

**ÉTICA E ARQUITETURA:  
A RESPONSABILIDADE DE UMA NOVÍSSIMA CRÍTICA EM PORTUGAL**

Tiago Luis de Noronha Lopes Dias  
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona / Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo, Faculdade de  
Arquitectura da Universidade do Porto  
Calle Rossellò 36, 2º 4ª, 08029 Barcelona, Espanha  
tiagolopesdias@gmail.com

# ÉTICA E ARQUITETURA: a Responsabilidade de uma Novíssima Crítica em Portugal

## RESUMO

O argumento que se desenvolve no seguinte artigo defende que os princípios estruturantes do “Novo Brutalismo” encontraram eco em Portugal através de uma nova geração de arquitetos empenhada em desenvolver uma base teórica mais sólida que permitisse trilhar novos rumos para a arquitetura a partir de finais dos anos 1950.

A metodologia que se propõe seguir passa por recuperar alguns dos argumentos que Reyner Banham definiu no artigo de 1955, publicado na *Architectural Review*, e redefiniu em 1966 no livro que recuperava o mesmo título e lhe acrescentava uma pertinente interrogação: “The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?”. Ambos se centram nas propostas dos arquitetos Alison e Peter Smithson e na sua participação em dois importantes círculos intelectuais: um grupo artístico considerado antecessor da Pop Art; e a nova geração de participantes dos CIAM, que reunida sob a designação “Team 10” acabaria por ser determinante para o seu fim.

A luta contra os academismos e historicismos, a atenção à realidade e à forma como cada cultura define formas específicas de habitar, e a introdução de margens de flexibilidade nos usos constituem pontos essenciais de uma nova ética que será assumida também por uma geração crítica portuguesa que se revela atenta ao debate internacional. Entre os arquitetos mais ativos na atividade crítica, dividida entre o projeto e a investigação, o estudo da história e o ensino, encontram-se Nuno Portas (1934) e Pedro Vieira de Almeida (1933-2011). As suas investigações sobre programas coletivos incidirão sobretudo nos utilizadores e seus comportamentos, suas necessidades mutáveis e na capacidade do espaço poder sugerir e estruturar novas formas de vida.

A clarividência crítica que demonstram, em textos frequentemente publicados em periódicos generalistas com um público-alvo mais vasto, revela-se não só perante obras de colegas de geração, caso das primeiras resenhas à obra de Álvaro Siza (1933), mas também em obras nas quais têm responsabilidades diretas, como a Igreja do Sagrado Coração de Jesus em Lisboa: saída do ateliê de Nuno Teotónio Pereira (1922), onde Portas e Vieira de Almeida trabalham, é considerada obra-síntese de uma determinada concepção espacial, funcional e ética da arquitetura portuguesa dos anos sessenta.

**Palavras-chave:** Portugal; crítica; ética

## ABSTRACT

The purpose of the following paper is to demonstrate how the structuring principles of the “New Brutalism” echoed in Portugal through a new generation of architects committed to develop a more solid theoretical framework for architecture in the late 1950’s.

The methodology that we propose to follow deals with recovering some of the arguments defined by Reyner Banham in his 1955 article, published in the *Architectural Review*, and redefined in the 1966 book that recovered the same title, adding a relevant interrogation: “The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?”. Both were focused on Alison and Peter Smithson’s architectural proposals as well as their participation in two important intellectual circles: an artistic group considered as a forerunner of Pop Art; and the new generation of CIAM participants, gathered under the name “Team 10”, with its determinant action to put an end to the very idea of CIAM.

The fight against academics and historicism; the attention to reality and the way each culture defines specific ways of inhabiting; and the introduction of margins of flexibility in the uses are essential points of a new ethics that will also be assumed, in Portugal, by a new critical generation watchful with the international debate. Amongst the most restless architects and critics, divided between building and researching, the interpretation of history and teaching, are Nuno Portas (1934) and Pedro Vieira de Almeida (1933-2011). Their research on collective programs would, more than anything, fall upon the users and their behavior, mutable necessities and the capacity that space has to suggest and structure new ways of life.

The critical clairvoyance that they show, in texts that are frequently published in general newspapers with a more vast target audience, is revealed not only through the analysis of the work of colleagues from their generation, like Álvaro Siza (1933), but also in works for which they are directly responsible, such as the Jesus Sacred Heart Church in Lisbon: conceived in Nuno Teotónio Pereira’s (1922) studio, where Portas and Vieira de Almeida worked together, it represents a particular spatial, functional and ethical concept of Portuguese architecture of the 1960’s.

**Keywords:** Portugal; critique; ethics

# ÉTICA E ARQUITETURA

## A RESPONSABILIDADE DE UMA NOVÍSSIMA CRÍTICA EM PORTUGAL

Nas primeiras linhas do incontornável artigo “The New Brutalism”, publicado na *Architectural Review* de Dezembro de 1955, Reyner Banham assinala a autoridade que os historiadores de arquitetura tinham adquirido em anos recentes e a sua influência nos métodos de pensamento, de crítica e de ensino que prevaleciam no meio arquitetônico britânico. Na sua opinião, o Novo Brutalismo – expressão utilizada dois anos antes por Peter Smithson na descrição de um projeto de uma casa no Soho de Londres, e desde então em circulação pelas revistas da especialidade<sup>1</sup> – só podia ser entendido dentro do contexto de um gradual processo de historização da arquitetura moderna.

O trabalho do professor Rudolf Wittkower no *Warburg Institut* de Londres, de onde saíria o corpo teórico que seria reunido em 1949 no livro “Architectural Principles in the Age of Humanism”, não deixaria ninguém indiferente no meio arquitetônico do pós-guerra britânico, e Banham considera que Alison e Peter Smithson não seriam exceção<sup>2</sup>. Na sua opinião, a que seria a contribuição mais importante para a disciplina, da parte de um historiador, depois de Nikolaus Pevsner, tinha-se transformado num dos fenômenos do seu tempo. Uma das manifestações desse fenômeno seria a interpretação superficial levada a cabo pelos chamados “Neo-Palladianos”, empenhados numa recuperação formal da arquitetura do *Cinquecento* através de exercícios de estilo rotineiros e a-críticos. Não seria este o caso dos jovens Smithson, que no entanto iriam estruturar os seus primeiros projetos com composições geométricas axiais de grande clareza formal, utilizando noções de proporção e simetria que demonstravam conhecimento dos estudos de Wittkower, entretanto abandonadas quando se aperceberam do academismo a que tinham chegado os Neo-Palladianos.

O argumento de Banham constrói-se então para demonstrar que o Novo Brutalismo surge como uma reação à crescente academização das artes que, no caso da arquitetura, se refletia em dois movimentos esteticamente opostos: o funcionalismo do *International Style* e o historicismo dos Neo-Palladianos. Por isso, a nova direção no trabalho dos Smithson que as propostas para os concursos de Golden Lane (1952) e de Sheffield (1953) representam, é interpretada como uma superação da fase marcada pela escola de Hunstanton (concurso ganho em 1949) e a proposta para a catedral de Coventry (1951). Banham destaca do conjunto habitacional em Londres «a determinação em construir imagens visuais coerentes através de meios não formais, enfatizando a circulação visível, a identificação de cada uma das células de habitação e validando a presença dos seres humanos como parte integrante do todo»<sup>3</sup>. Da ampliação da Universidade de Sheffield, diz ir ainda mais longe, explorando um sentido intuitivo de topologia que permitia superar a composição elementar da régua-e-esquadro.

