Távora e também Francisco Keil do Amaral. Este trabalho foi a primeira investigação séria em Arquitectura em Portugal e que até teve um acolhimento internacional com se viu. Corresponde ao conhecimento

---

<sup>448</sup> *AC Publicación del GATEPAC*  
Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005

DOCUMENTOS DE ACTIVIDAD CONTEMPORANEA

NUMERO DEDICADO A LA  
ARQUITECTURA POPULAR

La arquitectura popular  
sin estilo y los objetos  
de uso doméstico de los  
lugares apartados de  
los centros de civilización  
conservan una base ra-  
cional que constituye la  
esencia de su expresión.

A.C. 18

PUBLICACIÓN DEL G. A. T. E. P. A. C. - AÑO V - PTAS. 3,25

Capa da AC nº 18, segundo trimestre de 1935

explícito segundo Julia Robinson e a um processo metodológico de contornos científicos que seriam reconhecidos certamente por Phillippe Boudon, com a procura de critérios semelhantes de observação e análise baseados em conceitos como o de tipo.

Nuno Portas entende o 1º Congresso Nacional de Arquitectura como “um momento capital da ‘resistência’ arquitectónica” na “passagem de testemunho da geração de 30 para a de 50”, interpretando que foi aí “que, pela primeira vez, são os problemas do contexto social e económico da produção da arquitectura que tomam o primeiro plano”, apesar de considerar ter sido “uma manifestação profissional cheia de mal-entendidos e meias palavras”, focando-se na “rejeição do ‘português suave’ (...) e a chamada de atenção para o ‘gravíssimo problema da habitação’ e o papel da arquitectura e urbanismo modernos”<sup>449</sup>. Já para Pedro Vieira de Almeida, preso a valores do absoluto, este congresso “em termos colectivos pode não ter representado senão politicamente um descompromisso tardio, profissionalmente um escapismo, culturalmente uma frustração, historicamente um mito”<sup>450</sup>. Mas é evidente, nas comunicações, que foram protagonizadas pelos mais jovens, o reconhecimento do Movimento Moderno, mesmo que absorvido através de leituras rápidas dos textos de Le Corbusier e tendo como imagens de fundo algumas realizações europeias ou brasileiras. Apesar disto os temas gerais do congresso debruçam-se sobre questões da realidade portuguesa, mesmo que ainda pouco estudadas ou abordadas anteriormente por muito poucos. Destes destaca-se Keil do Amaral que publicou na revista *Arquitectura* (em processo de renovação depois da passagem de propriedade para o ICAT, organização de que Keil era um dos dinamizadores) seis artigos com o título genérico *Maleitas da Arquitectura Nacional* entre 1947 e 1948, sobretudo sobre o exercício da profissão de arquitecto, a sua

---

<sup>449</sup> Portas, Nuno  
*A Evolução da arquitectura Moderna em Portugal*  
In: Zevi, Bruno  
*História da Arquitectura Moderna*, vol. II  
Lisboa: Arcádia, 1978, pp. 732 e 733

<sup>450</sup> Almeida, Pedro Vieira de Almeida  
*A Arquitectura Moderna*  
In: AA. VV.  
*História da Arte em Portugal*, volume 14  
Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p.112



**1.º CONGRESSO NACIONAL DE  
ARQUITECTURA**

**MAIO / JUNHO DE 1948**

*PROMOVIDO PELO SINDICATO NACIONAL  
DOS ARQUITECTOS COM O PATROCINIO  
DO GOVERNO*

**RELATÓRIO DA COMISSÃO EXECUTIVA  
TESES  
CONCLUSÕES E VOTOS DO CONGRESSO**

Capa da publicação do Congresso Nacional de Arquitectura 1948

formação e a directa envolvência profissional<sup>451</sup>. Trata-se afinal de um vivo testemunho dessas realidades em Portugal sobre as quais o congresso pouco se debruçou, preferindo os congressistas fazer propostas ou afirmações de princípios. É verdade que este foi o primeiro encontro de arquitectos realizado em Portugal e logo em congresso. Pouquíssimos arquitectos portugueses tinham saído as fronteiras nacionais para participar em tais acontecimentos. Mas o congresso acabou por ser um momento de afirmação dessa nova geração, apesar do que Pedro Vieira de Almeida escreveu. Ele próprio entendeu incluir na referida *A Arquitectura Moderna* um capítulo com o título de *As décadas pós-Congresso*, já só em parte por si escrito. Os mais importantes membros desta nova geração tiveram comportamentos de vanguarda, criaram organizações para a defesa e afirmação da arquitectura Moderna, remodelaram revistas existentes ou criaram novas, onde publicaram textos, manifestos e apresentaram obras, planos ou projectos de arquitectos da vanguarda do Movimento Moderno e deles próprios, organizaram ou participaram, em conjunto, em exposições, etc. O século XX pode-se dividir em duas metades, a que chegou até à segunda metade da década de 40 e a que se desenvolveu depois. É claro que a segunda metade é muito mais complexa que a primeira, os tempos foram outros, a história de Portugal mais agitada até pela inevitabilidade da cada vez maior intrusão internacional, e também pelo crescente número de arquitectos. Por alturas do congresso de 1948 eles apenas eram cerca de 200 e as escolas de Arquitectura duas e com muito poucos alunos!

