



Universidad de Valladolid

esDUVa
Escuela de Doctorado Universidad de Valladolid



**JOÃO ANDRESEN (1920/1967)
obra (in)completa**

Volume I

Luís Miguel Rodrigues Moreira Pinto

Dirección:

Prof. Dr. José María Jové Sandoval

Prof. Dr. Pedro César Vieira de Almeida (1933/2011)

Tesis Doctoral. Programa de Doctorado en Arquitectura. Universidad de Valladolid, 2019

ÍNDICE

VOLUME 1:

1. INTRODUÇÃO.....	009
- <i>Notas</i>	012
2. JOÃO ANDRESEN (1920/1967).....	015
- <i>Notas</i>	016
2.1 Nota Biográfica.....	017
- <i>Notas</i>	025
2.2 Obras e Projectos, Interrompidos.....	033
- <i>Notas</i>	045
3. VARIÁVEIS, INFLUÊNCIAS E CONTAMINAÇÕES....	047
- <i>Notas</i>	051
3.1 “Começando pelo Princípio”.....	053
- <i>Notas</i>	071
3.2 D’Après Le Corbusier.....	077
- <i>Notas</i>	096
3.3 Do Modernismo Brasileiro.....	101
- <i>Notas</i>	133
3.4 Da Arquitectura Norte-Americana.....	143
- <i>Notas</i>	173
3.5 Da Teoria (1).....	179
- <i>Notas</i>	218
3.5 Da Teoria (2).....	229
- <i>Notas</i>	249
3.6 Da Arquitectura Popular.....	263
- <i>Notas</i>	302
3.7 Tempo Português.....	313
- <i>Notas</i>	325
4. INVARIÁVEIS, DA ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO.....	329
- <i>Notas</i>	354
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	359
- <i>Notas</i>	363
<hr/>	
- RESUMO/RESUMEN.....	365
- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	385
- FONTE DAS IMAGENS.....	393

VOLUME 2:

6. INVENTÁRIO E CATALOGAÇÃO.....	-
6.1 Obras e Projectos: Índice.....	-
6.2 Obras e Projectos: Índice por Temas.....	-
6.3 Obras e Projectos: Fichas Individuais.....	-

AGRADECIMENTOS

Ao professor Pedro César Vieira de Almeida (1933/2011), e em sua memória, pela orientação e ensinamentos que me serviram de guia. Ao professor José María Jové Sandoval, pela motivação e persistência no acompanhamento do trabalho. À professora Maria Helena Maia e ao Centro de Estudos Arnaldo Araújo, da Escola Superior Artística do Porto/CESAP, pelo acolhimento. Ao arquitecto Cristiano Moreira (1931/2012), pela receptividade e disponibilidade que sempre demonstrou. A todos, os que em bibliotecas e arquivos prestaram a melhor ajuda e auxílio. Aos professores e colegas, que de uma maneira ou outra estimularam, encorajaram e acompanharam a elaboração da tese. Aos familiares e amigos, por todo o apoio e incentivo, e por suportarem a ausência. Aos meus pais, por tudo e mais alguma coisa.

—

Esta dissertação foi realizada com o apoio financeiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (comparticipado pelo Fundo Social Europeu no âmbito do POPH/QREN), concedido através da Bolsa de Doutoramento: SFRH/71251/2010.



RESUMO

Arquitecto formado na Escola de Belas Artes do Porto em 1948, membro fundador da Organização dos Arquitectos Modernos e do grupo CIAM/Porto, João Andresen figura entre os mais destacados e proeminentes autores da geração moderna portuguesa do pós-guerra, apesar do percurso profissional de apenas duas décadas. Concorrendo para a divulgação, conhecimento e interpretação do seu trabalho, no âmbito da história e teoria da arquitectura do Movimento Moderno em Portugal, a dissertação analisa e aborda a sua obra a partir de uma dupla perspectiva: a partir daquilo que tem de inconstante e variável, marcada por diferentes experiências, influências e contaminações – da teoria de Giedion, das propostas de Le Corbusier, do modernismo brasileiro ou da arquitectura norte-americana, e, por outro lado, a partir daquilo que demonstrativa e invariavelmente permanece e perdura, rasgos, temas e aspectos particulares dos seus projectos que, de uma maneira geral, acompanham o desenvolvimento e a evolução da produção nacional entre os final de 1940 e 1960 – da ruptura com a herança da *Casa Portuguesa* e adesão aos ideais modernos, à revisão das teses veiculadas pelos CIAM e o regresso às questões relacionadas com a tradição, o contexto e a identidade.

—

PALAVRAS-CHAVE: João Andresen. Arquitectura Moderna em Portugal. Modernidade e Tradição. Influências Internacionais. Teoria e Projecto. Tempo Português. Impermeabilidade e Paisagem. Arquitectura, Espaço e Lugar.

RESUMEN

Arquitecto formado en la Escuela de Bellas Artes de Oporto en 1948, miembro fundador de la Organización de Arquitectos Modernos y del Grupo CIAM/Oporto, João Andresen figura entre los más destacados y prominentes autores de la generación moderna portuguesa de la postguerra, a pesar de una trayectoria profesional de sólo dos décadas. Contribuyendo a la divulgación, al conocimiento y a la interpretación de su trabajo, en el ámbito de la historia y la teoría de la arquitectura del Movimiento Moderno en Portugal, la disertación analiza y aborda su obra desde una doble perspectiva: a partir de lo que tiene de inconstante y variable, marcado por diferentes experiencias, influencias y contaminaciones – desde la teoría de Giedion, las propuestas de Le Corbusier, el modernismo brasileño o la arquitectura norteamericana y, por otro lado, a partir de lo que demostraba e invariablemente permanece y perdura, rasgos, temas y aspectos particulares de sus proyectos que, de una manera general, acompañan el desarrollo y la evolución de la producción nacional entre finales de los 1940 y 1960 – desde la ruptura con el legado de la Casa Portuguesa y la adhesión a los ideales modernos, hasta la revisión de las tesis transmitidas por los CIAM y el regreso a las cuestiones relacionadas con la tradición, el contexto y la identidad.

PALABRAS-CLAVE: João Andresen. Arquitectura Moderna en Portugal. Modernidad y Tradición. Influencias Internacionales. Teoría e Proyecto. Tiempo Portugues. Impermeabilidad y Paisage. Arquitectura, Espacio e Lugar.

ABSTRACT

Architect graduated from Fine Arts School of Oporto in 1948, founding member of the Organization of Modern Architects and CIAM/Oporto group, João Andresen is accounted among the most distinguished and prominent authors of the modern Portuguese generation of post-war, despite a professional career of only two decades. Contributing to the dissemination, knowledge and interpretation of his work, in the context of the history and theory of the Modern Movement Architecture in Portugal, the dissertation discusses and analyzes his projects from a dual perspective: from what they have of inconstant and variable, marked by different experiences, influences and contaminations – by Giedion's theory, by Le Corbusier's proposals, by the Brazilian modernism, or by the north-American architecture), and, on the other hand, from what demonstrative and invariably remains and endures, features, themes and particular aspects of his projects that, in general, follow the development and evolution of the national production between late 1940's and 1960's – from the break with the legacy of the *Portuguese House* and adherence to modern ideals, to the revision of the thesis propagated by CIAM and the return to issues related to tradition, context and identity.

—

KEYWORDS: João Andresen. Modern Architecture in Portugal. Modernity and Tradition. International Influences. Project and Theory. Portuguese Zeitgeist. Impermeability and Landscape. Architecture, Space and Site.

LISTA DE ABREVIATURAS

BESCL, Banco Espírito Santo e Comercial de Lisboa CIAM, Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna CML, Câmara Municipal de Lisboa CMP, Câmara Municipal do Porto CODA, Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto CSOP, Conselho Superior de Obras Públicas DGEMN, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais DGESBA, Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes DGJ, Direcção Geral de Justiça DGPC, Direcção Geral do Património Cultural DGSU, Direcção Geral dos Serviços de Urbanização DNISP, Delegação das Novas Instalações para os Serviços Públicos DOCOMOMO, Documentação e Conservação dos Edifícios, Sítios e Bairros do Movimento Moderno DSC, Direcção dos Serviços de Construção E(S)BAL, Escola (Superior) de Belas Artes de Lisboa E(S)BAP, Escola (Superior) de Belas Artes do Porto FAUP, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto FCP-HE, Federação das Caixas de Previdência Habitações Económicas FNAT, Fundação Nacional Alegria no Trabalho ICG, Instituto Calouste Gulbenkian ICAT, Iniciativas Culturais Arte e Técnica IGESPAR, Instituto Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico IST, Instituto Superior Técnico LNEC, Laboratório Nacional de Engenharia Civil MCPD, Ministério das Corporações e Previdência Social MEN, Ministério da Educação Nacional MOP, Ministério das Obras Públicas ODAM, Organização dos Arquitectos Modernos SIPA, Sistema de Informação para o Património Arquitectónico SNA, Sindicato Nacional dos Arquitectos SNI(CPT), Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo SPN, Secretariado de Propaganda Nacional UEP, União Eléctrica Portuguesa UIA, União Internacional dos Arquitectos

VOLUME 1:

1. INTRODUÇÃO

A dissertação tem por tema a obra do arquitecto portuense João Andresen, um dos mais destacados autores da geração moderna portuguesa representada por Fernando Távora, José Carlos Loureiro, Octávio Lixa Filgueiras, no norte, Nuno Teotónio Pereira, Ruy d'Athouguia ou Conceição Silva, no sul, e que, diplomada no final de 1940 e no início de 1950, garantiu a necessária mudança de mentalidade na arquitectura nacional no período do pós-guerra. Nas palavras tantas vezes citadas de José-Augusto França, que resumem o papel desempenhado por este grupo de profissionais nascidos ao longo da década de 1920: “Foram eles que puderam e souberam «aproveitar as primeiras malhas lassas na frente anti-moderna para iniciar uma renovação do vocabulário e das ideias», em nome duma modernidade que devia abandonar posições estritamente racionalistas, funcionalistas ou de um formalismo internacional e que...importava finalmente definir em novos termos de crítica totalizante, atenta à variabilidade funcional e à adequação social e histórica”¹.

À imagem de outros estudos biográficos e retrospectivas, a tese inscreve-se assim no quadro mais amplo do manifesto interesse e atenção que o período moderno da arquitectura em Portugal tem merecido nas últimas décadas, demonstrado pelo esforço de redescoberta e divulgação de obras e autores menos conhecidos ou publicitados, mas também de sensibilização, inventariação e classificação do património assumido activamente pela Ordem dos Arquitectos e antigo IGESPAR, ou por instituições transnacionais como o DOCOMOMO Ibérico.

No âmbito da história e do “persistente sucesso da biografia” de que nos fala com algum ceticismo Paolo Scrivano², a obra de Andresen não deixa ao mesmo tempo de representar um tema expiatório, importante e estimulante, para empreendermos uma investigação que desde o início se pretendeu que fosse capaz de informar e provocar a teoria e a prática profissional.

Frequentemente citado pelos projectos das casas Ruben A. e Lino Gaspar em Caxias, do Monumento ao Infante D. Henrique e da Pousada de Valença, no estudo da obra de Andresen foram

indispensáveis, servindo-nos de guia e ponto de partida, as pistas e as referências ao seu trabalho que encontramos nos textos de Nuno Portas, França, Pedro Vieira de Almeida e Sérgio Fernandez; as chamadas de atenção de Ana Tostões, em *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 1950*, e em *João Andresen e a Herança Moderna: a Pousada de S. Teotónio*; a nota biográfica de Cristiano Moreira que acompanha a publicação da *Casa Canadiana do Futuro*, em *Desenho de Arquitectura, Património da ESBAP e da FAUP*; de Rui Ramos, a análise da Casa de Férias em Ofir, Valle Teixeira em Lamego, Montedor e Caxias, em *A Casa, Arquitectura e Projecto Doméstico...*, e ainda, com Sérgio Silva Dias, *João Andresen, a Casa do Pós-Guerra e o Debate Arquitectónico nos Anos 1950*; o artigo de Cristina Guedes, também sobre a habitação no Alto do Lagoal (*Arquitectura do Século XX...*); os textos de Manuel Mendes, de Joaquim Pedro Alpendurada, Moisés e Paulo Raposo Andrade sobre a Casa Ruben A.; e finalmente, as muitas alusões que encontramos em catálogos e dissertações como as de Edite Rosa, sobre o trabalho desenvolvido pelos profissionais que formam parte da ODAM; de José Guilherme Abreu, a abordagem do concurso e projecto *Mar Novo*, bem como da Ancoragem Norte da Ponte Sobre o Tejo; ou ainda, de António Manuel Martins Nunes, a história das vicissitudes que rodeiam as propostas para o Palácio de Justiça de Lisboa.

Na ausência de um estudo global sobre a obra de Andresen, não descurámos também o contributo e a informação disponibilizada por trabalhos e provas finais realizadas em âmbito académico, como o estudo de Cristina Guedes, Isabel Furtado, Francisco Vieira de Campos e Guilherme Couto (*Esboço de uma Ideia, João Andresen*, FAUP, 1989) – uma abordagem pioneira, particularmente útil pelo trabalho de pesquisa e inventariação, e pelos importantes depoimentos de familiares, colaboradores e clientes que à época pôde reunir.

Tendo em conta o estado da arte no seu conjunto, a partir do material publicado em revistas dos anos 1940, 1950 e 1960, e da consulta de arquivos – em especial o arquivo preservado por Cristiano Moreira, foi possível realizar um levantamento exaus-

tivo (sem que o possamos dizer definitivo) de obras e projectos, e outra documentação útil (memórias descriptivas, correspondência, fotografias), reunindo uma amostra abrangente que serviu de base e suporte à nossa investigação, de proposta aproximação à obra (in)completa de Andresen, cuja morte prematura deixa inacabado e em aberto um percurso e um trabalho promissor de duas décadas.

De acordo com os objectivos e os caminhos que a pesquisa tomou, a dissertação está organizada num formato convencional, dividido em duas partes: texto e catálogo, indissociáveis e complementares entre si. O primeiro volume compreende um capítulo inicial, introdutório e biográfico (que, ainda que corrigido e aumentado, retoma partes da nossa dissertação de mestrado: *João Andresen...O Projecto da Casa Ruben A.*, de 2011), e ainda uma caracterização sumária e panorâmica do trabalho do autor. Os capítulos seguintes, 3 e 4, compõem o grosso da análise crítica e interpretativa da obra do arquitecto: o primeiro está dividido em 7 subcapítulos, em que pretendemos agrupar diferentes etapas, experiências, influências e tendências que podemos notar no percurso de Andresen, mas também na arquitectura portuguesa da época (ou pelo menos, nalguma arquitectura portuguesa da época), enquanto o capítulo imediato procura demonstrar a insistência e a persistência de elementos e temas, e de uma determinada maneira de organizar o projecto em relação à rua e à paisagem, que parecem resistir à mudança, aos desvios e rupturas na linguagem. No final, as últimas considerações, em jeito de resumo e conclusão, passam em revista as ideias principais e os pontos de vista que procurámos expor.

A leitura destes capítulos e do texto no seu conjunto, ainda que ilustrado, não é autónoma e não dispensa a consulta em paralelo e simultâneo do segundo volume, de inventário e catalogação, composto por índice de obras cronológico e temático, e por fichas individuais dos projectos mais significativos, cujos elementos gráficos permitem acompanhar e compreender melhor as descrições e a análise proposta ao longo da tese³.

Ainda que sistemática e ambiciosa, a nossa reflexão, necessariamente parcial e subjectiva, não tem de todo a pretensão de es-

gotar a compreensão, outras vias, hipóteses e leituras que a obra de Andresen possa suscitar e que possam resultar da recolha e do levantamento de material inédito que ficou por reunir, nomeadamente aquele que diz respeito ao seu arquivo pessoal que manteve na casa da Rua da Pena, no Porto – material a que apesar das várias tentativas não conseguimos ter acesso, e que podia ter revelado informação e documentação importante relacionada com as muitas viagens que sabemos que realizou, relacionada com os livros e a biblioteca que avidamente colecionou, com as recordações e objectos pessoais, correspondência, material, desenhos e apontamentos que terá guardado para si, e até outros projectos que eventualmente possa ter elaborado à margem do trabalho desenvolvido profissionalmente.

Na abordagem de qualquer tema ficará sempre em todo o caso por trazer à luz informação esquecida ou perdida, por explorar outras linhas de pesquisa, estabelecer relações, atar pontas soltas, por contar histórias por detrás da história. Em Andresen em particular, projectos como os do Palácio de Justiça de Lisboa ou da Câmara Municipal de Viana do Castelo mereciam só por si uma tese à parte, uma investigação individualizada e um desenvolvimento mais detalhado sobre as várias soluções, discussões e percalços que cada um dos processos conheceu. Numa análise mais alargada, que não é nem podia ser completa e absoluta, a documentação recolhida, tratada e apresentada será no entanto a bastante e suficiente dentro dos objectivos e da leitura que propomos, de desconstrução, corte e montagem da obra do autor.

NOTAS:

⁰⁰¹ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX (1911/1961)*, Lisboa, Bertrand, 1991 (1974), pp.456.

⁰⁰² Paolo Scrivano, “The Persistent Success of Biography, Architecture as a Narrative of the Individual”, *Still on the Margin: Reflections on the Perspective of the Canon in Architectural History* (1st Conference of the European Architectural History Network, Guimarães, Portugal, 17-20 Junho 2010). De acordo com Scrivano: “As an architectural history’s genre, biographies of architects seem today to bear the signs of time. During the last two decades, in fact, monographic approaches to the discipline have been put under intense scrutiny by written works that tackled the subject from different angles: from the point of view of the client, the builder, or – though to a lesser extent – the user. An increasing amount of books and articles has tried to analyze the interaction between specific architectural cultures and their social and economic contexts; a growing number of

studies and research has looked at the role played by technicians and contractors in the process of conception and construction of architectural works; and a mounting quantity of authors have sought to explain how projects were made possible by fortunate encounters between those who commissioned, those who designed, and those who concretely realized them...Despite this fresh breath of novelty, however, significant segments of the discourse in architectural history still remain centred on the figure of the individual designer as a solitary mind behind the project, exemplified by the archaic image of the traditional firm being composed only by «an architect and his dog». This attitude does not only fail to reflect the complexity of architectural phenomena but also denies the role played by other social actors; nonetheless, it continues to characterize the production of scholarly works or the pedagogy in faculties of architecture and in departments of art history”.

⁰⁰³ A página correspondente à ficha do projecto em análise que pode ser consultada no Volume 2 aparece indicada na coluna interior (2:pp.) ao longo do texto. Além dos elementos gráficos, cada ficha contém informação que complementa as descrições e outra informação disponibilizada nas notas de fim dos capítulos.

2. JOÃO ANDRESEN (1920/1967)

Com um trabalho que participa activamente nas profundas mudanças que ocorrem na arquitectura portuguesa entre o final da década de 1940 e o início dos anos 1960, o estudo da obra de João Andresen confunde-se com a revisão dos modelos e temas que guiaram a prática profissional neste período, de luta contra os historicismos e os falsos regionalismos, de tardia afirmação da linguagem e dos valores sustentados pela arquitectura do Movimento Moderno, ao quase imediato questionamento das regras e da ortodoxia veiculada pelos CIAM.

Apesar do percurso fugaz, que impede o amadurecimento e a confirmação de todas as suas qualidades, os prémios e o reconhecimento que obtém na primeira metade de 1950, garantem-lhe ainda assim um lugar de destaque num momento da produção nacional em que a importação e a livre manipulação dos modelos internacionais, moderada pela incontornável influência das tradições locais, assume os contornos de um processo de ruptura e refundação, e de pesquisa de uma identidade própria, com todas as hesitações e as perplexidades de uma geração que declara abertamente: “Tudo há que refazer, começando pelo princípio”⁴.

As referências ao trabalho de Andresen que vamos poder discutir apontam genericamente para uma atitude e uma prática disciplinar “marcada por pontos de inflexão, ao longo da sua obra, onde a relação entre a modernidade e a tradição sofre deslocações sensíveis, filtrada por uma adaptação a contingências locais”⁵. Tido como um discípulo directo, na linha de sucessão de Januário Godinho (1910/1990), revela, na opinião de Ana Tostões, “uma aguda sensibilidade em relação ao lugar e ao contexto, que a sua genialidade impedirá de assumir de um modo tão discreto como Távora”, e ao mesmo tempo, “situado no limite entre um organicismo atento à paisagem e ao valor do sítio, e uma modernidade marcante, não dará mostras de prudências, de esforços contidos, optando, na generalidade, por uma arquitectura afirmada na sua qualidade, condensada no desejo de garantir a «liberdade e a fantasia a que todo o homem tem direito»,

porque a «*fantasia é justamente o atributo mais distinto do espírito humano*»⁶

Outras pistas menos óbvias e ortodoxas dizem respeito ao temperamento e à própria personalidade de Andresen que, a propósito de um episódio da infância, Ruben A. já descreve como alguém “introvertido nas apreciações e de uma boémia tão vincadamente peripatética...”⁷. Retirada do contexto, vamos até certo ponto poder ver esta adjetivação traduzida e projectada numa arquitectura tendencialmente introspectiva e intimista, mas que se deixa facilmente seduzir e distrair por diferentes caminhos e sugestões formais, uma arquitectura que empiricamente se interroga e adolesce à medida das experiências e à procura de si mesma.

NOTAS:

⁰⁰⁴ Fernando Távora, “O Problema da Casa Portuguesa”, *Aléo*, 1945.

⁰⁰⁵ Cristina Guedes, “Casa Lino Gaspar, Caxias, 1953/1954-1955, João Andresen”, Annette Becker, Ana Tostões, Wilfried Wang (Org.), *Arquitectura do Século XX: Portugal*, Lisboa/Frankfurt, Prestel, 1997, pp.227.

⁰⁰⁶ Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 1950*, Porto, FAUP, 1997, pp.180-181.

⁰⁰⁷ Ruben A., *O Mundo à Minha Procura, Autobiografia*, Vol.1, Lisboa, Assírio e Alvim, 2000 (1966), pp.53.

2.1 NOTA BIOGRÁFICA

João Henrique de Mello Breyner Andresen nasce no Porto, no dia 13 de Dezembro de 1920⁸. De uma família em que, de ambos os lados materno e paterno, não faltam exemplos de educação e cultura artísticas⁹, que têm na sua formação uma influência decisiva, a figura mais destacada e marcante, e a que em definitivo mais terá pesado na sua vocação, é sem dúvida a de Gonçalo de Mello Breyner (1896/1947)¹⁰. Arquitecto formado na EBAL, colega de faculdade e um amigo próximo de Carlos Ramos¹¹, “bibliófilo esclarecido”, a quem “tudo em arte lhe interessava”, apesar de ter feito carreira quase exclusivamente ao serviço do SNI¹², foi, no entender de Luís Reis Santos, “um dos artistas mais notáveis da sua geração e teria sido...pela vocação e cultura, pelo gosto e consciência, o que melhor realizaria, na sua especialidade, a aspiração e o programa que Lopes Vieira sintetizou naquela sua frase inspirada: reaportuguesar Portugal, tornando-o europeu”¹³. A opinião de Jorge Segurado converge no mesmo sentido, referindo-se a Gonçalo de Mello Breyner como um arquitecto que “professou sempre, em digna independência e isenção, um espírito novo e desempoeirado abraçando as teorias de Le Corbusier e Walter Gropius com veneração e aplauso, todavia, não deixando nunca de manifestar aquele bom senso e aquela calma de apreciação num certo e determinado grau de sensibilidade portuguesa”¹⁴.

Estes testemunhos (de um pensamento coincidente com o de Ramos) fornecem-nos pistas importantes sobre as mesmas influências, preocupações e temas – em particular aquele que é o tema central e perene da cultura portuguesa: o da confluência entre o moderno e as tradições físicas e culturais nacionais, que Andresen vai mais tarde retomar e enfrentar.

Para isso estuda no Colégio dos Jesuítas em Santo Tirso, completa os exames do liceu em 1938 e, em 1939, ingressa na Escola de Belas Artes do Porto onde frequenta o Curso de Arquitectura – embora de acordo com as classificações o faça sem grande brilhantismo, são-lhe desde cedo apontadas competências, capacidade e uma cultura invulgares¹⁵.



001.J.Andresen

002.J.Andresen, c/ família

003.J.Andresen, c/ pais e irmãos

Ainda sob o signo das *Beaux-Arts*, o currículo divide-se à época em Curso Especial de quatro anos, com várias disciplinas de desenho em comum com os cursos de Pintura e Escultura, e em Curso Superior, baseado em concursos de emulação de carácter exclusivamente prático, em que é admitido em 1944. Nesta fase cumpre o tirocínio obrigatório com António Fortunato de Matos Cabral (ARS Arquitectos) e estabelece uma parceria com Rogério Buridant de Castro Martins (1920/1997), com quem realiza os primeiros trabalhos profissionais¹⁶. Esta colaboração prolonga-se até ao final da década e traduz-se na elaboração de um conjunto variado e assinalável de obras e projectos que vão desde a pequena Casa de Férias em Ofir (1945/46) ao Bairro da FCP-HE em Ramalde, no Porto (1948/51).

2:016

2:042

No mesmo intervalo, em 1947¹⁷, integra o grupo fundador da Organização dos Arquitectos Modernos¹⁸, plataforma de encontro entre profissionais e estudantes do Porto que permitirá aos seus membros desenvolverem uma acção concertada e solidária de divulgação e promoção da ideologia Moderna. Em Janeiro de 1948, apresenta por fim ao Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto o projecto da Casa Valle Teixeira em Lamego (1946/49), aprovado com a classificação de 17 valores.

2:024

Quase imediatamente solicita o certificado académico com o intuito de concorrer a um lugar de arquitecto da Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização, intenção que abandona quando é convidado pela direcção da EBAP para ocupar a vaga de Assistente da disciplina de Projectos e Obras de Urbanização¹⁹ – com Agostinho Ricca, Fernando Távora ou José Carlos Loureiro, faz parte do novo corpo docente que Carlos Ramos chama progressivamente a si para empreender, à revelia do programa oficial, “uma inovadora estruturação pedagógica que rapidamente produziu os seus efeitos, afastando-se aí a Escola de Belas Artes do Porto declaradamente da estagnada e estagnante vida da Escola de Lisboa, muito cerrada em esquemas de um academismo, entretanto já sem qualidade”²⁰.

De uma geração que acredita optimista e entusiasticamente no papel fundamental da disciplina na transformação da sociedade e na sua contribuição para a melhoria das condições de vida das

populações, os seus primeiros anos de actividade profissional dizem bem do activismo moderno, da vontade de mudança e de abertura ao exterior que inaugura um novo ciclo na história da arquitectura portuguesa, deixando para trás os duros anos 1940 que, de uma maneira geral, significaram um “hiato de tendência nacionalista-fascizante, monumental ou ruralizante, reflectido numa produção estruturalmente cenográfica”²¹, que para efeitos de representação e propaganda mereceu (e continuará a merecer) todo o favorecimento do regime:

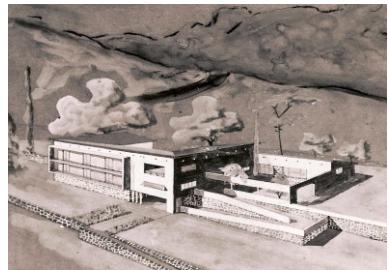
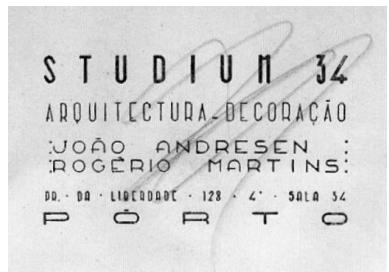
> Em 1948, apesar de não apresentar qualquer comunicação subscreve o teor geral daquelas, as mais programáticas na defesa dos modelos e paradigmas modernos, que a ODAM leva ao histórico I Congresso Nacional de Arquitectura²².

> Associa-se às firmes tomadas de posição públicas do grupo, que são também de uma nova consciência de classe, de luta pela independência e liberdade criativa, reflectida no vigoroso protesto, de 1939, contra a intenção da Câmara Municipal do Porto legislar e “impor um estilo nacional e mesmo portuense às novas edificações, para impedir...a indesejável influência da arquitectura estrangeira nas construções da cidade”²³.

> Em Junho de 1951, ainda no âmbito da acção militante desenvolvida pelo grupo, participa com os projectos da Casa Reis

^{2.052} Figueira em Valongo (1948/51) e dos Blocos Habitacionais em Ramalde na exposição organizada no Ateneu Comercial do Porto sob o lema: “Os nossos edifícios são diferentes dos do passado porque vivemos num mundo diferente”. No texto que acompanha a iniciativa clama-se em jeito de manifesto por uma “arquitectura actual, digna e verdadeira”, calcula-se em mais de cem anos o atraso da arquitectura em Portugal e lamenta-se a hostilidade à linguagem moderna, que não era “nem moda, nem antitradicionalismo, nem expressão puramente artística, desordenada e individual, mas sim pura ressonância das condicionantes de ordem humana, social e histórica”²⁴.

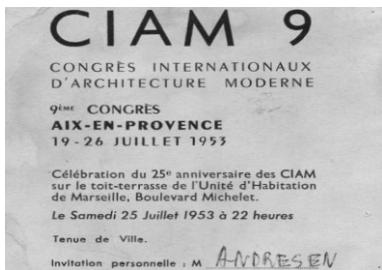
> Em 1952, em resposta ao inquérito promovido pela *Arquitectura Portuguesa* (“O que pensa sobre o desenvolvimento da actual arquitectura do nosso país”), alinha pelo mesmo diapasão e reitera a mesma argumentação apoiada na noção de *Espírito da*



004. Studium 34

005. ODAM

006. Casa Valle Teixeira



007.CIAM, Curso de Verão
008.CIAM 9
009.III UIA, 1953

Época para diagnosticar que a produção arquitectónica nacional estava “ainda longe de ser actual, isto é, de ser moderna como foi através dos tempos. Infelizmente – afirmava – reina muito entre nós o chamado «bom gosto» que raramente consegue discernir entre uma coisa boa e má, entre a verdade e a mentira. Há mesmo um certo espírito de negação da nossa época que de forma alguma é propício à criação de um ambiente favorável ao trabalho dos artistas modernos, porque embora os paladinos do «bom gosto», do rococó e da tradição o não saibam ainda a época revolucionária da arquitectura já passou, pois a declaração de Sarraz já tem um quarto de século e a Carta de Atenas tem vinte anos, e a Arquitectura Moderna conquistou já o seu lugar definido e inabalável numa grande parte do mundo, tão solidamente como a Arquitectura Helénica ou Gótica o fizeram. Só lastimamos que isso tarde a acontecer entre nós”²⁵.

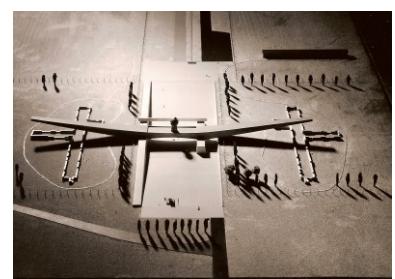
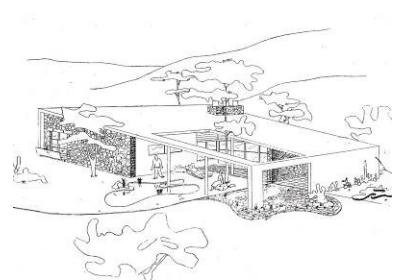
> A partir de 1950, embora não fossem de todo uma novidade, as saídas e a participação dos arquitectos portugueses em eventos internacionais tornam-se cada vez mais frequentes e regulares. Neste quadro de abertura, que arrasta a arquitectura portuguesa para o centro do debate contemporâneo, rompendo com o isolamento a que estava votada, frequenta o Curso de Verão dos CIAM no *Istituto Universitario di Architettura di Venezia* – encontro sobre o qual a *Architecture d'Aujourd'hui* publica uma nota breve que refere o tema do seminário (“*la liaison de Venise avec le continent*”), as visitas de estudo realizadas, as conferências (entre as quais, uma de Le Corbusier) e a orientação dos trabalhos a cargo de Albini, de Carlo, Gardella e Samoná²⁶.

> Participa assiduamente desde a sua formação nas reuniões do CIAM/Porto, liderado por Viana de Lima, e será já na qualidade de membro deste novo grupo que, em Julho de 1953, assiste ao CIAM 9 em Aix-en-Provence e à celebração dos seus 25 anos no terraço da Unidade de Habitação de Marselha. Neste encontro pode testemunhar a cisão provocada por uma nova geração de arquitectos, mais tarde reunida à volta do *Team 10*, que vai congregar diferentes tendências e contracorrentes, como o *Novo Brutalismo* dos Smithson, o *Estruturalismo* de Aldo van Eyck e Bakema, ou a inesperada e inclassificável heterodoxia de um

Pancho Guedes. Para este movimento “já não se tratava de manter as velhas pretensões de mudar radicalmente o modo de vida das pessoas, o modelo de produção ou a estrutura da propriedade do solo; tratava-se de propor uma utopia do possível, aceitando os gostos e as necessidades das pessoas”, e, na mesma linha de raciocínio, “de introduzir conceitos que permitissem à arquitectura reflectir com maior exactidão a diversidade dos modelos sociais e culturais, propondo ideias como identidade, modelo de associação, vizinhança, etc. Para isto era necessário provocar a crise definitiva dos princípios simplificadores da *Carta de Atenas* e expor a complexidade da vida urbana”²⁷.

> Finalmente em Setembro, intervém no III Congresso da União Internacional dos Arquitectos que se realiza em Lisboa. Com Arménio Losa integra a secção portuguesa do grupo de trabalho que se reúne à volta do *Habitat* (conceito e matéria em debate no CIAM 9), sendo responsável por uma das comunicações que se debruça sobre o tema: *Besoins d'une Famille en Matière de Logement*²⁸. Apoiado em gráficos ao jeito da grelha CIAM do Urbanismo, apresenta um inquérito em que analisa as necessidades e as condições de vida de diferentes agregados familiares, denunciando uma visão preocupada com as questões económicas e sociais. No final recupera uma proposta antiga para a criação, em cada país, de um organismo dedicado exclusivamente à investigação sobre a habitação.

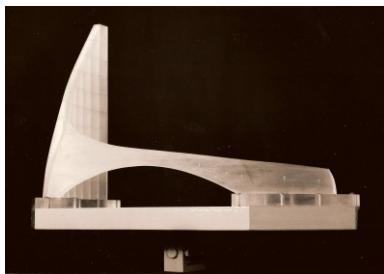
É neste período, até sensivelmente a meio da década, que no campo profissional obtém algum êxito na participação de concursos de ideias: são-lhe atribuídos o primeiro prémio no concurso para a Casa de Férias no Alto do Rodízio (1947/48), os segundos prémios nos concursos para a Piscina Pública do Tamariz (1953), para a Colónia de Férias da FNAT em Matosinhos (1954/55) e para os Edifícios na Rua Sá da Bandeira, no Porto (1955), e o terceiro prémio no concurso para o Bairro da FCP-HE na Guarda (1951). Além destas propostas, destaca-se ainda a inscrição no *International Calvert House Competition for the Canadian Home of Tomorrow* (1954) e, mais à frente, a apresentação de duas soluções para o Monumento de Auschwitz (1957/58) – episódios fundadores no panorama da produção na-



010.Casa Férias, Alto do Rodízio

011.Casa Canadiana do Futuro

012.Monumento Auschwitz



013.MIDH, Mar Novo

014.MIDH, Mar Novo

015.MIDH, Mar Novo

cional em que pela primeira vez um arquitecto português participa em competições no estrangeiro.

O momento mais alto da sua carreira sucede porém, em 1956, com o primeiro prémio alcançado com o projecto *Mar Novo*, que apresenta à terceira edição do concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique em Sagres (1954/56). Com grande repercussão e impacto no meio académico, cultural e profissional português²⁹, apesar da notícia menos entusiasmada que a *Architecture d'Aujourd'hui* chega a dedicar-lhe³⁰, a proposta vai merecer os melhores elogios e o quase unânime aplauso da crítica que o projecta em definitivo para um lugar cimeiro entre os autores da sua geração.

2:074

Este episódio parece representar ao mesmo tempo o culminar de uma etapa em que os seus trabalhos são regularmente publicados pela revista *Arquitectura*, ou quando já são publicados em 1957 e 1958 ainda dizem respeito a projectos que em grande medida têm limitado a leitura da sua obra ao período de adesão aos ideais modernos dos anos imediatos ao Congresso.

A partir de 1955, com a realização do *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa*, e a par da crise que abala o Movimento Moderno, abre-se um novo ciclo na cultura arquitectónica portuguesa e, com ele, uma nova fase no percurso de Andresen, menos publicitada, menos participativa também (Andresen não acompanhará, por exemplo, como Távora e outros o fizeram, as reuniões pós-CIAM organizadas pelo *Team 10*), uma fase mais dispersa e ambiciosa pela quantidade e a envergadura das encomendas que entretanto lhe são confiadas, mas que em grande número acabarão por não se concretizar, à imagem do que já sucede com o Monumento ao Infante.

Nesta altura, assina, em 1957, o artigo – o único que lhe conhecemos: *Na Hora das Cidades Universitárias*³¹ e colabora, entre 1955 e 1966 com Januário Godinho na elaboração dos projectos do Instituto Calouste Gulbenkian e do Centro Social do LNEC (1958/61), e ainda do Palácio de Justiça de Lisboa (1958/66), de que apenas foram finalizados os Tribunais Cíveis, de Polícia e Execução de Penas³².