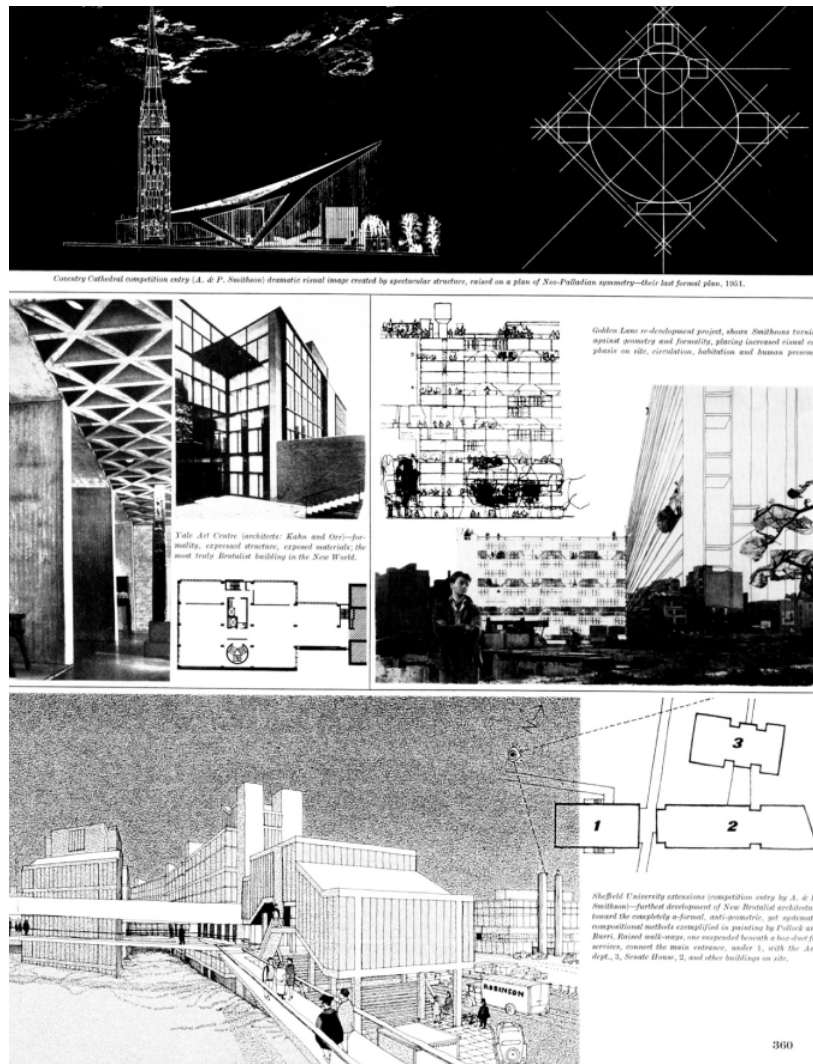


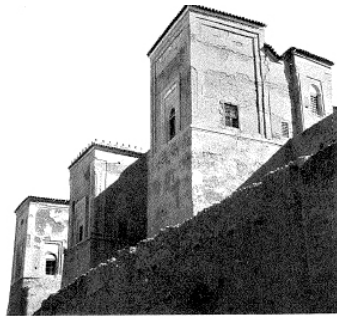
Fig.1. “The New Brutalism” – Reyner Banham (In: Architectural Review nº 688, Dezembro de 1955, p.360) De cima para baixo: Catedral de Coventry, Centro de Arte de Yale (Louis Khan), Golden Lane e Sheffield.

A escola de Hunstanton era por si considerada a primeira obra construída do Novo Brutalismo, mas o “passo em frente” que constituíram os dois últimos concursos levou-o a retirar importância à sua principal característica: a legibilidade formal de todo o conjunto. Aos outros dois princípios que ainda julgava relevantes para a sua caracterização arquitetônica – a exposição legível da estrutura e a valorização dos materiais empregues em bruto, «*as found*» – acrescentava agora uma noção mais experiencial [*Memorability as an Image*], sugerindo que o Novo Brutalismo se aproximava da grande arquitetura de Le Corbusier e da sua vontade de «*établir rapports émouvants*»<sup>4</sup>. No entanto, Banham deixa claro nas últimas linhas do artigo que o Novo Brutalismo é arquitetura do seu tempo, e não do tempo de Le Corbusier ou de qualquer outro mestre do passado; e que, embora se trate essencialmente de um ato de rebeldia de um jovem casal de arquitetos, só por apresentar um vigoroso compromisso com o seu tempo, merecia ser tida em consideração como uma contribuição de relevo para a arquitetura do pós-guerra [*the architecture of today*].

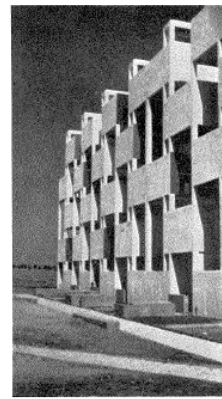
Passados onze anos, Reyner Banham reúne num volume consideravelmente extenso argumentos do Novo Brutalismo que procurava recuperar e reenquadrar no seu contexto histórico. O livro, que se assume como um ensaio crítico, repete o título do artigo de 1955, sendo contudo acrescentado um subtítulo em forma de interrogação que funciona como guia de leitura: «Ética ou Estética?». Duas questões essenciais são abordadas: a primeira, retoma a ligação dos Smithson com um grupo mais vasto de arquitetos, artistas, historiadores e críticos de arte que se reuniam no *Institute of Contemporary Arts* (ICA) de Londres e aí começaram a organizar atividades à margem da sua programação oficial<sup>5</sup>. A segunda, é a relação entre as ideias brutalistas e o colapso dos *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM), veiculado pelo *Team 10*, no qual o casal britânico teve uma ação preponderante. Estas ideias ocupam os capítulos centrais do livro (4 e 5) e surgem antes de Banham falar num «estilo brutalista»<sup>6</sup>.

Sobre a primeira questão, Banham sublinha que uma grande coerência de pensamento unia a atividade dos Smithson em torno do ICA com as propostas arquitetônicas que desenvolviam nos mesmos anos, sendo ambas marcadas por uma semelhante visão antiacadêmica e antiestética. Entre as suas duas principais concepções expositivas e o protótipo da Casa do Futuro<sup>7</sup>, destaca a utilização não convencional de toda uma imaginária que os meios de comunicação faziam circular de forma incessante, exposta como uma desconsideração deliberada das idéias convencionais de “estética”, “beleza” ou “arte”. O pavilhão-protótipo materializava uma forma de vida intuída a partir da possível generalização de determinados produtos e bens numa estética visual desconcertante, fugindo ao estereótipo “maquinista” que tantas vezes tinha “antecipado” o futuro.

Relativamente à importância da participação e dos contatos estabelecidos pelos Smithson nos CIAM, Banham é incisivo ao considerar como uma das contribuições mais importantes para o Novo Brutalismo a apresentação do conjunto residencial em Casablanca, do ateliê ATBAT, na *Architectural Design*. O texto dos Smithson, que incluía uma «declaração de princípios» no final da primeira página, assumia a cumplicidade imediata que se estabeleceu com a obra apresentada por Georges Candilis em Aix-en-Provence em 1953, ao verificarem estar ambos a desenvolver um tema comum: a «extensão da habitação»<sup>8</sup>. Banham procura demonstrar como, nas breves linhas escritas para contextualizar a obra, se desenvolve uma nova forma de pensamento onde as preocupações brutalistas vão muito além da mera questão plástica de materiais expostos ou de superfícies sem tratamento. Este «manifesto», que considera sintetizado numa frase citada no editorial que precedia o texto – «entendemos a arquitetura como o resultado direto de uma forma de vida»<sup>9</sup> – está assente em dois princípios fundamentais: a necessidade de um estudo aprofundado sobre a forma como as pessoas realmente vivem (sugerida em Casablanca na disposição do pátio como peça central da casa, de acordo com a tradição cultural islâmica); e o reconhecimento que o conceito de habitat era indissociável de uma margem de liberdade de adaptação a que todo o homem deveria aspirar. Ao destacar estes pontos, Banham procura demonstrar que a ética social tinha por então um peso nas preocupações dos Smithson que relegava para segundo plano a materialização da arquitetura.



Traditional housing from beyond the Atlas mountains, and right, type 1 dwellings at Casablanca.



Bodiansky  
Candilis  
Woods

The work of ATBAT-AFRIQUE

## COLLECTIVE HOUSING IN MOROCCO

described by A. and P. Smithson

### Bodiansky

*"The 'habitat' has been the fundamental factor of well-being and of spiritual evolution of the human race, its constant amelioration constitutes the satisfaction of the mission of builders."*

### Candilis

*"Throughout the years ATBAT has studied the problems of 'habitat' for the greatest number in all its aspects and peculiarities. It has not arrived at an all-round solution, but one solution for each case. It has found many solutions and many variants, but the spirit of search remains the same, the spirit of the greatest number with its laws and its disciplines."*

At CIAM X this summer, the subject under discussion will again be 'habitat',<sup>6</sup> when it is hoped that the first steps of a CIAM approach to the problems of the dwelling will be formulated. At the 1953 Congress at Aix-en-Provence, though many schemes were presented from all parts of the world, the only really new contributions came from groups from Britain, Holland and Morocco, and these were all concerned with the organization of new forms of collective housing, which could be developed into larger urban patterns.

The essay on 'Modern Architecture in Holland' (*Architectural Digest*, August, 1954), although it did not deal specifically with 'habitat', did try to present the spirit in which the Dutch are working. Our particular link with the Moroccan group (ATBAT-AFRIQUE), is that we found that through their own circumstances they were, like ourselves, working on the 'extension' of the dwelling. What we in Golden Lane<sup>7</sup> termed 'back-yard' they term 'patio', drawing their knowledge of Arab needs from the area of greater migration behind the Atlas mountains, where the established collective system includes the outdoor living space.

We regard these buildings in Morocco as the greatest achievement since Le Corbusier's Unité d'Habitation at Marseille. Whereas the Unité was the summation of a technique of thinking about 'habitat' which started forty years ago, the importance of the Moroccan buildings is that they are the first manifestation of a new way of thinking. For this reason they are presented as ideas; but it is their realization in built form that convinces us that here is a new universal.

### Statement of Principle

*It is impossible for each man to construct his house for himself.*

*It is for the architect to make it possible for the man to make the flat his home, the maisonette his 'habitat'.*

*Up to now, in Manual and in fact, the house is built down to the smallest detail and man is pressed into this dwelling—in spirit, the same from Scotland to the Gold Coast—and adapts himself as best he may to the life that the architecture furnishes him with.*

*The younger members of CIAM demand as a 'premiere proposition de L'Habitat' the voluntary effacement of the architect.*

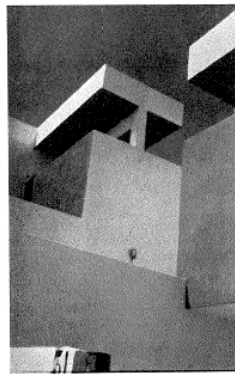
*We must prepare the 'habitat' only to the point at which man can take over.*

*We aim to provide a framework in which man can again be master of his house.*

*In Morocco they have made it a principle of 'habitat' that man shall have the liberty to adapt for himself.*

<sup>6</sup> 'Habitat' is a word used by the French to describe not only the home but also its environment and everything appertaining to it.