---

<sup>451</sup> Para melhor saber sobre este conjunto de artigos consultar:

Toussaint, Michel  
*Reler as Maleitas da Arquitectura Nacional*  
In: *Jornal Arquitectos* n° 199, Janeiro/Fevereiro 2001

## BIBLIOGRAFIA



## **BIBLIOGRAFIA**

### **LIVROS, OPÚSCULOS, ARTIGOS, MANIFESTOS, ENTREVISTA, E RESVISTAS**

**AA. VV.**

*Arquitectura Popular em Portugal*

Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1980, p.XXIII

**AA. VV.**

*Arquitectura, técnica e natureza en el ocaso de la modernidad*

Madrid: Servicio de Publicaciones, Secretaria General Técnica, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1984

**AA. VV.**

*Representação a Sua Excelência o Presidente do Ministério Doutor António de Oliveira Salazar para que seja construído em Sagres o monumento digno dos Descobrimentos e do Infante*

Lisboa, 1935

**AC Publicación del GATEPAC**

Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005

*A Arquitectura Moderna em Portugal*

In: *LER* nº12 Março 1953, *LER* nº13 Abril 1953

**Almeida, Pedro Vieira; Fernandes, José Manuel**

*A Arquitectura Moderna*

In: *História da Arte em Portugal*, volume 14

Lisboa: Publicações Alfa, 1986

**Amaral, Francisco Keil do**

*A Arquitectura e a Vida*

Lisboa: Cosmos, 1942

*A moderna arquitectura holandesa*

In: *Seara Nova* nº 810 (20 de Fevereiro de 1943), nº 811 (27 de Fevereiro de 1943), nº812 (6 de Março 1943), nº 813 (13 de Março de 1943)

*Uma iniciativa necessária*

In: *Arquitectura* nº 14, ano XX, 2ª série, Abril de 1947

*O Problema da Habitação*

Porto: Livraria Latina, editora, 1945

**Amo, Joaquin Arnau**

*La Teoria de la Arquitectura en los Tratados* (Volumen I: Vitruvio)  
Madrid: Tebas Flores, 1987

**Andressen, João**

*Para uma cidade mais humana*

2ª edição do autor. 1962

**Ângelo, Alfredo**

*A Arquitectura de hoje tem de ser uma arquitectura viva*

In: *ARTE*, página coordenada por Júlio Pomar, nº 2, A Tarde

**Arquitecto Adelino Nunes**

In: *Arquitectura* nº26, ano XX, 2ª série, Agosto/Setembro 1948

**Azevedo, Rogério**

*A Arquitectura no Plano Social*

Porto: Imprensa Nacional, 1936

**Auzelle, Robert**

*Pladoyer pour une Organisation Consciente de l'Espace*

Paris: Vincent Freal et Cie, 1962

*A la Mesure des Hommes*

Paris: Éditions Ch. Massin, s. d.

**Basto, E. A. Lima; Barros, Henrique de**

*Inquérito à Habitação Rural*, 1º vol.

Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, 1943

**Barasch, Moshe**

*Teorias del Arte de Platón a Winckelmann*

Madrid: Alianza Editorial, 1991

**Bekaert, Geert**

*À l'École du Dieu du Goût*

In: Laugier, Marc-Antoine

*Essai sur l'Architecture + Observations sur l'Architecture*

Bruxelles: Pierre Mardaga, 1979

**Benevolo, Leonardo**

*Historia de la Arquitectura Moderna*

Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1994 (7ª edição)

*Introduccion a la Arquitectura*

Madrid: H. Blume Ediciones, 1979

**Benevolo, Leonardo; Albrecht, Benno**

*As Origens da Arquitectura*

Lisboa: Edições 70, 2003

**Berlage, Hendrik Petrus**

*Il posto dell'architettura nell'estetica moderna*

In: Berlage, Hendrik Petrus

*Architettura, urbanistica, estetica*

Bologna: Zanichelli Editore, 1989

*Urbanistica*

In: Berlage, Hendrik Petrus

*Architettura, urbanistica, estetica*

Bologna: Zanichelli Editore, 1989

**Berlin Free University**

In: *Architectural Design* Vol. XLIV 1/74

**Borissavlievitch, Miloutine**

*Las Teorias de la Arquitectura*

Buenos Aires: Libreria y Editorial "El Ateneo", 1949

**Botelho, Abel**

*A Casa Portuguesa*

In: *A Construcção Moderna* n° 92, 10 de Abril de 1903

**Boudon, Philippe**

*Sur l'espace architectural – Essai d'épistémologie de l'architecture*

Paris: Dunod, 1977

*Introduction à l'Architecturologie*

Paris: Dunod, 1992

*Conception et Projet*

In: Soulez, Antonia (direction)

*L'Architecte et le Philosophe*

Liège: Pierre Mardaga, 1993

**Boullée, Étienne-Louis**

*Architecture, essai sur l'art*

Paris: Hermann, 1968

*Considérations sur l'importance de l'Architecture, suivies de vues tendant aux progrès des Beaux-Arts*

In: Boullée, Étienne-Louis

*Architecture, essai sur l'art*

Paris: Hermann, 1968

**Brandão, Augusto**

*"A mais nova das ciências ou a mais antigada artes" – Dilema da Arquitectura actual e da Revista de Arquitectura actual*

In: *Binário* n°100 Janeiro 1967

**Branco, Cassiano**

*O perigo dos tremores de terra em Portugal*

In: *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificações (Reunidas)*, nº 32, 3ª série, ano XXX, Novembro 1937

*Problemas de Urbanização: Lisboa necessita de habitações económicas e não de casas para milionários – diz o arquitecto Cassiano Branco*

In: *Diário de Lisboa*, 19 de Março de 1943

**Britton, Karla**

*Auguste Perret*

London: Phaidon Press Limited, 2001

**Brownlee, David B.; Long, David G. De**

*Louis Kahn: In the Realm of Architecture*

New York: Rizzoli International Publications, 1991

**Bruant, Catherine**

*Donat Alfred Agache (1875-1959)*

*L'urbaniste: "une philosophie sociale"*

In: *Urbanisme* nº321, Novembre/Décembre 2001

**Caldas, João Vieira**

*Pardal Monteiro, arquitecto*

Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1997

**Cerdà, Ildefonso**

*La théorie générale de l'urbanisation* (primeira edição 1867)