2:134

2:146

Na viragem da década, de 1960 e 1961, data a correspondência

com Marianna Gallotti Minola para a eventual divulgação de alguns dos seus trabalhos a incluir numa edição dedicada à arquitectura portuguesa que a revista italiana *L'Architettura*, dirigida por Bruno Zevi, pretendia publicar³³. Entre os seus trabalhos envia informação sobre a Casa Lino Gaspar em Caxias (1953/55), a Casa Lino Gaspar na Figueira da Foz (1955/57), o Bairro da FCP-HE em Vila Nova de Gaia (1957/60) e a Casa Richard Wall no Porto (1958/60). Esta listagem tem tanto de sugestiva pelas obras que reúne, como por aquelas, também elas notáveis, que Andresen decide não elencar, nomeadamente a proposta para Sagres, a Pousada de S. Teotónio em Valença (1954/62), ou ainda a Casa Ruben A. em Montedor (1948/50).

Sobre as razões desta omissão só nos resta especular: possivelmente a primeira pela frustração de não ter sido construída, a segunda por se tratar de uma solução de compromisso que não corresponde às suas primeiras intenções e a última por ter sido, ao longo do tempo, objecto de profundas alterações que desvirtuaram o desenho e o espírito inicial do projecto.

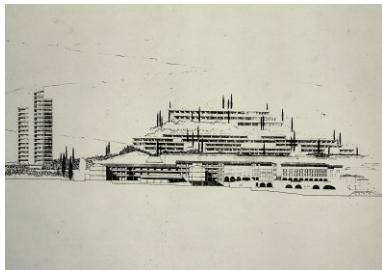
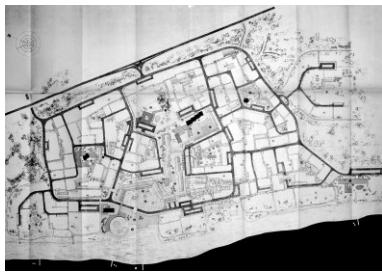
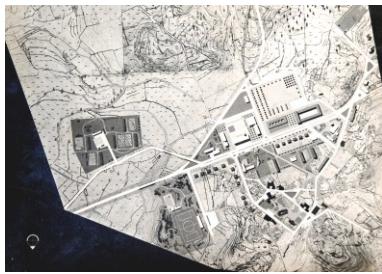
Nestes anos, em virtude da quantidade de trabalho que acumula na qualidade de profissional e docente, rejeita o convite para participar no concurso para a elaboração do projecto do novo Casino-Estoril e delega em António Lino Tudela a execução dos Anteplanos de Urbanização de Penacova, Poiares e Sernancelhe que tinha em mãos³⁴.

Em 1962, com a apresentação da dissertação: *Para Uma Cidade Mais Humana*, em que aponta a falência dos princípios ortodoxos da *Carta de Atenas*, é-lhe atribuído, num processo conturbado que resulta da Reforma do Ensino de 1957³⁵, o primeiro lugar no Concurso para Professores do grupo de Urbanologia da ESBAP ocupando a partir daqui a posição de docente titular daquela cadeira³⁶.

Com Cristiano Moreira (1931/2012), que também chegará a ser seu Assistente na Escola, associa-se profissionalmente em 1964 depois de uma colaboração que já vinha da década anterior³⁷. Ao longo da sua carreira conta ainda com as colaborações pontuais de João Archer de Carvalho, João Serôdio, José Forjaz, Rolando Torgo, Carvalho Dias, António Menéres e Alcino Sou-



016.CLG, Caxias
017.CLG, Figueira da Foz
018.Bairro FCP-HE, V.N. Gaia
019.Casa Richard Wall



020.APU, Penacova
021.APU, Penacova
022.Planos Turísticos Soltróia
023.Planos Turísticos Reis Magos

tinho, e ainda com os contributos de Salvador Barata Feyo, Júlio Resende e Hein Semke, que estão entre os pintores e escultores que fazem parte do seu círculo de amizades, e que trabalham consigo em várias das suas obras³⁸.

Em 1965, integra a recém-criada *International Society of City and Regional Planners* (ISOCARP), é convidado para a Comissão Directiva da publicação que o Centro de Estudos de Urbanismo e Habitação Duarte Pacheco do Ministério das Obras Públicas pretende lançar e ainda, com Carlos Ramos, Frederico Jorge, Cristino da Silva e Raul Lino, faz parte do júri seleccionado pelo Instituto de Alta Cultura para avaliar o Concurso para Bolsas de Estudo de Arquitectura no estrangeiro.

A partir de 1966, colabora com o Gabinete Técnico responsável pela elaboração do Plano de Desenvolvimento Turístico da Península de Tróia que, a par do Plano de Urbanização dos Reis Magos na Ilha da Madeira (1964), ilustra bem o tipo e a dimensão dos encargos que lhe são entregues na última etapa do seu trajecto. No mesmo ano assume, a convite da DGESBA, o cargo de consultor e relator da Junta Nacional de Educação, cabendo-lhe a emissão de pareceres relacionados com a Protecção e Conservação de Obras de Arte. Visita nesta altura as cidades-satélite do Plano Metropolitano de Londres, depois de ter viajado por Espanha, França, Itália, Suíça, Alemanha, Áustria, Grécia e Turquia – a história, a cultura e a paisagem do Mediterrâneo serão sem dúvida aquelas que mais o impressionam e influenciam o seu trabalho.

Em Abril de 1967, no Colóquio Sobre o Desenvolvimento Regional realizado em Abrantes, alerta para a necessidade de uma política de ordenamento à escala do território e para a urgente formação especializada de urbanistas³⁹. Faz parte da nova Direcção da Secção Regional Norte do Sindicato dos Arquitectos e, em vésperas do seu falecimento, num episódio que demonstra bem o prestígio e a notoriedade que conquistara dentro e fora da Escola, é convidado pelo director do Ensino Superior e das Belas Artes a render Carlos Ramos no comando da ESBAP – convite que, pelas circunstâncias em que terá sido feito, pelo peso da responsabilidade e da herança, ou por razões de temperamen-

to e vocação pessoal, é liminarmente recusado, ficando assim, nas palavras de Octávio Lixa Filgueiras, “eliminada a única hipótese viável duma natural sucessão”⁴⁰.

Em Julho, a revista *Arquitectura* noticia a sua morte inesperada, pouco depois de lhe ter sido proposta a publicação dos seus trabalhos mais recentes⁴¹. Tinha 47 anos⁴².

Aqueles que mais de perto privaram com Andresen recordam a cultura e a erudição extraordinárias⁴³, a “enorme necessidade de elegância” que colocava em cada gesto, a atitude reflectida e ponderada, a capacidade de colaboração, “de interlocução e gestão de acções contrárias”. Lembram ainda a afabilidade e amabilidade, mas também a extrema discrição, o isolamento e os prolongados silêncios, de quem “falava quando fazia cerimónia”. Para Cristiano Moreira, “havia nele uma dose de timidez muito grande, que ultrapassava naturalmente pela formação, pela inteligência e pela sensibilidade”. Uma introversão e reserva estruturais reflectidas numa involuntária distância que o próprio lamentava, consciente de que “o seu comportamento não aproximava as pessoas, em comparação com outros comportamentos de menor qualidade, mas de maior adesão”⁴⁴.

Nada disto porém diminui o empenho que todos reconhecem ou o impede de tomar iniciativas pouco comuns, contraditórias até com a exposição que tanto evitava como, por exemplo, quando em 1956, certamente encorajado pelo prémio do concurso de Sagres, tenta junto dos editores das revistas *Domus* e *Architecture d'Aujourd'hui* ver publicado, sem sucesso, o projecto da Casa Lino Gaspar no Alto do Lagoal⁴⁵. A sobriedade e a intimidade que tanto cultivava não o inibem sobretudo de projectar uma obra plural, descomplexada e fulgurante, e de desenvolver uma actividade preenchida e intensa, de participar, arriscar e de estar na linha da frente, assumindo em vários momentos o protagonismo da história da arquitectura moderna portuguesa que se escreve depois da guerra e ao longo dos anos 1950.

NOTAS:

⁰⁰⁸ É o segundo filho do casamento de João Henrique Andresen e Maria Amélia Burnay de Mello Breyner. Educado numa família protestante da



024.J.Andresen, c/ Carlos Ramos
025.J.Andresen, c/ família
026.J.Andresen
027.J.Andresen

burguesia mercantil da cidade (do lado paterno), aristocrata e católica (do lado materno), com raízes no centro e norte da europa (o pai era neto de Jann Hinrich Andresen, dinamarquês natural da ilha de Föhr, no arquipélago frísio, que se fixou no Porto em meados de 1800), com os pais, irmãos, avó, tios e primos, passa a infância e adolescência na Quinta do Campo Alegre que os Andresen adquiriram em 1895 – “uma casa desmendida” e “um território fabuloso” que a irmã Sophia de Mello Breyner evoca nos seus contos e poesia, e que o primo Ruben A. recorda em *O Mundo à Minha Procura*. Na propriedade que então se estendia até às margens do Douro cultivam um romantismo naturalista que se revela nos jardins, nos bosques e na paisagem que constroem e cuidam ao longo dos anos e das gerações até 1952 quando oportunamente ali se instala o Instituto e o Jardim Botânico.

⁰⁰⁹ Exemplos como os da avó Joana Lehmann que, na Alemanha, foi aluna do pintor Louis Katzenstein e, em Portugal, de António José da Costa, Marquês de Oliveira e Teixeira Lopes, ou de Teodora Andresen, discípula de Cândido da Cunha, colega de ofício de Henrique Medina, com quem realizou uma exposição em 1919, e que na década de 1920 estudou na Academia Julian em Paris sob a orientação de Jean-Paul Laurens e Marcel Baschet.

⁰¹⁰ Como podemos concluir pelos depoimentos de Maria Margarida Andresen e de Sophia de Mello Breyner, que recordam a admiração e o apreço que Andresen nutria pelo tio e padrinho de baptismo.

⁰¹¹ Um e outro integram um grupo de profissionais que se forma na EBAL nos anos 1920 e de que fazem parte Adelino Nunes, António Varela, Jorge Segurado, Veloso dos Reis Camelo e ainda o pintor Almada Negreiros. Deste grupo, Carlos Ramos (1897/1969) vai distinguir-se pelo papel determinante que desempenha, primeiro, como professor (1940/47) e, depois, director da Escola de Belas Artes do Porto (1952/69). Como docente implementa um programa inovador em que procurou iniciar uma teorização ausente nos currículos oficiais e que se caracterizou desde o início pelo grau de exigência e rigor, mas também de proximidade e liberdade que lhe valeram em pouco tempo a adesão e a estima dos estudantes. À frente da direcção da ESBAP a sua acção vai pautar-se por uma visão transformadora e alargada das relações da Escola com a sociedade, dentro de uma concepção cívica de serviço que a prestigiam e dignificaram, tornando-a incómoda aos olhos do regime, “pela sua dinâmica irrequieta” e “pelo à-vontade do seu assumido inconformismo”.

⁰¹² Do seu percurso discreto sabemos ainda que participou no I Salão de Outono de 1924 com o projecto de uma casa em que já se podiam notar “influências modernistas do estrangeiro” e foi, mais tarde, na Exposição do Mundo Português, de 1940, o autor dos elogiados Pavilhões da Guiné e das Artes Indígenas. É também o autor do texto que a *Arquitectura Portuguesa* publica em 1937 – *O Bom Gosto na Arquitectura*, em que disserta sobre as razões da mal querida e mal compreendida arte moderna, e sobre os “horrores” que se construíam, em seu nome, no contexto nacional por técnicos mal preparados e sem as devidas qualificações profissionais – *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*, n.27, 3ª Série, Lisboa, (Junho) 1937.

⁰¹³ Luís Reis Santos, “Gonçalo de Mello Breyner, alguns traços do seu perfil”, *Panorama*, n.34, Vol.6, Lisboa, SNI, 1948.

⁰¹⁴ Jorge Segurado, “A Obra de Gonçalo de Mello Breyner, Arquitecto da Brigada do SNI”, *Panorama*, n.34, Vol.6, Lisboa, SNI, 1948.

⁰¹⁵ José Borrego, por exemplo, a propósito dos primeiros anos da docência de Carlos Ramos na EBAP e das baixas classificações que atribuiu, recorda: “o João Andresen tinha notas baixas de 12, quando nós percebemos logo que o Andresen era um caso especial, de grande nível” – em entrevista a: João Palla e Carmo Reinas Martins, *O Lugar do Desenho na Obra de Victor Palla*, Dissertação de Doutoramento em Belas Artes, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2012, pp.43.

⁰¹⁶ *Studium* 34, com escritório na Avenida dos Aliados, 128, 4º, sala 34.

⁰¹⁷ Neste ano, Andresen (com Lobão Vital, Chorão Ramalho, Delfim Amo-

rim, Artur Andrade, etc.) está entre os subscriptores da carta dirigida a Carlos Ramos a solicitar o seu regresso ao Porto, depois de ter abandonado a EBAP para leccionar em Lisboa – um episódio revelador da adesão de todos ao programa pedagógico e de Escola que propunha.

⁰¹⁸ Da lista de membros da ODAM fazem parte figuras como Arménio Losa, Cassiano Barbosa, Alfredo Viana de Lima, Agostinho Ricca, Luís Oliveira Martins, Alfredo Ângelo Magalhães, Celestino Castro, Mário Bonito, Octávio Lixa Filgueiras, Fernando Lanhas, Fernando Távora ou José Carlos Loureiro. Sobre o grupo, ver: Edite Maria Figueiredo e Rosa, *ODAM: Valores Modernos e a Confrontação com a Realidade Produtiva*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 2005, e ainda os capítulos que lhe são dedicados por: Alexandra Trevisan, *As Influências Internacionais na Arquitectura Moderna no Porto (1935/1955)*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Universidad de Valladolid, 2013.

⁰¹⁹ Decisão tomada em reunião do Conselho Escolar, do dia 26 de Maio, dada a necessidade de serem contratados dois novos Assistentes para as cadeiras do grupo de Urbanologia. Por unanimidade são votados os nomes dos recém-licenciados “João Andresen, que foi aluno distinto e que acabou o curso de urbanização com a primeira medalha, e Sequeira Braga, aluno também distinto e culto, ficando o professor Brito e Cunha encarregado de se avistar com os propostos para as respectivas sondagens e convites”. Mais à frente, em 1955, ficará registado o reconhecimento pelo trabalho que ambos vão desenvolver quando, em reunião de 30 de Julho, “os Professores David Moreira da Silva e António José de Brito pediram que fizesse exarada na acta um voto de louvor aos seus Assistentes...pela lealdade e a competência com que os avaliavam no seu magistério” – *Livro de Actas do Conselho Escolar da ESBAP, 1940-1961*. Sobre o facto de Andresen ter ficado desde cedo ligado à docência das disciplinas de Urbanismo, Cristiano Moreira refere ter-se tratado de uma quase casualidade, “um circunstancialismo, que se o foi de início teve depois uma perfeita e natural concretização”.

⁰²⁰ Pedro Vieira de Almeida, Maria Helena Maia, “A Arquitectura Moderna”, Pedro Vieira de Almeida, José Manuel Fernandes (Dir.), *História da Arte em Portugal*, Vol.14, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, pp.113.

⁰²¹ Ana Tostões, “Arquitectura Moderna Portuguesa, os Três Modos”, *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920/1970*, Lisboa, IPPAR, 2004, pp.125.

⁰²² Realizado em simultâneo com a exposição dos “15 Anos de Obras Públicas (1932/1947)”, o Congresso foi promovido pelo SNA e patrocinado pelo governo que autorizou a apresentação das comunicações sem submetê-las a censura prévia. Contrariando as expectativas oficiais, que esperava “um coro de louvores à actividade governativa por ter proporcionado trabalho e prestígio a um grupo profissional até então subocupado e apagado”, as intervenções de elementos do ICAT, dinamizado por Keil do Amaral (1910/1975), e da ODAM vão abordar temas polémicos (“as imposições de estilos arquitectónicos por parte dos organismos oficiais”) e embaraçosos para o poder político (a pobreza generalizada das populações rurais e a carência de habitação digna). Considerado um “momento de viragem na reconquista da liberdade de expressão dos arquitectos”, um congresso *cavalo de tróia*, como dirá Nuno Portas, que “redundou numa entusiástica manifestação cultural e profissional da maior importância, a partir da qual pode considerar-se definido um segundo período da arquitectura moderna em Portugal, após a breve fase dos pioneiros da primeira geração, e após o compromisso dos anos 40 com um novo gosto oficial”. Sem porem em causa a importância deste episódio, outros autores, como Pedro Vieira de Almeida, chamam a atenção para “a fragilidade da quase totalidade das intervenções”, em que “nada transparece das inquietações que noutros campos artísticos, da literatura à música, se vinham a afirmar desde cerca de 1940, e com particular vigor a partir de 1945, inquietações que, essas sim, implicavam nesses outros campos um corte político com o poder”. Em relação às próprias teses modernas que parecem sair vitoriosas do congresso, Vieira de Almeida acrescenta ainda que: “A fundamen-

tação para uma arquitectura de expressão moderna apresentava-se em termos de uma interpretação tecnicista quando era precisamente no domínio de novas técnicas e novos materiais que de maneira mais objectiva era possível tornar evidente a superficialidade desta opção, através de uma arquitectura de difuso internacionalismo, que actualizará, como veremos, nas décadas seguintes, as mais-valias do investimento imobiliário, institucionalizando a banalização do moderno". Em entrevista, de 1972, Keil do Amaral vem admitir as contradições e a ingenuidade da maior parte das comunicações apresentadas, para as quais encontrava no entanto esta explicação: "acreditávamos que havia um mundo novo em gestão, mais belo e equitativo e que tínhamos um papel importante a desempenhar nele: uma função social".

⁰²³ "Exposição dos Arquitectos do Porto ao Presidente da Câmara Municipal acerca da imposição dum estilo às novas edificações", *Arquitectura*, n.32, 2^a Série, Lisboa, (Agosto) 1949, pp.2-3.

⁰²⁴ Cassiano Barbosa (Org.), *ODAM, Porto, 1947/1952*, Porto, Asa, 1972, pp.136-137.

⁰²⁵ *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*, n.1, 4^a Série, Lisboa, (Março) 1952.

⁰²⁶ *L'Architecture d'Aujourd'hui* n.45, Paris, (Novembro) 1952, pp.XXVII.

⁰²⁷ Josep Maria Montaner, *Depois do Movimento Moderno, Arquitectura da Segunda Metade do Século XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, pp.30.

⁰²⁸ De acordo com as principais conclusões da comunicação: "Les facteurs à la lumière desquels seront déterminés les besoins d'une famille en matière de logement son: l'Homme (complexe physiologico-spirituel) et le Milieu (complexe physique, historique et social). Le facteur économique vient contribuer à la satisfaction de ces besoins. Le problème du logement ne doit pas être discuté autrement que sous l'angle de l'Habitat = Habitation+Prolongements. Là il faut donner la possibilité d'une économie familiale de Temps, d'Argent et de Santé" – *Troisième Congrès de L'Union Internationale des Architectes, Rapport Final*, Lisboa, Livraria Portugal, 1953, pp.317. Sobre a realização e as conclusões do Congresso a *Architecture d'Aujourd'hui* dará amplo conhecimento nas edições de Outubro e Dezembro de 1953.

⁰²⁹ No âmbito académico o projecto vai merecer o "lugar de honra" na Exposição Magna que a ESBAP organiza em 1956. No habitual discurso de abertura, Carlos Ramos refere-se especificamente à proposta enaltecendo a colaboração das artes em que se baseia e lembra dois episódios que demonstram a aprovação generalizada que o projecto mereceu, mas também a cumplicidade e o espírito de Escola que o próprio soube gerar: "O primeiro passado quando, depois de conhecido o resultado do concurso, o arquitecto João Andresen...se deslocou a Lisboa, a nosso pedido. Fomos esperá-lo para o abraçar e felicitar. Logo após o amplexo, a sua reacção – idêntica, certamente, à de toda a equipa que tão bem soubra congregar – traduziu-se nestas únicas palavras, num homem de poucas falas: «foi uma grande vitória da nossa Escola». Passados dias, fomos ao Aeroporto juntamente com o Director Geral dos Serviços de Urbanização...apresentar cumprimentos de despedida ao Professor Arquitecto Jean Tschumi, Presidente da União Internacional dos Arquitectos, e que nesta qualidade fizera parte do júri. Ao separar-se...de regresso à Suíça, manifestou a esperança de que o projecto do monumento classificado em primeiro lugar se erguesse dentro de curto prazo na certeza de que, a verificar-se tal circunstância, nenhum outro, dentro dos 50 anos mais próximos, o ultrapassaria em beleza" – *V Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto, DGESBA/MEN*, (Outubro) 1956, pp.9-10.

⁰³⁰ *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.67-68, Paris, (Outubro) 1956, pp.XIX. A notícia descreve o tema e os resultados do concurso, e sobre a proposta de Andresen conclui: "Bien qu'il soit encore loin de répondre entièrement aux aspirations et aux possibilités de l'art de notre temps, le premier prix reproduit ici offre certaines qualités de simplicité et de tact".

⁰³¹ Apesar de se tratar de um texto que confessamente é, "em parte, um resumo" do trabalho de H. Lobo, K. do Amaral, M. Tainha, J. Botelho e Ce-

lestino Castro sobre o mesmo assunto (publicado na *Arquitectura*, n.55 e 56), Andresen demonstra um inesperado à-vontade e um profundo conhecimento do tema. Das cidades universitárias, como conceito e ideia, “*tão antiga como Oxford*”, aponta as suas vantagens – “*organismos vivos, integrais, autónomos, com ou sem tradição, mas tremendamente eficientes*”, em comparação com a dispersão daquelas “*constituídas por diferentes núcleos, sem qualquer elo de ligação que...permite verificar que a Universidade é um só corpo com uma só alma*”, dando como exemplo, entre nós, os flagrantes casos de Lisboa e Porto. Das várias iniciativas do género cita o caso mais antigo de Madrid (1927), que embora “*acuse os defeitos da época, tanto no aspecto urbanístico como arquitectónico, tem no entanto a seu favor não só a atenuante de não ter podido beneficiar em alto grau de experiências alheias, como também o merecimento de, pela oportunidade com que o fez, ter contribuído como experiência para as que depois se vieram a projectar*”. Entre os casos mais recentes refere as que tinham sido (ou estavam a ser) construídas em países da América Latina: México, Panamá, Caracas, Rio de Janeiro e Tucumán. Sobre a última, que descreve demoradamente, diz-nos tratar-se, pela localização e “*do ponto de vista urbanístico*”, um caso “*fascinante*”, em que “*determinados elementos...pela forma como se integram no ambiente natural (teatro ao ar livre, estádio)...evocam realizações helénicas como o Epidauro, Delfos, etc*”. O exemplo que no entanto mais o impressiona é sem dúvida o da universidade do México, “*não só pelas suas proporções e pelo grande poder de realização demonstrado, mas sobretudo pelo que ela representa como acontecimento de grande projecção dentro e fora das suas fronteiras*”. Para Andresen o mais relevante nesta cidade universitária é de facto “*o caso em si mesmo*”, pela forma como foi pensada, planeada e construída: “*o trabalho começou por onde devia começar, isto é, pela planificação de todos os problemas...Inquéritos foram feitos e analisadas as suas conclusões. Criaram-se as indispensáveis condições financeiras. Estabeleceram-se equipas de trabalho, estudaram-se programas, adoptaram-se... critérios a seguir quanto ao aspecto técnico e de concepção de conjunto e distribuíram-se tarefas...Abriram-se concursos públicos, organizaram-se exposições, estabeleceram-se debates, aceitaram-se sugestões, trabalhou-se em espírito de equipa*”. Este caso exemplar permite-lhe questionar e duvidar do processo da cidade universitária de Lisboa, então em início de construção, mas sobre a qual pouco ou nada se sabia – “*continuamos sem nada saber de concreto quanto à planificação...aos critérios...às soluções propostas...Não pretendemos criticá-la ou louvá-la, por simplesmente a desconhecermos...estamos mais uma vez face a um facto consumado e talvez uma oportunidade perdida*”. O texto de Andresen é tanto ou mais sugestivo por passagens que indirectamente nos remetem para aspectos do seu próprio trabalho. A propósito do México, por exemplo, assinala “*o carácter verdadeiramente mexicano da arquitectura adoptada...violenta, vulcânica e inquietante. E no entanto...moderna*”. Em relação a todos os exemplos citados nota a decisiva colaboração das artes (da pintura e escultura) e sobre a arquitectura em si mesma diz-nos que, “*mesmo em prejuízo de qualquer pormenor de ordem estética*”, “*é quase sempre escrupulosamente funcional, e é desse seu carácter que emanam as suas qualidades plásticas, pelo sentido das proporções, da harmonia, da clareza...Não há pompa...O conceito de dignidade assenta sobretudo na verdade das soluções e não em artificiosos efeitos em que ainda hoje se insiste*”. Mais à frente menciona ainda “*as conhecidas universidades norte-americanas*”, lembrando que “*os seus laboratórios têm contribuído muito para o progresso técnico e científico, feliz ou infelizmente, verificado nos nossos dias*” – uma chamada de atenção lateral e inusitada, de uma (agora) desconfiança em relação ao progresso, que contrasta com o optimismo das décadas anteriores e que se reflecte na crítica generalizada ao racionalismo moderno. Apesar de tudo Andresen não deixa de ver com bons olhos na organização destas cidades “*um habitat...concebido à luz das quatro funções primordiais, tais como as definiu os CIAM: habitar, trabalhar (estudar), cultivar (o corpo e o espírito) e circular*”, e de ver na sua estrutura

“uma preocupação lógica de classificar as suas diferentes actividades...a zona das instalações de ensino, zonas residenciais...centro social e zona desportiva”. O artigo (que terá sido publicado numa das revistas universitárias da época) tem a data de 27 de Abril.

⁰³² Para o acompanhamento destas obras na capital mantém, por conveniência e compromisso contratual, escritório no Largo de Andaluz, 16-6º E. O inventário do DOCOMO Ibérico atribui ainda a Andresen e Januário Godinho a autoria do Museu Monográfico de Conímbriga inaugurado em 1962:docomomoiberico.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=1776:museu-monografico-de-conimbriga&lang=pt (data da última consulta: 01/10/2018). Trata-se contudo de uma atribuição equívoca. O projecto inicial deste edifício é da responsabilidade de Luís Amoroso Lopes, em 1959, com as sucessivas intervenções e ampliações, em 1970, 1975 e 1980, a cargo de Armando Alves Martins, António Portugal e Fernando Lanhas. Sobre o assunto ver: Filipe Manuel Martins Coelho, *O Sítio Arqueológico de Conímbriga, Proposta de um Novo Museu*, Dissertação de Mestrado em Arquitectura, Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2016.

⁰³³ Além da revista *L'Architettura*, uma carta enviada por Eduardo Anahory revela a vontade, desta vez, da *Architecture d'aujourd'hui* dedicar um número inteiro à arquitectura feita em Portugal. Na missiva que dirige a Andresen assinala: “dirigi-me a: A. Pessoa...M. Laginha, Teotónio Pereira, R. Athouguia, F. Távora, você, Viana de Lima e P. Cid. Julgo que se estiverem de acordo se poderia fazer alguma coisa com interesse” (a carta deverá datar do período entre 1959 e 1963, quando Anahory foi correspondente daquela publicação).

⁰³⁴ Conforme a correspondência com a DGSU/MOP, de Agosto de 1961, e com a empresa Estoril-Sol, de Outubro de 1961.

⁰³⁵ A Reforma de 1957 parece marcar o princípio do fim da Escola de Ramos, entre outras razões, porque os concursos de professores a que obriga “vieram introduzir uma incómoda competição e rivalidade entre todos, de que resultou a fragilização de todo o colectivo”. Sobre a Escola do Porto ver os textos de Pedro Vieira de Almeida e Octávio Lixa Filgueiras, e ainda, sobre os currículos, as sucessivas alterações no corpo docente e sobre este episódio: Gonçalo Esteves de Oliveira do Canto Moniz, *O Ensino Moderno da Arquitectura, a Reforma de 1957 e as Escolas de Belas Artes em Portugal (1931/69)*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2011.

⁰³⁶ Ao longo da sua carreira docente ocupa sucessivamente a posição de Assistente Interino (15/10/1948 a 01/01/1958), Segundo Assistente (02/01/1958 a 22/8/1962), Professor (23/08/1962 a 20/09/1954) e finalmente de Professor Efectivo (21/09/1964 a 25/06/1967).

⁰³⁷ Com escritório, a partir de 1966, na Rua do Campo Alegre, 500-5º.

⁰³⁸ Além destes refiram-se ainda os nomes dos engenheiros civis com quem Andresen geralmente trabalha: Júlio Ferry do Espírito Santos Borges e José Maria Simões Coelho.

⁰³⁹ Na sua comunicação Andresen aborda o tema das relações da cidade com a região e do necessário “salto” da escala urbana para a escala regional que encontra desenvolvido pioneiramente em Geddes e depois em Mumford. No plano nacional vê nos malogrados Planos Gerais de Urbanização e Expansão (definidos por lei de 1944) um primeiro sinal da consciente necessidade de planeamento à escala metropolitana, mas que ao fim de um grande número de experiências acabaram por revelar a carência de bases fundamentais à sua execução: “a) falta geral de preparação urbanística de dirigentes e técnicos chamados a essas tarefas, b) falta de elementos orientadores sistemáticos...de uma infra-estrutura do planeamento a todos os escalões, c) insuficiência manifesta das condições materiais...que impeliam os seus autores a privarem-se do concurso dos necessários especialistas”. Debruçando-se apenas sobre o primeiro ponto, alerta para a ausência de uma verdadeira cultura urbanística entre nós, para as deficiências da formação académica e para o atraso português em comparação com outros países onde já existiam cursos de pós-graduação em ur-

banismo frequentados por profissionais de diferentes áreas – da arquitetura, das engenharias, do direito, da economia e por dirigentes das administrações centrais e locais. Falando da sua própria experiência como responsável pela disciplina de urbanismo, lembra que a cadeira “*desenvolve-se em dois anos...constando durante todo o período escolar de 4 aulas teóricas...e 4 aulas práticas...semanalmente. É evidente – conclui – que está longe de bastar para fazer de um arquitecto um urbanista, pois ao dotar-se o Curso de Arquitectura dessa cadeira, certamente se pretendeu mais abrir os horizontes do urbanismo ao aluno...e fazer-lhe ver as relações naturais da arquitectura com o urbanismo, do que criar-lhe a noção de que estaria apto a dominar facilmente os problemas complexos de uma expansão e remodelação urbana...*”.

Lembra por isso a prometida criação de um instituto de urbanismo (de acordo com a lei de 1950) que não se chega a materializar, entendendo que “*só a essa escala se deve poder adquirir a formação técnica e cultural que permitam encarar confiadamente o planeamento regional*” – João Andresen, “O Planeamento Regional e a Formação de Urbanistas”, *Arquitectura*, n.º98, 3ª Série, Lisboa, (Julho) 1967, pp.175-176.

⁰⁴⁰ Octávio Lixa Filgueiras, “A Escola do Porto (1940/69)”, *Carlos Ramos, Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

⁰⁴¹ *Arquitectura*, n.º98, 3ª Série, Lisboa, (Julho) 1967, pp.175.

⁰⁴² Em memória do irmão, Sophia de Mello Breyner vai escrever e dedicar o poema: “*Esse que humano foi como um deus grego: Que harmonia do cosmos manifesta/Não só em sua mão e sua testa/Mas em seu pensamento e seu apego//Àquele amor inteiro e nunca cego/Que emergia da praia e da floresta/Na secreta nostalgia de uma festa/Trespessada de espanto e de segredo//Agora jaz sem fonte e sem projecto/Quebrou-se o templo actual antigo e puro/De que ele foi medida e arquitecto//Python venceu Apolo num frontão obscuro/Quebrada foi desde seu eixo recto/ A construção possível do futuro*” – Página da Biblioteca Nacional consagrada à escritora: purl.pt/19841/1/galeria/poemas-de-amigos/poema10.html (data da última consulta: 01/10/2018).

⁰⁴³ “Conhecedor profundo de muita coisa”, acalentava uma secreta paixão pela música (Mahler, sobretudo), mas também pela arte, história e filosofia, com que, como suporte ou sugestão, alimentava a prática de projecto.

⁰⁴⁴ Impressões e memórias a partir dos depoimentos de Maria Margarida Mendonça de Sousa Andresen, Sophia de Mello Breyner, Cristiano Moreira e João Archer de Carvalho – depoimentos prestados a Guedes, Furtado, Campos, Couto (1989), a Joaquim Pedro Alpendurada (2002) e ao autor.

⁰⁴⁵ De acordo com correspondência de Outubro de 1956. Em resposta de Novembro a publicação francesa ainda mostra alguma abertura em relação à proposta de Andresen pedindo-lhe na volta um texto explicativo da obra e questionando-o sobre outros projectos que poderá ter realizado e que talvez pudessem ser publicados em simultâneo. Em carta de Dezembro Andresen envia informação sobre o recente projecto *Mar Novo* e uma pequena memória descritiva da Casa Lino Gaspar em resposta ao solicitado. A partir desta data não consta porém qualquer outro contacto da parte da redacção da revista.

2.2. OBRAS E PROJECTOS, INTERROMPIDOS

O levantamento da obra de Andresen revela um percurso multi-facetado com aspectos singulares e imprevistos. O primeiro não é alheio ao meio privilegiado, aos laços familiares e às relações de amizade que vão proporcionar-lhe uma vasta encomenda pública, privada e institucional, reflectida num currículo de obras e projectos surpreendentemente extenso, em tão breve exercício profissional de duas décadas.

Distribuído desigualmente ao longo deste intervalo, podemos notar em 1950, 1951 e 1952 um período de anos em que as encomendas escasseiam depois de um arranque promissor, podemos balizar o período que vai de 1953 a 1957 como aquele pelo qual mais será lembrado, quando projecta as duas Casas Lino Gaspar, a proposta *Mar Novo* ou a Pousada em Valença, enquanto o intervalo de cinco anos entre 1958 e 1963 constitui indiscutivelmente, pelo número e pela diversidade dos programas, o mais atarefado de toda a sua carreira, em que colhe os frutos de sucessos anteriores e de um trabalho com mais de uma década. Nesta última etapa verdadeiramente vertiginosa, para além das moradias no Porto (Richard Wall, Lemos Pereira e Campos Costa) e em Cascais (Manuel Seixal e Casal Ribeiro), e de outros projectos “menores”, como aqueles que realiza para a UEP, Shell e BP, participa no concurso da Polónia, projecta o edifício do BESCL em São João da Madeira, a Estalagem de S. Miguel em Oliveira de Azeméis, o conjunto dos edifícios na Quinta das Camélias em Vila Nova de Gaia, os bairros de habitação económica em Bragança e no Viso, realiza os projectos de média e grande escala com Januário Godinho, e tem em mãos o plano de reordenamento urbano do centro histórico, do Mercado e da Câmara Municipal de Viana do Castelo. Da mesma altura, em que também viaja pela Grécia, em 1960, data o início da participação regular nas reuniões do Conselho Escolar da ESBAP e ainda a redacção da tese e a elaboração do Plano Parcial de Urbanização da Zona de Nevogilde que apresenta ao concurso para o lugar de Professor de Urbanismo. Numa quase corrida contra o tempo, este período alucinante em que Andresen tem de



028.Bairro FCP-HE, Bragança
029.Planos Turísticos Matina, Lagos
030.Planos Turísticos Reis Magos

dar resposta a solicitações tão diversas e exigentes reflecte-se necessariamente na qualidade de uma obra que também podemos descrever como desigual e dispersa.

Desde logo, dispersa geograficamente, e é este sem dúvida um dos aspectos mais interessantes no seu percurso, com trabalho em praticamente todo o território nacional – no norte (Porto, Braga, Bragança, Lamego, Ofir), sul (Lisboa, Cascais, Algarve) e arquipélago da Madeira, que obriga Andresen a deslocações e viagens frequentes. Ana Tostões chama justamente a atenção para esta particularidade lembrando que, “ao contrário da maioria dos profissionais do seu tempo que trabalham geralmente em territórios de sentido cultural e regional determinados, a sua ação não se confinou exclusivamente à região norte, e neste facto reside igualmente a originalidade e a inteligência das suas propostas que se adaptam com sabedoria a diversos contextos e programas”⁴⁶.

Uma obra dispersa, ainda e também, pela abrangência de tão diversas escalas, temas e enunciados que podemos dividir em cinco grandes grupos: Habitação Unifamiliar; Habitação Colectiva; Monumentalidade, Celebração e Representação; Equipamento e Planeamento Turístico; Equipamento: Indústria, Comércio e Serviços.

Destes programas – e como de resto sucede com outros autores da sua geração, a habitação unifamiliar vai representar para Andresen um tema de eleição, um campo de experimentação e reflexão disciplinar que atravessa todas as vicissitudes e os debates que ocorrem no seio da arquitectura portuguesa neste período. Tema irremediavelmente marcado pelas contingências, cultura e tradições locais, e que significou quase simultaneamente uma janela de oportunidade para a definitiva implantação da doutrina do Movimento Moderno e uma ocasião privilegiada para a revisão dos seus postulados.

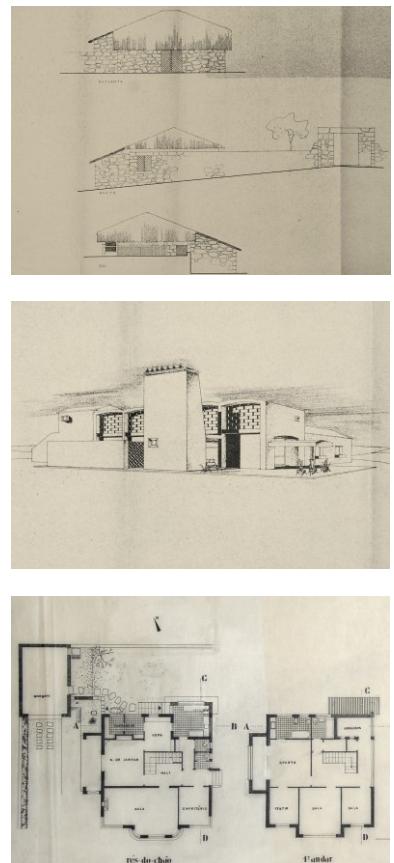
A casa como laboratório a uma pequena escala que permite testar soluções para o problema da habitação para o maior número, traduz-se na experimentação de novos materiais e processos construtivos, no ensaio de novas tipologias, novos esquemas espaciais e funcionais, no ensaio de novos detalhes e dispositi-

vos de projecto que resolvem situações concretas (de circulação, relação entre interior e exterior, etc.), e na exploração de novas gramáticas e vocabulários que, em determinado momento pelo menos, desafiam as convenções e o gosto geralmente conservador de uma clientela abastada.