<sup>7</sup> This refers to the rejected project by A. and P. Smithson for the City of London Golden Lane competition. A condensed version of it was included in the British contribution to the CIAM IX exhibition.



Detail of Type 2 A dwellings at Casablanca.

2 • ARCHITECTURAL DESIGN, JANUARY, 1955

Fig.2. "Collective Housing in Morocco"— A. & P. Smithson (In: Architectural Design, Janeiro de 1955, p.2) Em baixo: "Statement of Principle (...) In Morocco they have made it a principle of 'habitat' that man shall have the liberty to adapt for himself".

Efetivamente, não seria exagerado pensar que esta obra – apreciada, no mesmo texto, como a maior conquista arquitetônica desde a *Unité* de Le Corbusier em Marselha – esteve na origem de algumas reflexões sobre o habitat escritas pelo casal entre 1953 e 1954<sup>10</sup>, que por sua vez seriam a base dos documentos preparatórios do seguinte CIAM. Nos encontros levados a cabo a partir de 1954, de Doorn a La Sarraz<sup>11</sup>, Alison e Peter Smithson fazem prevalecer uma nova forma de pensar o urbanismo desenvolvida a partir de comunidades com diferentes graus de complexidade e escalas de associação, funcionando cada uma como um "todo dentro de um todo", com lógicas de crescimento específicas que deviam ter em conta todo o meio físico e cultural envolvente. Este conceito de urbanismo, que os próprios chamavam «ecológico»<sup>12</sup>, iria ser assimilado por todo o grupo oficialmente encarregue de organizar o 10º CIAM (*Team 10*).

A ação do casal Smithson será decisiva para pôr fim a alguns dogmas do CIAM, sobretudo o esquematismo funcionalista da Carta de Atenas, e Banham sustém que as idéias brutalistas estão em direta relação com a sua proposta de uma aproximação mais humana e pragmática aos problemas do urbanismo e do habitat. Se cada problema do urbanismo era uma forma única de

associação humana, num particular tempo e num particular lugar, não havia soluções “ideais” nem definitivas; a “solução ideal” era sempre pensada partindo da realidade crua, *em bruto*, de determinado contexto de intervenção. Por outro lado, ao reivindicarem o abandono dos modelos analíticos a favor de um estudo das comunidades tal como existem e se influenciam mutuamente (e não como idéias abstratas) estavam a assumir um compromisso de envolvimento direto oposto ao idealismo utópico de uma *Ville Radieuse*.

No Congresso de Dubrovnik, realizado em 1956, o *Team 10* reforça a sua convicção: a arquitetura e o planeamento urbano deveriam tornar significativos a mobilidade, o fluxo, a transformação, o crescimento – no fundo, a vitalidade própria da sociedade do seu tempo – se queriam materializar ambientes construídos que pudessem ter algum significado para as atuais gerações. Desenvolver estruturas baseadas em associações humanas, atentas à forma como se juntam as pessoas [*Cluster*] e como se movem [*Mobility*] ou às relações entre as partes e o todo [*Growth and Change*] era uma alternativa aos grandes gestos artísticos, aos grandes traçados reguladores e às composições geométricas axiais, que apelavam a uma concepção formal e social assente no equilíbrio, na imobilidade e na auto-suficiência: visões de uma simplicidade irrealista no complexo mundo surgido depois da guerra.

### **Portugal e a novíssima geração**

Até meados dos anos 1950, Portugal é um país essencialmente agrícola, com uma indústria incipiente e incapaz de produzir alterações significativas no tecido social. Contudo, coincidindo com o plano de recuperação econômica dos Estados Unidos para a Europa, e pese embora a sua aceitação renitente e tardia devido à política de neutralidade definida pelo regime autoritário do Estado Novo em relação à Segunda Guerra Mundial, esta situação altera-se. O rápido processo de industrialização levado a cabo a partir desta década tem um impacto assinalável nos núcleos urbanos litorais onde se instalam as principais indústrias. Sobretudo em Lisboa, torna-se evidente a dificuldade da cidade em absorver o êxodo rural e fornecer alojamento condigno às populações que fugiam da miséria que se vivia no interior.

No panorama arquitetónico, e após um breve período em que o próprio regime “apadrinha” algumas conquistas do Movimento Moderno em edifícios com presença urbana significativa<sup>13</sup>, os modelos internacionais são adotados com hesitação, seja porque os valores que veiculam não interessam ao regime, seja por insegurança ou debilidade teórica dos projetistas; contudo, durante os anos cinquenta, algumas contribuições de Le Corbusier, atualizadas pela plasticidade brasileira (na originalidade dos seus quebra-luzes e pára-sóis), serão aplicadas em programas de habitação coletiva que propõem uma escala mais adequada para resolver as necessidades que se verificam, embora surjam inevitavelmente desfasados de um debate internacional já empenhado na revisão crítica desses mesmos modelos.

Por outro lado, em 1955 inicia-se o Inquérito à Arquitetura Regional Portuguesa, um trabalho de campo feito por seis equipas que percorrem, a pé ou de motociclo, todo o território continental, observando as formas de organização e de construção vernaculares, populares ou anónimas<sup>14</sup>. Uma feliz coincidência permitirá aplicar alguns princípios estudados no Inquérito à proposta apresentada pela delegação portuguesa no CIAM de Dubrovnik: um plano para uma comunidade rural no nordeste transmontano com cerca de 40 habitações. Digo “coincidência” pois se o âmbito do Inquérito era sobretudo o território rural, a sua forma de organização característica (a aldeia) era apenas uma das quatro escalas de associação que o *Team 10* tinha proposto serem estudadas para o problema do habitat, entre a construção isolada [*isolate or homestead*] e a cidade [*town*] e a metrópole [*city*]<sup>15</sup>. No conhecido esquema das escalas de associação, a metrópole ocupava o lugar central pelo seu grau máximo de complexidade e, considerando o interesse dos Smithson na emergente sociedade de massas, por ser a que mais necessitava de respostas urgentes.

A nível académico, preparava-se a reforma que daria lugar à transformação do ensino artístico em ensino superior, mas as Escolas de Belas-Artes, sobretudo a de Lisboa, continuavam dominadas por um academismo completamente desfasado da realidade, onde predominavam os exercícios de “grande composição” e os estereótipos *Beaux-Arts*. Com uma firme vontade de ir contra os valores estabelecidos, Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida optam por apresentar provas teóricas para conclusão do curso, ato de coragem que os obriga a rumar ao Porto<sup>16</sup>.

Neste complexo contexto, marcado por uma reduzida atividade crítica e teórica que permitisse destrinçar as diversas tendências arquitetónicas e interpretá-las a um nível mais profundo do que o mero “exercício de estilo” (fosse ele *Beaux-Arts*, *International Style* ou regionalista) Nuno Portas lançará um vigoroso apelo à classe profissional com evidentes conotações brutalistas:

*Tomar a realidade como instância da génese arquitetónica era para nós um princípio pressentido como essencial, mas perigoso, visto os desequilíbrios e tanta imobilidade com que vivemos. De fato, o momento local condiciona a linguagem mas não poderemos mais deixar que esgote o seu significado, pois isso equivaleria a retirar-lhe qualquer alcance renovador, a desistir de reinventar os organismos e estruturas construídas em que se processam as existências; a aceitar reduzir o conceito de arquitetura a uma técnica do gosto, a embelezadora de paisagens. Processo inaceitável, pois cada vez mais pensamos que interessa mais atingir, embora imperfeitamente, o que é estruturalmente importante, que chegar a um alto nível de virtuosismo, bom gosto ou elegância no que nos interessa menos.*<sup>17</sup>

Antes de esclarecermos em que contexto N. Portas escreve este “pequeno manifesto”, devemos considerar um texto do mesmo autor publicado em 1959 na revista “Arquitectura”, a cargo de um grupo jovem e empenhado em romper com a anterior direção, assumidamente corbusiana. Nas primeiras linhas, Nuno Portas – por então um dos mais ativos colaboradores – considera ser



urgente rever «o conceito de ‘modernidade’», agora que as conquistas formais do Movimento Moderno eram uma realidade na paisagem urbana de Lisboa e começavam a ser socialmente aceites. O debate que propunha, e que visava também romper com alguns dogmas, desenvolvia-se a partir das contribuições de uma geração recém-chegada à profissão<sup>18</sup>.

Entre um conjunto de obras recentes que serão publicadas nos seguintes números da revista, Portas vê um denominador comum na vontade de aproximação à realidade natural e humana do contexto de intervenção, na utilização livre e inteligente das técnicas e dos materiais disponíveis e numa certa disponibilidade para aceitar as contingências do projeto. Assim, apela à «novíssima geração» para participar de forma corajosa no debate, assumindo posições e esclarecendo objetivos por forma a ser possível estruturar e conferir «um certo grau de síntese e de eficácia operativa» a um conjunto de atuações dispersas, para que daí pudesse resultar uma metodologia válida.