Paris: Éditions du Seuil, 1979

**Choay, Françoise**

*Arquitectura e Urbanismo*

In: Dufrenne, Mikel

*A Estética e as Ciências das Arte*

Lisboa: Livraria Bertrand, 1982

*La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*

Paris: Éditions du Seuil, 1980

*L'Urbanisme, Utopies ou Réalités, une Anthologie*

Paris: Éditions du Seuil, 1965

**CIAM – La déclaration de La Sarraz (1928)**

In: Conrads, Ulrich

*Programmes et manifestes du XXème siècle*

Paris: Éditions de La Villette, 1991

**Construções Prisionais, Cadeias Comarcãs – Relatório da Comissão das Construções Prisionais**

In: *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos* nº 4, Maio 1938

**Dias, Francisco Silva**

*A propósito da exposição sobre obras de Raul Lino*

In: *Arquitectura* nº 115, Maio/Junho 1970

**Doxiadis, Constantinos A.**

*Architecture* (publicado na *International Encyclopedia of the Social Sciences*, 1968)

In: <http://www.doxiadis.org/files/pdf/architecture.pdf> (consultado em 07.03.08)

*Arquitectura em Transição*

Coimbra: Arménio Amado – Editor, Sucessor, 1965

**Durand, Jean-Nicolas-Louis**

*Compendio de lecciones de Arquitectura*

*Parte grafica de los Cursos de Arquitectura*

Madrid: Ediciones Pronaos, 1981

**Duarte, Carlos**

Pequena notícia assinada por Carlos Duarte na rubrica *Noticiário*

In: *Arquitectura* nº 115 Maio/Junho 1970

**Épron, Jean-Pierre**

*Comprendre l'Éclectisme*

Paris: Institut Français d'Architecture/Éditions Norma, 1997

**Figueiredo, Rute**

*Arquitectura e Discurso Crítico em Portugal (1893 – 1918)*

Lisboa: Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa, 2007

**Filgueiras Octávio Lixa**

*A Escola do Porto (1940/69)*

Catálogo de Exposição Carlos Ramos

Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986

**Foucault, Michel**

*L'archéologie du savoir*

Paris: Gallimard, 2008

**Frampton, Kenneth**

*Modern Architecture, a Critical History*

London: Thames & Hudson, 1997, pp. 297 a 304

**França, José-Augusto**

*A Arte em Portugal no Século XX, 1911-1961*

Lisboa: Bertrand Editora, 1991 (3ª edição)

**França, José-Augusto e Almeida, Pedro Vieira de**

A revista *Arquitectura* publicou no seu nº 116 (Julho/Agosto 1970) as respostas de José-Augusto França e Pedro Vieira de Almeida a Francisco Silva Dias

**Frank Lloyd Wright**

Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1985

**Friedman, Yona**

*La Arquitectura Móvel*

Barcelona: Editorial Poseidon, 1978

**Gândara, Alfredo de Oliveira**

O Éden-Teatro

In: *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Construção (Reunidas)* nº 15/1936

**Giedion, Siegfried**

*Arquitectura e Comunidade*

Lisboa: Livros do Brasil, s. d.

*Escritos escogidos*

Murcia: COAAT de Murcia, 1997

*Espacio, Tempo y Arquitectura (el futuro de una nueva tradición)*

Barcelona: Hoepli, 1958

**Girard, Christian**

*Architecture et Concepts Nomades*

Bruxelles: Pierre Mardaga, 1986

**Gomes, Paulo Varela**

*O paradoxo do Rossio* (entre o pombalino e o modernismo)

In: Gomes, Paulo Varela

*A Cultura arquitectónica e artística em Portugal no século XVIII*

Lisboa: Editorial Caminho, 1988, pp. 115 a 136

**Gröer, Etienne de**

*Introdução ao Urbanismo*

In: *Boletim da Direcção Geral de Urbanização*, I Volume, 1945-1946

**Gromort, Georges**

*Initiation a l'Architecture*

Paris: Librairie d'Art R. Ducher, 1938

**Guadet, Julien**

Éléments et Théorie de l'Architecture

Paris: Librairie de la Construction Moderne, s.d. (Tome I), Cinquième Édition

**Guarini, Guarino**

*Architettura Civile*

Torino: apresso Gianfranco Mairesse all'Insegna di Santa Teresa di Gesu, 1737

**Hall, Peter**

*Cities of Tomorrow*

Oxford: Balackwell Publishers, 1988, pp. 175 a 202

**Hanrot, Stéphane**

*À la Recherche de l'Architecture – Essai d'Épistémologie de la Discipline et de la Recherche Architecturales*

Paris: L'Harmattan,

**Hays, K. Michael**

*Modernism and the posthumanism subject: the architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*

Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995

**Hegel, Georg Wilhelm Friedrich**

*Esthétique*, troisième volume

Paris: Flammarion, 1979

**Hilberseimer, Ludwig**

*La arquitectura de la gran ciudad*

Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979

**Hitchcock, Henry-Russel; Johnson, Philip**

*The International Style*

New York: W. W. Norton & Company, 1966

**Hofstadter, Albert; Kuhns, Richard** (Edited by)

*Philosophies of Art & Beauty – Selected Readings in Aesthetics from Plato to Heidegger*

Chicago: The University of Chicago Press, 1976

**Hubert Damisch**

Artes

In: *Enciclopédia Einaudi*, vol.3 (Artes-Tonal/Atonal)

Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984

**Hvattum, Mari**

*The Limits of Theory*

In: *M29*, volume 1, 2002

**Ingersoll, Richard**

*There is no criticism, only history* (Richard Ingersoll interviews Manfredo Tafuri)

In: *Casabella* n° 619-620, January/February 1995

**Jaques, Annie**

in: Choisy, Auguste

*Histoire de l'Architecture* (publicada a partir da edição de 1899)

Bibliothèque de l'Image, 1996

**Johnson, Paul-Alan**

*The Theory of Architecture – Concepts, Themes & Practices*

New York: Van Nostrand Reinhold, 1994

**Kahn, Louis I.**

*Les espaces et l'architecture*

In: Kahn, Louis I.