Com a excepção das três casas de férias e fim-de-semana desenhadas ainda na década de 1940 para Felisberto Cardoso, Antero Ferreira e Ruben A., do arquivo e inventário da obra de Andresen constam catorze moradias (isoladas, com quatro frentes) que se destinam a residência principal e permanente. Este número não contempla outros projectos de remodelação e ampliação como terão sido os da Quinta do Outeiro/Casa do Carvalhal em Amarante (1956), da Herdade Dordem no Alentejo (1956), da Casa Manuel Ribas no Porto (1960) e da Quinta da Franqueira em Barcelos (1965).

A importância destas casas no estudo do trabalho do autor – das mais modestas às mais notáveis, amplamente divulgadas e debatidas, e cujo valor histórico e patrimonial foi já amplamente reconhecido⁴⁷, reside na regularidade da encomenda e de assim mais facilmente deixarem perceber as diversas influências e interesses, as etapas, tipos e tendências que pautam a sua acção, e que explicam a evolução da sua obra ao longo dos anos. Ao mesmo tempo, se deixam perceber as diferenças e as *variáveis*, deixam também adivinhar as *invariáveis*, ou seja, apesar de tudo o que as distingue, apesar das especificidades de cada um dos encargos, das várias hipóteses que colocam e dos caminhos que sugerem, vamos poder concluir sobre a continuidade de uma investigação pessoal que se revela no desenvolvimento, desde o primeiro instante, de mecanismos que persistem e concorrem para um mesmo tema: o da casa como lugar sagrado da esfera privada familiar.

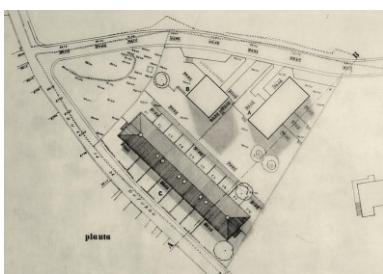
Valor absoluto e inalienável, a garantia de privacidade, uma clara demarcação da morada, vontade de reserva e recolhimento, vai-se afirmar no trabalho de Andresen como um pressuposto fundamental dos seus vários ensaios domésticos, independentemente das roupagens e rupturas na linguagem, do maior ou menor grau de modernidade e tradição, ou das múltiplas experi-



031.Qinta do Outeiro

032.Herdade Dordem

033.Casa Manuel Ribas



034.Bloco Carvalhosa
035 Edifícios Rua Sá da Bandeira
036.Edifícios Quinta das Camélias

ências que jogam com diferentes organizações e sistemas distributivos. Em função deste objectivo, as suas casas estão geralmente dispostas de forma a reclamarem para si uma dimensão, uma escala e um espaço próprio, progressivamente mais introvertido, protegido e isolado do mundo exterior. Pretendem ser elas mesmas um mundo à parte, um microcosmos, um último reduto e espaço vital, cenário da vida íntima dos seus habitantes, em contacto sempre que possível com a natureza e a paisagem.

À escala da integração e planificação da cidade, o tema da habitação colectiva abrange duas categorias: os prédios de rendimento e a habitação económica que colocam, cada uma delas, desafios e problemas diversos.

Os primeiros, de iniciativa privada – e de que já encontramos no Porto, no final de 1940 e início de 1950, exemplos de assinalável modernidade, como o Bloco da Carvalhosa na Rua da Boavista (1945/49) (onde Andresen chega a residir)⁴⁸, o Bloco da Constituição (1949), ou os Edifícios DKW (1950/53) e Soares & Irmão (1950/54), só para citar aqueles projectados pela dupla Arménio Losa e Cassiano Barbosa, constituem geralmente propostas individuais construídas em lotes de terreno em tecido urbano consolidado e compreendem frequentemente um programa misto, com comércio, escritórios e habitação.

No âmbito deste enunciado a obra de Andresen contempla soluções tão diversas como o modesto Prédio de Rendimento em Famalicão (1946), a proposta – quase uma década depois e numa linguagem actualizada, dos Edifícios na Rua Sá da Bandeira

2:094

(1955), os dois Prédios de Rendimento em Guimarães (1957) na

2:106

Rua Paio Galvão e na Avenida Conde Margaride (aqui com uma implantação em T que tira proveito da profundidade do lote), o menos interessante Prédio de Rendimento na Rua de S.

2:204

Mamede em Lisboa (1961) e ainda o Edifício-sede do BESCL

2:162

em S. João da Madeira (1959/62), que além dos espaços destinados à agência bancária abriga escritórios e apartamentos para arrendamento distribuídos pelos pavimentos superiores. Resolvidos com todo o pragmatismo, de todos estes empreendimentos, que ocupam sem excepção parcelas integradas na malha ur-

bana, central e histórica daquelas cidades, destaca-se o plano da 2:214 Quinta das Camélias em Gaia (1961/64) que, num terreno de grandes dimensões, propõe um conjunto articulado de três construções implantadas à margem dos arruamentos, com volumetrias, densidade e tipologias diversificadas que se adaptam a diferentes exigências, necessidades e modos de habitar.

A habitação económica compreende outros objectivos relacionados com a necessidade crítica de habitação de renda social e corresponde a encomendas de iniciativa pública, quase exclusivamente a cargo da Federação das Caixas de Previdência – HE. A criação deste organismo, na segunda metade de 1940, destina-se originalmente a servir de apoio à construção das primeiras células do inovador Bairro de Alvalade que à época assinala “uma mudança de estratégia política secundada por um também diferente paradigma urbano assente no programa de um grande conjunto residencial suportado por um plano integrado baseado em habitação colectiva”. A partir daqui assiste-se ao progressivo abandono do modelo ideológico, pouco eficaz, dos Bairros de Casas Económicas dos anos 1930 e 1940, como os do Alvito em Lisboa, ou Marechal Gomes da Costa no Porto, “baseados no alinhamento de casinhas unifamiliares com logradouro e numa rede viária de estreitos perfis, cruzando o espírito da casa portuguesa com a teoria da casa mínima, a imagem rural da aldeia com a Cidade-Jardim”⁴⁹.

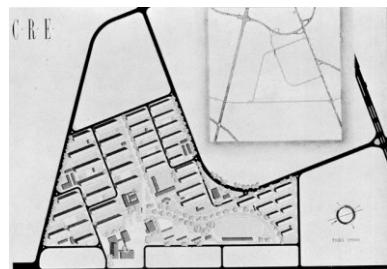
No espaço deste programa, que coloca exigências óbvias de

economia e poupança, Andresen vai projectar um número considerável de propostas que acompanham a mesma evolução dos códigos formais que podemos notar na habitação unifamiliar.

Ainda com Rogério Martins, assina as primeiras versões dos

2:042 Blocos de Habitação para o Bairro da FCP-HE em Ramalde, no 2:058 Porto (1948/51), participa no concurso que a mesma instituição 2:116 promove para a Guarda (1951), desenha os Bairros de Vila Nova 2:188 de Gaia (1957/60) e Bragança (1959/63) – os dois únicos que de facto chegam a ser construídos, e ainda, neste caso por encomenda da DGEMN, projecta os planos dos Agrupamentos de Casas Económicas do Viso (1959/65) e do Cedro (1962/66).

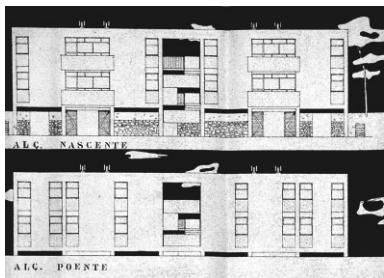
No primeiro projecto, em ruptura com o preceito do quarteirão e



037.Bairro de Alvalade

038.Bairro do Alvito

039.F.Távora, Bairro de Ramalde



040.Bairro FCP-HE, Ramalde
041.Bairro FCP-HE, Guarda
042.Bairro FCP-HE, V.N. Gaia
043.Bairro FCP-HE Bragança
044.Bairro, Viso

da tradicional rua-corredor, que o Plano de Alvalade ainda preconizava, Andresen e Martins propõem uma solução, até então sem paralelo no panorama nacional, que adopta a ortodoxia moderna das construções elevadas sobre pilotis e com terraços-jardim, sugerindo (como se pode concluir pelas perspectivas do estudo prévio) a aplicação dos princípios gerais da *Carta de Atenas*, com blocos paralelos separados entre si por extensas faixas verdes, que o projecto de Távora, de 1950/52, acabará por confirmar e que Andresen retoma quase por inteiro na solução que apresenta para a Guarda.

Mais amadurecidos, os planos do final da década de 1950 revelam outras preocupações de escala e contexto, propondo uma concepção de bairro baseada no conceito de *Unidade de Vizinhança* no espírito das *New Towns* inglesas. Especificamente em Bragança, a própria tipologia de prédio é substituída pela construção de edifícios com dois pisos apenas, numa solução de compromisso entre a habitação colectiva e individual, como é a do andar-moradia. Compromisso que finalmente no Viso, também no Porto, é testada noutros moldes pouco habituais ao conciliar a convivência de blocos habitacionais de quatro pisos, de diferentes tipos e dimensões, com moradias em banda destinadas aos agregados familiares mais numerosos, procurando adaptar-se a parcelas de terreno de configuração irregular e caprichosa, separadas por grandes vias de comunicação.

Embora ainda hoje sejam citadas e discutidas quase exclusivamente as obras que dizem respeito à moradia isolada e particular, o tema da habitação nas suas mais diversas vertentes, da pequena escala doméstica à reflexão e concepção da cidade, ocupa um tempo e um espaço importante no trabalho de Andresen. A sua prática estende-se apesar de tudo, com a mesma diligência, a outras áreas e programas, com resultados relevantes. De todos, a produção relacionada com o lazer e a actividade turística – os hotéis projectados ainda nos anos 1940, em S. Martinho do Porto e no Gerês, as propostas para instalações balneares, como as piscinas no Tamariz e nas Pedras Salgadas, a Colónia de Férias da FNAT em Matosinhos, a Pousada em Valença, a Estalagem em Oliveira de Azeméis, o Clube Inglês no Porto, o Hotel

em Cascais, ou os mais ambiciosos Planos de Desenvolvimento Turístico, que reflectem o *boom* no sector ao longo da década de 1960, constitui a categoria que mais rivaliza, em número e regularidade, com a encomenda da residência privada, em contraste com o equipamento industrial e de serviços, com uma listagem também extensa, mas que se concentra num curto intervalo entre o final de 1950 até 1967. Com requisitos os mais variados e particulares, este tema compreende áreas tão diversas como as da investigação e ensino (os Laboratórios do LNEC, o Seminário das Caldas da Saúde, ou a Escola Primária que integra o Bairro de Vila Nova de Gaia), equipamento público e sedes institucionais (o Mercado de Viana, ou o inaudito “arranha-céus” estudado para abrigar, no Porto, os serviços do Ministério das Corporações), instalações fabris (da Shell em Matosinhos, ou da SOGRAPE em Avintes), pequenas estações de serviço (Leça da Palmeira, Águeda, S. Pedro do Sul, Braga), ou ainda infra-estruturas e outros equipamentos técnicos, como as subestações da UEP na Figueira da Foz e Amieira.

Noutro campo disciplinar, da função simbólica, da monumentalidade e representação, em que o desafio que se coloca é o da

afirmação de uma *Nova Monumentalidade* moderna, em ruptura

com a narrativa historicista e nacionalista das décadas anteriores, destaca-se naturalmente a iconográfica proposta do Monu-

mento ao Infante D. Henrique, as menos felizes soluções para o

2:112 Monumento de Auschwitz (1957/58), o Palácio de Justiça de

2:146 Lisboa (1958/66) e o questionável projecto para os Paços do

2:236 Concelho de Viana do Castelo (1961/64). Neste grupo cabem

ainda outras obras de modesta e pequena escala, mas em que

Andresen dá mostras de toda a sensibilidade e capacidade de

adaptação a diferentes situações e solicitações, como a Ancora-

2:260 gem que serve de amarração dos cabos da Ponte Sobre o Tejo

(1962), o estudo da implantação das plataformas e dos plintos

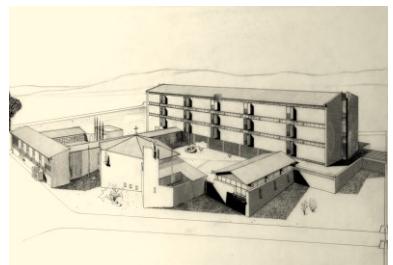
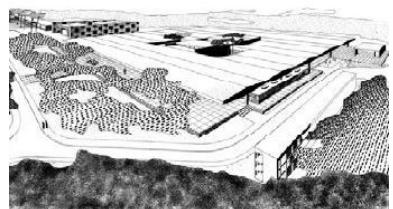
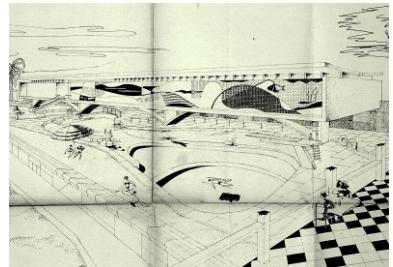
2:285 dos Monumentos a Alfredo da Silva no Barreiro (1963/65) e da

estátua do Infante em Brasília (1960) (que na prática constitui

uma reprodução daquela que Barata Feyo propõe para o *Mar*

Novo), ou ainda o delicado desenho do jazigo que projecta para

António de Almeida e Olga Andresen (1963).



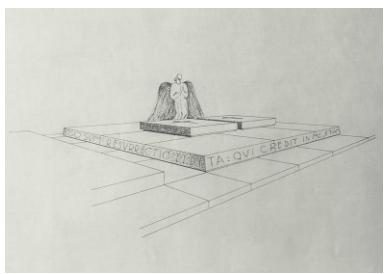
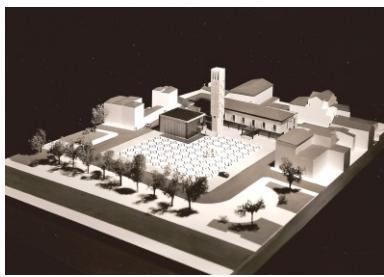
045.Piscina Tamariz

046.Colónia de Férias FNAT

047.Seminário, Caldas da Saúde

048.Escola Primária, V.N. Gaia

049.SOGRAPE, V.N. Gaia



050.Paços Concelho, V. Castelo
051.Ancoragem Ponte sobre Tejo
052.Infante D. Henrique, Brasília
053.Jazigo António de Almeida

Esta exposição e inventariação temática permitem-nos ter uma ideia global da dimensão, diversidade e amplitude do trabalho de Andresen, dividido – e aqui reside outra das originalidades do seu percurso, entre uma produção ligada à iniciativa pública e oficial, mais comum entre os profissionais de Lisboa, e uma produção a par dos seus congêneres do Porto, em que a encomenda, como assinala Pedro Vieira de Almeida, é de “base quase familiar, de escala reduzida, não pondo em relevo a complexidade das dimensões urbanas da intervenção arquitectónica, ainda que por outro lado fomente a pequena experiência laboratorial, a sofisticação e o apuramento de poéticas próprias”⁵⁰. A sua obra parece por isso estabelecer uma ponte entre a arquitectura que se pratica nas duas cidades, entre os problemas e as preocupações que afligem os seus autores, aproximando-se em determinado momento das heterodoxias que interessam a uns e outros⁵¹.

O volume de trabalho, a actuação em diferentes quadros culturais e geográficos, e a abordagem de um leque tão variado de programas, da pequena, média à escala da cidade, acabam por se traduzir numa obra substantiva e adjectivamente dispersa, sem um ponto de referência aparente, permeável a diferentes possibilidades e territórios formais, revelando alguma voracidade no modo como se deixa tocar por diferentes tendências, especializando-se na leitura e reinterpretação de outras arquitecturas, que reflectem a própria multiplicidade e heterogeneidade do projecto moderno.

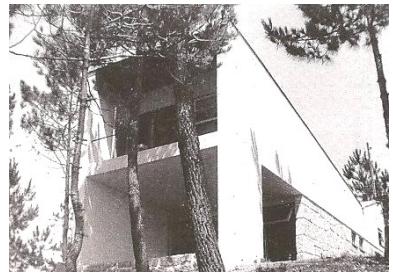
Uma obra dispersa, mas também desigual e díspar, com trabalhos de “mão esquerda” e “mão direita”⁵², trabalhos desinteressantes, despistados, outros mais conseguidos, sem o serem em absoluto exemplares, e outros ainda, esses sim, de grande fôlego, de incontestável talento, valor e significado histórico.

Destes últimos é hoje difícil destacar um que não tenha sido já objecto da mais aturada análise e dos mais rasgados e merecidos elogios. A Casa Ruben A. (1948/50), por exemplo, “expressão de uma arquitectura essencial, síntese de inovação e tradição, concretização do seu tempo e do seu lugar”⁵³, é apontada como “um posto avançado na arquitectura portuguesa do seu

2:046

tempo”⁵⁴, “um caso à parte, um marco de uma arquitectura portuguesa moderna, pela recriação não dos modelos mas dos conceitos”⁵⁵.

2:062 A mais consagrada Casa Carlos Lino Gaspar no Alto do Lagoal (1953/55), que Andresen sempre acarinhou como um dos seus trabalhos favoritos, representa, na opinião de Ana Tostões, “a confirmação da sua qualidade plástica, sensibilidade e cultura, pela maneira como se aproxima de uma envolvente de sinal diferente no rico percurso das suas vivendas particulares”⁵⁶.



2:082 A Pousada de Valença (1954/62) constitui, apesar de todos os compromissos, “um notável exemplo de integração na paisagem natural, mas também na paisagem construída da vila histórica”, que “anuncia e participa do momento de equacionamento do *Estilo Internacional*, que surge em meados de 1950, quando se reinicia um processo de procura de referências locais, de contextualização que daria lugar a explorações organicistas e regionalistas críticas”⁵⁷.



2:074 Por último, o emblemático projecto para Sagres (1954/56), uma obra fundamental na história da arquitectura nacional ao ter sido capaz de afirmar a possibilidade de uma monumentalidade contemporânea que supera a retórica propagandística do regime e que, de acordo com José Guilherme Abreu, está na origem “de uma honrosa genealogia, que claramente se reconhece no projecto, também não construído, do Monumento aos Calafates, de Álvaro Siza Vieira, Alcino Soutinho, Lagoa Henriques e Alberto Amaral, do Monumento ao General Sem Medo, de José Aurélio...uma genealogia que introduz uma monumentalidade pluridimensional, integrando um conjunto e um articulado de peças, percursos e perspectivas que se dispõem e dialogam com o espaço envolvente, que se concebem plasticamente através de uma pesquisa formal, simultaneamente original e originária, e que desemboca num conjunto formal e semântico capaz de acoilar, em vez de impor, as percepções e as leituras de quem o percorre, repercutindo a ideia de *Obra Aberta*”⁵⁸.



“Obra de prestígio e obra ímpar”⁵⁹, a importância e o significado histórico desta proposta reside ainda (paradoxalmente) no facto de não ter sido construída por definitiva deliberação do

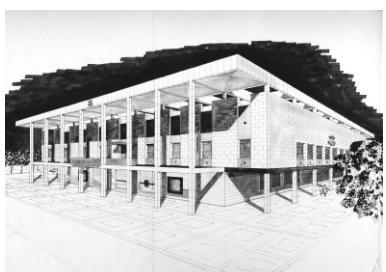
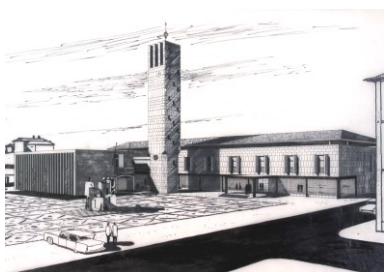


054.Casa Ruben A.

055.CLG, Caxias

056.Pousada Valença

057.MIDH, Mar Novo



058.PCVC, solução A

059.PCVC, solução B

060.PCVC, solução C

061.PCVC, solução D

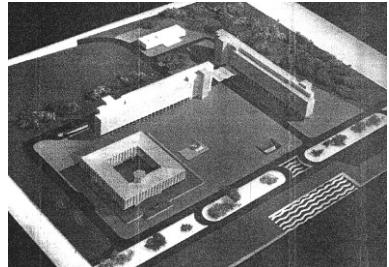
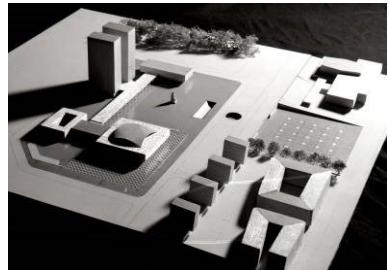
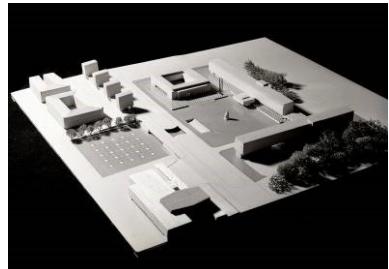
governo. As ondas de choque provocadas por esta decisão unilateral e sem qualquer esclarecimento acabam por aprofundar o fosso e o divórcio entre os arquitectos e o regime, como se percebe pela violenta exposição que o Sindicato apresenta ao Ministério da Presidência, condenando o episódio, pondo em causa a credibilidade dos concursos públicos e ameaçando com o boicote da participação dos profissionais em futuras iniciativas⁶⁰. A este veemente protesto somam-se outras tomadas de posição, de indignação e solidariedade para com os autores do projecto, como o voto de pesar pelo inesperado desfecho do concurso registado em acta de reunião do Conselho Escolar da ESBAP, em Janeiro de 1957, e em artigo do mesmo ano Nuno Teotónio Pereira não podia ser mais claro nas suas afirmações: “Para além das suas qualidades intrínsecas, esta obra tornou-se um símbolo. Sepultada nos armários e depósitos bafientes dos arquivos oficiais, depois de uma discreta e breve exposição, ela permanecerá viva, e como tal, não fica apenas para a história da arte portuguesa deste meio século: terá uma influência marcante, e não só como obra de arte: também como caso. Condenada a não ver o céu, nem o mar, para o que foi feita, ficará mesmo assim, como afirmação da capacidade criadora deste nosso tempo – e simultaneamente como exemplo da incompreensão do Poder Público perante essa mesma capacidade”⁶¹.

O projecto *Mar Novo* constitui, como se pode rapidamente concluir, um momento auge no percurso de Andresen, uma das suas mais impressionantes e aclamadas realizações, e ao mesmo tempo uma das mais duras e amargas decepções. E são várias, as decepções, os contratemplos, os reveses – e daí também o título para “obras e projectos, interrompidos”, que a sua morte prematura vem sentenciar irrevogavelmente. Por razões frequentemente inescrutáveis um número considerável dos seus trabalhos acabará por não se concretizar, não só o Monumento ao Infante, mas o Bairro de Ramalde ou a totalidade dos Planos de Desenvolvimento Turístico em que está envolvido nos anos 1960. Noutras ocasiões serão necessários vários estudos, anteprojectos, sucessivas alterações e rectificações até que obtenha o parecer favorável do cliente, como ocorre em Valença (com

quatro estudos prévios), e mesmo assim sem sucesso nos casos do Seminário Menor das Caldas da Saúde, da Estalagem de S. Miguel em Oliveira de Azeméis e da Câmara Municipal de Viana do Castelo (com sete revisões e propostas). Por fim, não são também raros os exemplos em que o projecto só é executado parcialmente, acabando por desvirtuar soluções como as do Palácio de Justiça de Lisboa que hoje persiste como um vestígio arqueológico do que deveria ter sido um conjunto de quatro edifício dispostos em torno de uma praça, indissociavelmente estruturados em diálogo com as propostas de Keil do Amaral para o prolongamento da Avenida da Liberdade e a construção do Palácio da Cidade.

Todos estes episódios e casos dizem bem das dificuldades com que os profissionais portugueses se deparam no exercício das suas funções e vêm de encontro à (também) afirmação de Teotónio Pereira: a arquitectura, “a que pretende ser, ou passa por ser moderna (em Portugal), é uma arquitectura de compromisso, muitas vezes resultante das dificuldades levantadas por uma coligação tenebrosa, em que entram os caprichos do cliente, os preconceitos da autoridade, as disposições anacrónicas dos regulamentos, os erros dos planos de urbanização, os vícios arreigados na construção civil, a cega avidez de lucro dos construtores e mesmo a inexperiência ou a falta de sã doutrina dos arquitectos”⁶².

Ainda que mantendo uma atitude de diálogo e abertura em relação às exigências do cliente, Andresen nunca esconderá a frustração (e uma crescente intolerância) pelos entraves e as interferências, em especial das autoridades públicas, no acto próprio do arquitecto, e não deixará de reagir frontalmente quando estão em causa as suas convicções, o estatuto e a dignidade da prática profissional. Prova-o a correspondência com a DGEMN durante o processo de Valença em que dá mostras da sua total incompreensão pelas sucessivas reprovações dos estudos prévios sem que lhe seja dado a conhecer o fundamento e os pareceres de todas as entidades envolvidas⁶³. Em 1956, não aceita o encargo do Bairro da FCP-HE em Vila Nova de Gaia sem antes questionar a instituição sobre o insucesso de Ramalde⁶⁴. Em 1960, mo-



062.PJL, solução A

063.PJL, solução B

064.PJL, solução C

065.PJL, solução final

ve uma acção judicial por incumprimento contratual do requerente dos Prédios de Rendimento a construir em Guimarães e, em 1963, para total surpresa e perplexidade da autarquia e do Ministério da Justiça, rejeita o convite para projectar o Tribunal de Torres Vedras, por não ver aceites as alterações às cláusulas do contrato que julgava impraticáveis (prazos e condições de pagamento dos honorários), ou que na sua opinião punham em causa a integridade profissional, referindo-se especificamente a uma das habituais condições que garantia àquele organismo do governo a propriedade e o direito de reproduzir e utilizar o projecto como julgasse conveniente⁶⁵.

A versatilidade e mesmo a fragilidade de algumas propostas de Andresen, não podemos deixar de as interpretar à luz dos condicionalismos e do ambiente político-cultural que à época limita a acção dos arquitectos. Estaríamos errados porém se aí procurássemos razões desculpabilizantes para uma obra que na verdade longe de se distinguir pelo amadurecimento de um código e uma linguagem coerentes (que podemos ver noutras autores portugueses, como por exemplo num Ruy d'Athouguia)⁶⁶, parece pelo contrário cultivar uma ambígua e desinibida sincronicidade de diferentes referências e universos formais, reflectida na flagrante amostra de projectos (as casas Lino Gaspar, Richard Wall e o Bairro da FCP-HE em V.N. de Gaia) que reúne para publicação pela revista *L'Architettura*, assumindo conscientemente e despreocupadamente “atitudes diferentes...motivadas essencialmente pelos condicionamentos locais (panorâmica, clima, processos de construção) e pela forma diferente em que foram apresentados os programas”⁶⁷.

Ao ritmo das contingências, das hipóteses colocadas pelo contexto e pelos enunciados, mas também de inconfessáveis fascínios de momento, o trabalho de Andresen parece desta forma evoluir ao longo de uma trama irregular de circunstâncias, experiências, avanços e recuos, profissões de fé e crises de identidade, convicções e dúvidas permanentes, que desafiam a ambição de circunscrever a sua obra, marcada por contradições que espeílham as ambivalências do seu tempo, tanto quanto as de uma personalidade excepcionalmente múltipla.

NOTAS:

- ⁰⁴⁶ Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 1950*, Porto, FAUP, 1997, pp.59.
- ⁰⁴⁷ Em especial a Casa Lino Gaspar no Alto do Lagoal, em Caxias, recentemente classificada Monumento de Interesse Público (Portaria n.740-AO/2012, DR, 2.ª série, n.248, suplemento, de 24-12-2012).
- ⁰⁴⁸ Casado, em 1947, com Maria Margarida Mendonça de Sousa, com quem tem cinco filhos, moram no início de 1950 no t/chão direito do Bloco da Carvalhosa, antes de fixarem residência na Rua da Pena, 113.
- ⁰⁴⁹ Ana Tostões, “10 Temas da Modernidade”, *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970*, Lisboa, IPPAR, 2004, pp.289.
- ⁰⁵⁰ Pedro Vieira de Almeida, *Da Teoria, Oito Lições*, Porto, ESAP, 2005, pp.60.
- ⁰⁵¹ Em relação a este tópico, Nuno Portas refere, em fase de revisão do moderno, o ascendente da influência nórdica nas mais jovens gerações do Porto em contraponto com a atenção dada às arquitecturas italiana e espanhola por parte dos profissionais de Lisboa – Nuno Portas, “Das casas às pessoas e vice-versa”, *Só Nós e Santa Tecla*, Porto, Dafne, 2008, pp.50.
- ⁰⁵² Socorremo-nos de uma escala utilizada por Januário Godinho para classificar os seus próprios trabalhos, “conforme os graus de limitação contextual decorrentes dos programas e da expressão arquitectónica” – Nuno Portas, “As duas mãos de Januário Godinho, Um testemunho”, Alexandra Cardoso, Fátima Sales, Jorge Cunha Pimentel (Ed.), *Januário Godinho, Leituras do Movimento Moderno*, Porto, ESAP/CEAA, 2012, pp.71.
- ⁰⁵³ Joaquim Pedro Alpendurada, Moisés Andrade, Paulo Raposo Andrade, *A Casa Ruben A., Obra de João Andresen, Arquitecto Português do Século XX*, Porto, Civilização, 2009.
- ⁰⁵⁴ Manuel Mendes, “Terra quanto a vejas, casa quanto baste”, *Só Nós e Santa Tecla*, Porto, Dafne, 2008, pp.122.
- ⁰⁵⁵ Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 1950*, Porto, FAUP, 1997, pp.67.
- ⁰⁵⁶ *Idem*, pp.59.
- ⁰⁵⁷ Ana Tostões, “João Andresen e a herança moderna: a Pousada de São Teotónio”, *Monumentos*, n.12, Lisboa, IPPAR, 2000, pp.56.
- ⁰⁵⁸ José Guilherme Ribeiro Pinto de Abreu, *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal, Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa, 2006, pp.245.
- ⁰⁵⁹ São duas as obras “ímpares” que José-Augusto França destaca na década de 1950: “o Palácio dos Desportos, de José Carlos Loureiro, em 55... ofereceu à cidade do Porto uma estrutura insólita, com a sua calote esférica”, e “ao mesmo tempo obra de prestígio e obra ímpar, o projecto premiado do monumento ao Infante D. Henrique, em Sagres, da autoria de João Andresen, em 57, com a sua estrutura simbólica e imaginosa de grande vela enfunada, constituiria um exemplo vivo da arquitectura globalizante dos anos 50; mas já conhecemos o destino adverso que lhe foi oficialmente imposto” – José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX (1911/1961)*, Lisboa, Bertrand, 1991 (1974), pp.453.
- ⁰⁶⁰ Antes deste protesto, uma nota editorial da revista *Arquitectura* já assinalava, lamentando: “O notável projecto de J. Andresen, vencedor do Concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique também não será construído. É, portanto, o terceiro concurso para o mesmo efeito que leva o mesmo destino. Perante tantos casos semelhantes, não é mais possível aceitar de bom grado as lacónicas explicações oficiais, nem acreditar a priori nos motivos que ditam normalmente a triste decisão final. E, neste aspecto, é o próprio prestígio das entidades promotoras de concursos que está em causa... Estes casos pela importância que realmente têm devem ser amplamente esclarecidos e, principalmente, não se podem repetir, de contrário gera-se um clima de desconfiança nada propício ao desenrolar de iniciativas similares... De facto, não são apenas os arquitectos, pintores e escultores concorrentes que viram o seu esforço gorado. Pela sua natu-

reza e consequências essa decisão atinge todos os artistas portugueses: assim entendeu o Sindicato Nacional dos Arquitectos que numa Assembleia Geral Extraordinária...decidiu nomear uma comissão para estudar especialmente este assunto. Aguardando as conclusões, *Arquitectura* não pode, porém, deixar de manifestar desde já o seu desgosto e discordância pelo epílogo dado a este caso” – *Arquitectura*, n.57/58, 2ª Série, Lisboa, (Janeiro) 1957, pp.38.

⁰⁶¹ Nuno Teotónio Pereira, “Uma nova dívida”, *Encontro, Jornal dos Universitários Católicos*, n.8, Ano 2, (Fevereiro) 1957.

⁰⁶² Nuno Teotónio Pereira, “A Situação da Arquitectura em Portugal”, *Ler*, Lisboa, (Março) 1953, reeditado em: Nuno Teotónio Pereira, *Escritos (1947-1996, selecção)*, Porto, FAUP, 1996, pp.15.

⁰⁶³ De acordo com correspondência de Maio de 1955.

⁰⁶⁴ De acordo com correspondência de Julho de 1956.

⁰⁶⁵ De acordo com correspondência de Agosto e Outubro de 1963.

⁰⁶⁶ Sobre a obra deste autor ver: Graça Correia, *Ruy d'Athouguia, a modernidade em aberto*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2008. Refira-se à margem que por laços que também são de família, Ruy d'Athouguia está entre os profissionais de Lisboa que fazem parte do círculo mais próximo de Andresen, a par de Nuno Teotónio Pereira que pelo menos numa das ocasiões que se desloca ao Porto fica alojado em sua casa.

⁰⁶⁷ De acordo com correspondência de Julho de 1960.

3. VARIÁVEIS, INFLUÊNCIAS E CONTAMINAÇÕES

De acordo com artigo de Cristina Guedes⁶⁸, na concepção da 2:062 Casa Lino Gaspar em Caxias (1953/55) Andresen vai beneficiar de uma liberdade invulgar, comparável apenas à que pôde experimentar em concursos, possibilitada pela abertura cultural do cliente que desde o início permitiu a abordagem de “temas caros ao movimento moderno, nomeadamente a referência a princípios racionais...que adquiriram expressão quer na linguagem quer na articulação do programa”. Circunstância particular “a este projecto é a discussão pormenorizada do programa que se prolongou por um largo período de tempo e se revestiu de aspectos singulares, como a troca de ideias proporcionada por livros que Andresen trazia ao conhecimento do cliente”. Destes livros, Cristina Guedes lembra apenas *Mechanization Takes Command* (1948), que terá orientado a proposta “na direcção de questões mecânicas, práticas e funcionais”, mas sabemos que das leituras recomendadas faziam ainda parte outras obras tão influentes como *Space, Time and Architecture* (1941), também da autoria de Sigfried Giedion, *The Culture of the Cities* (1938) de Lewis Mumford e o catálogo da exposição no MoMA, *Built in USA: Post-War Architecture* (1952), com textos de Henry-Russel Hitchcock e Arthur Drexler, e o prefácio de Philip Johnson⁶⁹ – uma publicação à altura recente, o que demonstra até que ponto Andresen se mantém informado e a par do que sucede no panorama editorial internacional.

Além do investimento teórico-crítico que a bibliografia deixa supor, este episódio permite compreender a importância e o tipo de relação que Andresen procura estabelecer com o cliente (raras vezes com o mesmo sucesso): por um lado, de empatia e diálogo, receptivo às suas reivindicações e expectativas, mas também de pedagógica sensibilização para as razões, modelos e temas da modernidade, num sincero esforço que remete para preocupações de Giedion – “em arquitectura o nível do cliente é tão importante como o do arquitecto”, que chegará a citar noutras circunstâncias⁷⁰.

Com este espírito construtivo, em campo oposto ao paternalis-



066.CLG, Caxias
067.CLG, Figueira da Foz
068.Casa Farnsworth

mo de um Mies van der Rohe (a que o seu trabalho não deixará de fazer referência), Andresen não só não considera que “*hay que tratar a los clientes como niños y no como arquitectos*”, como não acredita de todo em “*un orden y una verdad liberada de las contingencias humanas*”⁷¹. Pelo contrário, basta observarmos as fotografias dos interiores habitados das moradias que projecta (as imagens da sala da casa na Figueira da Foz constituem um bom exemplo) para percebermos o comentário crítico que reserva à Casa Farnsworth (1945/51): *Uma pequena casa constituída por quatro paredes de cristal, um pavimento solto do terreno e uma ligeira cobertura. Todo o reduzido conjunto é uma sábia síntese da habitação...mas que inúmeras objecções há a fazer na realidade, se se tiver em conta as pequenas realidades de ordem prática que caracterizam a vida doméstica de todos os dias. Como lavar e secar a roupa...como ter crianças num meio estático, que não admite qualquer pequena alteração à ordem preconcebida das coisas? Como é possível conciliar as manifestações e actividades tipicamente familiares e domésticas, demasiado extemporâneas, com um ambiente coercivo resultante duma ordenação ditadora dos elementos, a tal ponto que a própria presença humana parece atentatória em relação a uma quietude que parece inerente a tão magnífica filosofia do espaço? Somos levados a concluir que tal concepção pressupõe a existência duma espécie humana que se coadune com a perfeição de uma obra-prima...*”⁷². Para Andresen, “*resulta desta obra característica de Mies van der Rohe, uma quintessência da Arquitectura, uma síntese da Habitação, uma tendência para a obra de Arte pura e abstracta, e, finalmente, uma difícil casa se fizermos entrar em jogo a natureza humana com todo o seu complexo de anseios e necessidades. E assim é que o Homem só pode compreender a sua casa se encontrar nela o ambiente seguro e apropriado ao desenvolvimento de todos os actos que são próprios duma intimidade familiar e doméstica, interessando afinal que, mais do que bela, a sua casa seja humana, fomentadora dum ambiente propício à alegria de viver com conforto e segurança*”⁷².