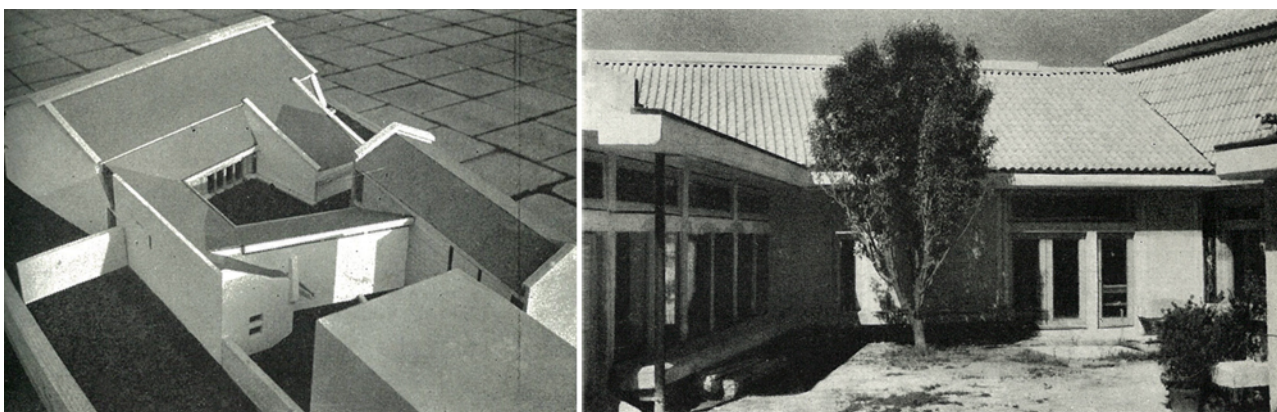


Fig.3. Centro Paroquial de Matosinhos, Álvaro Siza, 1956-59 (In: Arquitectura n.º 68, 1960). Fotografias da maquete e do pátio.

Dos “novíssimos” apresentados no seguimento deste texto, seria dado um destaque particular a Álvaro Siza (1933). Nuno Portas, que analisa as suas três primeiras obras<sup>19</sup>, apercebe-se de estar perante uma situação delicada: se por um lado, o autor se encaixava na estratégia da “novíssima geração” – ao «abdicar de vocabulários feitos quando possam ser estes fatores de abstração formal»<sup>20</sup> (e de alienação cultural e social); por outro lado, os seus trabalhos revelavam-se tentadores «no plano do gosto», pelo inquestionável virtuosismo que demonstravam na execução global e, sobretudo, na pormenorização algo exagerada. Não conseguindo evitar algumas observações sobre os valores plásticos das obras (as texturas do betão, da alvenaria ou do reboco; a utilização de madeira nos caixilhos ou na estrutura da cobertura, por vezes exposta – acentuadas nas fotografias que acompanham o texto) o jovem crítico faz questão de assinalar que as influências, sendo reconhecíveis, são assumidas com total independência em relação a escolas formais e não põem em causa o empenho em perseguir idéias próprias; idéias concebidas a partir «de dentro», para quem vive o espaço – sublinhando que tal foi feito quando Siza era ainda estudante nas Belas-Artes.

Portas consegue encontrar o rumo que lhe convém ao deixar claro a sua preferência por uma das obras: o Centro Paroquial de Matosinhos. A organização dos principais espaços de uso público em torno a um pátio, promovendo a interação, o encontro e a experiência comunitária, levam-no a considerar que «não é um efeito plástico, um partido estrutural ou sequer um gosto formal que comanda a obra, como é vulgar na rotina profissional (...), mas uma interpretação da vida coletiva materializada palpavelmente no espaço, ordenadora de toda a obra». A exemplaridade de Siza está aqui sugerida: no saber incorporar outras motivações para a arquitetura, «procuradas noutros níveis que são os da realidade vital dos homens». E é este princípio base, que não difere muito da insistência dos Smithson em ver a arquitetura como resultado direto de uma forma de vida, que lhe parece objetivável a ponto de poder constituir uma «plataforma conceptual e um método comum» para as atuais gerações.

### **arquitetura para hoje**

Em 1964, N.Portas tem oportunidade de reunir em formato de livro um conjunto de preocupações para as quais vinha chamando a atenção, de forma sistemática, em artigos dispersos. Resultante de um concurso para um lugar de professor na Escola de Belas-Artes de Lisboa, o livro que resumiria no seu título uma declaração de princípios – “A Arquitetura para Hoje” – e ao qual pertence a citação acima destacada e que de certa forma baliza este argumento – retomava uma das questões essenciais lançadas no texto da “novíssima geração”. Afirmava então que:

*(...)a formação do espaço responderá a uma procura minuciosa das necessidades humanas, resolvendo no plano da forma as ambiguidades e contradições das exigências pessoais e sociais – não de uma pessoa ou classe teóricas ou futuras, mas (...) tomadas na sua existência concreta, nos seus impasses e contradições – como têm vindo a ser pressentido pelas ciências humanas.<sup>21</sup>*

O mote académico serviu a Portas para argumentar que a crise que se vivia no ensino mais não era que o reflexo de uma crise maior: a da «inserção do arquiteto numa sociedade industrial e de consumo de massa»<sup>22</sup>. Depois de observar a perda de relevância em que a disciplina corria o risco de cair, apresenta no segundo capítulo um conjunto de novas responsabilidades passíveis de estruturar, enquanto base metodológica, o trabalho do «arquiteto-hoje». Entre elas, a aproximação aos utentes da arquitetura através da contribuição das ciências sociais e humanas é considerada essencial.

N. Portas contava já com uma experiência levada a cabo no Laboratório Nacional de Engenharia Civil (LNEC), onde estava integrado na Divisão de Construção e Habitação desde 1963, quando sublinha, no seu livro, a importância de uma interpretação metódica das necessidades reais das populações para as quais se constrói. Essa experiência – a elaboração de um inquérito-piloto sobre as necessidades familiares em matéria de habitação, com o apoio de um sociólogo para a

fase de inquirição e de uma equipa multidisciplinar para a análise sistemática de dados<sup>23</sup> – previa antecipar o *feedback* dos utentes sobre o meio onde habitavam, por forma a integrar essa informação no processo de desenho e eliminar tanto quanto possível tomadas de decisão arbitrárias ou intuitivas. Por outro lado, este inquérito experimental introduziu outra questão fundamental: se partilhava, com o trabalho conduzido pelo Sindicato Nacional dos Arquitetos em 1955-56, uma semelhante obrigação ética de aproximação à realidade local, distanciava-se do mesmo ao deslocar o objeto de estudo do âmbito rural para o âmbito urbano. As comunidades relativamente estáveis e homogêneas, que participavam na sedimentação de técnicas e tradições ao longo dos anos, não existiam nos novos bairros sociais, construídos de raiz em periferias metropolitanas para famílias de estratos sociais e proveniências diversas.

Duas objeções poderiam ser colocadas à necessidade de um conhecimento construído a partir da observação direta das famílias nestes novos cenários urbanos: a primeira, que tal metodologia era contraditória com a «natureza fundamentalmente repetitiva» de um programa que teria de ser massificado se quisesse dar resposta ao problema que enfrentava; a segunda, que os novos bairros conformavam novas formas de vida social que os inquéritos não teriam capacidade de antecipar. Nuno Portas respondia à primeira invocando uma exigência deontológica: os «erros de concepção devido a idéias feitas, aos subjetivismos mais ou menos românticos e às deformações ideológicas mais ou menos totalitárias»<sup>24</sup> teriam agora consequências sobre milhares de famílias, repercutindo-se em cadeia. Quanto à segunda objeção, sublinhava que era necessário distinguir as «necessidades-imperativas» (que tendiam a sofrer uma crescente homogeneização no quadro de uma sociedade de massas) das «necessidades-aspirações» (que apenas se podiam pressentir na fase de inquirição ou que se referiam a fatores característicos de sociedades urbanas como a mobilidade social).

Esta metodologia de investigação distanciava-se significativamente da estratégia do Movimento Moderno em simplificar alguns dados do problema por forma a contrapor-lhe uma solução clara e contundente. Portas afirmava não ser «rendosa, nesta matéria, a pretensão de simplificar», deixando claro que, ao contrário de um funcionalismo pretensamente “científico” (mas que não admitia dados de outras disciplinas), os *inputs* das ciências sociais e humanas deveriam ajudar a analisar as necessidades em toda a sua complexidade, contribuindo para uma maturação arquitetônica que, até agora, se «alimentava [exclusivamente] da participação pessoal do autor na vida íntima e nos ambientes em que se moviam os utentes»<sup>25</sup>.

No seguimento das considerações sobre a investigação dirigida à utilização do espaço e à satisfação das necessidades a ele ligadas, Portas refere o «momento de mútua incompreensão» entre José António Coderch e Georges Candilis no encontro do *Team 10* em Royaumont (1962). Não obstante o fascínio que sentia pela obra do arquiteto catalão e de certamente subscrever que *não são gênios o que precisamos agora*, Portas deixa claro que *trabalhar com uma corda atada ao pé para não se afastar dos homens que melhor conhece*<sup>26</sup> é algo que o arquiteto não se pode

dar ao luxo de fazer, pois a sua responsabilidade, perante uma sociedade de massas, é agora outra: dar resposta ao problema “do maior número”, tal como assumido por Candilis (*l’habitat du plus grand nombre*). Mas se por um lado, admite que o método individualista de Coderch «não pode aguentar a complexidade e a extensão de uma vasta estrutura», por outro sublinha que as massas trabalhadoras da nova Toulouse de Candilis não têm por que ser menos perscrutadas do que o cliente individual de Coderch – já não por conhecimento direto, mas através de modelos estudados anteriormente por sociólogos e antropólogos «que procuram conhecê-las no âmago das suas aspirações, no que as une (homogeneíza) como no que as distingue (tipifica)»<sup>27</sup>.