*Silence et lumière*

Paris: Éditions du Linteau, 1996

**Kruft, Hanno-Walter**

*Storia delle teorie architettoniche, Dall'Ottocento a oggi*

Bari: Editori Laterza, 1987

**Laugier, Marc-Antoine**

*Essai sur l'Architecture*

In : Laugier, Marc-Antoine

Essai + Observations sur l'architecture

Bruxelles: Pierre Mardaga éditeur, 1978

**Leclerc, Bénédicte** (direction)

*Jean Claude Nicolas Forrestier, 1861-1930, Du jardin au paysage urbain*

Paris: Picard Éditeur, 1994

**Le Corbusier**

*Architecture en tout, urbanisme en tout*

In: Le Corbusier

*Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*

Paris: Les Éditions G. Crès et Cie, 1930

*Quand les cathédrales étaient blanches (Voyage au pays des timides)*

Paris: Denoël/Gonthier, 1977

*Manière de penser l'urbanisme*

Genève: Éditions Gonthier, 1963

*Sur les quatres routes (L'automobile, l'avion, le bateau, le chemin de fer)*

Paris: Denoël/Gonthier, 1978

*Une Maison – Un Palais* (1<sup>a</sup> edição: 1928)

Paris: Fondation Le Corbusier, Éditions Conivences, 1989

*Vers une Architecture* (1<sup>a</sup> edição: 1923)

Paris: Librairie Arthaud, 1977

**Le Cobusier; Jeanneret, Pierre**

*Les cinq points d'une architecture nouvelle*

In: Conrads, Ulrich

*Programmes et Manifestes de l'Architecture de XXème Siècle*

Paris: Les éditions de la Villette, 1991

*A Construção Moderna* n° 6 16 de Abril de 1900

*A Construção Moderna* n° 28 16 de Março de 1901

*A Construção Moderna* n° 38 16 de Agosto de 1901

*A Construção Moderna* n° 50 19 de Fevereiro de 1902

*A Construção Moderna* n° 56 10 de Abril de 1902

*A Construção Moderna* n° 60 20 de Maio de 1902

*A Construção Moderna* n° 65 10 de Julho de 1902

*A Construção Moderna* n° 74 10 de Outubro de 1902

*A Construção Moderna* n° 104 10 de Agosto de 1903

**Ledoux, Claude Nicolas**

*L'Architecture considérée sous le rapport de l'Art, des Moeurs et de la Législation*  
Paris: Hermann, 1997

**Leniaud, Jean-Michel**

*Les bâtisseurs d'avenir – Portraits d'architectes XIXe –XXe siècle*  
Paris: Librairie Arthème Fayard, 1998

**Lino, Raul**

*A Casa Portuguesa*  
Exposição Portuguesa em Sevilha, 1929

*Ainda as Casas Portuguesas*  
In: *Panorama* n° 4, ano 1, 1941

*Algumas considerações sobre a Arquitectura Alemã Contemporânea*  
Coimbra: Publicações do Instituto Alemão da Universidade de Coimbra, 1942

*A Nossa Casa*  
Lisboa: Atlântida, s. d. (1ª edição)

*Arquitectura “Moderna” e apologia do sapateiro*  
Diário Popular, 3 de Setembro de 1947

*A Arquitectura de hoje te de falar á alma*  
Diário Popular, 7 de Julho de 1950

*A Arquitectura Morreu?*  
Diário de Notícias, 4 de Agosto de 1955

*Arte Problema Humano (A propósito da Sede da O.N.U. em Nova Iorque)*  
Lisboa: Valentim de Carvalho, 1951

*Auriverde Jornada*  
Lisboa: Valentim de Carvalho, 1937, pp. 94 a 96

*Casas Económicas*

Lisboa: Secretariado da Propaganda Nacional, 1943

*Casas Portuguesas – Alguns apontamentos sobre o architectar das casas simples*  
(primeira edição: 1933)

Lisboa: Valentim de Carvalho, s. d. (quinta edição), p. 11

*É preciso reabilitar a proporção*

In: *Diário de Notícias* 19.2.1950

*Inquérito sobre o Plano de Urbanização de Lisboa, Depoimento do architecto Raul Lino*

In: *Acção, Semanário Português para Portugueses*, nº 23 31 de Outubro de 1936

*Lisboa do futuro: Projecta-se a construção de um arranha-céus na Avenida da Liberdade*

In: *Diário de Lisboa*, 15 de Março de 1943

*Novas expressões na Arte de Construir*

*Diário de Notícias, 11 de Dezembro de 1952*

*O Sensacionalismo e o Gigantismo na Architectura Moderna*

*Diário Popular, 22 de Maio de 1952*

*Quatro Palavras sobre Urbanização*

Lisboa: Valentim de Carvalho, 1945

*Vicissitudes da casa portuguesa nos últimos cinquenta anos*

In: *Ver e crer* nº 8, Dezembro de 1945

**Lôbo, Margarida Souza**

*Cristino da Silva e o Urbanismo*

In: AA. VV.

*Luis Cristino da Silva (arquiteto)*, catálogo da exposição

Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Janeiro 1998

*Duas décadas de Planos de Urbanização em Portugal (1934-1954) – Dissertação de Doutoramento*

Lisboa: FA/UTL, 1993

*Planos de Urbanização – A Época de Duarte Pacheco*

Porto: FAUP publicações, 1995, pp. 193 e 194

**Loos, Adolf**

*Arquitectura*

In: Loos, Adolf

*Ornamento y Delito y otros escritos*

Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972

*Otto Wagner*

In: Loos, Adolf

*Ornamento y Delito y otros escritos*

Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972

**Loupiac, Claude; Mengin, Chritine**

*L'Architecture Moderne en France, tome 1, 1889-1940*

Paris: Picard Éditeur, 1997

**Lucan, Jaques (entrevistas)**

In: d'architectures, n° 173, Mai 2008

**Mello de Mattos**

*A Casa Portuguesa – outro depoimento*

In: A Construção Moderna n° 93, 20 de Abril de 1903

**Mendes, Manuel**

*Na morte do arquiteto Adelino Nunes*

In: *Vértice, revista de Cultura e Arte*, n°65, vol. VII, Janeiro de 1949

**Merlin, Pierre; Choay, Françoise**

*Dictionnaire de l'Urbanisme et de l'Aménagement*

Paris: Presses Universitaires de France, 1996 (primeira edição: 1988)