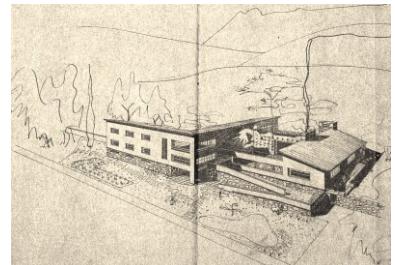
Esta longa e importante passagem para o entendimento da obra

de Andresen é esclarecedora da sua postura ética e profissional, deixando perceber o que entende serem as competências, o papel e a função do arquitecto: a do arquitecto não tanto como génio artístico, mas como técnico e intérprete das circunstâncias e das solicitações de cada encomenda, e a da arquitectura também não tanto como exercício disciplinar autónomo e autocontemplativo, mas como suporte para a vida, indissociável dos hábitos, dos costumes, aberta à participação do utente e à imprevisibilidade da sua apropriação.

A importância do cliente no seu percurso, testemunhada por João Archer de Carvalho⁷³, revela-se desde o primeiro instante no desenho da Casa Valle Teixeira em Lamego (1946/49) quando afirma que “*no problema da habitação individual ou residencial, há certos limites para lá dos quais o arquitecto não deve insistir ou tentar passar*”⁷⁴. Esta posição de renúncia, sem o ser por inteiro, reflecte-se na aceitação de um conjunto de rotinas e convenções conotadas com a habitação tradicional burguesa, mas também na linguagem e expressão do projecto que Andresen garante não ter levado mais longe, “*ao ponto a que estava tentado levar*”, justamente por pudor e receio de fazer prevalecer as suas aspirações sobre as do proprietário.

Outro exemplo manifesto desta “colaboração” é o da Casa Richard Wall no Porto (1958/60) que Andresen projecta descomplexadamente a partir de um esquema de distribuição dos espaços propostos por Lia Wall e que no final integra outras sugestões, algumas caricatas⁷⁵, relacionadas com o lazer, as actividades familiares e com um modo de habitar ligado às suas raízes e tradições.

Longe de representar um embaraço ou inconveniente, Andresen encara com naturalidade as propostas e as ambições individuais dos seus clientes, e a intensidade com que vivem a aventura da elaboração e construção da sua própria habitação, promovendo a livre troca de impressões e ideias, num processo participado e enriquecedor de duas vias: tanto quanto possível, de desmitificação dos estereótipos e dos preconceitos culturalmente enraizados, mas também de contextualização e humanização dos modelos abstractos e genéricos do racionalismo moderno que



069.Casa Valle Teixeira

070.Casa Richard Wall

071.Casa Richard Wall

tem por referência.

A utênciça e a fundamentação que encontra nas discussões e nas relações privilegiadas que o programa doméstico torna especialmente possíveis constituem desta forma um dos temas centrais e transversais do seu trabalho, uma *variável* constante que ajuda a compreender as transigências, as ambiguidades e a hibridez de algumas das suas propostas. Não explica no entanto as adesões momentâneas, a deriva e uma vocação quase enciclopédica na maneira como se deixa impressionar por diferentes imagens da modernidade, divulgadas pelas revistas e periódicos estrangeiros de que é assinante (com maior ou menor regularidade) – *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Architectural Design*, *Bauen+Wohnen*, *Domus*, mas também por diferentes perspectivas teóricas, tão manifestamente desencontradas como as de Giedion e de um Mumford, em que no entanto parece encontrar alguma complementaridade.

A bibliografia da sua dissertação *Para Uma Cidade Mais Humana* (1961) – título que nos remete para Aalto (*A Humanização da Arquitectura*, 1940), corrobora esta mesma pluralidade de sugestões disciplinares e extra-disciplinares que podemos constatar no seu trabalho. Para além de textos instrumentais, alguns meramente técnicos, é especialmente reveladora a insistência em *Espaço, Tempo e Arquitectura* e *A Cultura das Cidades* (que na prática sustenta a sua tese), chama ainda a atenção a extensa listagem de algumas das obras mais emblemáticas de Le Corbusier (*Vers Une Architecture*, *Urbanisme*, *La Ville Radieuse*, *Manière de Penser l'Urbanisme* e os vários volumes da sua *Oeuvre Complète*), de F.L. Wright (*An Autobiography*, *El Futuro de la Arquitectura* e *Testamento*), e outras ainda tão inesperadas quanto sugestivas, como *Sweden Buildings* de G.E. Kidder Smith, *The Idea of Space in Greek Architecture* de Martienssen⁷⁶, ou os ensaios filosóficos de José Ortega y Gasset: *La Deshumanización del Arte* e *La Rebelión de las Masas*.

Na procura de uma linguagem e um pensamento próprios, estas e outras obras de referência da época que por certo terão feito parte da biblioteca de Andresen – títulos a partir dos quais podíamos na prática organizar um índice remissivo das diferentes

fases e etapas do seu trabalho, deixam por si adivinhar um percurso marcado por diferentes tendências, sugestões e orientações que, para uma leitura imediata, ordenámos e sistematizámos nestes capítulos: um primeiro capítulo que corresponde a uma fase inicial do seu trajecto profissional que podemos associar ao repto lançado por Távora – “começando pelo princípio”, um outro que reúne aquelas obras e projectos *d'après* Le Corbusier, e outras tantas influências como são as do modernismo brasileiro, da arquitectura norte-americana, da teoria e da arquitectura popular, que relacionamos automaticamente com a realização do *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa*. No final, recuperamos uma reflexão antiga sobre os possíveis significados da noção de *Tempo Português*, que o próprio Andresen propõe, sem nunca a ter desenvolvido verdadeiramente, em toda a sua extensão.

De acordo com este índice e esquema, além de abordarmos ao longo do texto as razões e as obras que explicam e cabem nestas alíneas, cada uma delas serve ainda de pretexto para destacarmos e desenvolvermos um ou mais projectos específicos, entre os mais notáveis de Andresen, como a Casa Ruben A. a propósito de Le Corbusier ou, a propósito da teoria, o Monumento ao Infante D. Henrique em Sagres.

NOTAS:

⁰⁶⁸ Cristina Guedes, “Casa Lino Gaspar, Caxias, 1953/1954-1955, João Andresen”, Annette Becker, Ana Tostões, Wilfried Wang (Org.), *Arquitectura do Século XX: Portugal*, Lisboa/Frankfurt, Prestel, 1997, pp.226.

⁰⁶⁹ Leituras sugeridas que Carlos Lino Gaspar lembra em entrevista de 1989.

⁰⁷⁰ No Colóquio sobre Desenvolvimento Regional realizado em Abrantes em 1967, Andresen lembra exactamente que “Sigfried Giedion ao falar do campo mais estrito da arquitectura observa que o nível do cliente é tão importante como o nível do arquitecto”, e conclui a partir dai que “O mesmo se poderá dizer em relação ao Urbanismo se substituirmos neste caso o cliente por quem tem responsabilidades de decisão – a nação através dos seus dirigentes” – João Andresen, “O Planeamento Regional e a Formação de Urbanistas”, *Arquitectura*, n.98, 3ª Série, Lisboa, (Julho) 1967, pp.175.

⁰⁷¹ Jean-Louis Cohen, *Mies van der Rohe*, Madrid, Akal, 2002 (Paris, 1985), pp.10.

⁰⁷² João Andresen, *Para Uma Cidade Mais Humana*, Porto, Imprensa Social, 1962, pp.69.

⁰⁷³ Conforme Archer de Carvalho: “Para o João, o cliente tinha sempre razão. Não que isso implicasse uma despersonalização, mas...procurava atender aos desejos das pessoas”. Este testemunho é reforçado por Maria Margarida Andresen quando recorda a maneira como o arquitecto gostava de

conhecer bem os seus clientes, “a maneira das pessoas viverem, como eram, entrar no (seu) ambiente”.

⁰⁷⁴ Conforme Memória Descritiva e Justificativa, de Dezembro de 1947.

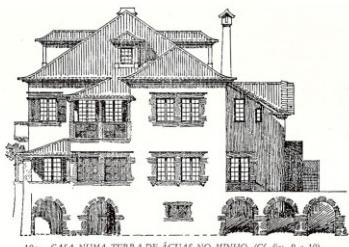
⁰⁷⁵ Sugestões como as de um pequeno *green* para a prática de golfe, previsto no terraço do andar, com acesso directo a partir do quarto do casal.

⁰⁷⁶ Um texto também ele relativamente recente (publicado em 1956) quando que Andresen escreve a sua tese.

3.1 “COMEÇANDO PELO PRINCÍPIO”

“Estabeleceu-se (é o termo) que a nossa habitação tradicional era caracterizada por um determinado número de motivos decorativos que começaram a aplicar-se, esquecendo o elementar princípio de que a Arquitectura não serve os motivos mas estes, pelo contrário, lhe estão submetidos. Daquele apriorismo errado nasceram habitações que não representam mais do que um catálogo de elementos decorativos tirados dos séculos XVII e XVIII, e outros até estranhos à nossa arquitectura civil. Esqueceram – e esquecem ainda – os arquitectos autores dessas casas, com o seu pretenso nacionalismo artístico que as formas tradicionais de toda a arte de edificar não representam capricho decorativo ou manifestação barroca. De início – e aí com o seu verdadeiro sentido – as formas arquitectónicas resultam das condições impostas ao material pela função que é obrigado a desempenhar. Daí que na verdadeira arquitectura tudo tenha uma razão e a presença e a forma de qualquer elemento possam justificar-se pelo serviço, digamos, que ele presta no conjunto da edificação. Numa palavra: a forma depende da função e forma sem função não pode justificar-se”⁷⁷.

Ainda em fase de tirocínio, Andresen e Rogério Martins mantêm na segunda metade de 1940 uma breve, mas profícua colaboração traduzida na elaboração de projectos que reflectem as ambivalências da produção nacional no período de euforia e agitação cultural do pós-guerra que antecipa a viragem promovida pelo Congresso de 1948. Retrato da cultura e dos compromissos característicos da década e ao mesmo tempo prenúncio de uma desejada e sentida necessidade de mudança, que está na origem da formação do ICAT e da ODAM, situam-se a meio caminho entre a timidez de uma linguagem doce e castiça que se associa a uma vaga ideia de tradição local e regional, refém do mito e do nostálgico debate sobre a *Casa Portuguesa*⁷⁸, e simultaneamente uma prática apostada em retomar sem cedências e com renovada consciência as primeiras experiências do racionalismo dos anos 1920 e 1930⁷⁹, uma arquitectura fascina-



10a. CASA NUMA TERRA-DE-ÁGUAS NO MINHO. (Cf. figs. 9 e 10)

072. Raul Lino, Casas Portuguesas
073. Raul Lino, Casas Portuguesas
074. Raul Lino, Casas Portuguesas

da com o que lhe chegava de fora e impaciente por abraçar os valores de uma modernidade que tardava.

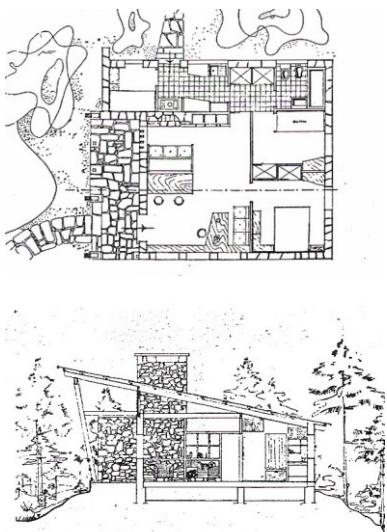
Entre estes dois pólos, os projectos da Casa de Férias em Ofir (1945/46), dos hotéis em S. Martinho do Porto (1946/47) e no Gerês (1947), ou ainda a Casa Valle Teixeira na Raposeira, em Lamego (1946/49), revelam uma primeira aproximação e ambição de modernidade adaptada e ambientada às circunstâncias nacionais, com resultados ainda modestos e incipientes, mas que de imediato relacionamos com as sínteses procuradas, mas deixadas em aberto pelas gerações anteriores, com as chamadas de atenção de um Keil do Amaral e muito em particular com as teses de Fernando Távora que, com a publicação do artigo: *O Problema da Casa Portuguesa*, estabelece, de acordo com Eduardo Fernandes, “uma metodologia cognitiva (uma *maneira de pensar*) que define uma prática futura e propõe um trabalho de construção teórica que não se esgotará numa geração”, preconizando “uma «terceira via»... alicerçada na vontade de encontrar uma alternativa às duas «falsas saídas» que dividiam os arquitectos portugueses («cenografia nacionalista» ou «estilo internacional»), numa abordagem ao mesmo tempo crítica e conciliadora de ambas as tendências”⁸⁰.

Neste ensaio, de Novembro de 1945, Távora começa por identificar sumariamente as razões e as circunstâncias históricas daquela campanha (que resulta na recuperação e reciclagem de formas e estilos do passado, e da cultura regional), aponta os seus vários enganos e equívocos (uma “*mentira arquitectónica*” e uma “*arquitectura de arqueólogos*”, “incompatível com o pensar e viver do mundo que nascia”), para depois defender uma saída da crise e dos impasses que acaba por gerar através do estudo e análise objectiva de três condições: do meio português, das contingências sociais, económicas e geográficas do país; da arquitectura portuguesa, defendendo pioneiramente o levantamento e o estudo da construção tradicional⁸¹ (na crença de que “a casa popular fornecer-nos-á grandes lições porque ela é a mais verdadeira, a mais funcional e a menos fantasiosa”); e por fim da arquitectura moderna no mundo, em que a produção nacional devia necessariamente entroncar para ser capaz de dar

resposta aos problemas de uma nova época, sem com isso receber o seu carácter e a sua individualidade, se de facto a possuía.

Embora o artigo sugira tacitamente uma metodologia de projecto fundamentada na triangulação destas vertentes – contexto e território, cultura e identidade, modernidade e *Espírito da Época* – Távora está ciente dos desafios e da reforma demorada que propõe, pelo que em jeito de advertência conclui: “Será leviano pensar-se...que as novas casas surgirão em poucos anos e todos os problemas se hão-de resolver em breve. É impossível – e por isso mesmo custoso – para os homens de hoje, poderem ainda ver o resultado dos seus trabalhos; porém as grandes obras e as grandes realidades pertencem não a indivíduos, mas a uma comunidade constituída por todos, passados, presentes e futuros, e dentro deste espírito ficaremos contentes em saber que as gerações vindouras obterão as soluções que sonhamos e nas quais colaboramos, sem no entanto ter o prémio da sua realização completa”.

Ao rever-se nestas mesmas ideias, Teotónio Pereira vai promover, em 1947, a publicação corrigida do ensaio de Távora⁸² e em texto próprio do mesmo ano (*A Arquitectura Cristã Contemporânea*)⁸³ faz o mesmo diagnóstico crítico do estado da arquitectura portuguesa, condenando a dissimulação e o artificialismo de uma arquitectura de fachada (sujeita “ao gosto volúvel da classe dirigente”) e as contradições de “uma arquitectura nacional baseada no mostruário histórico dos monumentos e no figurino pitoresco das casas rurais”. Afirmando a necessidade de um novo caminho e de uma nova mentalidade (“é preciso construir sem preconceitos...com uma espécie de inocência infantil”), considera indispensável o contacto com a doutrina e o espírito de renovação do Movimento Moderno (“um estilo novo, de carácter universal, como o foram o Românico e o Gótico”) e, numa clara alusão às teses de Távora, acrescenta: “Se temos, realmente, personalidade colectiva, não há razões para temer uma desnacionalização arquitectural. Para isso, basta-nos que, ao abordá-lo, não copiemos as formas, mas estudemos os processos”, aliás, “não se deve sequer pensar em construir em *estilo*



075.Casa Férias, Ofir
076.Casa Férias, Ofir
077.Casa Férias, Ofir
078.Casa Férias, Ofir

moderno...a preocupação terá que ser *construir bem*. As únicas premissas deverão ser funcionais (é preciso um edifício que satisfaça tais e tais necessidades) e construtivas (pode contar-se com os materiais e as técnicas tais e tais). Da conjugação racional e lógica destes dados materiais, sublimados pelo espírito criador, sairá então o estilo original, enraizado na Terra, ligado ao Povo e compassado à Época. O começo será hesitante, contraditório e rude – fase primitiva. Mas quando os tempos vierem a ser caracterizados por um alto ideal colectivo, esse estilo atingirá o apogeu, e um novo classicismo surgirá”.

Ainda que por outras vias, encontramos no trabalho de Andreassen com Rogério Martins indícios convergentes com estas reflexões e produção teórica que antecipa e é determinante na revisão crítica que vai ocorrer na arquitectura moderna em Portugal em meados de 1950. Obras como a pequena e modesta Casa 2:016

de Férias em Ofir que, em 1945, marca significativamente o início de carreira e da colaboração entre os dois arquitectos, constitui nas suas limitações um primeiro ensaio em sintonia com a hipótese de uma modernidade fundada nas reais possibilidades e especificidades nacionais e locais, de uma síntese entre o *Espírito da Época e do Lugar*, participando daquela sua fase inicial, “rude” e “primitiva”.

À imagem de outras construções de veraneio realizadas nos anos 1940, a encomenda e o projecto desta casa mínima, com apenas 56m², representa pela própria natureza do programa uma oportunidade privilegiada para a experimentação do moderno, pela liberdade, informalidade e pelo despojamento de rotinas e convenções que o enunciado admite e sugere, e que vai motivar (aqui, no Alto do Rodízio e em Montedor) um outro tipo de resposta e soluções que diferem das adoptadas na habitação permanente, servindo de balão de ensaio para novas propostas funcionais e formais. Como assinala Rui Ramos, “esta outra habitação deve responder de forma mais pragmática e simples...a um novo tempo de lazer fora da residência principal...proporcionando um novo campo a ser explorado pelos arquitectos, ao proporem diferentes formas de articulação entre as partes da casa, de estabelecerem diferentes níveis de segregação

e privacidade, de simplificarem e reduzirem as exigências do programa doméstico, tudo isto em condições excepcionais, que não seriam aceites na casa de todos os dias”⁸⁴, mas que favorecem uma abertura e adesão progressivas a novos esquemas de organização dos espaços e a uma nova forma de habitar, prática e eficaz.

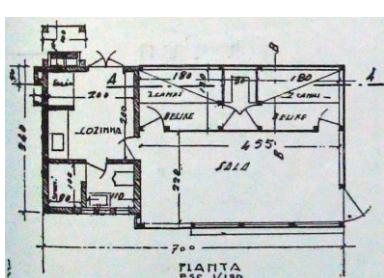
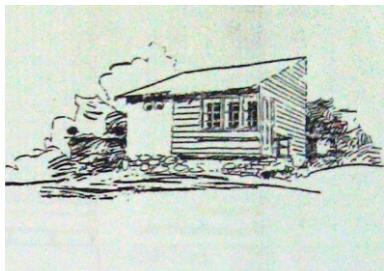
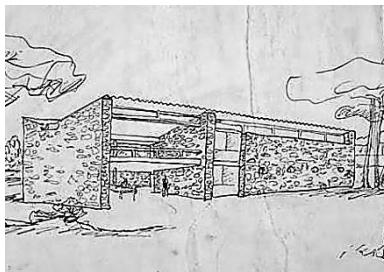
A especificidade do encargo acaba assim por legitimar o experimentalismo e a originalidade de uma obra em que a escassez dos meios empregues, o baixo-custo da empreitada e os 90 dias estimados para a sua execução reflectem as preocupações de economia e racionalidade que presidiram ao seu desenho.

Num só piso e numa planta de base quadrangular, o projecto organiza as diversas funções da habitação de uma forma clara e discriminada num esquema tripartido composto pelas zonas de estar, de dormir e de serviços. Neste esquema, a sala comum constitui a divisão mais ampla e ocupa o centro da composição rodeada, a nascente, pelo alpendre que precede a entrada principal, a poente, pelos quartos e, a sul, pela cozinha, quarto de banho e aposentos do pessoal doméstico (de que apesar de tudo o programa não prescinde). Esta disposição supõe a quase ausência de áreas de circulação, limitadas ao vestíbulo interior que articula diferentes sectores e compartimentos da casa, e ao privilegiar a legibilidade que o *microzoning* proporciona admite soluções pouco ortodoxas, e inadmissíveis noutras circunstâncias, nomeadamente a comunicação directa entre a sala e o quarto de casal, que relega para segundo plano a presunção de privacidade, em especial no acesso às instalações sanitárias.

Embora no âmbito da segunda casa, de férias ou fim-de-semana, os dilemas que o enunciado suscita e obriga a enfrentar, a escala, os custos controlados e os padrões de vida simplificados, remetem para o tema do *Existenzminimum*, matéria dos primeiros CIAM e um dos assuntos mais debatidos pela arquitectura do Movimento Moderno. Não surpreende por isso a inspiração e o “entusiasmo modernista” que o projecto demonstra, patente quer na sistematização das funções, quer na distribuição cuidada do equipamento e mobiliário que apetrecha a moradia e que divide a zona comum em diferentes áreas de socialização,



079.Casa de Campo, Sousa Santos
080.Casa de Campo, Lima Franco
081.Casa em Nova Friburgo
082.Casa em Arcachon



083.K. Amaral, Casa no Rodízio

084.Villa “Le Sextant”

085.W. Gropius, Copper House

086.Tenda de Férias

087.Tenda de Férias

das quais a mais abrigada e acolhedora situa-se junto à lareira que, estrategicamente a um canto, constitui o elemento nuclear da habitação. Através do corte longitudinal podemos constatar a importância e o papel que desempenha na fixação da morada, a maneira expressiva como a chaminé em pedra cruza o plano inclinado da cobertura, contrastando com a estrutura leve em madeira que é assumida no seu prolongamento para o exterior, num desenho em que é manifesta a vontade de “*fazer moderno*”⁸⁵.

Em Ofir podemos em definitivo falar de uma metodologia que parte de uma análise quase científica do habitar, de uma dissecação e quantificação de cada uma das necessidades e actividades domésticas, e de um funcionalismo como princípio de base, tratando-se de ordenar espacial e visualmente a arquitectura de acordo com os usos e as tarefas particulares do programa. Desta abordagem, a especialização e a zonificação dos espaços reflete-se parcialmente no desenho das fachadas, por exemplo no alçado norte, na descontinuidade do embasamento que emoldura os vãos e assinala a linha divisória entre a sala e os quartos, e na volumetria, na articulação das coberturas, de uma e duas águas, que abrigam diferenciadamente as zonas principais de estar e de dormir, e a área secundária dos serviços.

O aspecto mais notável da casa consiste no entanto na tentativa de conjugar esta estratégia de projecto racionalista sem abandonar temas tradicionais (o alpendre e a centralidade do fogo) e com o recurso a materiais e métodos de construção artesais que moderam a abstracção do desenho, numa aproximação às condições do lugar. Razão pela qual Sérgio Fernandez refere “uma atitude que aparenta prenunciar a crítica que mais tarde viria a ser feita à arquitectura internacional”, numa obra “onde se procura com meios muito simples e utilizando materiais locais que se não escondem, antes se enfatizam no seu uso apropriado, conformar o espaço”⁸⁶. Deste compromisso resulta um modernismo pobre e “chão”, diluído numa assumida rusticidade do aparelho tosco da pedra, das pitorescas portadas em madeira, mas sem a afectação e a ornamentação que reveste as “casas de campo” da época, num estilo tradicionalista que configura o

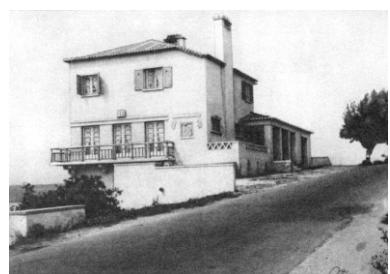
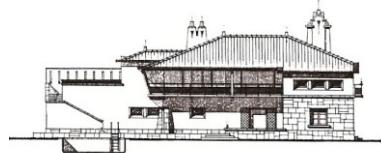
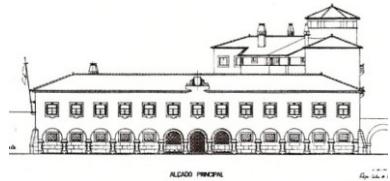
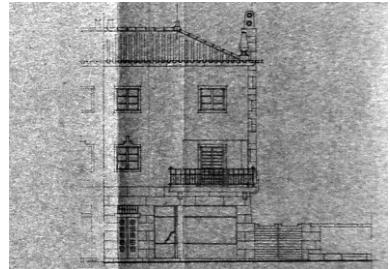
progressivo abastardamento e esvaziamento de sentido da *Casa Portuguesa*.

Nesta hibridez⁸⁷, o projecto não disfarça ainda algumas hesitações de carácter formal evocando diferentes experiências e imagens, fazendo lembrar o mesmo realismo e pragmatismo da casa de fim-de-semana no Rodízio que Keil do Amaral projecta para si, em 1941, os trabalhos mais heterodoxos e de baixo orçamento de Le Corbusier, em particular as pequenas casas no Chile (1930) e em Les Mathes (1935), o racionalismo, sem a tecnologia e a pré-fabricação, das Copper Houses (1932) desenhadas por Walter Gropius, ou ainda os modelos de “tendas de férias”, divulgadas pelas publicações nacionais⁸⁸, que propõem um esquema distributivo semelhante ao adoptado.

Em contramão com os princípios enunciados em Ofir, Andresen e Rogério Martins assinam no final de 1946 o projecto do Prédio de Rendimento em Famalicão, obra num vocabulário vincadamente regionalista que arrasta consigo, ainda que de forma sóbria e estilizada, todo um receituário de normas e elementos decorativos: cobertura em telha com beirais, embasamento e cantarias em pedra (mais visivelmente utilizada no alçado principal, voltado para a rua), gradeamentos em ferro trabalhado, pináculos e cornijas no remate superior das fachadas.

Desenvolvido em condições extraordinárias que acabam por impor uma solução concertada, de renúncia de todo e qualquer rasgo original e dissonante, o edifício composto por comércio e uma habitação distribuída por dois pisos, foi estudado de maneira a “*formar conjunto com o prédio vizinho*”, procurando-se “*na composição das fachadas seguir um caminho indicado pela própria arquitectura peculiar nesta região*”⁸⁹ – peculiaridade que no entanto fica sintomaticamente por demonstrar e esclarecer. Na realidade, à escala de uma pequena povoação, o projecto recorda os modelos consagrados pelos prédios de rendimento construídos em Lisboa e que depois se espalharam “por todas as cidadezinhas da província, como padrão de uma dimensão introdutora de civilização urbana, mas imbuída de representações simbólicas histórico-tradicionais”⁹⁰.

Esta proposta de excepcionais concessões, parecendo limitar-se



088. Prédio Famalicão
 089. Prédio Famalicão
 090. Nobre Figueiredo, CODA
 091. Santos Costa, Moradia Paredé
 092. Pousada Alfeizerão

a dar continuidade a um desenho pré-estabelecido e obrigatório, constitui um caso episódico no somatório do trabalho elaborado pelos dois arquitectos e talvez não merecesse outra referência se não permitisse assinalar uma produção corrente em estilo *Português Suave*, de acordo com a definição comum e aceite para descrever uma arquitectura oficiosa de carácter nacionalista, frequentemente conotada com o regime e que, herdeira da *Casa Portuguesa*, caracteriza-se pela utilização de um conjunto de arquétipos formais e ornamentais numa mistura de géneros entre o rural e o classicizante de que são exemplo os vários CODA apresentados na EBAP ao longo da década de 1940 e ainda nos anos 1950, como os de Filipe Figueiredo (Estação de Correios, Évora, 1943), Manuel Montalvão (Jardim Escola, 1946) e Jorge Santos Costa (Moradia, Parede, 1952).

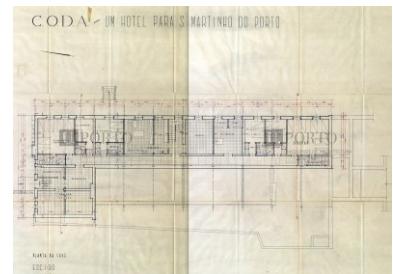
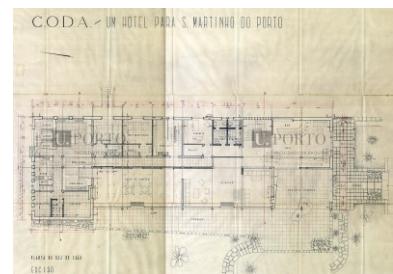
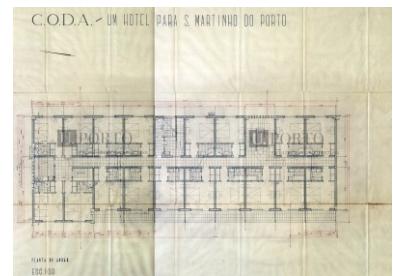
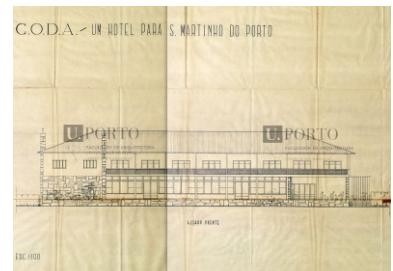
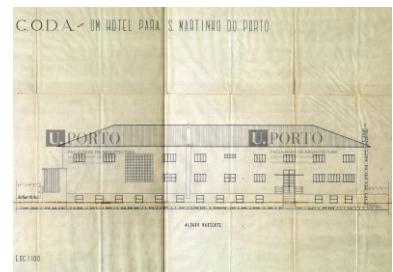
Sem os mesmos constrangimentos, o Hotel em S. Martinho do Porto (1946/47)⁹¹, vai retomar os pressupostos e o caminho iniciado em Esposende. As primeiras preocupações de Andresen e Rogério Martins não podiam de resto ser agora mais transparentes quando, sem deixarem de rejeitar a ideia de um racionalismo mecanicista, afirmam que “*o problema de resolver um hotel é primeiro que tudo um problema funcional*”⁹². Estabelecido este critério não surpreende que a descrição do projecto incida prioritária e demoradamente na análise e distribuição do programa, dividido em três partes distintas, num esquema análogo ao experimentado anteriormente: zona de quartos, localizada no andar, zona de serviços, instalada na cave e no r/chão ao longo das fachadas norte e nascente, em pólos opostos à zona de estar e recepção, orientada de maneira a desfrutar da localização excepcional do terreno, situado à beira-mar. Dentro dos limites de um volume rectangular simples, a disposição das diferentes divisões obedece aqui disciplinadamente a um traçado e uma geometria rigorosa definida pela modulação que corresponde a um sistema misto de construção em alvenaria e betão armado. O revestimento exterior da edificação, com uma cobertura em telha de quatro águas sobre estrutura de madeira, combina com economia o reboco, a pedra e a transparência de grandes panos envidraçados, de acordo com a vontade expressa de “*não abusar*

2:020

*de elementos decorativos...mas antes, tirar partido dos próprios elementos construtivos, procurando-se assim obter uma composição clara, alegre e leve*⁹³ – expressão pouco académica, sinal de alguma candura e impreparação teórica, mas que na sua aparente ingenuidade persegue objectivos concretos, uma filosofia e metodologia em elaboração, alicerçada na interpretação destes valores:

> Composição clara: lógica e coerente procurando tornar explícito o seccionamento e a delimitação das diversas áreas funcionais do enunciado. Este procedimento é especialmente evidente no alçado poente onde, num estratagema em tudo idêntico ao utilizado em Ofir, a chaminé em pedra da sala de jantar articula o recuo da fachada e assinala no piso térreo a separação entre as áreas de serviço e as áreas sociais do equipamento. No extremo oposto, o vazio provocado pela disposição de um pátio coberto sinaliza os espaços destinados à recepção e a forte marcação das paredes divisórias das varandas e dos pilares (trazidos para o exterior) torna evidente a trama reguladora da construção, adaptada à capacidade da estrutura e à dimensão óptima dos quartos. A proposta, fundada numa moralidade moderna que apela ao rigor, à contenção formal e à verdade dos materiais, testemunha a elevação da função ao lugar cimeiro de primeira força motora para a criatividade do projecto, uma ferramenta metodológica de facto e já não tanto “um alibi pragmático de uma ruptura na linguagem figurativa e de um novo gosto depurado”⁹⁴;

> Composição alegre: prática e funcional, sem pretende-lo ser, como os autores fazem questão de notar, à imagem da “perfeição de uma máquina”⁹⁵. Ainda que a metáfora mecânica venha a ser recuperada oportunisticamente como argumento regenerador, evocando um novo paradigma, uma nova época e, como tal, uma nova prática, inspirada nos avanços da ciência e tecnologia, em Andresen e Martins (e na generalidade dos arquitectos portugueses) encontraremos sempre alguma relutância em reivindicar um funcionalismo irredutível fundamentado no rigor intransigente do método científico ou na máxima produtividade dos processos industriais. Tê-lo-ia sido, por um lado, impraticável face à oposição e às resistências culturais, públicas e priva-



093.Hotel S. Martinho do Porto

094.Hotel S. Martinho do Porto

095.Hotel S. Martinho do Porto

096.Hotel S. Martinho do Porto

097.Hotel S. Martinho do Porto



098.Hotel S. Martinho do Porto
099.Laboratório EEC
100.Laboratório EEC

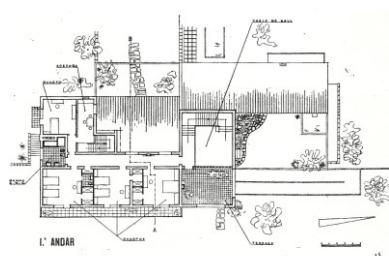
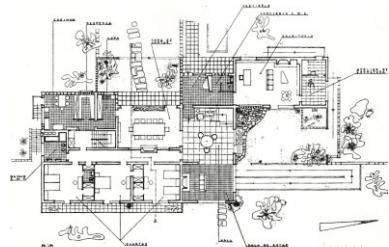
das, que o racionalismo mais radical sempre encontrou e ao mesmo tempo deslocado no tempo e no espaço, desfasado em relação às condições e à realidade do país, e em sentido contrário ao desenvolvimento da própria arquitectura moderna. A funcionalidade permitia reclamar um saber técnico e uma autoridade exclusiva do arquitecto, permitia (à partida) manter o projecto a salvo da especulação estética, mas não esvaziava nem podia deixar de considerar outras qualidades, razões e funções disciplinares: “*les joies essentielles*”⁹⁶ ou “*as aspirações da alma que é absolutamente necessário satisfazer*”⁹⁷. Neste âmbito, referem a natureza e a envolvente “*de uma das mais encantadoras praias do litoral português*”⁹⁸, como um “*elemento ditador na concepção deste trabalho*”⁹⁹, condicionante que no entanto parece inspirar uma leitura mais instrumental que poética do valor do sítio, entendido como uma mais-valia que justifica a orientação dos espaços e legitima a exploração de uma espacialidade moderna, reflectida na fluidez e abertura ao exterior das áreas comuns do programa;

> Composição leve: pela mesma razão, pela flexibilidade, transparência e pelas relações privilegiadas entre os espaços de convívio e o exterior que a estrutura em betão armado torna possíveis, mas sobretudo leve porque livre do peso do passado, das amarras dos estilos e da sua identidade arquitectónica. Num discurso que, apesar de exortar as qualidades do lugar, evita encontrar qualquer fundamentação numa arquitectura de índole regional, os esforços dos dois autores vão no sentido de alcançar uma solução concreta, prática e concisa, no estrito campo da disciplina, e apesar de mencionarem o uso da “*pedra trabalhada à maneira rústica*”¹⁰⁰, a utilização de técnicas tradicionais não se refere a razões subjectivas, estranhas ao projecto. Tal como em Ofir, a obra reconhece com o mesmo realismo as contingências locais e manipula sem preconceitos processos de distintos níveis tecnológicos, procurando com os materiais e recursos disponíveis dar uma resposta que pretende ser a imediata concretização de premissas funcionais e construtivas, numa síntese de compromisso entre o tradicional e o moderno, apesar das melhores intenções, pálida e pouco conseguida, numa ex-

pressão e a uma escala caseira e doméstica, que também constatamos no Laboratório da Empresa Electro-Cerâmica em Vila Nova de Gaia (1948/50)¹⁰¹.

Do mesmo período de arranque e início de carreira data ainda o projecto da Casa Valle Teixeira em Lamego que Andresen entrega, na sua versão final, para apresentação ao CODA nos últimos meses também de 1947. De acordo com as pretensões do cliente e a composição do agregado familiar, o programa desta habitação de todos os dias, incomparavelmente mais exigente que o da modesta Casa de Férias em Ofir, prevê um número in vulgar de compartimentos, áreas de serviço e recepção – vestíbulo e hall de entrada, salas de estar e jantar, escritório, biblioteca e ateliê de escultura, sete quartos, dois com instalações sanitárias privativas, dois banhos comuns, instalações para o pessoal doméstico, instalações técnicas, lavandaria, arrecadações e garagem. As dificuldades levantadas pela complexidade e pela inusitada dimensão do enunciado, bem como pela orientação e a topografia acidentada do lote, que Andresen refere terem sido os aspectos que mais decisivamente condicionaram a implantação da habitação¹⁰², vão traduzir-se numa intrincada solução espacial e volumétrica que integra diferentes dispositivos de transição e relação entre interior e exterior.