Esta visão de N. Portas parecia responder ao apelo feito por quem viveu o debate por dentro, e pressentiu como urgente a necessidade de uma posição intermédia entre Coderch e Candilis, ou nas palavras do próprio Fernando Távora (1923-2005), «uma nova síntese entre os números 1 e 25.000»<sup>28</sup>. As ciências sociais lidavam exatamente com esse processo que Távora via como paradoxal, no qual à medida que se conhecem melhor o homem e os fenômenos sociais tudo se vai revelando mais complexo. O mesmo admitia que não parecia ser agora possível chegar a «conclusões claras, lúcidas, esquematizadas» como o foi quando se reuniram os homens da Carta de Atenas – e Portas insistia em que «a ‘experimentação da vida real’ é um trabalho que não autoriza (...) pedido de receitas a curto prazo».

O entusiasmo de Portas pelas ciências sociais não o impedirá de lançar alguns alertas sobre o trabalho dos inquéritos: quanto à burocratização e inutilidade dos números e dos gráficos quando não relacionados operacionalmente com o projeto; sobre o estado incipiente dos estudos sociais no país; ou sobre o perigo de se transformarem em álibi para adiar decisões estratégicas que podiam ser tomadas a outros níveis<sup>29</sup>. Este último ponto parece ser importante, tendo em conta que uma das contribuições mais relevantes para o debate sobre a conformação espacial das necessidades inquiridas é de Pedro Vieira de Almeida, que considerava que uma das decisões estratégicas que podia perder relevância – entre dados relativos a superfícies, conforto térmico e sonoro, índices de utilização e circulação, etc. – era a do próprio arquiteto: «a arquitetura limita-se assim a herdar um esquema ‘funcional’ predeterminado por várias contribuições, e no fundo mais não faz do que revestir um esqueleto de exigências precisamente definidas»<sup>30</sup>.

P. Vieira de Almeida defendia que a responsabilização social da arquitetura devia ser máxima, e que tal só poderia ocorrer se essa vontade partisse da sua própria essência-crítica: a «modulação de espaços praticáveis». Era ao nível do espaço da arquitetura que deveriam surgir, diretamente enunciadas, propostas de experiências socialmente relevantes – se a disciplina não quisesse voltar ao «arranjo de *fachada* contra a qual se revoltou o movimento moderno»<sup>31</sup>. Mas ao contrário do que sucedeu então, onde a investigação foi no sentido de destinar a cada facção de espaço um uso (pre)determinado, agora sentia que era possível – e até necessário – revalorizar os espaços de indecisão, *não-saturados* (de uso e de forma, já que considerava que a interpretação de um programa não era apenas ordenação e hierarquização funcional, mas «interpretação em

termos de espaço»<sup>32</sup>). Tendo em conta os excessos dos anos 1920/30, alerta para um sentido de economia que tendia a tornar-se inatural, para uma racionalização que acabava por não ser integralmente controlada, e para uma debilitação da capacidade de saber viver espaços de uso indeterminado –com a nefasta «perda do sentido de uma liberdade e uma democracia intrínsecas, vitais»<sup>33</sup>.

A revalorização crítica do «espaço-perdido» – como então o designa – será feita em quatro artigos publicados num jornal com um público-alvo mais vasto, onde para além do enunciado da questão, estuda a sua utilização em três casos: habitação, edifícios escolares e religiosos. O primeiro era o mais delicado, por ser o programa mais sujeito a pressões econômicas (traduzidas em redução de áreas) mas também o mais urgente, por ser no âmbito privado onde a apropriação ganha o seu pleno sentido. Observando a tendência, ensaiada nos anos seguintes à guerra, de destinar a uma divisão (normalmente em proximidade dos quartos ou da sala) um uso mais aleatório ou livre, Vieira de Almeida considera que a maleabilidade de utilização deveria ser pensada não para ficar confinada a um único compartimento, mas para «animar o espírito de toda a casa». Assim, a experiência inglesa do *all-purpose room*, que de certa forma encontrava uma versão exterior no *yard-garden* de Golden Lane, parecia-lhe insuficiente enquanto elemento fomentador de uma «atitude ativa de habitar»<sup>34</sup>.

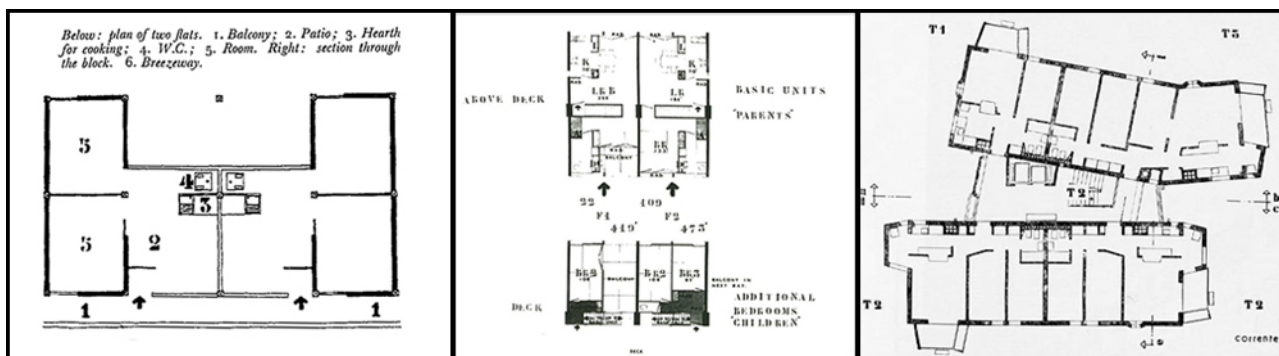


Fig.4. Plantas de um módulo de associação do conjunto de Casablanca, com o pátio como elemento central (2); de um duplex de Golden Lane, com o pátio ao nível da galeria (em baixo); e do edifício de N.T.Pereira em Olivais Norte, Lisboa.

Para tal, propunha que outros elementos fossem considerados – corredores, vestíbulos, pátios ou varandas – para que toda a casa se pudesse constituir como «uma estrutura aberta», no sentido que N. Portas utilizou no seu livro de 1964: de um «processo de formação e transformação no tempo» ou «de sobrevivência funcional»<sup>35</sup>. Referia, como exemplo, o edifício do arquiteto Nuno Teotónio Pereira no bairro dos Olivais Norte, em Lisboa<sup>36</sup> (no qual Portas tinha colaborado) e particularmente a articulação sala-varanda, onde lhe parecia claro «haver várias sugestões de possibilidades de habitar, permitindo portanto uma adequação à maneira individual de entender a casa sem renunciar a uma malha de sentido pedagógico», acrescentando que «são feitas propostas de habitar mas não determinações»<sup>37</sup>. Desta forma, entendia ser possível evitar que os

utentes auto-restringissem a sua margem de liberdade à escolha da função a dar à “divisão extra” que, uma vez definida, se cristalizaria em longos períodos de tempo.

Esta concepção estrutural de um *espaço-perdido* que assegurava uma margem de aleatoriedade em programas rigidamente controlados, viria a ser corroborada no trabalho de apuramento dos resultados do inquérito-piloto de 1963 (LNEC). Como sublinhou N. Portas, mesmo tendo em conta as limitações da amostragem, a necessidade de uma flexibilidade na utilização era evidente, o que o levava a afirmar que «a casa deve ser um terreno de apropriação muito menos *prescritivo* do que aquele a que se está habituado», sendo que nem os projetos fechados (de dependências convencionais) nem as opções onde «tudo comunica» pareciam fornecer respostas válidas, a nível arquitetónico, para «toda a ambiguidade e diversidade dos comportamentos reais» e para a imprevisível evolução das necessidades humanas<sup>38</sup>.

### **«aventura em betão» ou abertura à cidade?**

Quando Nuno Portas, referindo a raiz brutalista de Álvaro Siza a propósito do já mencionado Centro Paroquial, afirmava valorativamente ser a arquitetura brutalista

*aquela onde a idéia que organiza fica tão eficaz e nuamente expressa que é gritada ou imposta ao entendimento, ao comportamento dos seus utilizadores, espectadores; onde a arquitetura é pensada como proposta ecológica rudemente técnica exprimindo diretamente os valores do grupo humano*<sup>39</sup>,

P. Vieira de Almeida viu-se obrigado a discordar. Ao desenvolver uma análise das obras de Siza centrada nas estruturas espaciais e na experiência do utilizador<sup>40</sup>, considerou que a espacialidade dos primeiros trabalhos era prejudicada por «saturação» devido à força da proposta sintática. Na obra em questão, observava uma «saturação por proposta de vida», no sentido em que o espaço impunha um comportamento uniforme e prescritivo, sem fornecer qualquer sinal que solicitasse uma colaboração ativa dos utentes, e por isso sem qualquer “abertura” para a sua apropriação.

O reparo sobre a falta de um grau justo de ambiguidade espacial que promovesse a liberdade individual de utilização, aludia a uma postura ética – postura que Reyner Banham considerava fundamental e que designou como «*ethic of permissiveness*» – que P. Vieira de Almeida faria questão de destacar numa obra saída do ateliê de Nuno T. Pereira, feita em co-autoria com Nuno Portas e na qual teria uma participação fundamental: a Igreja do Sagrado Coração de Jesus. Ganha em concurso em 1962 e inaugurada em 1970, quando as obras ainda não se completaram, a Igreja inseria-se num lote de quarteirão pequeno em solução de continuidade, deixando porém que a vida de rua fluísse naturalmente pelo espaço interior do quarteirão, propondo a ligação do acentuado desnível entre as duas ruas marginais.