**Meyer, Hannes**

*Construir*

In: Hannes Meyer

*El arquitecto en la lucha de classes y otros escritos*

Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972

*Mi dimisión del Bauhaus*

In: Hannes Meyer

*El arquitecto en la lucha de classes y otros escritos*

Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972

*La arquitectura marxista*

In: Hannes Meyer

*El arquitecto en la lucha de classes y otros escritos*

Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972

**Miché, M. A.**

*Nouvelle Architecture Pratique ou Boulet Rectifié et Entièrement Refondu* (2ème édition)

Paris: Villet, Libraire, rue de Touraine St.Germain, n°5, 1825

**Milizia, Francesco**

*Arte de saber ver en las bellas Artes del Diseño* (publicado a partir da edição catalã de 1823)

Barcelona: Editorial Alta Fula, 1987

**Moholy-Nagy, László**

De los materiales a la arquitectura

In: Hereu, Pere; Montaner, Josep Maria; Oliveras, Jordi

*Textos de Arquitectura de la Modernidad*

Madrid: Editorial Nerea, 1994

**Molena, Jan**

*Jan Duiker*

Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1989

**Montaner, Josep Maria**

*Arquitectura e Crítica*

Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007

*Sistemas arquitectónicos contemporáneos*

Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008

**Monteiro, Porfírio Pardal**

*A Arquitectura no Plano Nacional*

In: *1º Congresso Nacional de Arquitectura, Relatório da Comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso*

Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, Maio/Junho 1948

*Arquitectos e Engenheiros perante os problemas da Arquitectura*

*Conferência proferida na Sociedade de Geografia pelo Arquitecto Professor Pardal Monteiro*

Folheto datado de 11 de Abril de 1950 (também publicada na revista *Arquitectura* nº 33-34 de 1950)

*A habitação modesta nos grandes núcleos urbanos*

III Congresso da “Federacion de Urbanismo y de la Vivienda”

Lisboa: 1944

*A colaboração de Arquitectos e Engenheiros na Arquitectura Moderna*

Separata do nº37 do *Boletim da Ordem dos Engenheiros*

Lisboa: Papelaria Fernandes, 1940

*A construção moderna, entrevista com o arquitecto Pardal Monteiro*

In: *O Globo* nº25, ano I, 6 de Julho de 1930

*Espírito Clássico*

In: *Sudoeste* nº 3, Novembro 1935

*O que é a Arquitectura*

*Palestra proferida no Rotary Club de Lisboa pelo Arquitecto Professor Pardal Monteiro*

*Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos* nº5, Junho e Julho de 1938 (também publicada no *Boletim da Ordem dos Engenheiros* nº37 e em separata pela Papelaria Fernandes, em Lisboa no ano de 1940)

*Protecção do campo contra as infiltrações da urbanização defeituosa*  
III Congresso da “Federacion de Urbanismo y de la Vivienda”  
Lisboa: 1944

**Mumford, Eric**

*The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*  
Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2000

**Neves, Henrique das**

*Casa Portuguesa*  
In: *A Construcção Moderna* n° 157 10 de Fevereiro de 1905, n° 158 20 de Fevereiro de 1905, n° 159 10 de Março de 1905, n° 160 20 de Março de 1905, n° 161 1 de Abril de 1905, n° 162 10 de Abril de 1905

**Nivet, Soline**

*Qui a peur de la théorie?*  
In : *d'architecture*, n° 173, Mai 2008

**Norberg-Schulz, Christian**

*Système Logique de l'Architecture (Intentions in Architecture)*  
Bruxelles: Pierre Mardaga, 1979

*Existencia, Espacio y Arquitectura*  
Madrid: Editorial Blume, 1975

**Palma, Cândido**

*Perspectivas da Nossa Arquitectura*  
In: *Arquitectura* n° 32, ano XXII 2ª série, Agosto/Setembro 1949

**Patte, Pierre**

*Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture (1769)*  
In: Fichet, Françoise  
*La Théorie Architecturale a l'Âge Classique – Essai d'anthologie critique*  
Bruxelles: Pierre Mardaga, 1979

**Payot, Daniel**

*Le Philosophe et l'Architecte* (tese de doutoramanto de 1980)  
Paris: Éditions Aubier Montaigne, 1982

**Pedreirinho, José Manuel**

*Dicionário dos Arquitectos activos em Portugal do século I à actualidade*  
Porto: Edições Afrontamento, 1994

*Possidónio da Silva, arquitecto 1806-1896*  
In: *Jornal Arquitectos* n° 166/167, Dezembro/Janeiro 1996/97

**Perret, Auguste**

*Architecture*  
In: Britton, Karla  
*Auguste Perret*, op. cit.,

*Contribution a une théorie de l'architecture*

In: Britton, Karla, op. cit.,

**Pérez-Gómez, Alberto**

*Architecture and the Crisis of Modern Science*

Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1984

**Pessanha, José**

*Fachadas de estilização tradicionalista – Arquitecto, sr. Raul Lino*

In: A Construção Moderna nº 102, 20 de Julho de 1903

**Piacentini, Marcello**

*Architettura Moderna*

Venezia: Marsilio Editori, 1996

*Difesa dell'Architettura Italiana* (1ª publicação: 1931)

In: Piacentini, Marcello

Venezia: Marsilio Editori, 1996

*Per l'autarchia politica dell'Architettura, 2 – Nuova rinascita* (1º publicação: 1938)

In: Piacentini, Marcello

Venezia: Marsilio Editori, 1996

**Piaget, Jean**

*A situação das ciências do homem no sistema das ciências*

Lisboa: Livraria Bertrand, 1976

**Picon, Antoine**

*Èrudition et Polémique: Le Vitruve de Claude Perrault* (Introduction)

In: *Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve* (publicado a partir da edição parisiense de 1773)

Bibliothèque de l'Image, 1995

**Pinto, Paulo Tormenta**

*Cassiano Branco 1897-1970, arquitectura e artifício*

Lisboa: Caleidoscópio, 2007

**Portas, Nuno**

*Arquitetura(s) – História e Crítica, Ensino e Profissão*

Porto: FAUP publicações, 2005

*A Arquitectura para Hoje*

Edição do autor, 1964

*A Cidade como Arquitectura*

Lisboa: Livros Horizonte, s.d.