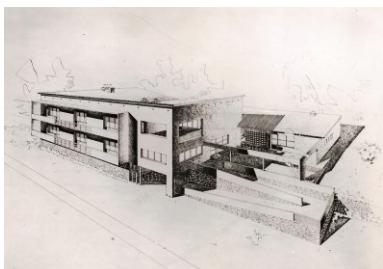
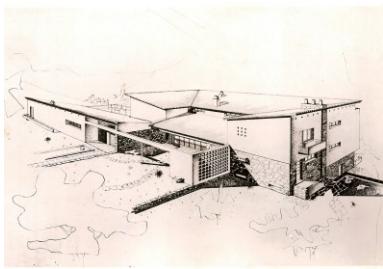
A casa, construída em posição elevada e dominante sobre o terreno, é composta por dois volumes complementares agrupados, ambos com cobertura inclinada de uma só água: um de planta rectangular, de um só pavimento, e outro em forma de U, de r/chão e andar, sob o qual ficam instaladas em cave a quase totalidade das áreas de serviço, tirando partido dos taludes e socalcos existentes. A disposição funcional combina elementos de organização linear e centralizada desenvolvendo-se a partir dos espaços localizados na união dos dois corpos: no volume mais baixo o vestíbulo da entrada principal garante um acesso reservado e independente à zona de trabalho, enquanto o hall interior, com pé-direito duplo e escadaria nobre de ligação ao andar, constitui o centro nevrálgico do programa doméstico, peça-chave de articulação e passagem entre os diferentes níveis e compartimentos, à volta do qual gravitam a sala de refeições, os



101. Casa Valle Teixeira

102. Casa Valle Teixeira

103. Casa Valle Teixeira



104.Casa Valle Teixeira

105.Casa Valle Teixeira

106.Casa Cortez

quartos (repartidos por dois pisos), a sala de estar e, imediatamente por cima desta, um terraço coberto.

Neste esquema fortemente hierarquizado, as lareiras pontuam as divisões mais importantes, com vocações específicas no quadro das rotinas familiares. O escritório, isolado na periferia da composição, representa no seu conjunto um espaço polivalente reservado ao trabalho em casa, ao recolhimento individual e à leitura. A sala de jantar, que ocupa o centro da construção mais alta e goza de um espaço exterior próprio, consiste por definição no espaço de partilha, recepção e reunião à mesa, mas também o lugar simbólico de afirmação da autoridade patriarcal. Por fim se, apesar da designação, o átrio central já constitui, como Rui Ramos propõe¹⁰³ e como o mobiliário indicado em planta sugere, um dos âmbitos da área de socialização da moradia, a sala de estar representa indiscutivelmente a sua extensão mais íntima, recatada e acolhedora, abrigada das circulações verticais e horizontais que atravessam e devassam o hall.

A face menos visível da habitação, das infra-estruturas técnicas, das arrecadações e armazenamento, das tarefas e trabalho doméstico, desenrola-se arredada da vida social da residência no piso inferior e na ala sul da edificação onde ficam situadas as entradas e a escada interior de serviço que liga os três pisos, posicionada no r/chão entre o corredor dos quartos e a cozinha, e no andar associada ao quarto de costura.

Sem a sistematização e legibilidade dos esquemas tripartidos de Ofir e S. Martinho do Porto, a configuração radial da casa procura afirmar a mesma separação absoluta entre as diversas áreas funcionais obedecendo prioritariamente ao critério que acabará por determinar a sobreposição da zona de dormir, de direccional, tanto quanto possível, as principais dependências em função da melhor exposição térmica e das melhores perspectivas do local. Com base neste princípio, os dois pátios que articulam a volumetria e prolongam a habitação para o exterior, desempenham entre si papéis muito distintos: enquanto o pátio/jardim a poente encerra e assegura a privacidade da sala de jantar, protegendo-a visualmente da entrada (protecção reforçada pelo recuo em relação à linha de cobertura e fachada, que permite a trans-

parência de um amplo vão envidraçado), já o pátio/terraço orientado a norte e nascente estabelece uma área exterior comum às zonas de trabalho e de convívio, e funciona como um balcão e esplanada que usufrui das melhores vistas para a paisagem.

Com um desenho inspirado em obras de Le Corbusier, mas que também recorda a delicada definição dos terraços da Casa Cortez (1939/43) projectada por Viana de Lima, ambos os pátios são limitados por extensas vigas em betão armado que emolduram o espaço e o olhar. A partir do último, uma rampa pronunciada articula as plataformas de implantação criando uma ligação ao terreno envolvente, filtrada pelo atravessamento de um alpendre que, sob o balanço da construção, repete à cota baixa o vazio do terraço previsto no andar. Um dos aspectos mais interessantes da obra reside justamente neste jogo de cheios e vazios, de espaços de movimento, contemplação e fronteira que preservam e defendem a intimidade da morada, e ao mesmo tempo promovem um estilo de vida moderno ao ar-livre, em contacto com a natureza.

Da mesma maneira que é possível verificar em Lamego, (ainda) de acordo com Rui Ramos, “dois sistemas...com uma identificação precisa na concepção do projecto, e que condicionam o programa doméstico: um tradicional baseado na compartimentação dos espaços, servido por um corredor central, onde se localizam os quartos, serviços e sala de jantar; e outro referido a uma linguagem moderna relacionado com a sociabilidade doméstica, o trabalho em casa, a entrada, a circulação e com a extensão destes espaços para o exterior”¹⁰⁴, também construtivamente, por razões de economia, disponibilidade de material e mão-de-obra, a habitação supõe um processo combinado de técnicas tradicionais e modernas: muros de carga em granito, armação das coberturas em madeira, lajes aligeiradas e lintéis em cimento armado que suportam a dimensão dos vãos do terraço e das salas.

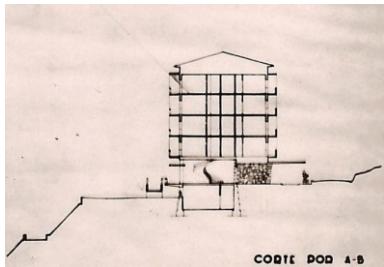
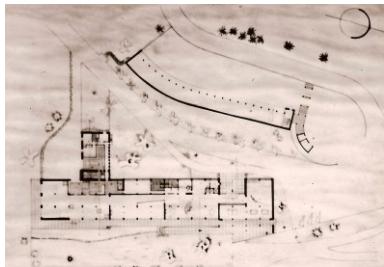
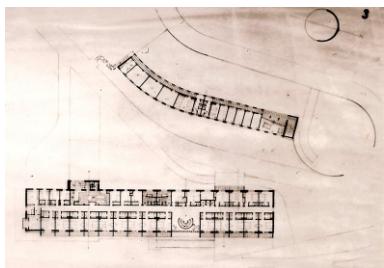
Ilusoriamente, as janelas horizontais, o acabamento liso final, “a estética de franqueza e simplificação anticonvencional”, tal como elogia o texto que acompanha a divulgação da obra¹⁰⁵, parecem no entanto fazer crer ser construído inteiramente em betão



107.Casa Valle Teixeira

108.Casa Valle Teixeira

109.Casa Valle Teixeira



110.Hotel Gerês
111.Hotel Gerês
112.Hotel Gerês

o que na realidade corresponde a grosseiras paredes de peripano com 0,30 e 0,40m de espessura. Pontualmente a pedra é deixada aparente por razões que não têm necessariamente a ver com a verdade dos materiais e a tradição, desempenhando antes um papel visual de balizamento das diferentes áreas funcionais (em especial dos serviços no alçado sul), no pátio poente amplia a sensação de profundidade e recolhimento da sala de refeições e na marcação do embasamento, na cave, parece confundir-se com a textura do muro de contenção do socalco, exagerando, por contraste, a impressão de balanço da moradia.

Latente e disfarçada em Ofir e S. Martinho do Porto, a influência de modelos estrangeiros revela-se mais claramente no projecto da Casa em Lamego, mas também no novo Hotel que Andresen e Martins projectam, ainda no final de 1947, em resposta ao concurso por convite que a Empreza das Águas do Gerez endereça a vários profissionais. Embora a localização e a dimensão do encargo coloquem novos problemas e desafios, a proposta que acabarão por apresentar vai retomar o mesmo guião e os mesmos processos experimentados em S. Martinho (a ponto da sua descrição parecer em vários aspectos decalcada), ainda que agora com outras ambições, com o atrevimento e a liberdade que o concurso de ideias permite.

O estudo, fundamentado no exame cuidado do programa, tendo em conta a lotação e a ocupação sazonal do equipamento, para além de supor a mesma organização clara e eficiente, com uma rígida separação dos usos e das circulações, pretende ser o resultado prático e objectivo de um conjunto de normas e preceitos estabelecidos a priori: “uma orientação boa e uma adaptação adequada ao terreno; vista desembaraçada para o exterior; áreas abertas para evitar ventilação e iluminação deficientes; conforto; uma estrutura adequada às necessidades funcionais e de standardização...”¹⁰⁶.

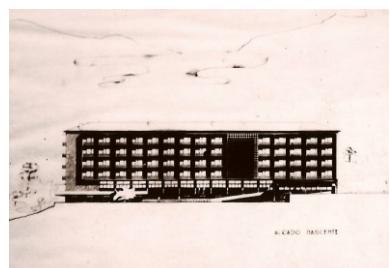
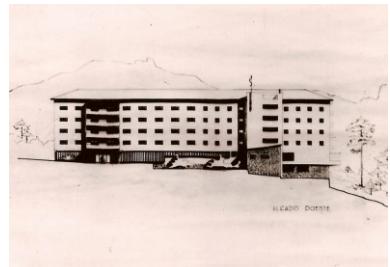
Com base nestes pressupostos, a solução propõe a construção de dois corpos implantados em função das vias de acesso e em plataformas naturais do terreno, evitando os custos económicos e ambientais associados ao movimento de terras. O edifício curvo de menores dimensões acolhe isoladamente as garagens e

2:032

as instalações dos funcionários, enquanto o hotel propriamente dito ocupa uma mancha de 72,5x12,8m, em posição sobranceira sobre o vale do Gerês, e é composto por cave parcialmente enterrada, onde se localizam os serviços, r/chão elevado, que abriga a recepção e as divisões comuns do programa, e por quatro pavimentos-tipo que alojam o número de quartos exigido pela entidade promotora.

A distribuição dos espaços no pavimento térreo obedece a regras simples e precisas, com a cafeteria e o restaurante situados respectivamente nos topos norte e sul, e as salas de estar e leitura, reunidas à volta da escada principal, preenchem o centro da construção. Organizadas em conformidade com a trama estrutural, estas áreas relacionam-se intimamente com o exterior, unidas por um terraço contínuo que através de uma rampa (a fazer lembrar a Casa Valle Teixeira) dá acesso ao logradouro do hotel e ao parque florestal vizinho. A disposição da recepção e outros espaços de serviço encerram quase por completo o prédio a poente, que assim vive de costas voltadas para a rua, debruçado sobre a paisagem. Soltos do chão, os pavimentos destinados aos quartos dos hóspedes repetem o mesmo esquema distributivo com corredor central e contam com um igual número de apartamentos (um por andar), quartos individuais e duplos, em que os mais espaçosos e mais bem equipados dispõem de uma varanda privada que permite gozar das melhores vistas para nascente.

Pela dimensão do empreendimento, a construção supõe uma estrutura quase exclusivamente em betão armado, que possibilita a planta livre do pavimento da entrada e que, uma vez mais, estabelece uma geometria disciplinadora cujo ritmo reflecte-se no desenho das fachadas. Junto com a topografia, a implantação da volumetria faz-se em função do eixo heliotérmico e são as preocupações em defender “os interiores contra os efeitos dum sol excessivo e duma luminosidade incomodativa”¹⁰⁷ que justificam a grelha das varandas e dos quartos, bem como os quebra-luzes verticais que, no r/chão, uniformizam as diferentes necessidades de iluminação e ventilação das dependências orientadas a poente.



113. Hotel Gerês

114. Hotel Gerês

115. Hotel Gerês

Podemos notar finalmente que de acordo com as especificidades e a hierarquização dos espaços, a proposta exibe, à imagem de S. Martinho do Porto, duas faces diametralmente distintas: por um lado, uma fachada transparente com uma inquestionável vocação panorâmica, “*com áreas rasgadas para o exterior, tanto quanto pôde ser*”¹⁰⁸, e que expressivamente tira partido da combinação de diferentes texturas, da profundidade, modulação e repetição de planos verticais e horizontais (e do efeito de luz e sombra que produzem), enquanto o alçado bidimensional da entrada caracteriza-se por um desenho bem mais sóbrio, que é matematicamente o desfecho da resolução em planta e que na prática funciona como um filtro da paisagem que só o atravessar e experimentar da construção permite descobrir e contemplar.

Entre os projectos de Ofir, S. Martinho, Lamego e Gerês, existem, claro está, diferenças de forma e conteúdo, de escala e vivência nas experiências que propõem – se, por exemplo, em Ofir podemos falar de uma habitação-tipo para um cliente genérico, cabendo-lhe adaptar-se a uma organização espacial pré concebida, já a “Villa” em Lamego aparece claramente informada pelo diálogo e valores da utência (“*uma boa casa para determinada pessoa*”)¹⁰⁹, beneficiando das relações próximas entre Andresen e a família Valle Teixeira. Resolvidos num curto intervalo de dois anos partilham apesar de tudo de naturais afinidades e soluções em comum: a mesma resolução eficaz dos enunciados (mais esquemática e funcionalista em Ofir e S. Martinho do Porto, e uma abordagem mais articulada com a topografia e a paisagem em Lamego e no Gerês), o mesmo prolongamento para o exterior (mediado por pátios, terraços, varandas ou alpendres), mais comprometidos os primeiros exemplos e numa linguagem mais ousada os segundos, uma marcada horizontalidade (nas últimas obras), ou ainda a mesma utilização de materiais artesanais numa aproximação à tradição e ao contexto, tirando proveito ao mesmo tempo do seu valor estético, de textura e contraste. No essencial, partilham acima de tudo da mesma vontade de resgatar a arquitectura do campo da representação simbólica e, em oposição a uma prática entendida como uma colectânea de estilos e roupagens, demonstram desde o iní-

cio a tentativa de fixar um discurso programático baseado em princípios objectivos de projecto que precedem a forma e que passam pela adesão às realidades locais, mas também pela adopção das teses associadas ao *Espírito da Época* que remetem para o rigor, a funcionalidade, a informalidade e a fluidez do espaço moderno. O estilo é, em linha com o que Távora chegará a afirmar, uma consequência, e a arquitectura a reprodução fiel da análise concreta dos programas, das circunstâncias e dos problemas que cada encomenda coloca.

Os sinais de modernidade nestas obras não obstam uma prática mitigada e de consensos que (excepção feita ao Prédio em Famalicão), já nada tendo do *Estilo Português* permanece, em grande medida, *Suave*. Uma arquitectura adocicada que, embora abandone signos e maneirismos regionalistas, não prescinde de um certo ar familiar (das coberturas inclinadas e outros recursos figurativos), uma arquitectura de “brandos costumes” que em memória descriptiva Andresen e Martins descrevem como “*lógica*”, “*funcional*”, “*simples*”, “*clara*”, “*alegre*” e “*leve*”, sem nunca utilizarem (à cautela) a palavra “*moderna*”, e ainda uma arquitectura contingente e pragmática, reflectida numa perspectiva de trabalho exploratório, teoricamente racional, mas formalmente ambígua, balançando entre instantes de inconfessável influência internacional e as vicissitudes das tradições e culturas locais.

Cabe aqui lembrar a decisiva acção pedagógica de Carlos Ramos que tendo sido na sua prática profissional um homem assumidamente do compromisso¹¹⁰, foi também aquele cujo modernismo dos anos 1920 e 1930 se apresenta como o mais seco e funcionalista¹¹¹. No papel de docente vai criar na ESBAP um espaço de invulgar liberdade e respeito pelas convicções e experiências de cada um, um ensino que não alienava a sua sólida formação *Beaux-Arts*, mas que “ministrava de acordo com o discurso do purismo racionalista, citando sobretudo Gropius”¹¹², promovendo o mesmo rigor e espírito analítico face aos programas e enunciados, e exigindo ainda do aluno que “ao proceder ao estudo de qualquer problema de arquitectura o fizesse sempre de acordo com o local para onde se destinava, a nature-

za, a orientação e a topografia de um determinado terreno”¹¹³.

Ramos entendia que só por maldade ou ignorância podia atribuir-se às palavras *modernismo* e *nacionalismo* um sentido paradoxal e “cedo percebeu que o que era urgente, o que constituía a tarefa mais promissora e empenhante era criar as concretas condições de uma livre e colectiva procura de caminhos, e que só essas condições poderiam vir a conduzir a uma verdadeira e de todos desejada união das vertentes nacional e internacional”¹¹⁴.

Embora a sua obra não tenha sido capaz da síntese que propunha (resumida na frase de Émile Schreiber: “penetração internacional, interpretação nacional, eis todo o segredo da harmonia do amanhã”)¹¹⁵, Ramos lança as sementes de uma pesquisa que Távora vai explorar, mas que não é exclusiva da “Escola do Porto”: as reflexões pioneiras de Keil do Amaral¹¹⁶ ou mais tarde o trabalho do grupo de profissionais reunido à volta de Nuno Teotónio Pereira revelam a mesma inquietação e convergem no mesmo propósito, que ao longo de 1950, coloca a arquitectura portuguesa a par dos movimentos de contestação à ortodoxia dos CIAM.

Lá fora, a convergência do moderno com as circunstâncias geográficas e culturais de um país ou região é desde cedo¹¹⁷ tema de debate no interior do movimento internacional (em plena fase da sua consagração) e, com o fim da guerra, a informação a que os arquitectos portugueses têm acesso, as notícias que chegam sobre a arquitectura norte-americana, sobre as arquitecturas do norte da europa, ou extensa documentação sobre a produção brasileira, já deixa concluir sobre a desmultiplicação do *Estilo Internacional* em diferentes ramificações, heterodoxias de autor, interpretações e versões localizadas que assumem por vezes os contornos de uma reacção, como parece ser o caso do designado *Novo Empirismo* escandinavo, a que a publicação inglesa *The Architectural Review* dedica a edição de Junho de 1947.

Nos seus primeiros passos, a obra de Andresen com Rogério Martins parece, no âmbito desta discussão, ser o fruto e o resultado de uma vontade consciente, influenciada pelos ensinamentos de Ramos (e, em Andresen, pelo pensamento coincidente de

Gonçalo de Mello Breyner), mas também o fruto e o resultado de um processo circunstancial precipitado pelo confronto com uma realidade que limita a adopção das teses e modelos modernistas, marcada pelo isolamento e a situação periférica do país, pela persistência de uma profunda e enraizada tradição agrária, pela ausência de uma indústria de construção, materiais e equipamento (em contraste com a disponibilidade de uma mão-de-obra artesanal, barata e qualificada), e ainda pelo ambiente político-cultural que favorece os casticismos.

Sem disfarçarem alguma juventude e candura, patente na representação gráfica dos projectos¹¹⁸, na sua hibridez assinalam em todo o caso um momento charneira na arquitectura portuguesa, uma tomada colectiva de consciência para a necessidade de se produzirem obras verdadeiras e actuais, que põe em causa os estereótipos, as receitas e os formulários nacionalistas, uma arquitectura *em trânsito*, no seu começo e naquela sua fase inicial, experimental, “hesitante” e “contraditória”, que coloca a hipótese de uma “terceira via”, afinal tão desejada e desejável, quanto inevitável.

NOTAS:

⁰⁷⁷ Fernando Távora, “O Problema da Casa Portuguesa”, *Aléo*, 1945.

⁰⁷⁸ A *Casa Portuguesa* surge no quadro de um movimento de reacção nacionalista e romântico preocupado com a identidade, história e tradições locais, e que, instigado pela humilhação do “ultimatum” inglês de 1890, reclama, contra a influência estrangeira, a “nacionalização” da arte e arquitectura portuguesas, permanecendo como um dos temas centrais da cultura nacional ao longo de toda a primeira metade do século XX. No campo da arquitectura, a *Casa Portuguesa* tem em Raul Lino (1879/1974) o seu mais destacado praticante – autor de obras consagradas como as casas Monsalvat no Estoril (1901), da Quinta da Comenda (1909) e do Cipreste em Sintra (1907/1913), mas também o seu mais feroz e eloquente doutrinador, na defesa da tradição cultural e na recusa do progresso como ideia unicamente baseada na técnica e na ciência. Dos três livros que chega a publicar – *A Nossa Casa* (1918), *A Casa Portuguesa* (1929) e *Casas Portuguesas: Alguns Apontamentos Sobre o Arquitectar das Casas Simples* (1933), o último é considerado o mais famoso e influente dos seus textos, mas também aquele de mais perigosa leitura pelas ilustrações que acompanhavam a sua publicação e que acabarão por ser entendidas não tanto como uma indicação, mas como um receituário e um formulário a adotar. Contra todas as expectativas e avisos de Lino, o que assim acabará por fazer escola, mais do que os ensinamentos e toda uma pedagogia baseada na ideia de “bom senso”, sensível às tradições regionais e ao saber artesanal, à paisagem e à relação com a envolvente, ao sentido das proporções e harmonia, serão as imagens e os desenhos que apresenta como possíveis exemplos que acabam por ser vistos como modelos a seguir e imitar, sínimo e paradigma de um estilo pretensamente português que interessava ao discurso conservador e nacionalista do regime do Estado Novo. So-

bre as origens e o prolongamento no tempo do debate da *Casa Portuguesa* ver: Maria Helena Maia, “From the Portuguese House to the Survey on Popular Architecture in Portugal: notes on the construction of Portuguese architectural identity”, *Theoretical Currents: Architecture, Design and the Nation*, International Conference Proceedings, Nottingham Trent University, 2010, pp.136-144, disponível em: tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14608944.2012.702746 (data da última consulta: 01/10/2018). Sobre a obra de Raul Lino ver: Pedro Vieira de Almeida, “Raul Lino, Arquitecto Moderno”, *Raul Lino: Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, pp.115-188.

⁰⁷⁹ Destas experiências, o “internacionalista” e “funcionalista” Liceu Nacional Diogo de Gouveia em Beja (Luís Cristina da Silva, 1930/34), o Pavilhão do Rádio do Instituto Português de Oncologia (Carlos Ramos, 1933) e a Casa da Moeda em Lisboa (Jorge Segurado, 1933/41) estão entre as obras mais citadas. Fugaz e circunstancial, sem ambição de ruptura ou transformação cultural, o modernismo destes anos significou sobretudo um investimento “na renovação linguística, sem integrar os princípios ideológicos do movimento moderno internacional que direcionou o seu enfoque para o problema da habitação, para as questões urbanas, e finalmente para o entendimento da arquitectura como condensador social. Em Portugal, os arquitectos desta geração continuam a trabalhar num registo estritamente formal, aplicando quer uma expressão modernista e internacional, como ecléctica-historicista e regionalista. Na verdade, a utilização de uma nova linguagem, ainda que decorrente de uma nova maneira de construir que integrava uma concepção funcionalista e racionalista da arquitectura, terá sido assimilada apenas como mais um estilo disponível” – Ana Tostões, “Arquitectura Moderna Portuguesa, os Três Modos”, *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920/1970*, Lisboa, IPPAR, 2004, pp.110.

⁰⁸⁰ Eduardo Jorge Cabral dos Santos Fernandes, *A Escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, 2010, pp.97-99.

⁰⁸¹ Ideia que Keil do Amaral aprofunda e desenvolve em *Uma Iniciativa Necessária* (que está na base da realização do *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa*) propondo a “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 o regionalismo honesto, vivo e saudável”. Para Keil a “arquitectura regional não é, não pode ser um apinocar de fachadas e de interiores decorativos típicos...beirados graciosos de telhados, painéisinhos de azulejo, alpendres de coluninhas, ferros forjados em profusão...O que realmente interessa é procurar, em cada região, as maneira como os habitantes conseguiram resolver os diversos problemas que o clima, os materiais, a economia e as condições de vida inerentes à região impuseram às edificações. Depois, analisar até que ponto as soluções são boas e conservam actualidade” – Francisco Keil do Amaral, “Uma Iniciativa Necessária”, *Arquitectura*, n.14, 2ª Série, Lisboa, (Abril) 1947.

⁰⁸² Publicado em *Cadernos de Arquitectura*, Távora introduz algumas modificações que melhoraram a compreensão, mas que não alteram o teor e o conteúdo geral do primeiro ensaio.

⁰⁸³ Nuno Teotónio Pereira, “A Arquitectura Cristã Contemporânea”, *Ala, Jornal dos Universitários Católicos*, n.67, Ano 5, Lisboa, (Janeiro) 1947, reeditado em: Nuno Teotónio Pereira, *Escritos (1947-1996, selecção)*, Porto, FAUP, 1996, pp.5.

⁰⁸⁴ Rui Jorge Garcia Ramos, *A Casa, Arquitectura e Projecto Doméstico na Primeira Metade do Século XX Português*, Porto, FAUP, 2010, pp.512-513.

⁰⁸⁵ “Entusiasmo modernista” e este “fazer moderno” são ideias apontadas por Rui Ramos na análise que faz da casa, em que destaca justamente a “forma como o plano inclinado e único da cobertura permite criar interiormente, na sala, um espaço de altura variável, que depois é repercutido

com a presença da estrutura de madeira no alpendre da varanda... Esta elaboração entre concepção estrutural e espacialidade é evocadora de uma codificação que se encontra em obras de Le Corbusier...ou de Schindler onde predomina uma influência wrightiana". No "entusiasmo modernista" da Casa de Ofir, Ramos vê características de uma "casa máquina", em contraponto com a Casa na Praia das Maçãs (1957/59), de Nuno Teotónio Pereira, que designa como "casa complexa" ao assumir "o compromisso de simplificar o espaço sem ser redutora da experiência da vida" – *Idem*, pp.509-514.

⁰⁸⁶ Sérgio Fernandez, *Percuso, Arquitectura Portuguesa 1930/1974*, Porto, FAUP, 1988 (1985), pp.103-104.

⁰⁸⁷ Hibridez que recorda na simplicidade e aparência obras que lhe são posteriores como a casa de fim-de-semana em Nova Friburgo (Brasil) de Carlos Ferreira, ou o *chalet de vacances a Arcachon* de Guy Barthe, publicadas na *Architecture d'Aujourd'hui* na primeira metade de 1950.

⁰⁸⁸ *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*, n.100, 3ª Série, Lisboa, (Julho) 1943.

⁰⁸⁹ Conforme Memória Descritiva e Justificativa, de Dezembro de 1946.

⁰⁹⁰ José Manuel Fernandes, *Português Suave: Arquitecturas do Estado Novo*, Lisboa, IPPAR, 2003, pp.162.

⁰⁹¹ Projectado para o mesmo concessionário da Pousada em Alfeizerão (Velasco dos Reis Camelo, 1943), construída a poucos quilómetros no quadro da primeira série de estalagens regionais que, sob a direcção do SNI, incluiu a construção de pousadas como as de S. Gonçalo no Marão (Rogério de Azevedo, 1942) ou de Santa Luzia em Elvas (Jacobetty Rosa, 1942). De uma maneira geral, o Hotel em S. Martinho do Porto assinala um processo de progressiva emancipação em relação à narrativa regionalista abraçada por estes projectos.

⁰⁹² Conforme Memória Descritiva e Justificativa, de Maio de 1947.

⁰⁹³ *Idem*.

⁰⁹⁴ Nuno Portas, "A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: Uma Interpretação", Bruno Zevi, *História da Arquitectura Moderna*, Vol.2, Lisboa, Editora Arcádia, 1973, pp.710.

⁰⁹⁵ Conforme Memória Descritiva e Justificativa, de Maio de 1947.

⁰⁹⁶ *Idem*.

⁰⁹⁷ *Idem*.

⁰⁹⁸ *Idem*.

⁰⁹⁹ *Idem*.

¹⁰⁰ *Idem*.

¹⁰¹ Sobre estes dois trabalhos em particular podemos, com algumas reticências, falar de uma arquitectura *Português Suave* de acordo, agora, com a definição proposta por Pedro Vieira de Almeida e Maria Helena Maia para qualificar "o aparecimento progressivo de uma arquitectura portuguesa modernizada, numa síntese de compromisso pouco lúcido e pouco interessante, a que caberia chamar com propriedade «português suave», designação que, por um lado, se enquadra mal ao tipo de arquitectura tomada como «historicista», que de início significou, mas que, por outro lado, se encaixa como luva à tendência então explorada pelos arquitectos modernos em que uma linguagem vernácula surgia macia e brandamente condimentada com algumas referências à arquitectura moderna. Haverá, eventualmente, que distinguir maneiras diferentes que correspondem a diferentes gerações ou a diferentes meios culturais, mas estruturalmente o «português suave» definido como o resultado de uma mistura doce de modernidade e regionalismo, é um só" – Pedro Vieira de Almeida, Maria Helena Maia, "A Arquitectura Moderna", Pedro Vieira de Almeida, José Manuel Fernandes (Dir.), *História da Arte em Portugal*, Vol.14, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, pp.145.

¹⁰² Conforme Memória Descritiva e Justificativa, de Dezembro de 1947.

¹⁰³ Rui Jorge Garcia Ramos, *A Casa, Arquitectura e Projecto Doméstico na Primeira Metade do Século XX Português*, Porto, FAUP, 2010, pp.348-349. Na opinião de Rui Ramos, no projecto da Casa Valle Teixeira podemos notar "a perda de um sentido efectivo do átrio central na estrutura

funcional da casa”. A sua interiorização, diluição na área de convívio e a passagem directa para o exterior permitem “considerar que este *hall* integra uma área comum de estar, embora composta por locais espacialmente distintos”. Sem discordar totalmente desta análise, encontramos na época exemplos que parecem ilustrar melhor a evolução e a transformação do *central living hall* que Rui Ramos vê em Lamego, onde apesar de tudo mantém intactas características próprias, de nó de convergência e cruzamento de todos os trajectos da casa, e ao mesmo tempo espaço cenográfico de representação social. Já na Casa na Costa do Sol (1946), de José Almeida Segurado (*Arquitectura*, n.29, 2ª Série, Lisboa, (Fevereiro) 1949, pp.11-14) não há lugar para as mesmas ambiguidades. Num registo de maior informalidade e valorização dos espaços da vida quotidiana, a recepção já cabe aqui única e exclusivamente a um pequeno vestíbulo de entrada e as funções geralmente atribuídas ao átrio central passam inequivocamente a ser desempenhadas pela sala. Esta passagem, que sugere uma mudança nos estilos de vida e na forma de habitar, arrasta para o interior da casa os mesmos eventos espaciais e os dispositivos de circulação, sem invadirem a convivência e porem em causa a integridade das áreas de estar, sobre as quais se debruça a galeria dos quartos.

¹⁰⁴ *Idem*.

¹⁰⁵ *Arquitectura*, n.27, 2ª Série, Lisboa, (Outubro) 1948, pp.14.

¹⁰⁶ Conforme Memória Descritiva e Justificativa, de Novembro de 1947.

¹⁰⁷ *Idem*.

¹⁰⁸ *Idem*.

¹⁰⁹ Conforme Memória Descritiva e Justificativa, de Dezembro de 1947.

¹¹⁰ Nascida na viragem do século, a geração do compromisso, como ficou conhecida e de que fizeram parte Carlos Ramos, Cristina da Silva, Pardal Monteiro, Jorge Segurado, Veloso dos Reis Camelo, Rogério de Azevedo ou Jacobetty Rosa, caracteriza-se fundamentalmente pelo facto “de ser em termos de geração aquela que 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 vigente. O compromisso a que Ramos referia na designação que propôs estabelecia-se assim em duplo registo: um primeiro que dizia respeito à maior ou menor capacidade de os arquitectos participarem de facto no movimento de arquitectura moderna, o que implicaria uma capacidade crítica e uma capacidade formal que nem sempre estiveram presentes, muito pelo contrário, e um segundo que dizia respeito ao seu deliberado envolvimento com o poder, tentando conquistar para a sua arquitectura a atenção e o apoio do Estado” – Pedro Vieira de Almeida, Maria Helena Maia, “A Arquitectura Moderna”, Pedro Vieira de Almeida, José Manuel Fernandes (Dir.), *História da Arte em Portugal*, Vol.14, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, pp.112.

¹¹¹ Octávio Lixa Filgueiras assinala que em Carlos Ramos a dedicação ao estudo dos programas hospitalares e a visita a unidades de saúde na Europa exacerbara-lhe “o frio pendor analítico, a quase secura na forma de plasticamente se exprimir, a procura de um discurso despojado, mais preciso e directo, que melhor responderia às exigências dos dias que estavam para vir” – Octávio Lixa Filgueiras, “A Escola do Porto (1940/69)”, *Carlos Ramos, Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

¹¹² Alexandre Alves Costa, *Dissertação (...)*, Porto, ESBAP, 1982, pp.47.

¹¹³ Pedro Vieira de Almeida, “Carlos Ramos, Uma Estratégia de Intervenção”, *Carlos Ramos, Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986. Sobre a vida e obra do mesmo, ver ainda: Bárbara dos Santos Coutinho, *Carlos Ramos 1897-1969, obra, pensamento e acção, a procura do compromisso entre o modernismo e a tradição*, Dissertação de Mestrado em História da Arquitectura, FCSH-UNL, 2001.

¹¹⁴ *Idem*.

¹¹⁵ *Idem*.

¹¹⁶ Keil do Amaral que em 1943 chama a atenção e escreve a propósito da

arquitectura dos países baixos: “moderníssima, embora com carácter tipicamente holandês” – Francisco Keil do Amaral, *A Moderna Arquitectura Holandesa*, Lisboa, Cadernos Seara Nova, 1943.

¹¹⁷ Juan Caldúch Cervera assinala a abordagem deste problema “en la reunión convocada por la revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* que bajo el tema «De la evolución actual de las arquitecturas nacionales» se desarrolló entre el 7 y el 17 de septiembre de 1935 en varias ciudades centroeuropeas. La ausencia de arquitectos nazis, fascistas o soviéticos, pone en evidencia que el debate no se planteaba desde las reacciones antimodernas que estos regímenes estaban desplegando en esos años. No nos encontramos, por lo tanto, en un debate sobre la continuidad o la vuelta atrás hacia posturas casticistas o nacionalistas, sino dentro mismo de la modernidad, intentando superar los límites en lo que habían caído las vanguardias. Es la continuidad de la modernidad y la posible superación del internacionalismo lo que se discute, a pesar del enrarecido clima político del momento donde las presiones exteriores a la disciplina favorecían una reacción contra todo el arte moderno” – Juan Caldúch Cervera, *La Arquitectura Moderna Nacional, De 1927 a 1935: la crisis del internacionalismo*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2003, pp.116.

¹¹⁸ Vejam-se os desenhos do Hotel em S. Martinho do Porto, da Casa Valle Teixeira, do Laboratório da Empresa Electro-Cerâmica em Gaia ou ainda, nos anos 1950, da Casa Reis Figueira em Valongo.

3.2 D'APRÈS LE CORBUSIER

“Une grande époque vient de commencer. Il existe un esprit nouveau. Il existe une foule d'oeuvres d'esprit nouveau ; elles se rencontrent surtout dans la production industrielle. L'architecture étouffe dans les usages. Les "styles" sont un mensonge. Le style c'est une unité de principe qui anime toutes les œuvres d'une époque et qui résulte d'un état d'esprit caractérisé. Notre époque fixe chaque jour son style. Nos yeux, malheureusement, ne savent pas le discerner”¹¹⁹.

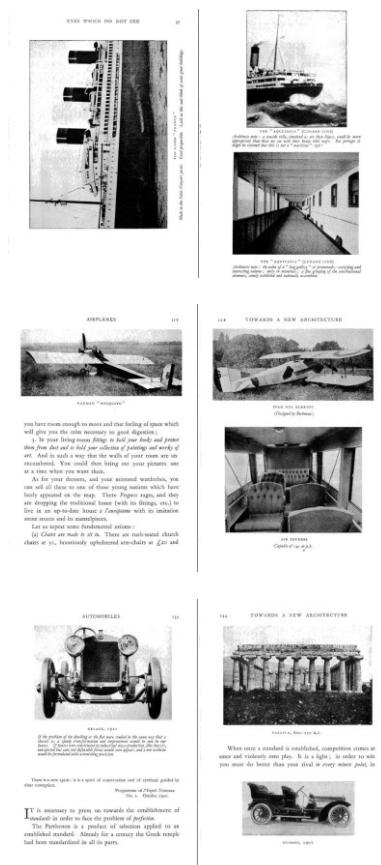
—

Sem propor verdadeiramente uma ruptura com os sistemas formais do passado, o modernismo em Portugal dos anos 1920 e 1930 foi genericamente entendido como mais um estilo disponível pelo que, circunstancial e passageiro, rapidamente retomou o compromisso com o desenho tradicional da *Casa Portuguesa* e com uma produção monumental a que os arquitectos são chamados em 1940.

Reunidos pela primeira vez em congresso em 1948 (ver nota 22), os profissionais portugueses, com particular destaque para as gerações mais novas, vêm agora assumir o corte definitivo com os nacionalismos e os historicismos, e, insurgindo-se contra os “condicionamentos e a falta de liberdade na concepção artística a que os arquitectos se vêem obrigados por parte dos serviços camarários e por parte dos organismos do estado”¹²⁰, reivindicar, com renovada ambição de transformação social e cultural, o alinhamento da arquitectura portuguesa com a contemporaneidade e a universalidade do Movimento Moderno.

Resultado essencialmente da mobilização, intervenção e participação da ODAM e ICAT, caberá ao primeiro grupo a apresentação das comunicações mais radicais em que (desfasadamente) são recuperados os argumentos e os slogans do modernismo mais positivista e militante das primeiras décadas do século, e o discurso mais programático do primeiro Le Corbusier, do *Esprit Nouveau*.

Na sua exposição: *O Problema Português da Habitação*, Alfre-
do Viana de Lima declara, por exemplo, que era pela criação de



116.LC, Vers une Architecture
117.LC, Vers une Architecture
118.LC, Vers une Architecture

uma nova arquitectura doméstica que representasse o “espírito da segunda era da civilização maquinista” que os arquitectos deviam pugnar, na medida em que “a casa dos homens em todas as idades e todos os climas foi sempre a organização pura e representativa de um tipo baseado nas profundas correntes sentimentais e possibilidades materiais de uma época”. A habitação devia por isso ser organizada de forma a adaptar-se aos meios modernos, “casas sem exageradas pretensões folclóricas e sem espírito de imitação dos séculos XVII e XVIII”, pelo que competia aos arquitectos corrigir os erros do academismo, tomando como modelos “os paquetes, os aviões e os automóveis, onde os ornamentos foram substituídos pela pureza e a lógica da função”¹²¹.