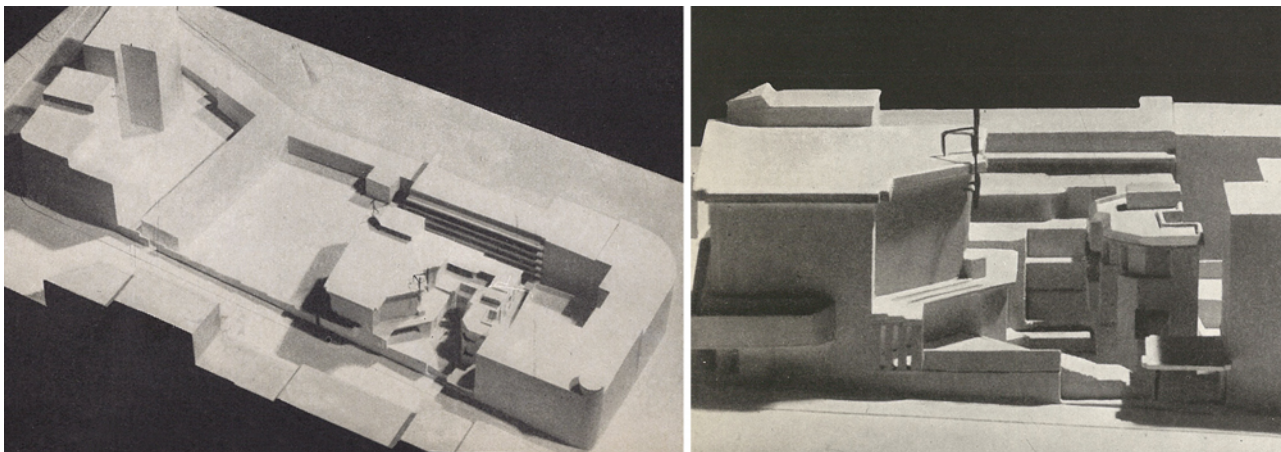


Fig.5. Maquete da Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Lisboa (In: *Arquitectura* nº 76, 1962). Projeto premiado, 1962: Nuno T. Pereira, Nuno Portas, Vasco Lobo, Victor Figueiredo, Pedro Vieira de Almeida, Luis de Almeida Moreira.

Em dois artigos publicados num jornal generalista, após algumas imagens da Igreja circularem como publicidade ao construtor ou como ilustração de despesismo público<sup>41</sup>, Vieira de Almeida analisa de forma didática a que considera ser a sua maior qualidade: o abrir-se a uma apropriação por parte do público<sup>42</sup>. Considerando o longo tempo entre a concepção e a abertura, e aceitando que a linguagem formal que a define é «necessariamente datada» (painéis de betão feitos *in situ*), faz questão de sublinhar que a obra saiu deste difícil teste «valorizada com sentidos novos de leitura das suas possibilidades». Essas possibilidades, acentuadas pelo estado de incompletude da obra, têm a ver com um «espírito que não é o de simples utilizar, mas verdadeiramente apropriar de, tomar posse»<sup>43</sup>; espírito que considera ter sido incorporado no processo projetual, sobretudo numa das suas linhas mestras: a proposta de um conjunto grande e variado de adros, articulados a diferentes níveis através de uma escadaria, e o efeito destes espaços exteriores na gradação da intimidade e na preparação «do ato de entrar».

O significado do episódio algo caricatural que descreve de um dos dias inaugurais – a curiosidade de um transeunte em saber «se ali sempre se vai dar cinema à malta» – é de certa forma recuperado num artigo que publicará mais tarde na revista “*Arquitectura*” quando, ao observar que o espaço destinado a Centro Paroquial continua incompleto e se organizam reuniões informais nos patins das escadas, sugere que outro programa lhe seja destinado, para que não se destrua toda a animação que caracteriza o conjunto naquele momento<sup>44</sup>. Assumindo que os programas de equipamento urbano são as melhores oportunidades para pedagogicamente se propor o uso de um espaço liberto de prescrições, e tendo em conta que a Igreja Católica dava por então sinais de atualização<sup>45</sup> mas a sociedade portuguesa era ainda dominada por um grande conservadorismo, expressa o seu receio que, uma vez terminado o Centro Paroquial, aquela agitação vital «acabe por ser enquadrada, classificada, arrumada em salas para tal fim mortífera e irremediavelmente prontas e demasiado adequadas». «A uma Igreja que arquitetonicamente se abre para a cidade», conclui, «parece legítimo propor que a cidade se introduza no seu interior»<sup>46</sup>.

# A IGREJA DO SAGRADO CORAÇÃO (2)

Chama a atenção em primeiro lugar para a forma da igreja do Sagrado Coração, a obra para uma igreja paroquial de 100 lugares, localizada numa zona residencial de alta densidade populacional — particularmente a propósito da construção de um edifício de apartamentos de 12 andares, com 120 apartamentos, e de um edifício de serviços paroquiais com 100 lugares. O espaço a ser ocupado é limitado por um terreno de 100 metros de largura e 100 metros de comprimento, com uma fachada para a rua e um lado para o terreno de uma casa existente.

em toda a organização da igreja do Sagrado Coração, a obra para uma igreja paroquial de 100 lugares, localizada numa zona residencial de alta densidade populacional — particularmente a propósito da construção de um edifício de apartamentos de 12 andares, com 120 apartamentos, e de um edifício de serviços paroquiais com 100 lugares. O espaço a ser ocupado é limitado por um terreno de 100 metros de largura e 100 metros de comprimento, com uma fachada para a rua e um lado para o terreno de uma casa existente.

tipos de linguagem no lugar do templo, a obra do Sagrado Coração é uma obra de arquitetura moderna, com uma linguagem própria, que se diferencia da linguagem tradicional da igreja. A obra do Sagrado Coração é uma obra de arquitetura moderna, com uma linguagem própria, que se diferencia da linguagem tradicional da igreja.

Por PEDRO VIEIRA DE ALMEIDA

Este texto discute a importância da igreja do Sagrado Coração no contexto da arquitetura moderna e da urbanização de Lisboa. O autor analisa a forma da igreja, a sua relação com o terreno e a sua função social. A obra é considerada uma obra-prima da arquitetura portuguesa contemporânea.

Este texto discute a importância da igreja do Sagrado Coração no contexto da arquitetura moderna e da urbanização de Lisboa. O autor analisa a forma da igreja, a sua relação com o terreno e a sua função social. A obra é considerada uma obra-prima da arquitetura portuguesa contemporânea.

Este texto discute a importância da igreja do Sagrado Coração no contexto da arquitetura moderna e da urbanização de Lisboa. O autor analisa a forma da igreja, a sua relação com o terreno e a sua função social. A obra é considerada uma obra-prima da arquitetura portuguesa contemporânea.



O anexo de construção no tecido urbano envolvente, ser sempre a continuidade do quartiere, trazer-se numa linguagem de valores e valores estéticos, de caráter marcadamente público. Ouve-se assim uma dilatação do uso, que tem ao mesmo tempo uma função distributiva em relação aos diversos espaços do complexo paroquial adjacentes a diferentes níveis.



Muito do interesse de quem se dedica ao estudo da arquitetura moderna, reside na obra de Pedro Vieira de Almeida, que se dedica ao estudo da arquitetura moderna, com uma linguagem própria, que se diferencia da linguagem tradicional da igreja.

Muito do interesse de quem se dedica ao estudo da arquitetura moderna, reside na obra de Pedro Vieira de Almeida, que se dedica ao estudo da arquitetura moderna, com uma linguagem própria, que se diferencia da linguagem tradicional da igreja.

Assim, embora não seja uma obra de arquitetura moderna, a obra do Sagrado Coração é uma obra de arquitetura moderna, com uma linguagem própria, que se diferencia da linguagem tradicional da igreja.

Assim, embora não seja uma obra de arquitetura moderna, a obra do Sagrado Coração é uma obra de arquitetura moderna, com uma linguagem própria, que se diferencia da linguagem tradicional da igreja.

Assim, embora não seja uma obra de arquitetura moderna, a obra do Sagrado Coração é uma obra de arquitetura moderna, com uma linguagem própria, que se diferencia da linguagem tradicional da igreja.

Assim, embora não seja uma obra de arquitetura moderna, a obra do Sagrado Coração é uma obra de arquitetura moderna, com uma linguagem própria, que se diferencia da linguagem tradicional da igreja.

Assim, embora não seja uma obra de arquitetura moderna, a obra do Sagrado Coração é uma obra de arquitetura moderna, com uma linguagem própria, que se diferencia da linguagem tradicional da igreja.

Assim, embora não seja uma obra de arquitetura moderna, a obra do Sagrado Coração é uma obra de arquitetura moderna, com uma linguagem própria, que se diferencia da linguagem tradicional da igreja.

Assim, embora não seja uma obra de arquitetura moderna, a obra do Sagrado Coração é uma obra de arquitetura moderna, com uma linguagem própria, que se diferencia da linguagem tradicional da igreja.

Assim, embora não seja uma obra de arquitetura moderna, a obra do Sagrado Coração é uma obra de arquitetura moderna, com uma linguagem própria, que se diferencia da linguagem tradicional da igreja.

Assim, embora não seja uma obra de arquitetura moderna, a obra do Sagrado Coração é uma obra de arquitetura moderna, com uma linguagem própria, que se diferencia da linguagem tradicional da igreja.

Assim, embora não seja uma obra de arquitetura moderna, a obra do Sagrado Coração é uma obra de arquitetura moderna, com uma linguagem própria, que se diferencia da linguagem tradicional da igreja.