*As Ciências Humanas na Renovação da Formação do Arquitecto* (1965)

In: Portas, Nuno

*Arquitetura(s) – História e Crítica, Ensino e Profissão*

Porto: FAUP publicações, 2005

*A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal*  
In: Zevi, Bruno

*História da Arquitectura Moderna*, vol. II  
Lisboa: Arcádia, 1978

*L'invité Nuno Portas – Propos recueillies par Thierry Paquot le 8 Février 2000, à Paris*  
*Urbanisme n° 312 Mai/Juin, 2000*

In: Portas, Nuno

*Arquitectura(s) – Teoria e Desenho, Investigação e Projecto*  
Porto: FAUP publicações, 2005

**Pressouyre, Sylvia**

*Serlio, Sebastiano (1475-env. 1554)*

In: AA. VV.

*Dictionnaire des Architectes*

Paris:Encyclopaedia Universalis/Albin Michel, 1999

**Rabeau, Daniel**

*PERCIER Charles (1764-1838) & FONTAINE Pierre François (1762-1853)*

In:AA. VV.

*Dictionnaire des Architectes*

Paris:Encyclopaedia Universalis/Albin Michel, 1999

**Ragon, Michel**

*C'est quoi l'Architecture?*

Paris: Éditions du Seuil, 1991

**Ramée, Daniel**

*L'Architecture et la Construction Pratiques*

Paris: Librairie de Firmin-Didot, 1881 (Quatrième édition), Préface

**Rapoport, Amos**

*Vivienda y Cultura*

Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972

*Reorganização Financeira do Material e das Instalações*, Volume I

Lisboa: Publicidade e Propaganda dos C. T. T., Julho 1938

**Ribeiro, Ana Isabel de Melo**

*Arquitectos Portugueses: 90 anos de vida associativa 1863-1953*

Porto: FAUP publicações, 2002

**Ribeiro, Irene**

*Raul Lino, Pensador Nacionalista da Arquitectura*

Porto: FAUP publicações, 1994

**Robinson, Julia Williams; Piotrowski, Andrzej** (coordenadores)

*The Discipline of Architecture*

Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001

*The Form and Structure of Architectural Knowledge: From Practice to Discipline*

In: Piotrowski, Andrzej; Robinson, Julia Williams (coordenadores)

**Rocha Peixoto**

*Casa Portuguesa*

In: *A Construção Moderna*, nº 141, 20 de Agosto de 1904, nº 142, 1 de Setembro de 1904, nº 143, 10 de Setembro de 1904, nº 144 de 20 de Setembro de 1904, nº 146 de 10 de Outubro de 1904, nº 155 de 10 de Janeiro de 1905

**Rodolfo, João de Sousa**

*Luís Cristino da Silva e a Arquitectura Moderna em Portugal*

Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002

**Rodrigues, Maria João Madeira**

*Arquitectura*

Lisboa: Quimera Editores, 2002

**Rodrigues, Maria João Madeira; Sousa, Pedro Fialho de; Bonifácio, Horácio**

**Manuel Pereira**

*Vocabulário Técnico e Crítico de Arquitectura*

Coimbra: Quimera Editores, 1990

**Rossi, Aldo**

*A Arquitectura da Cidade*

Lisboa: edições Cosmos, 1977

**Ruskin, John**

*The Seven Lamps of Architecture*

Sunnyside: George Allen, 1883 (Fourth edition)

*The Stones of Venice*

New York: Da Capo Press, 1985

*Lectures on Architecture and Painting*

In: Ruskin, John

*Pre-Raphaelitism & others Essays & Lectures on Art*

London: J. M. Dent & Co. 1906

**Rykwert, Joseph**

*Architecture is for everyone*

In: *Cluster* nº 07, 2008

**Salazar, Abel**

*A Arquitectura do Porto*

In: *O Diabo* nº174, ano IV, 23 de Janeiro de 1938

*Esquisso de uma Teoria Bio- Mecânica da História*  
In: *Sol Nascente* nº 12, 1 de Agosto de 1937

*Uma obra prima de Architectura, O Palácio da Sociedade das Nações*  
In: *O Diabo* nº192, ano IV, 29 de Maio de 1938

**Saint, Andrew**

*The Fate of Pugin's True Principles*

In: Atterbury, Paul; Wainwright, Clive (edited by)

*Pugin* (catálogo da exposição realizada em The Victoria & Albert Museum, Londres 1994)

London: Yale University Press, 1994

**Scarlatti, Eduardo**

*Contra uma estética do fingimento e da incomodidade*

In: *O Diabo* nº 129, ano III, 13 de Dezembro de 1936

**Schulze, Franz**

*Philip Johnson, life and work*

Chicago: The University of Chicago Press, 1994

**Segurado, Jorge**

*Sinfonia do Degrau, Impressões da América*

Lisboa: Edição do autor, 1940

**Semper, Gottfried**

*L'architettura*

In: Semper, Gottfried

*Architettura, Arte e Scienza – Scritti Scelti. 1834-1869*

Napoli: C.L.E.A.N. 1987

**Silva, Joaquim Possidónio da**

*O que foi e é Architectura; e o que aprendem os Architectos fóra de Portugal*

Lisboa: Imprensa Silviana, 1833

**Silver, Nathan**

*Architectura sin Edificios*

In: Jenks, Charles; Baird, George

*El significado en Architectura* (edição original: 1969)