Na mesma linha de raciocínio, Arménio Losa vem afirmar que a construção contemporânea era o resultado e dependia cada vez mais da máquina e dos meios de produção industrial – uma produção que já tinha atingido patamares nunca antes imaginados em quantidade, novidade e baixo-custo. Considerava que “só o aproveitamento integral da máquina e da industrialização” poderiam “fornecer a casa perfeita e nas quantidades requeridas para acomodar as populações” e concluía que os “conceitos estéticos antiquados, os sentimentalismos falsos, os métodos arcaicos de construir, somados a muitas outras razões”, impediam entre nós o aproveitamento conveniente dos recursos, lamentando que a construção portuguesa não acompanhasse a evolução dos tempos e ficasse ainda longe de alcançar o “grau de perfeição, de exactidão, de eficiência, de conforto, de harmonia e mesmo de beleza” que possuíam “os automóveis, os aviões, a carruagem de caminho-de-ferro e a grande maioria dos produtos da indústria”¹²².

Noutra comunicação ainda, Lobão Vital assinala que de todas as formas de arte aquela que com maior latitude exprimia “todo o progresso de uma idade histórica determinada”, que melhor traduzia “a ideologia ou as condições de uma época”, era sem dúvida a arquitectura. Observava a este propósito que a arquitectura moderna tinha na sua origem o desenvolvimento das forças de produção que, ao contribuir para uma profunda trans-

formação das sociedades, dera lugar a uma nova civilização maquinista, e concluía que as conquistas da ciência e tecnologia constituíam a base de um novo humanismo que condensava e exprimia a ansiedade do homem em resolver os problemas do seu tempo, e em criar as condições para que fossem erguidas as “catedrais dos tempos modernos”. De Le Corbusier citava sintomaticamente: “Um mundo novo começou. Branco, límpido, alegre e sem artifícios – o mundo novo abre-se como uma flor sobre as ruínas”¹²³.

A apresentação de Oliveira Martins vem inevitável e finalmente de encontro às mesmas ideias: “a arquitectura, em todas as épocas, foi o melhor testemunho da psicologia do homem e da ideologia das sociedades, renovando-se a cada ultrapassagem no tempo e no espaço”. Os monumentos nacionais eram justamente um exemplo deste “irreprimível desejo de actualidade e de ação: realizar, conceber, segundo os conceitos e os processos de construir de cada época”, demonstrando afinal “até que ponto se fez arquitectura moderna nos vários períodos da história”. Em nome de uma falsa noção de tradição, a construção em Portugal permanecia agora à margem da “evolução que a arquitectura e o urbanismo sofreram em todos os tempos e lugares”, em virtude do desconhecimento sobre o progresso das técnicas e dos sistemas construtivos, e de uma frágil formação académica e teórica que mantinha os profissionais amarrados a processos imitativos do passado. Também para Oliveira Martins, não restavam dúvidas de que os avanços científicos e tecnológicos estavam na origem da linguagem contemporânea, tornando possíveis as estruturas independentes, as fachadas de vidro, a construção sobre pilotis, a planta livre e os terraços na cobertura. Ao serviço do homem e da sociedade de massas, a arquitectura moderna não podia dar-se ao luxo de ser faustosa e monumental, caracterizando-se pela sua simplicidade e sobriedade, “acessível e tão bela quanto foram as obras-primas das épocas passadas”. O seu carácter internacional, tão criticado, encontrava paralelo e fundamentava-se na história, no românico, no gótico, no barroco, que não eram nem francês, italiano, inglês ou alemão. A sua universalidade resultava antes das solicitações comuns, das



119.Casa Cortez

120.Casa Aristides Ribeiro

121.Hospital de Bragança

122.Casa José Braga

123.Casa Rua do Amial

mesmas necessidades, possibilidades, de uma nova cultura e de um novo conceito de vida¹²⁴.

O significado do Congresso não reúne ainda hoje uma avaliação consensual, cabendo a Pedro Vieira de Almeida as leituras mais cautelosas quando assinala que – apesar de se estabelecer aqui uma linha de ruptura com o poder e uma nova etapa na produção nacional, a fragilidade da quase totalidade das intervenções não permite atribuir a este episódio uma importância conclusiva, “como denotando a afirmação da maioria crítica da arquitectura portuguesa e da maioria profissional do conjunto dos arquitectos portugueses”¹²⁵. Esta fragilidade é reconhecida por Keil do Amaral “ao admitir que, ao lado da vitalidade e empenho inegáveis, as contribuições para o Congresso tinham sido em parte caoticamente veiculadas, se tinham dito muitos disparates e até se tinham revestido de não pequena ingenuidade”¹²⁶.

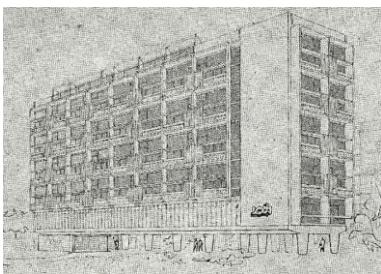
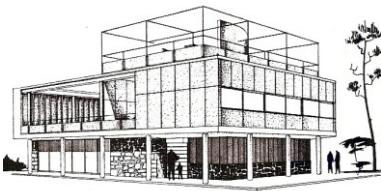
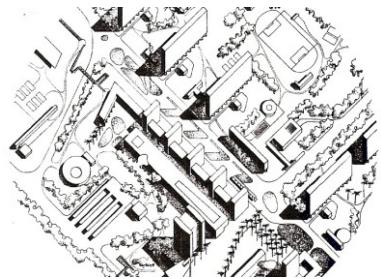
Formava-se em todo o caso uma nova consciência colectiva e de classe. Para os profissionais portugueses esta era uma oportunidade única de acertarem contas com o passado e um momento de reivindicação sem precedentes, de protesto conta as imposições do “estilo nacional”, de reivindicação de liberdade e do reconhecimento do papel social do arquitecto, de reivindicação da renovação a operar no domínio da formação e ensino, de reivindicação da renovação a operar no domínio do urbanismo e sobretudo de reivindicação da ideologia do progresso e da sujeição da arquitectura ao *Esípírito da Época*. Daí, ainda que na prática a arquitectura nacional venha a manter-se alheia à matriz mecanicista do moderno, a exumação extemporânea do paradigma da máquina e o tom de ruptura e manifesto que demonstrativamente Viana de Lima, Losa, Lobão Vital e Oliveira Martins pedem emprestado ao Le Corbusier mais ortodoxo de *Vers Une Architecture, La Ville Radieuse, Quand les Cathédrales Étaient Blanches* e dos *Cinq Points pour une Nouvelle Architecture*. Na obra do mestre suíço os arquitectos portugueses parecem encontrar momentaneamente todo o programa ideológico, a utopia, o sentido do novo e de mudança que servem instrumentalmente o desejo de corte com o passado e de acerto cultural com o panorama europeu.

Não surpreende por isso que a estas comunicações corresponda uma fase em que as lições e os modelos corbusianos constituem uma referência quase obrigatória, exercendo um fascínio e uma influência apesar de tudo episódica e circunscrita, traduzida (como vários autores já o afirmaram) em obras assinaláveis pela sua exceção.

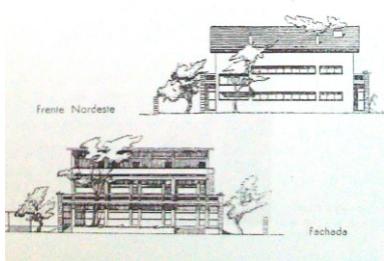
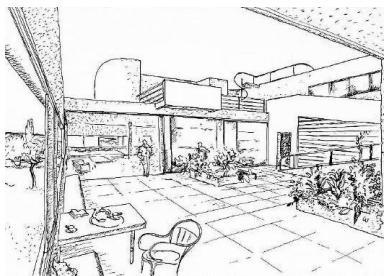
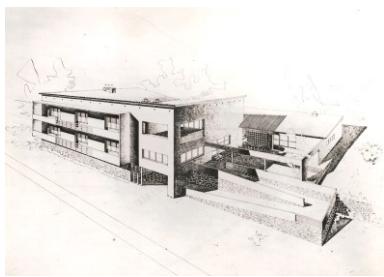
As incursões ao universo corbusiano são particularmente evidentes no trabalho de Viana de Lima, no desenho da Casa Cortez (1939/43), da Casa Aristides Ribeiro (1949), ou do Hospital de Bragança (1948), em Celestino Castro, nos projectos da Casa José Braga (1948) e da Casa na Rua do Amial, no Porto (1949), mas também em diversos CODA que são apresentados na ES-BAP na viragem da década, como é o caso da proposta de Vasco Vieira da Costa¹²⁷ (Cidade Satélite de Luanda, 1949), Oliveira Martins (Casa António Rocha, 1950) e Delfim Amorim (“A Minha Casa”, 1947)¹²⁸. Entre outros exemplos claros deste alinhamento contam-se ainda, de Mário Bonito, o Bloco do Ouro na Rua Fernandes Tomás, também no Porto (1950) e, em Lisboa, o Conjunto Residencial na Avenida dos EUA (1952), projectado por João Simões, Francisco Castro Rodrigues, Hernâni Gandra, C. Castro e Huertas Lobo.

Em Andresen os primeiros sinais da influência de Le Corbusier relevam-se imediatamente em Ofir (1945/46) e depois em S. Martinho do Porto (1946/47), onde à partida é mais difícil reconhecer uma inspiração nos seus modelos, mas em que vemos lembrada e citada, discretamente e sem outra explicação, a noção: “*Les Joies Essentielles*”¹²⁹.

O significado desta ideia – *as alegrias fundamentais*, de que o Imóvel em Porte Molitor (1931/34) pretendia ser um testemunho¹³⁰, é descrito em *La Ville Radieuse* onde em jeito de irreduzível protesto, como era seu hábito, Le Corbusier reclama peremptoriamente: “*Pour tous les hommes, dans les villes et dans les fermes: le soleil dans le logis, le ciel au travers des vitrages du logis, les arbres sous les yeux, depuis le logis. Je dis: les matériaux de l'urbanisme sont: le soleil, le ciel, les arbres, l'acier, le ciment, dans cet ordre et dans cette hiérarchie. Et je vois autour de moi que les édiles, réputés les plus modernes, préparent*



124. Cidade Satélite, Luanda
 125. Casa António Rocha
 126. CODA, M. Bonito, Solução B
 127. Bloco Ouro
 128. Bloco Av. EUA



129.Casa Valle Teixeira

130.Villa Savoye

131.Weissenhof, Estugarda

132.Villa Leoni

133.Villa Leoni

des villes qui priveront les hommes, pendant tout un siècle qui vient, des JOIES ESSENTIELLES”, e explica: “*Les joies essentielles qui sont celles du soleil, de la verdure et de l'espace, touchent au plus profond de l'être physiologique et de l'être psychologique. Elles nous remettent en harmonie avec notre profond destin naturel*”¹³¹.

Não é difícil imaginar o forte impacto que terão tido em Andrezen e nos mais jovens arquitectos portugueses as imagens da cidade moderna sonhada por Le Corbusier e constatar em S. Martinho do Porto, mas também (e sobretudo) em Lamego e no Gerês, indícios claros desta noção redentora e instigadora de uma arquitectura em contacto com a natureza, aberta à luz, oferecida ao espaço e de olhos postos no horizonte. Noção contrária à excessiva compartimentação e estanquicidade do espaço tradicional e que, ao abrigo de argumentos de higiene, saúde e bem-estar, legitimava e promovia o princípio de continuidade, de uma relação mais estreita entre interior e exterior, e de valorização da paisagem como prolongamento vital da arquitectura e do urbanismo¹³².

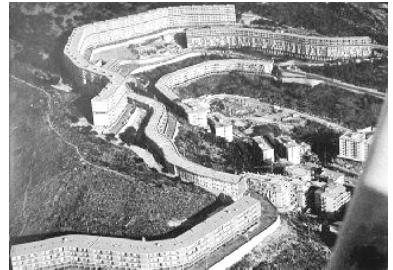
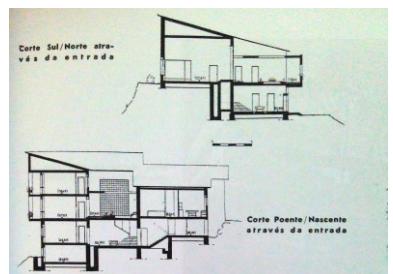
Se o projecto em S. Martinho demonstra que o interesse na obra dos mestres não se limita à apropriação dos seus modelos, encontrando nas suas propostas teóricas as bases e a fundamentação para a experimentação de uma nova espacialidade, a Casa Valle Teixeira (1946/49) (os vãos, o terraço, a rampa e o encerramento dos pátios) chama a atenção pelas declaradas referências formais que recordam de Le Corbusier imagens e detalhes da Villa Savoye (1928) e da Maison Citroan construída no Bairro de Weissenhof em Estugarda (1927). Neste caso particular podemos no entanto falar de uma leitura em segunda mão, feita a partir de outros exemplos e sucedâneos de uma mais acessível arquitectura moderna italiana, das casas projectadas por Pietro Lingeri (Villa Leoni, 1941/44)¹³³ e sobretudo Luigi Carlo Daneri (Villa Domus, 1938/40)¹³⁴, situadas nas margens do lago Como e na península de Sestri Levante, em Génova. De uma modernidade mais amena, de autores, também eles, leitores atentos de Le Corbusier (repare-se na *Case per Artisti*, do primeiro, e no *Quartiere Forte-Querzzi*, do segundo), destas duas “Villas”,

2:024

publicadas à época pela *Arquitectura Portuguesa*, as semelhanças entre as soluções de Andresen e Daneri são a todos os níveis notáveis, e não apenas pelos sincronismos visuais mais imediatos, como o perfil das coberturas de uma só água, convergentes na direcção da entrada, mas pelo complexo jogo volumétrico, adaptado aos desníveis do terreno e à paisagem, pela articulação orgânica dos espaços interiores e a disposição na mesma prumada da zona de dormir, ou ainda pela generosidade e demarcação das áreas exteriores, que diluem a construção na envolvente.

2.032 Já no Gerês (1947), embora Andresen e Rogério Martins queiram fazer crer que a proposta mais não era do que o resultado natural de decisões lógicas e inofismáveis, e que do “*ponto de vista estético*” mais não quiseram do que “*conjugar a verdade dos materiais e dos processos adoptados com o ambiente e a natureza*”¹³⁵, a inspiração em Le Corbusier, o mesmo contraste de materiais e a mesma simetria das fachadas (norte e sul) do Pavilhão Suíço (1930/32), mas sobretudo as referências à Unidade de Habitação em Marselha (1945/52) não podiam ser mais explícitas, reproduzindo desta última obra (apesar da ausência do terraço na cobertura) a mesma posição assimétrica da escada principal e o seu desenho em alçado, os *brise-soleil* e a grelha das varandas, os quebra-luzes verticais na zona de serviços, ou ainda o remate que, no topo sul, assinala a disposição perpendicular dos apartamentos. Curiosamente, em memória descritiva os dois arquitectos acabam por lembrar, de Georges Henri Pingusson, o modernista Hotel Latitude 43 (1929/32), localizado na costa mediterrânea francesa¹³⁶, para justificar a separação do corpo das garagens, mas fazem por esquecer aquele projecto que (a alguns quilómetros), não sendo um hotel, lhes serve inquestionavelmente de principal modelo e referência.

Desenhado no exacto momento em que se inicia a construção em Marselha (Outubro de 1947), o Hotel no Gerês revela uma avidez e vontade de modernidade, constituindo, de várias, uma das primeiras “cópias” da Unidade de Habitação que vai inspirar os profissionais portugueses, e de que Andresen e Rogério Martins terão tomado conhecimento através da *Architecture*



134. Villa Domus

135. Villa Domus

136. Villa Domus

137. Case per Artisti, 1939

138. Quartiere Forte-Quezzi, 1956

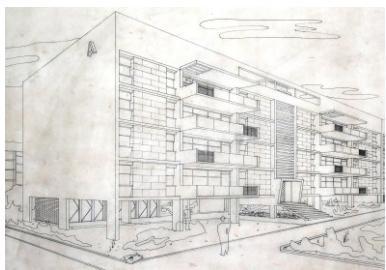


d'Aujourd'hui ou do número especial que a revista *L'Homme et L'Architecture* dedica ao projecto em 1947, ainda que o mais provável seja que nesta altura já tenham tido acesso ao que é divulgado pelo volume 4 da *Oeuvre Complète*¹³⁷ – uma suspeita justificada pela atenção dada aos problemas da “luminosidade excessiva”¹³⁸, coincidente com a abordagem que Le Corbusier faz ao tema em: *Problèmes de l'ensoleillement, Le Brise Soleil*, publicado no mesmo livro¹³⁹.

Os sinais da influência corbusiana reaparecem de seguida mais disfarçadamente no Laboratório da Empresa Electro-Cerâmica em Vila Nova de Gaia (1948/50), onde a utilização do tijolo de vidro, os pilotis, a laje sobre o acesso de mercadorias e um terraço ao jeito da Villa Savoye convivem, numa amalgama entre o castiço e o moderno, com o aparelho rústico da pedra e uma cobertura em telha de quatro águas.

Reaparecem por fim no último projecto da parceria de Andresen com Martins, na percursora solução para o Bairro de Ramalde (1948/51) que vem sugerir, apesar do plano de urbanização estar a cargo da DGSU/MOP, a aplicação dos princípios gerais do urbanismo moderno – a separação funcional das circulações e a implantação num imenso espaço verde de unidades de habitação elevadas do solo, mais tarde concretizada em Lisboa no Bairro das Estacas (1948/58), de Athouguia e Formosinho Sanchez.

Tratando-se ainda de uma solução de inevitável compromisso com a adopção obrigatória das tipologias desenvolvidas para as primeiras células do Bairro de Alvalade, propunham-se em todo o caso novos sistemas e métodos de construção, com lajes e um esqueleto inteiramente em betão armado que permitia a execução faseada da obra. Destinada a um estrato social de rendimentos médios (razão que explica a estranheza dos apartamentos preverem espaços para escritórios e aposentos para empregada doméstica), da encomenda constava a construção de 18 prédios do tipo 8 (4 quartos+1), 12 do tipo 7 (3+1) e 6 do tipo 6 (2+1), organizados num esquema convencional de esquerdo-direito, com escadaria central. Com quatro pisos e duas habitações por andar, ao nível do chão ficavam situados os abrigos para bicicletas, depósitos de lixo e outros espaços comuns, enquanto o



- 139.Hotel Gerês
 140.Unidade Habitação Marselha
 141.Laboratório da EEC
 142.Bairro FCP-HE, Ramalde
 143.Pavilhão Suíço

2:038

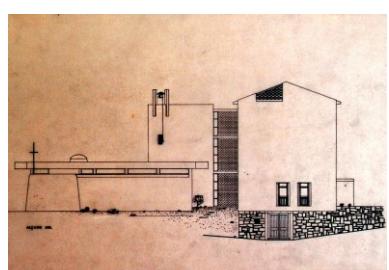
2:042

terraço, com um aproveitamento muito diferente do terraço em Marselha, era ocupado por lavandarias e talhões individuais para jardins e hortas, numa adaptação original à cultura e aos hábitos de um modo de vida rural ainda enraizados.

Num processo conturbado, com hesitações que acusam a pouca experiência e a surpresa da FCP-HE perante a solução apresentada¹⁴⁰, o desenvolvimento do projecto arrasta-se sem sucesso até 1951, marcado pelas diversas recomendações da instituição que do ponto de vista técnico, da organização das habitações, à eleição dos materiais, condicionam a acção dos arquitectos, mas que não impedem opções formais e de base, como o encerramento dos terraços no remate superior das fachadas, que remetem para o Pavilhão Suíço (1930/32), construído em Paris.

Embora, com o início e ao longo dos anos 1950, a influência de Le Corbusier pareça importar e pesar cada vez menos, encontramos ainda assim no trabalho de Andresen referências à sua obra mais heterodoxa, referências talvez mais apagadas ou menos descaradas, mas nem por isso menos importantes. Em Valença (1954/57), por exemplo, podemos ver sinais de um assumido “brutalismo”, que no caso da Casa Lino Gaspar na Figueira da Foz (1955/57) lembra inevitavelmente as duas Maisons Jaoul (1951) – habitação em que o trabalho artístico de Hein Semke remete por sua vez para os baixos-relevos do Bloco de Marselha. Mais à frente, na curva desenhada pela lareira da Casa Manuel Seixal em Cascais (1959/61) e, em especial, no desenho da capela da última proposta para o Seminário Menor das Caldas da Saúde (1958/59) podemos falar de um organicismo escultórico remotamente inspirado na Capela de Notre-Dame-du-Haut em Ronchamp (1950/55). Nas duas soluções apresentadas ao Concurso de Auschwitz na Polónia (1957/58), numa mistura entre abstracção e figura, vemos aspectos que lembram o Monumento à Memória de Vaillant-Couturier (1937/38) e no Palácio de Justiça de Lisboa (1958/65) é inevitável não acharmos nalgumas das suas imagens a mesma modulação, escala e monumentalidade das Unidades de Habitação.

Se regressarmos atrás, ao final da década de 1940, encontramos no projecto da Casa Ruben A. (1948/50) – que propositadamente



144.Pousada Valença
145.CLG, Figueira da Foz
146.CLG, Figueira da Foz
147.Maisons Jaoul
148.Seminário, Caldas da Saúde



149.Monumento V. Couturier
 150.PJL
 151.U.Habitação Briey-en-Forêt

te deixámos para último, o mais interessante e flagrante exemplo da inspiração corbusiana no conjunto do trabalho de Andreassen. Obra de uma modernidade sem preconceitos e inibições, constitui inequivocamente uma das mais conseguidas de toda a sua carreira e uma das mais impressionantes da arquitectura portuguesa da época, parecendo representar na totalidade do seu percurso o culminar das várias experiências realizadas em 1940, o amadurecido encerrar de uma etapa e o início de uma outra de abertura a novos temas e influências.

A história e a compreensão da Casa de Férias em Montedor (a poucos quilómetros de Viana do Castelo) passam necessariamente pelas motivações e circunstâncias que estão na sua origem, e pela especificidade e singularidade de um programa que Ruben A.¹⁴¹ explica desta forma particular e eloquente em: *O Mundo à Minha Procura*¹⁴²:

“Pretendia construir uma casa onde não existisse qualquer relação entre o meu passado e o presente, casa livre de sentimentos. Havia necessidades básicas: perto da praia, pois no Verão eu vinha à terra, muitas árvores, pinheiros, isolada, só a Natureza a falar comigo, longe de gentes, realidade fácil de transportes para quem viaja no comboio ou à pata. Depois de muitas localizações, umas meramente quiméricas, ninhos sem acesso, locais eternamente virgens onde nem os bichos de seda acamam, fermentava a ideia de olhar distante ao pôr-do-Sol, diluir os pecados se acaso esse aconchego me assaltasse... Um Alto Minho diferente de Camilo, sem anas plácidos, sem amor de perdição, um Alto Minho novo em folha, mundo criado com alicerces de um granito de alma, à prova dos sentimentos mais dinâmicos. Sem brasões, sem fidalgos, eu ia criar uma dinastia ser rei e plebeu ao mesmo tempo, Senhor da Paisagem”¹⁴³ ...

“Escolhido o local, dia penoso... Fustigado por um temporal de Dezembro, mar levado dos diabos, gigantes nos confins da aparência... ouvindo os socos na batida dos caminhos romanos de Montedor... Entre pinheiros ao vento, frente ao mar, o Jóni, primo e arquitecto, riscou no terreno o sonho”...

“Emigrante, comecei a construir a casa por correspondência. Escrevia ao Jóni: «Vê lá! A minha única exigência é ficar com

o quarto isolado, mesmo dentro de casa quero estar isolado, cortiça por toda a banda, eu no poleiro de um alto, sem vizinhos, liberto de gentes, refúgio absoluto. Agradeço-te que me ponhas numa gaiola perto dos cocurutos dos pinheiros, os primeiros sons da manhã, sons sem malícia, avalanches de pureza». Os meses iam correndo, o Jóni ia escrevendo, a casa cheia de puro-sangue assentava as omoplatas no arregalar de olhos de uma Natureza intacta pelo homem desde a sua criação. O sonho ficava admirado com a realidade...as cartas traçavam novas ideias, queria também ser arquitecto!»...

“Era um sonho só meu – The Atlantic Room, como uma amiga...classificou o meu quarto. Que título mais bonito este de proprietário, de vigário da minha diocese! Os telegramas aumentavam. «Manda dizer o empreiteiro que quer mais massa». «Vê lá se só pode ser cinquenta». «Ah! Isso não dá para a água, água por fora do orçamento», e eu mantinha a escrita em dia, retemperava a minha incorporação na paisagem”...

“Sabia sem pensar que no mundo havia um refúgio único para mim, dali podia sair o meu esquife, dali eu podia emitir sinais de mandar à merda quem me tivesse pisado os calos, bastava pedir à ronca do farol para vomitar o nevoeiro das ilusões o meu nojo de uma bílis macilenta. Era um estado dentro do Estado, um enclave, território autónomo, criava uma Andorra, Liechtensteins, bandeira hasteada, Mónaco, armas, exigência absoluta que a casa não tivesse muros, menos grades, menos arames, nada, os limites seriam o respeito. Assim se mantiveram. Rei da Minha Monarquia, Presidente da minha República, Chefe Supremo de todos os sovietes supremos, o pensar, o respirar, o viver, o beber, o fornicular, ali estavam projectados na realidade. Podia gritar de Imperador, toupeira deitando a cabeça de fora, sim, ser eu no final de contas, abrindo a sessão, pondo o vinho verde na mesa, e tomando banhos de mar sem conta, água fria para as ideias congelarem, para as saudades avivarem. Os amigos do senso comum: «Mas tu és doido, como vais construir uma casa lá no fim do mundo»? Eu respondia: «Para mim é o princípio do mundo»”.

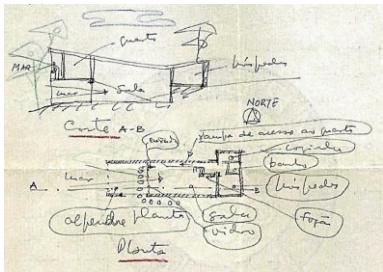
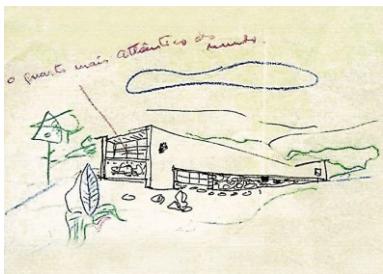
Retrato do estilo e de um génio literário inconfundíveis, o texto



152.Ruben A.

153.Casa Ruben A.

154.Casa Ruben A.



155.Casa Ruben A.
156.Casa Ruben A.

de Ruben A. é esclarecedor dos impulsos e razões da encomenda, e ao mesmo tempo extremamente sugestivo pelas exigências e desafios que coloca. O tema mais urgente de que nos fala e que vai determinar todo o projecto, prende-se com a reivindicação de “um quarto isolado, mesmo dentro de casa”, sugerindo um lugar secreto, um espaço de acesso reservado, em contradição com a ideia de um “quarto atlântico”, transparente e exposto à paisagem – uma divisão aberta e inacessível simultaneamente, ao abrigo dos elementos, mas em permanente contacto com a natureza, lá em cima “numa gaiola, perto dos coqueiros dos pinheiros”.

Sem descurar razões de ordem prática (“perto da praia, pois no Verão eu vinha à terra”), o mais importante em Ruben A. é o desejo de isolamento¹⁴⁴, a ambição e a oportunidade da construção de um mundo próprio, livre de gentes, longe das cidades, sem constrangimentos para pensar e recolher-se em si mesmo, um habitar em confronto com a existência, um refúgio para a reflexão solitária e intelectual, potenciada pela relação com a envolvente física daquela geografia em particular.

O programa da casa parece desta forma entroncar na tradição canónica de uma série de construções que serviram de retiro e lugar à meditação poética e filosófica, como a cabana de Thoreau no lago Walden¹⁴⁵, ou a casa de Martin Heidegger em Todtnauberg, no sul da Alemanha – uma pequena construção de 6x7m em madeira, onde trabalhou em alguns dos seus mais famosos escritos, desde as primeiras conferências aos primeiros apontamentos de *Ser e Tempo*. Nela, mais do que uma habitação, Heidegger encontrou uma companheira de diálogo, um interlocutor e um meio que o ajudava a pensar. Um espaço vital, autêntico, de retorno às origens, contra o desenraizamento e a frivolidade da vida nas grandes metrópoles.

Como assinala Adam Sharr, para Heidegger: “*Todtnauberg fue mucho más que un emplazamiento físico. En 1934 hablaba de entender su obra filosófica como parte de las montañas y de que el trabajo le encontraba a él junto con el paisaje. Se concebía a sí mismo como un escritor sensible, sugiriendo que la filosofía transmutaba el paisaje en palabras a través de él, casi*

sin intermediarios”¹⁴⁶.

Sharr lembra ainda que o próprio debate disciplinar que se gerou à volta da obra do filósofo alemão resulta de aspectos particulares de textos profundamente influenciados pela vida na Floresta Negra, em especial: “*un reconocimiento del espacio medido emocionalmente frente al medido matemáticamente...un deseo de un orden temporal y físico; una sensibilidad hacia las dimensiones de presencia y de ausencia; y una interacción mutua de mente, cuerpo y lugar*”¹⁴⁷.

No texto de Ruben A. encontramos alguma coincidência com estas ideias de difícil tradução arquitectónica, sobretudo num momento histórico em que a primeira preocupação da arquitetura nacional é a de se afirmar moderna e do seu tempo.

Não é de estranhar por isso que a Andresen lhe pareçam interessar particularmente os temas caros aos CIAM que proposta permite abordar: a economia, a funcionalidade e o *Existenzminimum*, numa reedição dos tópicos tratados em Ofir. Tanto assim é que o desenho da Casa em Montedor (tal como em Fão) assenta no mesmo esquematismo composto pelas zonas de estar, de dormir e de serviços, organizadas numa planta de base rectangular, definida pelos dois muros paralelos que suportam uma cobertura do tipo borboleta, com duas águas convergentes no sentido de ocultar a sua presença no desenho dos alçados. Só a cozinha mínima, de “*wagon-lits*”, como Andresen a descreve¹⁴⁸, escapa ao perímetro fixado por estas paredes, permitindo um acesso independente ao exterior.

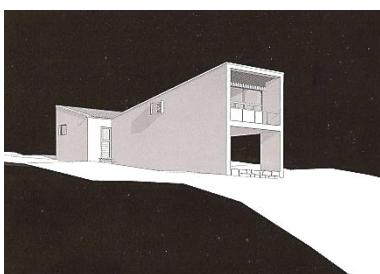
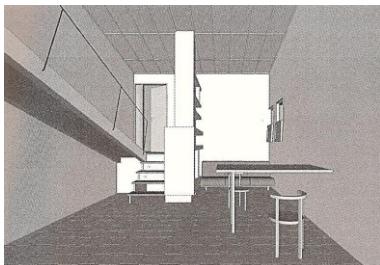
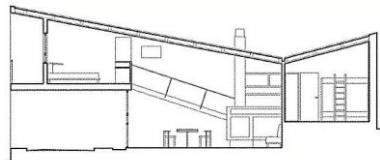
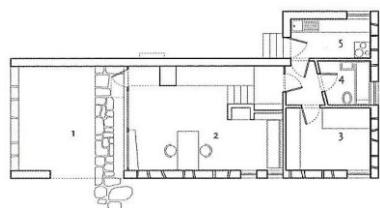
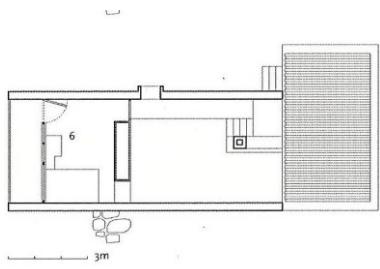
Implantada perpendicularmente em relação à pendente do terreno e à linha do mar, o acesso principal da habitação faz-se por um alpendre fechado a norte, protegido dos ventos dominantes e abrigado sob a laje do quarto principal. No interior, a sala de pé-direito duplo é organizada pela articulação da lareira com a escada que serve o patamar de serviços e a rampa, que em sentido contrário, conduz ao quarto localizado no andar.

Uma vez mais, podemos constatar a mesma informalidade e a simplificação dos espaços ajustadas às necessidades de um programa de férias¹⁴⁹, e ainda a mesma eleição de materiais e de um sistema estrutural convencional que teve em conta o orça-



157.M.Heidegger, Todtnauberg

158.M.Heidegger, Todtnauberg



159.Casa Ruben A., piso 1
 160.Casa Ruben A., piso 0
 161.Casa Ruben A., corte
 162.Casa Ruben A., sala
 163.Casa Ruben A.

mento e os recursos disponíveis. De acordo com os preceitos do racionalismo moderno, o projecto da casa baseia-se numa geometria rigorosa e na mesma disposição clara e discriminada das suas funções, reproduzindo à escala do fogo a zonificação promovida pela *Carta de Atenas*.

De nascente para poente, em planta, cortes e alçados, podemos assim distinguir os três sectores de um habitar estruturado e normalizado. A área dos serviços (cozinha, instalações sanitárias, quarto de hóspedes) situa-se a uma cota intermédia, entre o pavimento da entrada e o pavimento elevado, tirando partido do desnível do terreno. A zona comum, sala de estar e jantar, ocupa a área central da construção, devendo-se aqui destacar dois espaços qualitativamente distintos: um de passagem, transição e relação com o exterior, e um espaço interiorizado, de imobilidade e intimismo instituído pela lareira. Finalmente, a zona de dormir fica instalada num mezanino construído sobre o alpendre, que desempenha o papel de antecâmara de entrada e ao mesmo tempo prolongamento exterior da sala, prestando-se à fruição da paisagem e da vida ao ar-livre.

Tomando novamente a função como principal argumento para a definição formal do projecto, a composição volumétrica, a assimetria das coberturas e o desenho das fachadas deixam adivinhar a especialização das áreas da casa, a separação dos usos e a sua distribuição interior, adaptada à topografia.

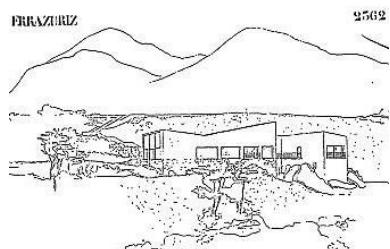
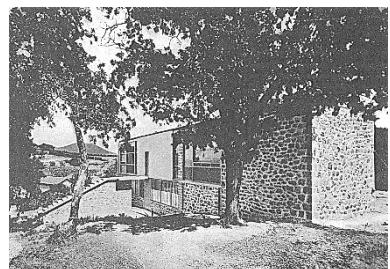
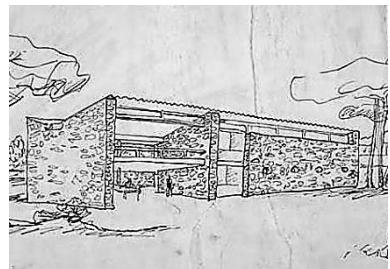
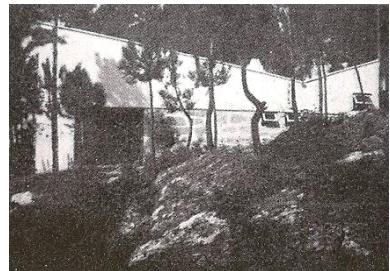
Fazendo uso dos mesmos materiais locais, mas numa codificação abstracta que o distingue do modernismo telúrico em Ofir, o projecto da Casa Ruben A. lembra, de acordo com Sérgio Fernandez, “experiências de Le Corbusier na resolução da habitação em módulos de dimensão mínima como em Marselha”¹⁵⁰, podemos também apontar algumas semelhanças com a Villa Le Sextant (1935) e até com uma Villa Mandrot (1929), mas com maior evidência, pelos temas e circunstâncias, remete para o projecto da Casa Errázuriz no Chile (1930), cuja história, a todos os níveis esclarecedora, remonta à primeira viagem que Le Corbusier realiza à América do Sul, em 1929, para apresentar em Buenos Aires um ciclo de dez conferências.

Terá sido aí, numa das várias recepções motivadas pela sua visi-

ta, que terá conhecido o embaixador chileno Matias Errázuriz que, aproveitando a presença de tão afamado arquitecto, lhe encomendou o projecto de uma casa de fim-de-semana em Zapallar, estância balnear na costa central do Chile, onde possuía um terreno. Com 63 anos, casado e com filhos em idade adulta, Matias Errázuriz regressava com alguma frequência ao país de origem geralmente sem a companhia da mulher, pelo que o programa da casa assumia todas as características de um capricho e reduto pessoal.

No primeiro encontro, a 15 de Outubro, da conversa tida com o cliente, Le Corbusier anotou estas duas únicas ideias: *La Cellule, Pour Un Homme Seul*. O encargo, resumido e reduzido a estas duas palavras-chave (que também podiam ser as do projecto da Casa Ruben A.), coincidia no tempo com a apresentação na Faculdade de Ciências Exactas de Buenos Aires da comunicação: *Uma Célula à Escala Humana*, condensada nesta curta passagem: “*Ce que j'appelle rechercher une cellule à l'échelle humaine, c'est oublier toute maison existante, tout code d'habitation existant, toutes habitudes ou tradition. C'est étudier avec sang-froid les conditions nouvelles dans lesquelles notre existence se déroule. C'est oser analyser et savoir synthétiser. C'est sentir derrière soi l'appui des techniques modernes, devant soi la fatale évolution du bâtiment vers des méthodes de sagesse. Et c'est aspirer à assouvir le cœur d'un homme de l'époque machiniste, et non pas à dorloter quelques romanciers du vieux toit qui assisteraient, sans même s'en apercevoir et le luth à la main, à la débâcle de la race, au découragement de la ville, à l'assoupissement du pays*”.