Assim, embora não seja uma obra de arquitetura moderna, a obra do Sagrado Coração é uma obra de arquitetura moderna, com uma linguagem própria, que se diferencia da linguagem tradicional da igreja.

Assim, embora não seja uma obra de arquitetura moderna, a obra do Sagrado Coração é uma obra de arquitetura moderna, com uma linguagem própria, que se diferencia da linguagem tradicional da igreja.

Assim, embora não seja uma obra de arquitetura moderna, a obra do Sagrado Coração é uma obra de arquitetura moderna, com uma linguagem própria, que se diferencia da linguagem tradicional da igreja.

Assim, embora não seja uma obra de arquitetura moderna, a obra do Sagrado Coração é uma obra de arquitetura moderna, com uma linguagem própria, que se diferencia da linguagem tradicional da igreja.

Assim, embora não seja uma obra de arquitetura moderna, a obra do Sagrado Coração é uma obra de arquitetura moderna, com uma linguagem própria, que se diferencia da linguagem tradicional da igreja.

Assim, embora não seja uma obra de arquitetura moderna, a obra do Sagrado Coração é uma obra de arquitetura moderna, com uma linguagem própria, que se diferencia da linguagem tradicional da igreja.

Assim, embora não seja uma obra de arquitetura moderna, a obra do Sagrado Coração é uma obra de arquitetura moderna, com uma linguagem própria, que se diferencia da linguagem tradicional da igreja.

Assim, embora não seja uma obra de arquitetura moderna, a obra do Sagrado Coração é uma obra de arquitetura moderna, com uma linguagem própria, que se diferencia da linguagem tradicional da igreja.

Assim, embora não seja uma obra de arquitetura moderna, a obra do Sagrado Coração é uma obra de arquitetura moderna, com uma linguagem própria, que se diferencia da linguagem tradicional da igreja.

Assim, embora não seja uma obra de arquitetura moderna, a obra do Sagrado Coração é uma obra de arquitetura moderna, com uma linguagem própria, que se diferencia da linguagem tradicional da igreja.

Assim, embora não seja uma obra de arquitetura moderna, a obra do Sagrado Coração é uma obra de arquitetura moderna, com uma linguagem própria, que se diferencia da linguagem tradicional da igreja.

Assim, embora não seja uma obra de arquitetura moderna, a obra do Sagrado Coração é uma obra de arquitetura moderna, com uma linguagem própria, que se diferencia da linguagem tradicional da igreja.

Fig.6. Igreja do Sagrado Coração: artigo de Pedro Vieira de Almeida (In: Jornal A Capital, 29-7-1970) e apresentação na revista "Arquitetura" (nº123, 1971). As fotografias demonstram várias situações de utilização dos espaços públicos.

## ética e estética

Em 1957, quando a delegação inglesa se dissolve oficialmente e assina um documento propondo que a estrutura CIAM siga o mesmo caminho, as revistas mantêm a discussão sobre o Novo Brutalismo; os Smithson afirmam que, até então, tem sido discutido estilisticamente, quando a sua essência é ética. Banham percebeu, uns anos mais tarde, que a força plástica de obras como a Galeria de Arte de Yale ou as Casas Jaoul impediriam que o movimento se desenvolvesse numa determinada direção, e se as suas premissas permaneceriam veiculadas a princípios éticos, o seu reconhecimento internacional passaria também pela estética.

A luta que os Smithson encabeçam surge como reação aos movimentos britânicos da cidade-jardim ou do Picturesque e às idéias estruturantes da primeira fase dos CIAM — sobretudo a zonificação da Carta de Atenas e o conceito de *unidade* habitacional. Se o Novo Brutalismo foi um debate com origem britânica, o princípio que o moveu era universal: o compromisso com o seu tempo. A vontade de superar o caráter rotineiro, burocrático ou "estabelecido" da arquitetura moderna, e uma recusa frontal de todas as formas de academismo dão corpo a um debate crítico que encontra expressão em Portugal graças a uma nova geração de arquitetos empenhada em ultrapassar as limitações económicas e culturais da sua conjuntura através de uma base teórica



mais sólida. A luta de Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida, embora afastada do grande centro de debate internacional (CIAM / *Team 10*), é dirigida contra a “grande narrativa” moderna e a degradação semântica da sua linguagem, que se verifica à medida que as suas premissas morais e sociais vão ficando esquecidas.

Se o Novo Brutalismo, enquanto “rótulo”, nunca encontrou expressão significativa em Portugal – em parte também devido à ambiguidade que lhe subjaz<sup>47</sup> – os seus princípios foram absorvidos numa cumplicidade silenciosa por quem compartia esse dever ético de atender à realidade, aceitando as suas contradições e confusões, não para construir um “radioso amanhã”, mas para estruturar um urgente “aqui e agora”. Portas e Vieira de Almeida sabem que já não cabe (só) ao arquiteto o papel do grande pedagogo, antecipando necessidades e modos de vida “futuros”; mas também sabem que não pode fugir à sua responsabilidade de estruturar espaços onde cada homem possa desenvolver o seu *saber habitar*.

Uma arquitetura que já não tem como objetivo a perfeição, que se quer menos pura e objetual e mais “contaminada” pela vida quotidiana, mais aberta à cidade e à apropriação dos cidadãos, valorizando o que Vieira de Almeida descrevia como *sentido aleatório do estar e do viver* (sentido também evocado pelos Smithson através das fotografias de Nigel Henderson no bairro de Bethnal Green)... a isto parece responder a Igreja do Sagrado Coração, que avança também uma hipótese à questão de Banham: «ética e estética».

\*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almeida, Pedro Vieira de. **Da Utilidade Social da Arquitectura**. In *Análise Social* 6, 237-248. Lisboa, 1964.

Almeida, Pedro Vieira de. **O Espaço-perdido. Proposta Para a Sua Revalorização Crítica**. In *Jornal de Letras e Artes*. Lisboa, 27/1, 17/2, 26/5 e 4/8 de 1965.

Almeida, Pedro Vieira de. **Uma Análise da Obra de Siza Vieira**. In *Arquitectura* 96, 64-67. Lisboa, Março/Abril 1967.

Almeida, Pedro Vieira de. **Igreja do Sagrado Coração**. In *Jornal A Capital, Suplemento Literatura & Arte*. Lisboa, 22 e 29/7 1970.

Almeida, Pedro Vieira de. **Duas Igrejas: Sagrado Coração de Jesus e Paroquial de Almada**. In *Arquitectura* 123, 163-164. Lisboa, Setembro/Outubro 1971.

Banham, Reyner. **The New Brutalism**. In *Architectural Review* 688, 355-361. London, 1955.

Banham, Reyner. **The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?** Stuttgart and Bern: Karl Kramer Publisher, 1966.

- Portas, Nuno. **A Responsabilidade de uma Novíssima Geração no Movimento Moderno em Portugal**. In *Arquitectura* 66, 13-14. Lisboa, Dezembro 1959.
- Portas, Nuno. **3 Obras de Álvaro Siza Vieira**. In *Arquitectura* 68, 13-32. Lisboa, Julho 1960.
- Portas, Nuno; Gomes, Ruy José. **Inquérito Piloto sobre as Necessidades Familiares em Matéria de Habitação**. Lisboa, Laboratório Nacional de Engenharia Civil, 1963.
- Portas, Nuno. **A Arquitectura para Hoje**. Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1964.
- Portas, Nuno. **Casa de Chá da Boa Nova (Álvaro Siza Vieira)**. In *Arquitectura* 88, 97-103. Lisboa, Junho 1965.
- Portas, Nuno. **Desenho e Apropriação do Espaço da Habitação**. In *Arquitectura* 103, 124-128. Lisboa, Maio/Junho 1968.
- Smithson, Alison; Smithson, Peter. **Collective Housing in Morocco**. In *Architectural Design*, 2-7. London, January 1955.
- Smithson, Alison; Smithson, Peter. **An Alternative to the Garden-City Idea**. In *Architectural Design*, 229-231. London, July 1956.
- Smithson, Alison; Smithson, Peter. **Cluster City**. In *Architectural Review* 730, 333-336. London, 1957.
- Smithson, Alison (ed.). **The Emergence of Team 10 out of C.I.A.M.: Documents**. London: Architectural Association, 1982.
- Távora, Fernando. **O Encontro de Royaumont**. In *Arquitectura* 79, 1. Lisboa, Julho 1963.

---

1 Alison Smithson; Peter Smithson. "House in Soho". *Architectural Design*, Dezembro 1953. A designação "New Brutalism" aparece posteriormente numa pequena nota na *Architectural Review* nº 688, de Abril de 1954, e num editorial da *Architectural Design* de Janeiro de 1955, ambos não assinados.

2 Veja-se por exemplo a influência exercida em Colin Rowe, de quem foi orientador no Warburg Institut. O artigo de Rowe "The Mathematics of the Ideal Villa" foi escrito em 1947.

3 Reyner Banham. "The New Brutalism". *Architectural Review* 688, Dezembro 1955, 355-361.

4 O artigo é precedido de uma citação de Le Corbusier retirado do livro de 1923 "Vers une Architecture": "L'Architecture c'est, avec des matières bruts, établir des rapports émouvants".

5 Reyner Banham pertencia ao mesmo círculo intelectual dos Smithsons no ICA, tendo assumido o papel de dinamizador e organizador do *Independent Group*, assim conhecido devido à sua vontade de se distanciar de todo e qualquer carácter institucional.