Madrid: H. Blume Ediciones, 1975

**Sitte, Camillo**

*L'art de batir les villes, L'urbanisme selon ses fondements artistiques*

Paris: Éditions L'ÉQUERRE, 1980

**Sullivan, Louis H.**

*Kindergarden Chats and others writings*

New York: Dover Publications, 1979

**Tafari, Manfredo**

*Teorias e Historia de la Arquitectura*

Barcelona: Editorial Laia, 1973

**Tainha, Manuel**

*Depoimento* (texto fotocopiado distribuído na exposição *Luís Cristino da Silva, arquitecto* realizada na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa em Janeiro de 1998, mas datado de Dezembro de 1989)

**Távora, Fernando**

*O problema da Casa Portuguesa*

Lisboa: Cadernos de Arquitectura, 1947

*Da Organização do Espaço*

Porto: Edições do curso de arquitectura da E.S.B.A.P., 1962,

**Thoreau, Henry David**

*Walden and Civil Desobedience* (primeira edição de *Walden*: 1854)

New York: Viking Penguin, 1985

**Turner, John**

*Liberdade para construir*

In: Hereu, Pere; Montaner, Josep Maria; Oliveras, Jordi

*Textos de Arquitectura de la Modernidad*

Madrid: Editorial Nerea, 1994

**Toussaint, Michel**

*A arquitectura moderna e os trópicos*

In: Ur Cadernos de Arquitectura da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, nº5, Maio 2005

*A Paisagem segundo Raul Lino*

In: *Jornal Arquitectos* nº206, Maio/Junho 2002

*A Villa Savoye como Obra de Arte Moderna*

In: *Jornal dos Arquitectos*

*Reler as Maleitas da Arquitectura Nacional*

In: *Jornal Arquitectos* nº 199, Janeiro/Fevereiro 2001

*Significados da telha para hoje: oito exemplos*

In: AA. VV.

*Telhados Contemporâneos da Arquitectura Portuguesa*

Lisboa: Cláudio Sat/Editorial Balau, 2005

**Tzonis, Alexander**

*Hacia un entorno no opresivo*

Madrid: Hermann Blume Ediciones, 1977

**Ugo, Vittorio; Masiero, Roberto**

*La Questione Architettura*

Milano: Cluva Editrice, 1990

**Upton, Dell**

*Architecture in the United States*

Oxford: Oxford University Press, 1998

**Valéry, Paul**

*Eupalinos, L'ame et la danse , Dialogue de l'arbre*

Paris: Éditions Gallimard, 1986

**Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel**

*Entretiens sur l'Architecture*

Bruxelles: Pierre Mardaga, éditeur, 1978, Dixième Entretien

**Venturi, Robert**

*Complexity and Contradiction in Architecture*

New York: The Museum of Modern Art, 1992

**Venturi, Robert; Izenour, Steven; Brown, Denise Scott**

*Aprendiendo de Las Vegas*

Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978

*Entretiens sur l'Architecture* (publicados a partir do original em dois volumes de 1863 e 1872)

Bruxelles: Pierre Mardaga éditeur, 1978 (Tome premier)

*The Foundations of Architecture – Selections from the Dictionnaire Raisonné*

New York: George Braziller, 1990

**Wagner, Otto**

*Architettura moderna*

In: Wagner, Otto

*Architettura moderna e altri scritti*

Bologna: Zanichelli Editore, 1984

**Wogensky, André**

*Les Fontions de l'Architecture*

In: Dubuisson, Bernard (Direction)

*Encyclopédie Pratique de la Construction et du Bâtiment*

Paris: Librairie Quillet, 1959

**Wright, Frank Lloyd**

*Pour une architecture organique (Conférences de Londres, 1939)*

In: Wright, Frank Lloyd

*L'avenir de l'architecture – Les origines du post-modernisme, volume 2*

Paris: Éditions Denoël/Gonthier, 1982

*Quelques aspects du passé et du présent de l'architecture*  
In: Wright, (op. cit.), volume 1

*La fin de la corniche*  
In: Wright, (op. cit.)

**Zevi, Bruno**  
*Saber ver a Arquitectura*  
Lisboa: Editora Arcádia, 1966

## TRATADOS

**Alberti, Leon Battista**  
*The Ten Books of Architecture* (The 1775 Leoni Edition)  
New York: Dover Publications, 1986

**De Cordemoy**  
*Nouveau Traité de Toute L'Architecture ou l'Art de Bastir*  
Paris: Chez Jean-Baptiste Coignard, 1714

**Jombert, Charles-Antoine**  
*Architecture Moderne ou l'art de bien bâtir pour toutes sortes de personnes*  
Tome Premier  
Paris: Librairie du Génie & de l'Artillerie, 1764

**Palladio, Andrea**  
*The Four Books of Architecture* (publicado a partir da edição londrina de 1738)  
New York: Dover Publications, 1965

**Raynaud, Léonce**  
*Traité d'Architecture* (Première Partie: Art de Batir)  
Paris: Dalmont et Dunod Éditeurs, 1860 (Deuxième édition)

**Sequeira, José da Costa**  
*Noções Teóricas de Arquitectura Civil*  
*Breve Tratado das Cinco Ordens de Arquitectura*  
*Jacomo Barozzio de Vignola* (publicado a partir do original de 1839)  
Lisboa: Faculdade de Arquitectura/UTL, 1989

**Serlio, Sebastiano**  
*The Five Books of Architecture* (An Unabridge Reprint of the English Edition of 1611)  
New York: Dover Publications, 1982

**Vitruvius**  
*The Ten Books on Architecture*

New York: Dover Publications, 1960

## **CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES**

*Catálogo do I Salão dos Independentes*

Lisboa: Maio 1930

Catálogo da exposição 1937-1952 arquitectura e equipamento do modernismo ao estado novo, as estações de Correio do Plano Geral de Edificação

Lisboa: Fundação Portuguesa de Comunicações.