Unidade elementar de um sistema mais complexo, a noção de uma *célula à escala humana* apelava desta maneira a um novo método racional e cartesiano que, em ruptura com o passado e com o apoio de novas técnicas, fosse capaz de enfrentar as solicitações de uma nova época (maquinista), novos hábitos e formas de habitar. Le Corbusier vai transportar estes princípios para o projecto da Casa Errázuriz que ficou significativamente registado como: *Habitation et en plus un Plan-Type de Petite Cellule de Repos*, transformando assim a encomenda de uma



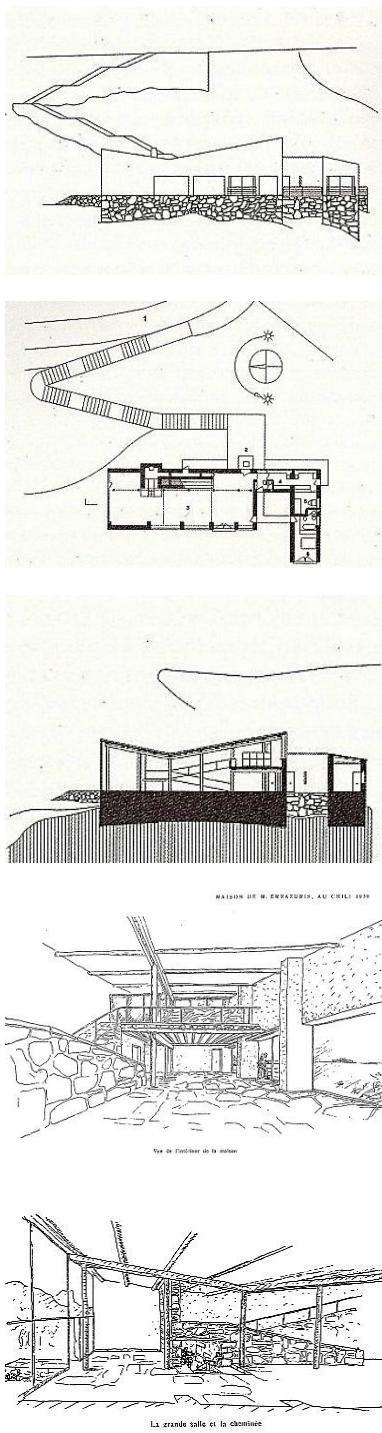
164.Casa Ruben A.

165.Villa “Le Sextant”

166.Villa Mandrot

167.Maison Errázuriz

168.Maison Errázuriz



169. Maison Errázuriz

170. Maison Errázuriz

171. Maison Errázuriz

172. Maison Errázuriz

173. Maison Errázuriz

casa de fim-de-semana numa solução genérica e universal, uma *máquina de habitar* para tempos de lazer.

Mal esclarecido por Matias Errázuriz sobre as condições e a topografia local, os primeiros esquemas que Le Corbusier realiza já em Paris revelam-se no entanto inviáveis – o estudo prévio não só não se ajustava à forte pendente do terreno, como não estavam disponíveis em Zapallar os recursos e a mão-de-obra especializada para uma construção que se pretendia moderna e, como tal, em betão armado.

A situação periférica e a ausência de meios técnicos são fundamentais para se entenderem as inflexões e o significado de um projecto que por motivos de força maior refuta os critérios defendidos pelo *Estilo Internacional* e que é considerado de charneira na obra do arquitecto suíço, constituindo um dos primeiros momentos em que se distancia da ortodoxia dos *cinco pontos* e da estética cubista para integrar o tectónico e a textura de materiais tradicionais¹⁵¹.

A solução final, de Maio de 1930, acaba assim por propor a construção, em pedra da região, de dois volumes interligados: o principal abrigava a sala e o quarto situado no mezanino, a que se accedia por uma rampa de dois lanços que integrava a lareira, enquanto a áreas de serviços e o quarto de Josefina Alvear (mulher de Matias Errázuriz) localizavam-se no volume anexo, em L. Com uma cobertura em telha de duas águas invertidas, sustentada por uma linha intermédia de pilares e vigas em madeira, a habitação estava disposta paralelamente em relação à linha costeira, com amplas aberturas que permitiam usufruir das vistas excepcionais para o Pacífico¹⁵².

O projecto foi publicado em 1932 pela *L'Architecture Vivante* e mais tarde na *Oeuvre Complète 1929/1934*, onde é descrito dessa forma breve e sintética: “*Cette maison est construite au bord de l'océan Pacifique. Comme on ne disposait pas, à cet endroit, des ressources d'une main-d'œuvre technique suffisante, on a composé avec des éléments existant sur le place et d'une mise en œuvre facile: murs de gros blocs de pierre, charpente de troncs d'arbre, couverture en tuiles du pays, par conséquent toiture inclinée. La rusticité des matériaux n'est aucunement*

*une entrave à la manifestation d'un plan clair et d'une esthétique moderne*¹⁵³.

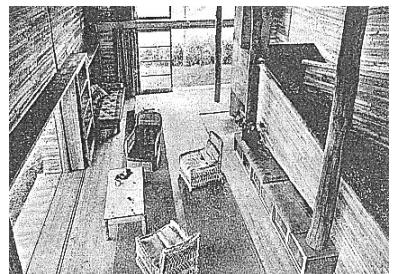
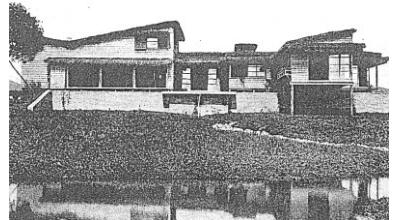
Com duas décadas a separá-las, as coincidências entre as Casas Errázuriz e Ruben A. não podiam ser mais evidentes, permitindo questionar se Andresen (tal como Antonin Raymond)¹⁵⁴, não terá encontrado na proposta de Le Corbusier a inspiração e a resposta à medida exacta dos seus problemas.

De uma forma ou de outra, consciente ou involuntariamente, não podemos deixar de apontar os flagrantes paralelos entre as duas obras: o mesmo programa: *une cellule, pour un homme seul*, para tempos de lazer; a mesma localização remota e litoral; a mesma expressão, perfil e contorno; ou ainda as mesmas limitações e contingências, que em Andresen, como noutras autoras e exemplos da arquitectura moderna portuguesa, vinham legitimar soluções como as de Ofir, Lamego e Gerês, onde também “*a rusticidade dos materiais não impedia nem colocava qualquer entrave à manifestação de um plano claro e de uma estética moderna*”.

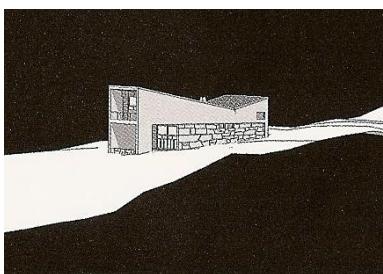
O aforismo de Le Corbusier vinha finalmente acolher a hipótese de uma arquitectura de acordo com o *Espírito da Época*, mas também do *Lugar*, uma linguagem universal e moderna adequada às condições locais, acabando por caucionar a exploração expressiva de materiais e métodos de construção artesanais, e promover até um novo olhar descomplexado sobre as especificidades históricas e culturais.

Se as semelhanças com a Casa Errázuriz permitem identificar um modelo e até uma filosofia, que em Andresen parece desde cedo pressentida, permite em comparação assinalar também o que a Casa em Montedor tem de singular e único, e que fazem dela, mais do que um notável sucedâneo do *Plan-Type de Petite Cellule de Repos*, uma obra excepcional e ímpar, em função e resposta a um programa específico. Os dois projectos são nas suas circunstâncias e aparência essencialmente análogos, mas são na sua resolução final estruturalmente distintos.

A primeira diferença: esquecida em Zapallar, subsiste na proposta de Andresen uma preocupação em agenciar espaços que prolongam a casa para o exterior, como a varanda do quarto e



174. Casa em Karuizawa, Japão
175. Casa em Karuizawa, Japão



176.Casa Ruben A.
177.Casa Ruben A.

sobretudo o alpendre da entrada, numa cedência a modos de habitar tradicionais, de vida na rua.

Segundo: ao invés do que sucede no Chile, em que a sala goza de amplas vistas para a paisagem, em Montedor o protagonismo do quarto de Ruben A. determina a orientação perpendicular da habitação em relação ao mar, cedendo as melhores perspectivas ao seu alçado mais estreito – decisão que em cadeia influencia decisivamente a distribuição dos espaços e o esquema de circulação no interior da casa.

Terceiro ponto: em ambos os projectos o percurso constitui uma linha fundamental do desenho, mas se na Casa Errázuriz todo o caminho e os dispositivos de circulação estão dispostos em função da interacção com a natureza e a paisagem, num passeio distraído em espiral, em Carreço podemos perceber um sentido ritualizado do percurso que conduz ao quarto de Ruben A., a que se accede por uma rampa sem contacto com o exterior e que, mais do que um elemento de uma *promenade architecturale*, representa um obstáculo a ser vencido na direcção de um espaço que se deseja protegido e isolado da casa.

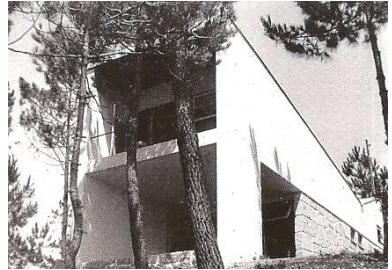
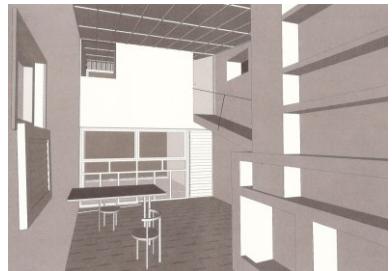
Por último: ao encerrar na quase totalidade o mezanino, Andresen altera irrevogavelmente a fluidez espacial, a interpenetração entre interior e exterior, e entre diferentes níveis, que Le Corbusier propõe no Chile, onde o quarto de Matias Errázuriz convive e partilha do pé-direito da sala de estar. Em Montedor, pelo contrário, o quarto de Ruben A., situado do outro lado de um muro impenetrável que, à cota alta, coincide com a fachada da entrada, parece existir fora da própria habitação, dando a impressão de uma construção no exterior, lá no cimo dos pinheiros, como uma casa na árvore.

A propósito das notáveis semelhanças e das também evidentes diferenças entre as Casas Errázuriz e Ruben A. já numa abordagem anterior¹⁵⁵ socorremo-nos de uma metáfora que explica um pouco o processo de reinvenção que ocorre em Andresen. Uma metáfora proporcionada pelo conto: *Pierre Menard, o autor de Quixote*¹⁵⁶ em que Jorge Luis Borges narra a história de um escritor, do início de 1900, que em determinada altura se propõe reescrever a obra de Cervantes. A sua ideia não era a de trans-

crever mecanicamente o original. Não se propunha copiá-lo. A sua admirável ambição era tão só a de que as suas próprias palavras coincidissem linha por linha, parágrafo por parágrafo, com o texto de *D. Quijote de la Mancha*. O método inicial que imaginou era simples: dominar o castelhano, recuperar a fé católica, guerrear os mouros, esquecer a história da europa entre 1602 e 1918, ser Miguel de Cervantes. Rejeitou-o por fácil. Bem mais interessante era continuar a ser Pierre Menard e chegar ao Quixote a partir das suas próprias experiências. Concluía o narrador que os textos de Cervantes e Menard eram verbalmente idênticos, mas o de Menard era infinitamente mais rico (“mais ambíguo, dirão os seus detractores, mas a ambiguidade é uma riqueza”)¹⁵⁷. Se as ideias e as palavras escritas por Cervantes estavam de acordo com a época que viveu, as de Menard ganhavam um novo sentido, redigidas a partir do seu tempo e das suas circunstâncias pessoais.

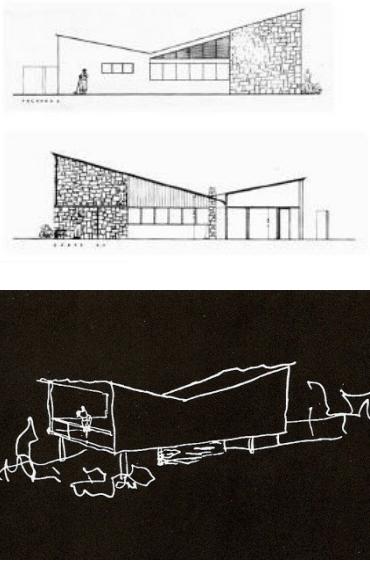
Para Alberto Manguel, a lição que podemos tirar do conto de Borges é muito clara e explica aquelas situações em que perante o mesmo filme ou o mesmo livro duas pessoas sejam capazes de ver e ler duas obras completamente distintas: “*Nunca leemos un arquetípico original: leemos una traducción de ese original vertido al idioma de nuestra propia experiencia, de nuestra voz, de nuestro momento histórico y de nuestro lugar en el mundo. Menard nos ha vuelto creadores o, más bien, nos ha obligado a ser conscientes como lectores de nuestra responsabilidad creativa... Desde entonces, los colegas de Pierre Menard han invadido el mundo de las letras y nos han dado (y siguen dándonos) sus múltiples Quijotes: el torpe Quijote de Lope, el divino Quijote de Dostoievski, el filósofo Quijote de Unamuno, el Quijote de cada uno de nosotros, sus desocupados lectores*”¹⁵⁸.

No início falámos das imagens, livros e leituras, e na importância que por certo terão tido na obra de Andresen, como ferramentas indispensáveis de aprendizagem e descoberta, em especial num momento de adesão em que a arquitectura nacional encontra na apropriação de outras experiências e na convocação de figuras tutelares um terreno seguro para a afirmação do Moderno, num processo apesar de tudo de consensos, à mistura



178.Casa Ruben A.

179.Casa Ruben A.



180.Casa Jorge Castro

181.Casa Charles Ofair

com soluções de continuidade. As várias citações e passagens de Le Corbusier – “*la rusticité*” em Ofir, “*les joies essentielles*” em S. Martinho do Porto, a “Villa” em Lamego, A “Unidade de Habitação” no Gerês, o “Pavilhão Suíço” em Ramalde, ou ainda a “Maison Jaoul” na Figueira da Foz, serão uma demonstração e prova disto mesmo.

Sugestivamente o conto de Borges vem ilustrar e esclarecer este método da leitura como processo criativo de projecto e da “cópia” como reinvenção, elaborada de acordo com as contingências e os programas, de que a Casa Ruben A. é sem dúvida, em Andresen, de todas as construções de influência corbusiana, a mais conseguida e interessante, um trabalho de grande fôlego, de grande simplicidade e unidade, com um enredo próprio – “mais ambíguo, dirão os seus detractores, mas a ambiguidade é uma riqueza”.

Herdeira directa da Casa Errázuriz e parente próxima das várias réplicas a que deu origem (da proposta de Antonin Raymond, ou de tantas outras construções brasileiras, como a Casa Jorge Castro, 1948, de Aldary Toledo, e a Casa Charles Ofair, 1943, de Óscar Niemeyer), a Casa de Férias em Montedor vem por fim de encontro a uma vocação e tendência histórica da arquitectura portuguesa integrar e fazer sua outras culturas, sendo que no final, como assinala Alexandre Alves Costa, “é na forma como interpreta os modelos exteriores e os adapta à sua realidade que encontraremos a sua especificidade”¹⁵⁹.

NOTAS:

¹¹⁹ Le Corbusier, *Vers Une Architecture*, Paris, Flammarion, 2008 (1923).

¹²⁰ António Matos Veloso, “Os Regulamentos da Construção Urbana e a sua Repercussão nas Soluções Modernas”, Cassiano Barbosa (Org.), *ODAM, Porto, 1947/1952*, Porto, Asa, 1972, pp.57.

¹²¹ Alfredo Viana de Lima, “O Problema Português da Habitação”, Cassiano Barbosa (Org.), *ODAM, Porto, 1947/1952*, Porto, Asa, 1972, pp.25-31. Outras ideias do texto remetem abertamente para Le Corbusier quando Viana de Lima fala da “forma radiosa proposta pela *Carta de Atenas*”, dos “elementos indispensáveis à vida: *sol, espaço e verdura*”, ou quando propõe que “as ilhas insalubres que servem mais de túmulo que de abrigo, sejam substituídas por *Unidades de Habitação*”.

¹²² Arménio Losa, “Indústria e Construção”, Cassiano Barbosa (Org.), *ODAM, Porto, 1947/1952*, Porto, Asa, 1972, pp.71-74.

¹²³ António Lobão Vital, “A Casa, o Homem e a Arquitectura”, Cassiano Barbosa (Org.), *ODAM, Porto, 1947/1952*, Porto, Asa, 1972, pp.33-45.

¹²⁴ Luís Oliveira Martins, “De Alguns Factores que Intervêm na Limitação

do Desenvolvimento Progressivo da Arquitectura e do Urbanismo” e “A Arquitectura de Hoje e as suas Relações com o Urbanismo”, Cassiano Barbosa (Org.), *ODAM, Porto, 1947/1952*, Porto, Asa, 1972, pp.97-118.

¹²⁵ Pedro Vieira de Almeida, Maria Helena Maia, “A Arquitectura Moderna”, Pedro Vieira de Almeida, José Manuel Fernandes (Dir.), *História da Arte em Portugal*, Vol.14, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, pp.140.

¹²⁶ *Idem*.

¹²⁷ Vasco Vieira da Costa que no final de 1940 trabalha com Le Corbusier na mesma altura em que estuda no Instituto de Urbanismo de Paris.

¹²⁸ Para o mesmo programa, a prova final de Delfim Amorim propõe, em função da disponibilidade de materiais e sistemas construtivos, duas soluções com vocabulários distintos. A solução “A”, “mais próxima da construção vulgarizada entre nós”, procura tirar partido da utilização de técnicas convencionais, guiando-se “por um critério sensato e não por mera especulação romântica ou tradicional dos materiais empregados”. A solução “B”, que o autor considera nunca ter sido edificada no país e que corresponde “ao domínio do cimento armado francamente capaz de satisfazer melhor as necessidades e anseios do homem de hoje”, notabiliza-se por um desenho claramente inspirado nos *cinco pontos para uma nova arquitectura*: pilotis, plantas e fachadas livres, janelas horizontais e terraço-jardim. Estas “duas interpretações do mesmo problema, visando o objectivo de colher dos dois trabalhos duas obras de arquitectura moderna”, pretendem no final demonstrar a possibilidade de uma linguagem actualizada independentemente dos materiais ao dispor do arquitecto – *rA, Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, n.º 0, Ano I, Porto, FAUP, (Outubro) 1987, pp.11.

¹²⁹ Conforme Memória Descritiva e Justificativa, de Maio de 1947.

¹³⁰ *L'immeuble est situé, d'une part, sur les parcs de sport qui ont recouvert les anciens fortifs, sur une profondeur de 200 mètres, d'autre part, sur des jardins qui occupent les premiers plans de Boulogne et qui sont dominés par l'horizon des collines de Saint-Cloud et Suresnes. Au IV Congrès International d'Architecture Moderne à Athènes, Le Corbusier a affirmé que les éléments de l'urbanisme étaient: le ciel, les arbres, l'acier et le ciment, et cela dans cet ordre et cette hiérarchie. Il a prétendu que les habitants d'une ville classée dans ces conditions se trouveraient détenir ce qu'il a appelé «LES JOIES ESSENTIELLES». Cet immeuble sert de témoignage. Pour employer les bienfaits de la situation exceptionnelle, les façades ont été constituées par deux pans de verre placés au-devant des planchers de béton*” – Willy Boesiger (Ed.), *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre Complète 1929-1934*, Zurique, Les Éditions d'Architecture, 1946 (1935), pp.144.

¹³¹ Le Corbusier, *La Ville Radieuse, Éléments d'une Doctrine d' Urbanisme pour l'Équipement de la Civilisation Machiniste*, Paris, Vicent, Fréal & Cie, 1964 (1933), pp.86.

¹³² A este propósito, em Março e Junho de 1947, Keil do Amaral publica um artigo: *A Casa e a Natureza* (dividido em duas partes), que decerto não terá passado despercebido a Andresen. Neste ensaio Keil afirma que “com o extraordinário desenvolvimento das grandes cidades, ocorrido no último século, os jardins, os parques e hortas foram tragados, um após outro, pelas habitações, e a Natureza empurrada para fora de portas a golpes de píco e chapadas de massa...Familias inumeráveis foram condenadas sem culpa e sem julgamento, pela única circunstância de viverem nas cidades, a perder o salutar e repousante contacto com as árvores, as relvas e as flores, com espectáculos sempre iguais e sempre novos do pôr-do-sol, do correr das nuvens e do voo dos pássaros no azul do céu. Das simples alegrias e benefícios que a Natureza prodigamente oferece, bem pequeno passou a ser o seu quinhão. É certo que muita gente aceitou a situação...Felizmente, porém, outros não se acomodaram e vêm pugnando para que se encontrem meios de proporcionar a cada cidadão aquele contacto mínimo com a Natureza que a sua saúde e o seu bem-estar requerem... Engenhosamente idealizadas, a *Cidade-Jardim* e a *Cidade-Radiosa*...são característicos exemplos de uma re-humanização em grande escala, embo-

ra busquem por caminhos diferentes reconquistar para os habitantes das grandes urbes o direito de uma vida sã, digna e agradável” – *Arquitectura*, n.13, 2ª Série, Lisboa, (Março) 1947, pp.19-21.

¹³³ *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*, n.134, 3ª Série, Lisboa, 1946, pp.12-16.

¹³⁴ *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*, n.114, 3ª Série, Lisboa, 1944, pp.6-19.

¹³⁵ Conforme Memória Descritiva e Justificativa, de Novembro de 1947.

¹³⁶ Uma lembrança que indica um conhecimento *in loco*.

¹³⁷ Que, como já referimos, está entre as várias edições históricas do arquitecto suíço (ao lado de *Vers Une Architecture* e *La Ville Radieuse*) que fazem parte da biblioteca de Andresen.

¹³⁸ Conforme Memória Descritiva e Justificativa, de Novembro de 1947.

¹³⁹ Willy Boesiger (Ed.), *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre Complète 1938-1946*, Zurique, Les Éditions d'Architecture 1950 (1946), pp.103.

¹⁴⁰ Como se pode depreender da correspondência de Fevereiro de 1950 em que é justificado o atraso no fornecimento de “elementos necessários para a conclusão do projecto” em virtude das muitas questões que levantava. Desde logo por ser “este o primeiro grupo de casas” planeado de acordo com as “possibilidades da múltipla repetição de elementos iguais” e de acordo com “as possibilidades resultante de novos métodos e materiais de construção”, mas também porque “a falta de experiência do nosso meio, não só torna o estudo do problema laborioso e moroso, como ainda enche aquele estudo de incertezas”. Na continuidade desta nota introdutória são apontadas as vantagens da estrutura independente em betão armado (“desta maneira poderá o empreiteiro, depois de construir toda a estrutura... ir colocando os painéis de enchimento das paredes interiores e exteriores desses prédios e simultaneamente executar a estrutura de outros”) e são indicadas as secções dos pilares, vigas, e a constituição das lajes que o projecto deverá respeitar. São depois pormenorizadamente apontados alguns erros ao anteprojecto e feitas uma série de chamadas de atenção, entre outras, sobre as infra-estruturas técnicas (redes de água, saneamento, electricidade), ou ainda sobre os materiais e revestimentos a empregar nas habitações e zonas comuns.

¹⁴¹ Ruben A., pseudónimo do escritor Ruben Alfredo Andresen Leitão, nasce em Lisboa em Maio de 1920. Licenciado em Histórico-Filosóficas pela Universidade de Coimbra, foi professor do ensino secundário, leitor de português no King's College em Londres (1947/51) e funcionário da Embaixada do Brasil (1956/72). Em 1972 foi nomeado Administrador da Imprensa Nacional Casa da Moeda e, no final de 1974, Director Geral dos Assuntos Culturais do Ministério da Educação, cargo que abandona ao fim de alguns meses ao aceitar o convite para ser Professor Associado na Universidade de Oxford. Ainda “longe de ser conhecido e lido como merece, e de ocupar o lugar a que tem direito na nossa literatura”, é considerado um dos mais originais autores portugueses com uma vasta obra na área do romance, conto, ensaio e novela. Escrevia, como chegou a afirmar, “por uma necessidade vital, biológica, fisiológica, anti-séptica, anti-biótica”. Morre em Londres em 1975.

¹⁴² Ruben A., *O Mundo à Minha Procura, Autobiografia*, Vol.3, Lisboa, Assírio e Alvim, 1994 (1968), pp.226-231. O contexto e as condições que propiciaram a construção da Casa em Montedor têm início neste episódio: “O velho Campo Alegre vendera-se. O seu destino fora o de um Império, na decomposição ainda encontrara grandeza. Não passava para mãos particulares. Ali instalou-se o Jardim Botânico da cidade do Porto. Vendido pela bondade de um preço generoso, aquela montanha de vivências mudava de proprietário, trânsito doloroso, apenas atenuado pela certeza de que eu poderia lá voltar... Minha mãe escrevera mais sobre o acontecimento. Dava pormenores, relatava muitas notícias de outrora, de um outro mundo que, precisamente, naquele instante, morria para ela, e morria também para mim. Boa na sua compreensão, aberta, mãos largas, ela dizia que uma vez vendida a Quinta, nos daria cinquenta contos a cada um. E nós que fizéssemos o que ela gostaria que nós fizéssemos – empregar o

dinheiro em felicidade. Foi uma das muitas lições que recebi da minha Mãe. O que poderia comprar de felicidade por essa massa? Pensava, repensava... Rebentou-me na ideia o desejo... voltou-me a mim a vontade de ter eu uma paisagem”.

¹⁴³ Embora Ruben A. refira uma “casa livre de sentimentos”, a memória e as lembranças têm um papel decisivo na eleição do lugar para a sua construção: “O Alto Minho fora o refúgio para o meu Amor falhado. Quando nos tempos do Porto, no momento em que viajei pela Serra de Arga na companhia dos alunos da Escola do Échatillon, acossado pela dor, eu acoitei-me em Viana do Castelo, Carreço, Afife, naquele paraíso entre serra, mar, rio. Mundo muito meu ficara a bailar cá dentro – a ele recorria quando as alcateias baixavam ao povoado e eu ficava transido de medo”. Ao mesmo tempo lembra que aquele fora o território privilegiado dos longos passeios que, na infância, dera com a avó Joana, ficando-lhe gravadas no imaginário as imagens daquela paisagem: “Corria o Minho de lés a lés... Eu impermeabilizava a Natureza num sentido seguro do retalho em que os campos e as árvores se tinham colocado. Ganhava aos poucos uma consciência de que a terra era povoada, além dos homens, por desenhos de formas, esquadrias harmoniosas, semicírculos, rectas, cones de montanha, concavidades, convexidades, ravinas de hipotenusas mergulhando em círculos de água, planos inclinados num vaivém alegre, de cordilheiras brincando às escondidas... Gostava destas viagens em que a minha imaginação se distraía de encontro à realidade física que a Natureza colocava à minha disposição. O tempo desdobrava-se numa outra medida, não demorava mais ou menos, prolongava-se, encurtava-se, fugia dos relógios” (Ruben A., *O Mundo à Minha Procura, Autobiografia*, Vol.1, Lisboa, Assírio e Alvim, 2000 (1966), pp.126-129).

¹⁴⁴ A vontade de isolamento em Ruben A. não é estranha ao facto de ter vivido, desde pequeno, no horror do colectivo, da massa gregária – “Muita gente junta arrepia-me” – Ruben A., *O Mundo à Minha Procura, Autobiografia*, Vol.1, Lisboa, Assírio e Alvim, 2000 (1966), pp.116-117.

¹⁴⁵ Expressão do transcendentalismo romântico norte-americano, em *Walden, ou a Vida nos Bosques* Thoreau relata esta sua experiência quando, decidido a “viver em profundidade e sugar toda a medula da vida”, abandonou a civilização e enfurnou-se nos bosques do Lago Walden onde, numa casa construída por si mesmo, viveu em íntimo contacto com a natureza, entregando-se à contemplação – Henry David Thoreau, *Walden, ou a Vida nos Bosques.*, Lisboa, Antígona, 2009.

¹⁴⁶ Adam Sharr, *La Cabaña de Heidegger: un espacio para pensar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008 (Londres, 2006), pp.9.

¹⁴⁷ *Idem*, pp.13.

¹⁴⁸ Em carta de 20 de Março de 1950, Andresen escreve a Ruben A. sobre o estudo prévio: “Meu caro Ruben A., Eureka!... Não te mando o projecto, apenas te descrevo: sala única com 4mx6 e tal, com uma parede em vidro sobre o mar, em rés-do-chão. O teu quarto no 1.º andar com 4mx3,20, sobre o mar e a varanda. Quarto de hóspedes pequeno voltado a sul, quarto de banho e cozinha de «Wagon-Lits». Um grande alpendre para onde dá a parede envidraçada da sala, céu, terra, mar e ar. E é tudo... Segue uma rápida perspectiva também. Não previa alterar em nada o projecto. Se houver reduções, que sejam na qualidade dos materiais. Depois informo-te do que houver... Com um grande abraço. Teu primo e sempre amigo, Jóni” – Joaquim Pedro Alpendurada, Moisés Andrade, Paulo Raposo Andrade, *A Casa Ruben A., Obra de João Andresen, Arquitecto Português do Século XX*, Porto, Civilização, 2009, pp.39

¹⁴⁹ O programa é explicado em texto anexo à publicação da obra, em 1952, onde é feita uma breve descrição do projecto e dos materiais utilizados na sua execução: “Esta casa, situada numa encosta sobre o mar, junto ao farol de Montedor, a 7 Km de Viana do Castelo, destina-se ao gozo de férias de Verão de um Professor de Português numa Universidade estrangeira, solteiro de 30 anos. Gostando ao mesmo tempo do Alto-Minho, do mar, da companhia dos seus livros, dos seus quadros e de música, quer fazer os seus 3 meses de férias bem diante do mar (7 minutos a pé), em

companhia das coisas e das pessoas que aprecia, longe duma grande capital, num dos mais belos pontos da costa portuguesa. A casa, de 96,70m² de superfície, foi construída...em 1950, por um empreiteiro local. O seu custo foi de 78 contos, incluindo móveis de cozinha e armários. Há que ter em conta, que só o transporte de água canalizada e electricidade, devido à grande distância a que se encontravam, custou 20 contos. No entanto, as extraordinárias condições panorâmicas e o preço do terreno, compensaram largamente esse inconveniente. Paredes de granito, cobertura em chapa ondulada «Lusalite», tectos em chapas de aglomerado de cortiça de 30mm de espessura, sem rebocos, caixilharia em macacaua, portas de contraplacado, lambris de cozinha e quarto de banho em chapa de alumínio, pavimento do quarto de cama do 1.º andar em betão armado revestido a tacos de pinho, pavimentos de sala e quarto de hóspedes de tijoleira. Fogão de cozinha e aquecimento a gás «Cidla». Os rasgamentos de poente são resguardados exteriormente, durante os meses em que a casa se encontra fechada com tapumes de madeira, que se retiram e arrecadam durante os meses de Verão” – Arquitectura, n.41, 2^a Série, Lisboa, (Março) 1952, pp.6.

¹⁵⁰ Sérgio Fernandez, *Percuso, Arquitectura Portuguesa 1930/1974*, Porto, FAUP, 1988 (1985), pp.103.

¹⁵¹ Para Josep Maria Montaner, em Le Corbusier: “es a partir del impacto que le produce su primer viaje a Latinoamérica en 1929...cuando empieza a considerarse el valor de la naturaleza y de las características del lugar” – Josep Maria Montaner, *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997, pp.33.

¹⁵² O projecto acabou por não ser construído por alegadamente ultrapassar em muito o orçamento inicialmente previsto por Matias Errázuriz, que entregou depois o encargo ao arquitecto chileno Carlos Landa

¹⁵³ De acordo com Claudio Vásquez: “El proyecto de la Casa Errázuriz tomará este fundamento como característica principal y, en delante, siempre será presentado como un proyecto especial por su materialidad” – Claudio Vásquez, “Primeras ideas para la Casa Errázuriz”, *Massilia*, 2002. *Anuario de Estudios LeCorbusierianos*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2002, pp.93.

¹⁵⁴ “El proyecto sirvió de inspiración al arquitecto checo Antonin Raymond para la sala de estar de una casa construida en Karuizawa, Japón, en 1932. Esta casa fue publicada en mayo de 1934 en la revista *Architectural Record*. Dicha obra fue presentada por Le Corbusier en su *Oeuvre Compléte*, dejando claro que «il ne s'agit pas des photographies de notre maison mais bien d'une création de M. Raymond». Al conocer esta alusión a su proyecto, Raymond escribió una carta a Le Corbusier dándole el crédito por la inspiración, quien le respondió el 7 de mayo de 1935 sin mostrar molestia por el plagio, sino por la clandestinidad con que fue hecho. Este proyecto ha dado pie a diferentes malos entendidos sobre si la Casa Errázuriz fue construida o no” – Claudio Vásquez, La Casa Errázuriz de Le Corbusier, cronología del proyecto, 2001, disponível em: scielo.cl/pdf/arq/n49/art33.pdf (data da última consulta: 01/10/2018).

¹⁵⁵ Luís Miguel Rodrigues Moreira Pinto, *João Andresen (1920/1967), O Projecto da Casa Ruben A.*, Dissertação de Mestrado em Arquitectura, Universidade Lusíada do Porto, 2011.

¹⁵⁶ Publicado pela primeira vez em 1939 pela revista *Sur*, *Pierre Menard, o autor de Quixote*, o primeiro dos vários contos que o tornaram célebre, foi escrito por Borges, no final de 1938, para se assegurar que mantinha intactas todas as capacidades mentais, depois de várias semanas de tratamento e recuperação em que esteve internado num hospital de Buenos Aires devido a uma septicemia grave.

¹⁵⁷ Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, Autor do Quixote”, *Ficções*, Lisboa, Teorema, 1998.

¹⁵⁸ Alberto Manguel, “Los Herederos de Pierre Menard”, *El País*, (06 Janeiro) 2004

¹⁵⁹ Alexandre Alves Costa, *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa*, Porto, FAUP, 1995, pp.27.

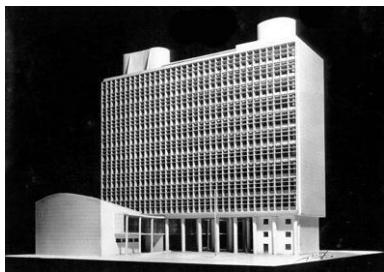
3.3 DO MODERNISMO BRASILEIRO

“Muito antes do advento do governo Vargas, em 1930, apareceram no Brasil os primeiros ensaios de arquitectura moderna. De início modesto, coincidindo o movimento com uma verdadeira febre de construções, generalizou-se rapidamente. Quase que da noite para o dia, mudaram-se as feições de grandes cidades como Rio e São Paulo, onde a novidade tivera o acolhimento mais entusiástico. A França influiu sempre grandemente na cultura brasileira...as ideias revolucionárias do grande arquitecto suíço-francês Le Corbusier foram recebidas com simpatia especial pelos jovens arquitectos brasileiros. E seus ensinamentos se puseram em prática com brilho particular no Ministério da Educação e outras obras em Belo Horizonte. Por meio de viagens ao estrangeiro e especialmente pelas publicações especializadas, o Brasil familiarizou-se logo com todas as minúcias da arquitectura moderna da Europa, não apenas a da França, mas ainda a da Alemanha e a da Itália”¹⁶⁰.

—

Tanto ou mais influente do que os ensinamentos e as propostas de Le Corbusier, a produção brasileira tem no despertar da arquitectura moderna em Portugal, no final da década de 1940, um papel decisivo e determinante persistentemente referido pela historiografia deste período. A receptividade aos seus modelos acompanha a atenção prestada pela crítica internacional e fica a dever-se ao prestígio que alcança com a exposição realizada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 1943, e com a publicação do catálogo: *Brazil Builds, Architecture New and Old 1652-1942*.

Veículo fundamental na difusão generalizada da cultura arquitectónica brasileira, *Brazil Builds* surge no círculo profissional nacional “muito provavelmente através do jovem arquitecto Nuno Teotónio Pereira, que dele tem conhecimento cerca de 1945”¹⁶¹, e rapidamente adquire notoriedade ao ponto de ser considerado “cartilha obrigatória” de então, por Fernando Távora, ou, na opinião de Maurício de Vasconcelos, “o nosso segundo Vignola”¹⁶², o que diz bem da dimensão e impacto que o tex-



182. MESP, Rio de Janeiro

183. Pavilhão do Brasil, 1939

184. Casino, Pampulha

185. Iate Clube, Pampulha

to de Goodwin e as imagens de Kidder Smith terão provocado. Ao revelar um modernismo vivo e fulgurante na periferia dos grandes centros europeus e norte-americano, a surpresa e a popularidade deste catálogo reside ainda no facto de relacionar o antigo e o moderno, numa lógica de continuidade histórica¹⁶³, trazendo ao conhecimento público a riqueza do barroco brasileiro e da herança colonial, em que a arquitectura portuguesa podia ver-se lembrada e até homenageada.