6 Reyner Banham. "The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?". Stuttgart and Bern: Karl Kramer Publisher, 1966. Após relembrar as duas referências máximas do Novo Brutalismo (a *Unité de Marseille* de Le Corbusier e o Instituto de Tecnologia de Chicago de Mies van der Rohe) no capítulo 2, e a obra fundadora (a *Escola de Hunstanton*) no capítulo 3, refere ainda o Centro de Arte de Yale de Louis Khan no capítulo 4. O ponto "The Brutalist Style" é antecedido pelas Casas Jaoul de Le Corbusier e os apartamentos em Ham Common de James Stirling.

7 Refiro-me à exposição "Parallel of Life and Art", ideia exclusiva dos Smithson com o artista Eduardo Paolozzi e o fotógrafo Nigel Henderson, pensada em 1952 e materializada no ano seguinte; à participação do mesmo grupo na exposição "This is Tomorrow", em 1956; e ao protótipo construído para a "Ideal Home Exhibition" do jornal *Daily Mail*, no mesmo ano.

8 Alison Smithson; Peter Smithson. "Collective Housing in Morocco". *Architectural Design*, Janeiro 1955, 2.

9 A frase é dos Smithson, e está incluída, entre outras, no editorial redigido por Theo Crosby. *Architectural Design*, Janeiro 1955, p.1.

10 Dois documentos intitulados "Habitat". In: Smithson, Alison, ed. "The Emergence of Team 10 out of C.I.A.M.: Documents". London: Architectural Association, 1982, 13-16.

11 Doorn, cidade na Holanda onde se reuniram, entre 29 e 31 de Janeiro de 1954, van Ginkel, van Eyck, Bakema, Hovens Greve, Voelcker e os Smithsons. La Sarraz foi o local da reunião do conselho CIAM e TEAM 10 entre 7 e 11 Setembro de 1955.

12 "It was decided therefore to try to formulate some way of thinking which could consider each problem of Urbanism as an entity, as a unique form of Human Association at a particular time and in a particular place. This might be termed the ecological concept of Urbanism, a concept of obvious value when we are dealing with the problem of "Habitat" (documento intitulado "Draft framework 4. CIAM X. Instructions to Groups", não assinado e não datado - possivelmente de finais de 1954). In: "The Emergence of Team 10..." p.38.

13 Tomem-se como exemplo o Instituto Superior Técnico (1927-35), as Gares Marítimas de Alcântara (1934-43) ou a Igreja de Nossa Senhora de Fátima (1934-38), obras de Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957) em Lisboa.

14 Publicado, em formato de livro, em 1961 pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos, com o título "Arquitectura Popular em Portugal".

15 Referências que os Smithson consideravam simbólicas para uma série muito mais complexa de relações que podiam ser expressadas como "grande grupo", "grupo", "pequeno grupo", etc.

16 Na Escola do Porto, com um ambiente mais familiar e distante dos centros do poder, estava o arquiteto Carlos Ramos (1897-1969) desde 1952, promovendo outras abordagens ao ensino da arquitetura.

17 Nuno Portas. "A Arquitectura para Hoje". Lisboa, Livros do Horizonte, 1964, 19 (2ª ed.: 2008).

- 
- 18 Nuno Portas. "A Responsabilidade de uma Novíssima Geração no Movimento Moderno em Portugal". *Arquitectura* 66, Dezembro 1959, 13-14.
- 19 Nuno Portas. "3 Obras de Álvaro Siza Vieira". *Arquitectura* 68, Julho 1960, 13-32.
- 20 Portas. "A Responsabilidade...", p.14.
- 21 Portas. "A Responsabilidade...", p.14.
- 22 Portas. "A Arquitectura para Hoje". p.125 (1ª ed.)
- 23 "Inquérito-piloto Sobre Necessidades Familiares em Matéria de Habitação. Relatório I". Lisboa, Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Setembro de 1963. O sociólogo era Adérito Sedas Nunes (1928-1991) considerado o fundador da sociologia moderna em Portugal.
- 24 Portas. "A Arquitectura para Hoje". p.45 (2ª ed.)
- 25 Portas. "A Arquitectura para Hoje". p.47 (2ª ed.)
- 26 Cito livremente o artigo de J.A. Coderch "No son Génios lo que Necesitamos Ahora", publicado originalmente em 1961 na revista *Domus*. Portas não refere diretamente este texto, embora por aquela altura já tivesse sido publicado em Portugal (revista *Arquitectura* nº 73, Dezembro de 1961).
- 27 Portas. "A Arquitectura para Hoje". p.48 (2ª ed.)
- 28 Fernando Távora. "O Encontro de Royaumont". *Arquitectura* 79, Julho 1963, 1.
- 29 Referidos em nota-de-rodapé. Também a última citação do parágrafo anterior se refere a esta mesma nota-de-rodapé. In: "A Arquitectura para Hoje", p.57 (2ª ed.).
- 30 Pedro Vieira de Almeida. "Da Utilidade Social da Arquitectura". *Análise Social* 6, 1964, 240-241.
- 31 Almeida. "Da Utilidade...", p.241.
- 32 Ao afirmar que a leitura de um programa é também um problema crítico, traduzido na dialética «funções-espaço», Vieira de Almeida aproximava-se da posição de Nuno Portas, que tinha feito uma crítica ao seu artigo "Da Utilidade Social...", afirmando que «é crescentemente impossível separar programa de conceção», sendo que no «plano de programação e definição especializada se responde e propõem novas formulações espaciais das necessidades». Cfr: Portas. "A Arquitectura para Hoje". pp. 44 e 54.
- 33 Pedro Vieira de Almeida. "O Espaço-perdido. Proposta para a sua revalorização crítica". *Jornal de Letras e Artes*, 27 de Janeiro 1965
- 34 Pedro Vieira de Almeida. "O Espaço-perdido. Proposta para a sua revalorização crítica. III-Habitação". *Jornal de Letras e Artes*, 26 de Maio 1965.
- 35 Portas. "A Arquitectura para Hoje". pp.80-81 (2ª ed.).
- 36 Torres de Habitação Colectiva, 1957-1968. Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas.
- 37 Pedro Vieira de Almeida. "O Espaço-perdido. Proposta para a sua revalorização crítica. III-Habitação". *Jornal de Letras e Artes*, 26 de Maio 1965, p.9.
- 38 Nuno Portas. "Desenho e Apropriação do Espaço da Habitação". *Arquitectura* 103, Maio/Junho 1968, 124-128. Este texto constitui uma síntese do Relatório de Apuramento do Inquérito-piloto sobre a utilização do espaço da habitação, publicado pelo LNEC em 1967.
- 39 Nuno Portas. "Casa de Chá da Boa Nova (Álvaro Siza Vieira)". *Arquitectura* 88, Junho 1965, 98.
- 40 Pedro Vieira de Almeida. "Uma Análise da Obra de Siza Vieira". *Arquitectura* 96, Março/Abril 1967, 64-67. Pedro Vieira de Almeida justifica o esforço analítico de interpretação da obra de Siza com o reconhecimento generalizado do virtuosismo do arquiteto. Por esse reconhecimento se ter dado a partir de um nível primário e superficial, sente o dever de propôr uma leitura mais profunda. É exatamente a partir desta perspectiva que destaca o papel relevante que o detalhe construtivo foi assumindo nas obras de Siza: não como acessório ou capricho, mas como elemento integrado numa lógica e numa coerência global, pois «a estrutura do pormenor estabelece valências com a estrutura do espaço» (65).
- 41 Refiro-me a uma página de publicidade da construtora Engil intitulada "Uma aventura em betão" (*Diário de Lisboa*, 19-6-1970) e uma notícia sobre o elevado custo da obra, intitulada "Podemos ficar com a consciência tranquila?" (*Diário de Lisboa*, 26-6-1970).
- 42 Pedro Vieira de Almeida. "Igreja do Sagrado Coração". *Jornal A Capital*, Suplemento Literatura & Arte, 22 e 29 de Julho 1970.
- 43 Almeida. "Igreja do Sagrado Coração". *Jornal A Capital*, Suplemento Literatura & Arte, 22 de Julho 1970, p.1.
- 44 Pedro Vieira de Almeida. "Duas Igrejas: Sagrado Coração de Jesus e Paroquial de Almada". *Arquitectura* 123, Setembro/Outubro 1971, 163-164.
- 45 Refiro-me ao Concílio Vaticano II, iniciado em 1962.
- 46 Almeida. "Duas Igrejas: Sagrado Coração...", p.164.
- 47 Observando a natureza da expressão, Banham não tem dúvidas quanto ao seu carácter evasivo. Desde logo, porque na origem do seu batismo se confundiam a vontade de classificar, de aplicar um rótulo descritivo própria do trabalho dos críticos, e a vontade de provocar, de lançar uma boutade, própria da vanguarda que se rebela contra alguma instituição. Por outro lado, a sua semelhança com outros ismos divulgados nas revistas como *trouville* do pós-guerra ("O Novo Empirismo" ou "O Novo Humanismo") era, no mínimo, irónica. Porém, Banham faz notar que o adjetivo 'novo' abria uma perspectiva histórica que pressupunha a identificação de um 'antigo', e a distinção entre ambos através de métodos de comparação histórica, o que permitiria distinguir o 'novo' do mero revivalismo: por isso, 'novo' em vez de 'neo'. Cfr.: Banham. "The New Brutalism". *Architectural Review* 688, Dezembro 1955, 355-356.