Catálogo da exposição *Le Corbusier et le livre*

Barcelona: COAC, 2005

*Cassiano Branco: Uma Obra para o Futuro* (catálogo da exposição)

Catálogo da exposição *Le Corbusier et le livre*

Barcelona: COAC, 2005

*Buit in USA, since 1932* (catálogo da exposição)

New York: The Museum of Modern Art, 1945

*Luís Cristino da Silva, arquitecto*, (catálogo da exposição)

Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa, Janeiro de 1998;

*Le Corbusier et le livre*

Barcelona: COAC, 2005

## **DICIONÁRIOS E ENCICLOPÉDIAS**

*Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (Tomo 1)

Lisboa: Círculo de Leitores, 2002

*Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (Tomo III)

Lisboa: Círculo de Leitores, 2003

*Diccionario Metápolis de la Arquitectura Avanzada*

Barcelona: ACTAR, 2001

**Attali, Jaques**

*Dicionário do século XX*

Lisboa: Círculo de Leitores, 2000

**Bernage, Georges** (Refonte du Dictionnaire raisonné de l'Architecture)

*Encyclopédie Médiévale d'après Viollet-le-Duc*

Bayeux: Georges Bernage éditeur, s.d.

**Abrams, Charles**

*The Language of Cities – A glossary of terms*

New York : The Viking Press, 1971

**Cabral, José Lencastre (coordenador)**

*Moderno Dicionário da Língua Portuguesa* (volume 1)

Lisboa: Círculo de Leitores, 1985

**Carver, David J.; Wallace, Michael J.; Cameron, John**

*Collins English Learner's Dictionary*

London: Collins, 1980

**Chaslin, François**

Oú en sommes-nous?

**Cooper, David** (Edited by)

*A Companion to Aesthetics*

Oxford: Blackwell Publishers, 1996 (primeira edição: 1992)

**Curl, James Stevens**

*Oxford Dictionary of Architecture*

Oxford: Oxford University Press, 1999

**Diderot, Denis** (Mise en ordre & publié par) ; d'Alembert, Jean le Rond (Partie Mathématique)

*Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* Tome Premier

Paris: Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751

**Edgar, Andrew; Sedgwick, Peter (Editors)**

*Key concepts in Cultural Theory*

London: Routledge, 1999

**Fox, Richard Wightman; Kloppenberg, James T.**

*A companion to American Thought*

Malden: Blackwell Publishers, 1998

**Hofstadter, Albert, Kuhns, Richard** (Edit by)

*Philosophies of Art and Beauty – Selected Readings*

In: *Aesthetics from Plato to Heidegger*

Chicago: The University of Chicago Press, 1976

**Morvan, Danièle (conception et direction)**

*Le Robert Mini*

Paris: Dictionnaires Le Robert, 1995

**Müller, Werner; Vogel, Gunther**

*Atlas d'architecture mondiale*, volume 1

Paris: Éditions Stock, 1978 (primeira edição alemã: 1974)

**Portoghesi, Paolo (Diretto da)**

*Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*

Roma : Instituto Editoriale Romano, 1968, vol. I

**Quincy, Quatremère de**

*Dizionario Storico di Architettura*

Venezia: Marsilio Editori, 1985

**Silva, D. Diego Antonio Rejón de**

*Diccionario de las Nobles Artes para instruccion de los aficionados, y uso de los profesores*

Segovia: En la Imprensa de D. Antonio Espinosa, 1788 (reedição de COAM, Madrid 1995)

**Sturgis, Russel**

*A Dictionary of Architecture and Building*

New York: The MacMillan Company, 1905

***The New Enciclopedia Britannica vol.1 e 13***

Chicago: Enciclopedia Britannica, 1999

**Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel**

*Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XI au XVI siècle*, volume premier

Paris: V. A. Morel & Cie, Éditeurs, 1875

**Whittick, Arnold** (Director de la publicación)

Enciclopedia de la Palnificación

Madrid: Instituto de Estudos de Administración, 1975 (primeira edição americana:1974)

**OBRAS DE CONSULTA GERAL**

**AA. VV.**

*Arquitectura do século XX, Portugal* (catálogo da exposição)

Lisboa: Portugal-Frankfurt 97

Frankfurt: DEutsches Architektur-Museum

New York: Prestel-Verlag, 1997

**Benévolo, Leonardo**

*Historia de la Arquitectura Moderna*  
Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1994

**Curl, James Stevens**

*Oxford Dictionary of Architecture*  
Oxford: Oxford University Press, 1999

**Frampton, Kenneth**

*Modern Architecture, a critical history*  
London: Thames & Hudson, 1997

**Lampugnani, V. M. (general editor)**

*The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th-Century Architecture*  
London: Thames & Hudson, 1989

**Lobo, Margarida Souza**

*Planos de Urbanização: A época de Duarte Pacheco*  
Porto: FAUP publicações, 1995

**Merlin, Pierre; Choay, Françoise**

*Dictionnaire de l'Urbanisme et de l'Aménagement*  
Paris: Presses Universitaires de France, 1988

**Pedreirinho, José Manuel**

*Dicionário dos Arquitectos activos em Portugal do século I à actualidade*  
Porto: Edições Afrontamento, 1994

## ABREVIATURAS

CIAM	Congrès Internationaux d' Architecture Moderne
COAC	Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña
CTT	Correios, Telégrafos e Telefones
CUF	Companhia e União Fabril
ESBAL	Escola Superior de Belas Artes de Lisboa
EUA	Estados Unidos da América
FAUP	Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto
FAUTL	Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa
GATEPAC	Grupo de Arquitectos e Técnicos Espanoles para el Programa de la Arquitectura Contemporánea
ICAT	Iniciativas Culturais Arte e Técnica
IST	Instituto Superior Técnico (Universidade Técnica de Lisboa)
MoMA	Museum of Modern Arte (New York)
ONU	Organização das Nações Unidas
ODAM	Organização dos Arquitectos Modernos
SAAL	Serviço de Apoio Ambulatório Local
SNA	Sindicato Nacional dos Arquitectos
SPUIA	Secção Portuguesa da União Internacional dos Arquitectos
UTL	Universidade Técnica de Lisboa