A novidade e o sucesso de *Brazil Builds*, a jovialidade e a originalidade da produção proposta por toda uma geração liderada por Lúcio Costa e Óscar Niemeyer, representada por obras como o Ministério da Educação e Saúde Pública no Rio de Janeiro (1936/37), o Pavilhão na Feira Mundial de Nova Iorque (1939), ou pelo Casino e Iate Clube em Pampulha (1942), vai catapultar a arquitectura do Brasil para a vanguarda do moderno e para as capas das principais publicações internacionais, tendo sido tema das edições que lhe são expressamente dedicadas pelas revistas inglesas *The Studio* e *The Architectural Review*, em 1943 e 44, pela norte-americana *Architectural Forum*, em 1947, ou ainda pela mais difundida *Architecture d'Aujourd'hui* que, em menos de duas décadas, consagra à arquitectura daquele país os números especiais de Setembro de 1947, Agosto de 1952, Junho de 1960 e Julho de 1964.

Em Portugal, além do que eventualmente lhe chega através destas e outras publicações, a emergência e o despontado interesse pelo modernismo brasileiro sai reforçado pela passagem em Lisboa de duas exposições realizadas em 1948, no Instituto Superior Técnico, e em 1953, na Sociedade Nacional de Belas Artes, no âmbito do III Congresso da UIA¹⁶⁴. Sobre a primeira, em texto publicado pela revista *Arquitectura*¹⁶⁵, Formosinho Sanchez assinala premonitoriamente: “É evidente e natural que a Exposição de Arquitectura Brasileira venha a ter reflexos nos espíritos novos e, mais acentuadamente, nos alunos de Arquitectura das duas Escolas do País”. No seu entender, a arquitectura moderna no Brasil era indiscutivelmente uma “franca realidade”, “séria e cuidadosamente estudada”, decorrendo de uma análise criteriosa e lógica das condições do país, que “deu como

resultado, àquela série de edifícios, dos mais pequenos aos maiores, um ar fresco, lavado sóbrio e fundamentalmente plástico. Para tanto ajudou-os – aos seus autores – o conhecimento profundo dos materiais disponíveis e uma aplicação directa das matérias-primas de cada região”. Cabia por isso à arquitectura portuguesa, “muito aquém” da sua congénere brasileira, aprender com as suas lições, tomando-a como exemplo de actualidade e contemporaneidade a seguir e imitar.

Outro artigo, de Victor Palla¹⁶⁶, da mesma altura, ilustrado com uma imagem do Hotel em Ouro Preto (1942), de Niemeyer, ao debruçar-se sobre o lugar da tradição na arquitectura moderna, termina com uma chamada de atenção que também remete para a exposição no Instituto Superior Técnico e para a arquitectura do Brasil como indispensável modelo. Para Palla, ao contrário da tradição entendida e praticada no contexto português, traduzida numa arquitectura vergada ao peso da história, “nossos filhos brasileiros interpretaram melhor a voz desse passado; e o mundo volta-se para eles, que erguem novos exemplos de força e agudeza jovens e irreprimíveis”.

De uma maneira geral, podemos apontar duas razões estruturais que, somadas ao prestígio e aos avisos deixados por estes dois textos, explicam o acolhimento e a influência que a arquitectura brasileira vai exercer na produção nacional na viragem dos anos 1940. A primeira é explicada por Octávio Lixa Filgueiras quando lembra, a propósito da “Escola do Porto”, que “o invocado ascendente da *corrente racionalista* beneficiara dum salto qualitativo importante, com a divulgação do que se passou no Brasil: em termos de arquitectura moderna, integração das três artes, urbanismo, jardins. Afinal vinha tornar mais «próximo» um fenómeno, cuja implantação em meio cultural tão afim do nosso, e sensibilidade mais cálida, compensava de longe o peso da face mais fria e extremada, iniciada pelos seus corifeus na velha França”¹⁶⁷.

A outra razão prende-se com um tema caro aos profissionais portugueses e diz respeito à expressão “autóctone” da arquitectura brasileira que, ainda que filiada em Le Corbusier, vinha afirmar a possibilidade de uma linguagem própria no seio do



186.Casa Dimas
187.Bairro das Estacas
188.Creche da Misericórdia, Olhão
189.Casa Rangel Lima

Movimento Moderno, constituindo, como dirá Reyner Banham, “*the first national style in Modern Architecture*”¹⁶⁸. Tratava-se ao fim e ao cabo da concretização do vaticínio de um Giedion, para quem: “a arquitectura de hoje, pela primeira vez desde a época do barroco, possui um estilo, mas um estilo de malha suficientemente larga para proporcionar a cada região ou país a oportunidade, se disso for capaz, de falar a sua própria linguagem”¹⁶⁹. O vocabulário, a pronúncia e o sotaque brasileiro demonstravam claramente essa mesma capacidade, que Teotónio Pereira, em carta dirigida a Niemeyer, elogia, enaltecedo “a marcha triunfal de um movimento renovador, com obras cada vez mais numerosas e perfeitas, criando uma arquitectura bem autêntica...ligada ao Povo, enraizada na Terra e compassada à Época”¹⁷⁰.

Num percurso inverso ao de Lúcio Costa que, em 1948 e 1952, visita Portugal com o deliberado propósito de conhecer e encontrar na sua arquitectura popular e tradicional as raízes da arquitectura brasileira¹⁷¹, o parentesco e a identificação com uma produção desassombradamente moderna de língua portuguesa, vai legitimar e traduzir-se num conjunto de obras de um assumido (ainda que fugaz e efémero) “tropicalismo” que, em igual período, concorrem e confundem-se com aquelas de feição corbusiana. Podemos neste caso citar os exemplos paradigmáticos da Casa Dimas em A-Ver-o-Mar (1949), de Oliveira Martins e Delfim Amorim¹⁷², o Bairro das Estacas (1949/58), de Formosinho Sanchez e Ruy d’Athouguia (distinguido com a Menção Honrosa no II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1954)¹⁷³, a Creche da Misericórdia em Olhão (1950), de Rogério Martins (agora em parceria com Manuel Laginha), a Casa Rangel Lima em Lisboa (1951/52), de Maurício de Vasconcelos¹⁷⁴, o Centro Comercial do Restelo (1951/56), de Raul Chorão Ramalho, ou ainda a Escola do Vale Escuro (1953/56), de Bento de Almeida e Victor Palla. No âmbito académico e no universo da ESBAP, podem referir-se os CODA de Adalberto Dias (1953), Márcio Freitas (1953), o Albergue para Reformados de António Corte-Real (1953) e o Bloco de Habitação e Comércio na Praça Afonso V, de Pereira da Costa (1953). A par

destas obras e projectos, refira-se a título excepcional, o Casino Park Hotel na Madeira (1966) que resulta de um desenho inicial de Niemeyer, continuado e desenvolvido por Viana de Lima até à sua construção em 1979.

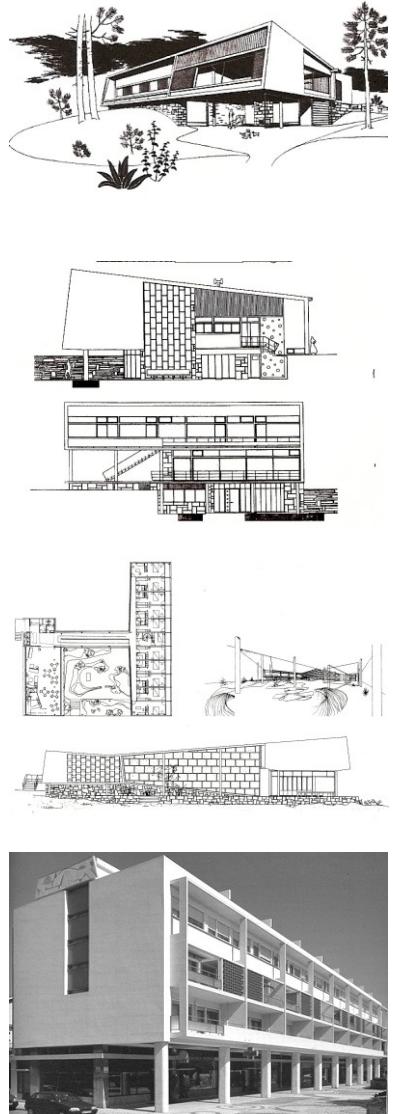
Apesar da aparente preponderância das lições e modelos corbusianos, o trabalho de Andresen não deixará de explorar a fileira e a via aberta para o moderno proporcionada pela proximidade da experiência brasileira, de que encontramos indícios, logo imediatamente em 1947, na sua participação no concurso para a

2:036

Casa de Férias no Alto do Rodízio.

Promovido pela renovada *Arquitectura*, que sob a direcção do grupo ICAT iniciará a divulgação de obras e autores de referência do movimento internacional, com esta iniciativa propunha-se abertamente “contribuir para reavivar a prática – tão salutar – de escolher os projectos de determinadas obras por meio de concurso e o de incitar os novos arquitectos a serem realmente novos e realmente arquitectos, defendendo-se das solicitações de uma arquitectura fácil e sem elevação, embora do agrado de certa gente portuguesa”¹⁷⁵.

Limitado a estudantes e profissionais recém-formados, o regulamento e programa do concurso, para uma habitação de veraneio a construir num terreno próximo da Praia das Maçãs (com 50,0m de frente e 450,0m de profundidade), foi lançado em Junho e o prazo para a entrega das propostas era de 7 meses. Os resultados da competição são publicados no ano seguinte, em Abril de 1948, congratulando-se a direcção da revista pelo “profundo interesse” e “entusiasmo” que o concurso tinha suscitado, “tendo sido apresentados 17 anteprojectos, todos eles concebidos dentro de um espírito moderno e sem transigências com os preconceitos de que enferma a arquitectura portuguesa”, ficando assim demonstrado que os “mais jovens arquitectos reagem perante a necessidade de procurar novos caminhos para a solução dos nossos problemas arquitectónicos”, afastando-se “do falso nacionalismo formalista, considerado até aqui solução única e suficiente”¹⁷⁶. O júri formado por Antero Ferreira (construtor e patrocinador), Paulo Cunha, Pedro Cid e Carlos Ramos decidiu pela atribuição do primeiro prémio a Andresen, do segundo aos

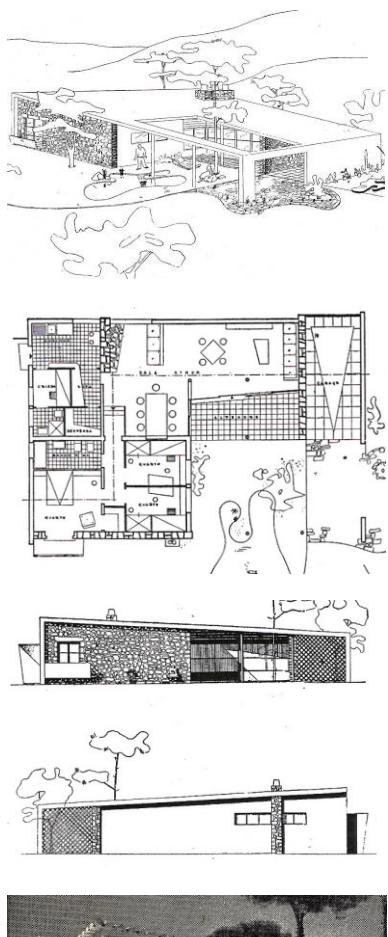


190.CODA, Adalberto Dias

191.CODA, Márcio Freitas

192.CODA, A. Corte Real

193.CODA, Pereira da Costa



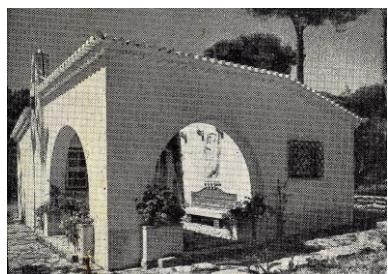
194.Rodízio, J.Andresen
 195.Rodízio, J.Andresen
 196.Rodízio, J.Andresen
 197.Casa Férias, Faria da Costa

trabalhos de Victor Palla e da dupla Manuel Rodrigues e António Machado, e as menções honrosas para Cândido Palma e Formosinho Sanchez – todas as propostas sem excepção foram divulgadas na edição seguinte, do mês de Maio.

Este concurso representa o primeiro de 10 em que Andresen vai participar ao longo da sua carreira, com particular insistência na primeira metade de 1950, e apesar da obra não se concretizar como previsto, a publicidade e o reconhecimento que obtém numa competição que, vindo agitar o estagnado panorama do debate arquitectónico nacional, constitui um verdadeiro acontecimento que lhe vai abrir as portas para a publicação regular e continuada dos seus trabalhos, como se pode constatar pela divulgação sucessiva dos projectos da Casa Valle Teixeira ainda em 1948¹⁷⁷, da Casa de Férias em Ofir em 1950¹⁷⁸, da proposta do Pavilhão Lusalite em 1951¹⁷⁹, da Casa Ruben A. em 1952¹⁸⁰ e da Casa Reis Figueira em Valongo em 1953¹⁸¹ – publicações que no seu conjunto fazem dele uma das personagens mais notadas entre os autores da geração de 1920.

Em fase inicial do seu percurso, o projecto da Casa no Alto do Rodízio coincide no tempo com a elaboração do Hotel no Gerês e com a finalização e entrega do projecto da Casa em Lamego. A proposta colhe alguns temas experimentados antes em Ofir e continuados em Montedor, nomeadamente a disposição tripartida das funções, mas vai constituir uma oportunidade mais para a exploração de um novo vocabulário e de uma nova forma de organizar a habitação que a distingue das restantes. Se, de facto, no caso da Casa Felisberto Cardoso pode apontar-se a lareira como o elemento nuclear do habitar e em Montedor a casa é explicada pela articulação dos espaços e dispositivos que conduzem ao quarto de Ruben A., no Alto do Rodízio o fogo está organizado à volta de um terraço exterior, uma casa-pátio que não o sendo fechada e delimitada pelos muros que a rodeiam, como por exemplo sucede com a casa (também) no Rodízio (1943) de Faria da Costa, adopta a mesma configuração em L, mas é definida pela sua cobertura. A ideia simples e característica do projecto de Andresen radica precisamente nisto: na disposição dos espaços da habitação em redor de um pátio, abrigada sob uma

2:024
 2:016
 2:056
 2:046
 2:052

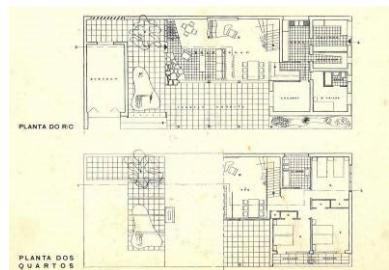
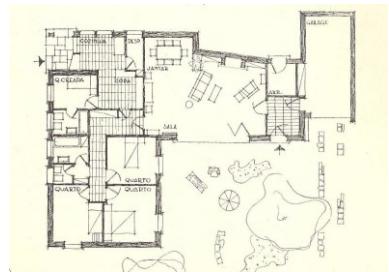
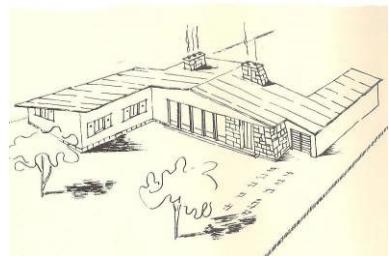


superfície contínua, uma moldura porticada que, rasgada sobre a entrada e sustentada por delicados pilotis, serve as vezes de cobertura e encerra ao mesmo tempo a casa lateralmente, a nacente e poente.

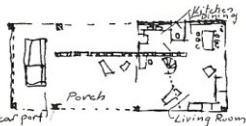
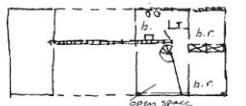
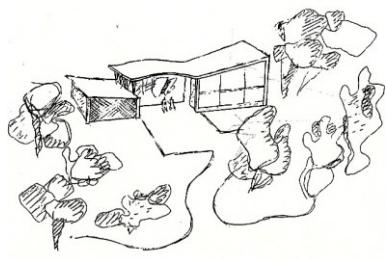
No interior da habitação, a sala comum é composta por três âmbitos diferenciados: um de convívio que se prolonga para o alpendre exterior (coberto), uma área mais recolhida junto à lareira (como também acontece em Ofir e Montedor) e uma área de refeições próxima dos serviços (cozinha, copa, arrumos, quarto e instalações sanitárias para a empregada doméstica) que ocupam o “cotovelo” do L. A zona de dormir é composta por três quartos e um quarto de banho completo, e situa-se a uma cota mais elevada em relação aos espaços anteriores.

O pátio e a casa abrem-se parcialmente a poente e mais franklyamente a sul, para a entrada e a rua, e fecham-se a norte e nacente protegendo-se dos ventos “bastante intensos e frequentes”, como assinalava e aconselhava o programa. Em partes da moradia é utilizada, como também era sugerido, a pedra de cor cinzento-azulada da região, na construção do muro que separa a habitação do abrigo automóvel, na construção da chaminé e ainda da parede exterior dos quartos, voltados para o acesso. A textura e o aparelho da pedra contrasta com a lisura da superfície de contorno que modela a casa, tornando-a ainda mais evidente – uma lisura em todo o caso aparente e idealizada que, querendo dar a impressão de um volume imaculado, resulta de uma falsa continuidade construtiva entre a cobertura e as paredes, que a axonometria reproduz, fazendo por ignorar a diferença dos materiais, a tela de impermeabilização da laje e a caleira de recolha de águas que só aparecem indicadas no corte.

Podemos ver, em comparação com outras propostas, que o projeto de Andresen partilha de algumas semelhanças com a solução de Formosinho Sanchez: a mesma implantação e organização em L, a mesma orientação e distribuição das divisões, da posição ocupada pela garagem à localização dos serviços e dos quartos. Distingue-os no entanto o racionalismo e o modernismo proposto por Andresen, o desenho abstracto, o rigor geométrico, o traçado que regula a composição e o “invólucro” que



198.Rodízio, Formosinho Sanchez
199.Rodízio, Formosinho Sanchez
200.Rodízio, Rogério Martins
201.Rodízio, Rogério Martins



202.Casa Oswald de Andrade
203.Casa Oswald de Andrade
204.Casa Lima Pádua
205.Casa Lima Pádua

cobre e unifica toda a construção, apropriando-se e tomando o pátio como mais um compartimento da casa que se assume como a sua peça central e aglutinadora.

Apesar das discrepâncias, é porém – como seria de esperar, da proposta que Rogério Martins também apresenta ao concurso que o trabalho de Andresen mais se aproxima. A habitação em Martins, implantada numa plataforma de base rectangular está distribuída por três níveis que correspondem às três partes da casa: a sala comum ocupa o nível da entrada, os serviços ocupam uma secção da moradia a nascente, a uma cota ligeiramente mais baixa e os quartos localizam-se no piso superior, imediatamente por cima destes. A zona de estar, recuada em relação ao corpo dos serviços e de dormir, dá lugar a um terraço coberto, separando-a do exterior um amplo vão envidraçado, aberto e orientado a sul.

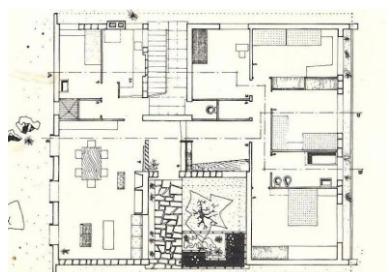
Onde a proposta de Martins acaba por coincidir e cruzar-se com a de Andresen é na projecção de uma superfície ininterrupta que aqui, com a inclinação suficiente para alojar os dois pavimentos da casa, se desdobra na varanda dos quartos e prolonga-se para cobrir a garagem, o acesso e o espaço intersticial entre as duas construções. Fechado a poente, este plano agrupa e reúne sob o mesmo tecto o terraço e o conjunto edificado, tornando evidente com o seu desenho a organização dos espaços no interior da habitação e a separação do abrigo automóvel.

Mesmo em detalhes aparentemente insignificantes, como a integração das artes, reflectida na discreta disposição de peças escultóricas, ou da vegetação e dos sinuosos espelhos de água, a fazer lembrar os jardins de Burle Marx, em ambos os projectos de Andresen e Rogério Martins encontramos sinais, como em nenhuma outra das soluções concorrentes, que de imediato conotamos com a arquitectura moderna brasileira. A proposta de Martins mais especificamente recorda muitos aspectos da Casa Oswald de Andrade (1939), de Óscar Niemeyer, em que parece encontrar inspiração, seja no desenho e disposição da moradia, do terraço coberto, da garagem e do envidraçado voltado para a rua. Da mesma obra, descobrimos também em Andresen pormenores coincidentes, como o rotulado em madeira que encerra

o abrigo anexo à habitação, mas o principal tema em comum, recorrente no trabalho do arquitecto brasileiro, é sem dúvida o da cobertura como elemento descriptivo e caracterizador do projecto, elemento que acusa a distribuição dos espaços e que conforma e acolhe dentro dos seus limites a vida que decorre tanto dentro como fora da casa, a vida no interior e a que se estende para o ar-livre. Em Andresen, outra referência possível, ainda do mesmo Niemeyer, é a da Casa Lima Pádua em Belo Horizonte (1943) que, à imagem do que vem a ser protagonizado pela sua proposta, desenvolve-se também a volta de um pátio parcialmente fechado.

Com o atrevimento que o próprio concurso incentiva, a Casa de Férias no Alto do Rodízio constitui para Andresen e Martins uma nova ocasião para testar em liberdade novos temas e influências formais, revelando um sentido de experimentação que é também de descoberta e fascínio por diferentes imagens do moderno. Pela via da arquitectura brasileira, anterior à exposição que lhe é dedicada no final de 1948 e à sua difusão generalizada, o projecto confirma ao mesmo tempo, depois da "Villa" em Lamego e da "Unidade de Habitação" no Gerês, um conhecimento invulgar do que se passa no panorama internacional, indicativo de um acesso privilegiado a informação e bibliografia actualizada e de referência.

Na arquitectura portuguesa do final de 1940 e início de 1950, abrem-se assim estas duas principais entradas para a modernidade, através do filão corbusiano e brasileiro que em Andresen parecem encontrar-se e reconciliar-se logo de seguida em Montedor, obra que de imediato remete para a Casa Errázuriz no Chile, mas que também recorda, como sugerimos, outros sucedâneos brasileiros. Referimos atrás a casa desenhada por Aldary Toledo e, de Niemeyer, a Casa Charles Ofair, mas também podíamos citar, do último autor, a Casa M. Passos no Rio de Janeiro (1939) e a Casa Juscelino Kubitschek (1943). Num ponto a Casa Ruben A. aproxima-se até mais dos trabalhos de Niemeyer do que da proposta de Le Corbusier, ao ser concebida como uma habitação para ser vivida tanto no interior como no exterior, uma característica que Stamo Papadaki vê nas casas do

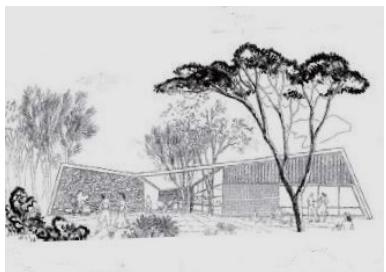
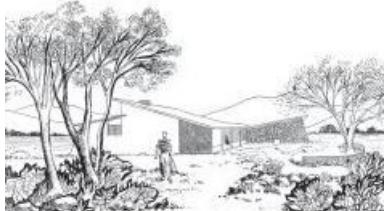


206.Casa Reis Figueira

207.Casa Reis Figueira

208.Casa Reis Figueira

209.Casa Reis Figueira



210.Casa Geller
211.Casa Robinson
212.Tijuca, Affonso Reidy
213.Tijuca, Francisco Bolonha

mestre brasileiro¹⁸² e que também podemos constatar em Andresen, não tanto em Ofir, mas pelo menos a partir de Lamego. Daí um pouco a estranheza provocada pela Casa em Valongo 2:052 (1948/51), que concretiza em obra muito do que a Casa no Rodízio deixa em papel.

Contemporânea da Casa de Férias em Montedor, a Casa Reis Figueira pode ser descrita graficamente pela linha saliente da cobertura de duas águas invertidas que a poente converte-se na parede que encerra a zona de estar e dos serviços, orientada para o interior do terreno. Definida assim num só gesto, a entrada da habitação faz-se a sul, através de um pátio composto por um pequeno jardim, um espelho de água e uma árvore que atravessa a abertura feita na laje de cobertura, elementos que somados a um quase imperceptível pilar tubular em aço, condicionam e marcam a entrada. Um outro acesso, de serviço, faz-se pelo lado oposto, a norte, onde uma escada exterior conduz às arrecadações localizadas na cave.

Apesar de a garagem ocupar um corpo independente da casa e desta adoptar uma tipologia e morfologia muito diferentes, os traços em comum com a Casa no Alto do Rodízio são bastante óbvios: a mesma superfície contínua que acondiciona a planta e determina o contorno da construção, a mesma horizontalidade, a mesma combinação de materiais e texturas, o mesmo “tropicalismo”, ainda que agora à mistura com uma influência norte-americana das casas binucleares de Marcel Breuer.

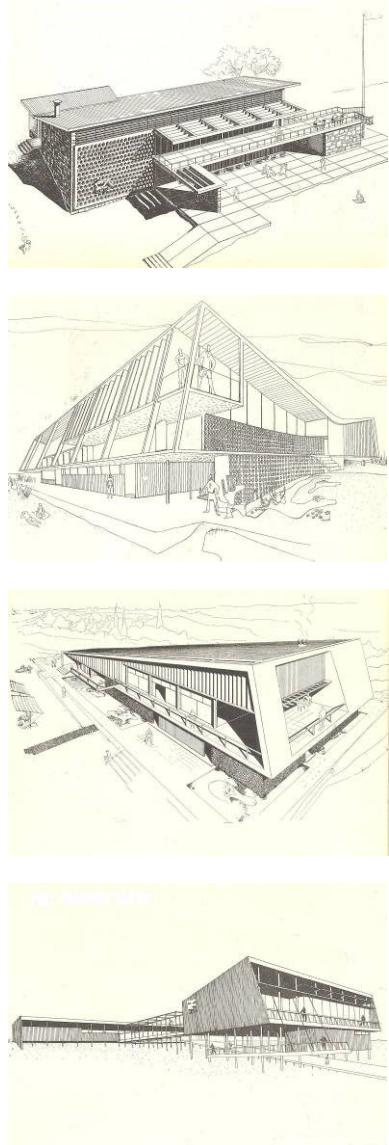
Como podemos observar, em Valongo a organização tripartida do programa, proposta noutras ocasiões, é substituída por um outro sistema, de configuração em H, que divide a casa em duas zonas: uma zona de dia (sala comum, cozinha e outros espaços de serviço) e uma zona de dormir (quatro quartos e instalações sanitárias), separadas pelos acessos e cuja distribuição podemos facilmente adivinhar (à semelhança do que sucede em Carreço) pela assimetria das águas da cobertura e pela pedra aparente que reveste o primeiro núcleo. Ainda assim, mais do que uma Casa Geller (1945), Robinson (1947/48), ou Clark (1949/51), a moradia recorda sobretudo alguns dos já citados trabalhos de Niemeyer, ou ainda de Affonso Reidy e Francisco Bolonha, as ca-

sas na Tijuca, no Rio de Janeiro (1948).

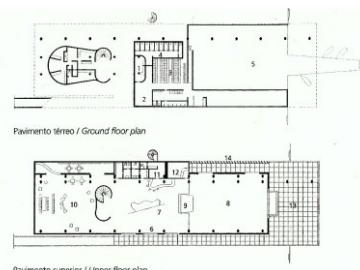
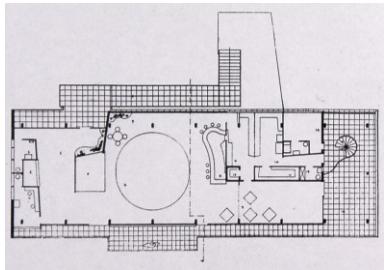
Aquilo que no entanto vemos de dissonante e estranho na Casa Reis Figueira, em comparação com estes exemplos brasileiros, prende-se com o facto de a casa estar limitada ao seu interior, fechada em si mesma, ao contrário de outras casas projectadas por Andresen, pensadas para uma vida que se prolonga para a rua, de acordo com uma concepção ao mesmo tempo tradicional, hedonista e higienista também, relacionada com a saúde, o bem-estar, o ócio e os prazeres da vida ao ar-livre. Em Valongo, em especial no que toca à sala de estar, não existe uma passagem, uma ligação franca e directa com o exterior, o que é tanto mais inesperado quando a casa goza de um amplo terreno à sua volta e a sala comum usufrui da privacidade que a orientação para o interior do lote possibilita. No próprio esquema da habitação, embora o pátio pareça representar o seu centro, um espaço que divide e une simultaneamente as duas zonas da casa, não funciona contudo, como ocorre no Alto do Rodízio, como uma extensão da área de estar ou um âmbito de permanência no exterior, estando reduzido ao papel de alpendre de acesso, pátio de recepção e boas-vindas.

Sensivelmente no mesmo período, a *Arquitectura* volta a lançar, depois do êxito do primeiro concurso, uma nova competição para a realização de um pavilhão à beira-mar, composto por “restaurante/dancing” e instalações de apoio à prática balnear. Na elaboração do projecto os concorrentes deviam ter em consideração a utilização sazonal do equipamento (devia por exemplo “tomar-se em conta a possibilidade de, passados os meses de grande movimento, o restaurante poder eventualmente funcionar, mas reduzido às proporções convenientes, isto é, ser possível diminuir o tamanho da sala ou salas...colocando paredes amovíveis ou fechando-as com largas portas de correr”)¹⁸³ e na construção do edifício pretendia-se que os participantes tirassem o máximo partido, funcional e estético, do Lusalite, material em fibrocimento comercializado pela empresa promotora da iniciativa.

O concurso decorreu entre os meses de Agosto e Novembro, e os resultados foram divulgados em Maio de 1951. Apesar de



214.1º Prémio, J. Rafael Botelho
215.2º Prémio, Matos Veloso
216.3º Prémio, Archer de Carvalho
217.4º Prémio, Henrique Albino



218.Lusalite, J.Andresen
219.Lusalite, J.Andresen
220.Iate Clube, Pampulha
221.Iate Clube, Pampulha

não lhe ter sido atribuída qualquer menção, a proposta de Andresen é publicada junto com as soluções premiadas de José Rafael Botelho, Matos Veloso e J.J. Tinoco, Archer de Carvalho, Henrique Albino e José Croft de Moura, todas sem exceção reveladoras de uma influência brasileira que o próprio programa parecia sugerir e estimular.

O projecto apresentado por Andresen comprehende sucintamente um volume rectangular elevado sobre pilares, delimitado por uma moldura constituída pela cobertura plana, pelo muro que encerra a construção a norte e pela laje de pavimento que abriga os vestiários e balneários situados à cota do terreno. Este caixilho coroado por uma segunda cobertura recuada, de duas águas, é interrompido a sul para dar lugar a uma parede em *cobogó*¹⁸⁴, material que, para efeito de sombreamento, também cobre o topo da fachada envidraçada orientada a poente, onde é utilizado ainda no encerramento e marcação do espaço destinado à pista de dança.

Algumas das opções em Andresen recordam instantaneamente aspectos do Iate Clube em Pampulha (1942): a rampa de acesso ao restaurante, a escada de serviço helicoidal, o terraço, ou ainda o uso decorativo da azulejaria que reveste o compartimento reservado ao concessionário da praia. Nas restantes propostas, as formas e os volumes rombóides, as coberturas tipo borboleta e a profusão de *brise-soleil*¹⁸⁵ (pormenorizadamente estudados por Matos Veloso e J.J. Tinoco) reiteram e confirmam o ascendente do modernismo brasileiro, de que encontramos ainda no trabalho de Andresen sinais evidentes na solução que apresenta mais tarde ao Concurso para a Piscina Pública do Tamariz, no Estoril (1953)¹⁸⁶, nos estudos preliminares da Casa Lino Gaspar no Alto do Lagoal (1953/55) e na proposta para o Monumento ao Infante D. Henrique (1954/56), em que podemos apontar a mesma síntese das artes e a mesma plasticidade de um Niemeyer do Monumento a Rui Barbosa no Rio de Janeiro (1949). Mais à frente, quando na segunda metade de 1950 são já outros os modelos que interessam à arquitectura portuguesa, podemos ainda assim reconhecer na Casa Lino Gaspar na Figueira da Foz (1955/57) uma influência brasileira – ou pelo menos vestígios,

2:056

2:072

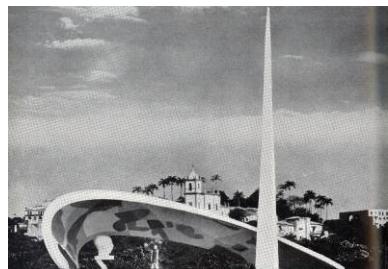
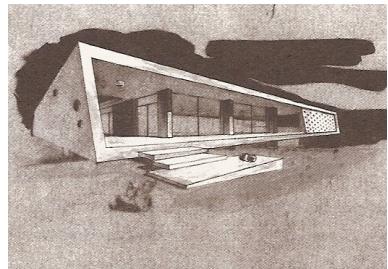
2:074

2:098

no emprego do rotulado em madeira que encerra o vão de escada da entrada principal e as varandas dos quartos voltadas a sul. Além de sombreamento, esta estrutura, ao jeito do *muxarabi* da cultura árabe, que também encontramos na arquitectura tradicional portuguesa, gera um espaço de privacidade e de transição entre interior e exterior (em que a obra de Andresen é rica), a fazer lembrar os terraços e os balcões do Hotel em Ouro Preto (1942) ou de uma menos conhecida Casa João Netto em Maceió (1953), projectada por Lígia Fernandes¹⁸⁷.

No mesmo âmbito do modernismo brasileiro cabe ainda uma das propostas para o Palácio de Justiça de Lisboa, um dos projectos que resulta da colaboração de Andresen com Januário Godinho¹⁸⁸, e que constitui um dos mais importantes desafios da sua carreira pela extensão e complexidade do enunciado, pelo significado e carga simbólica do programa, pelo espaço privilegiado que vai ocupar na cidade, mas também pelas vicissitudes que vão marcar a sua elaboração, construção e fracasso. O contrato para a elaboração do projecto foi celebrado em 1958, os estudos preliminares foram apresentados em Julho de 1960 e aprovados no ano seguinte, em Agosto de 1961, o anteprojecto e o projecto final foram respectivamente homologados em Setembro de 1963 e Novembro de 1965. Logo imediatamente é adjudicada a empreitada para a construção das fundações e muros de suporte, e a edificação parcelar da obra decorre no período de dois anos, entre 1968 e 1970.

Sem comparação com os tribunais de comarca ou outros palácios de justiça construídos durante os consulados de Cavaleiro Ferreira e Antunes Varela¹⁸⁹, o de Lisboa representa o mais ambicioso e emblemático projecto levado a cabo pelo Ministério da tutela, até então. A dimensão do programa traduzia o desejo antigo de centralizar e concentrar num só local os diversos juízos, serviços e órgãos de justiça (de jurisdição distrital e nacional) dispersos, alguns em situação precária, por diferentes edifícios da capital, pelo que o encargo, além de reunir os Tribunais Cíveis, Criminais, de Polícia e Execução de Penas, compreendia ainda os Tribunais Superiores formados pelo Supremo Tribunal de Justiça, pelo Conselho Superior Judiciário, Tribunal da Rela-

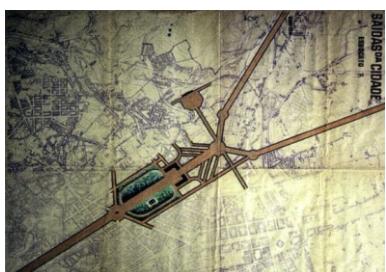
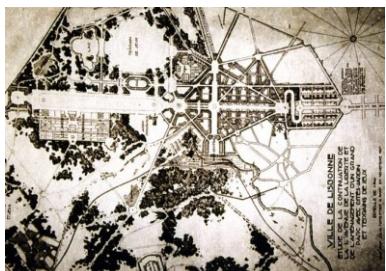


222. CLG, Caxias

223. Monumento a Rui Barbosa

224. CLG, Figueira da Foz

225. Casa João Netto



226. Parque Eduardo VII

227. Jean Claude Forestier, 1927

228. Luís Cristino da Silva, 1932

229. José de Lima Franco, 1937

ção de Lisboa, Procuradoria-Distrital e Geral da República. Mais do que um Palácio de Justiça, tratava-se de projectar e edificar a sede e a imagem do Poder Judicial do Estado.

O lugar eleito para a sua construção, “reunindo requisitos singulares do ponto de vista de situação dominante e largueza de espaço, como exigia a envergadura da obra”¹⁹⁰, ficava situado em terrenos no topo norte do Parque Eduardo VII, ocupados em parte pela penitenciária de Lisboa e outros afectos ao Ministério do Exército. Esta localização, “de características ímpares”, acaba por estar ligada à longa história dos planos e projectos para o prolongamento da Avenida da Liberdade, artéria central de Lisboa e epicentro do intenso debate que, nas primeiras décadas do século XX, está na base dos sucessivos planos de urbanização propostos por Miguel Ventura Terra em 1913, Alberto e Eugéneo MacBride em 1925, Jean-Claude Forestier em 1927, José de Lima Franco em 1937, e de Luís Cristino da Silva ao longo de toda a década de 1930 (1930/32/36/38)¹⁹¹. É nos projectos deste último autor que pela primeira vez é avançada a ideia da construção do Palácio de Justiça naquele local, edifício “digno de ser situado no ponto mais belo da capital” e que constituiria, na opinião do arquitecto, o mais “gracioso remate” na continuação da Avenida, “sendo ao mesmo tempo, como que a cúpula majestosa da – então – actual e nova Lisboa”¹⁹².

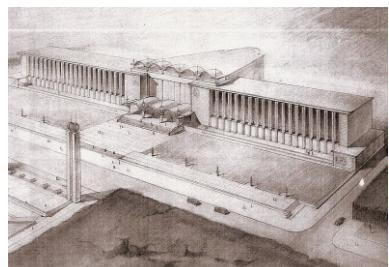
Em 1945, os estudos de Keil do Amaral para o mesmo lugar prolongavam “visualmente a Avenida, para lá da Rotunda do Marquês, num desenho rigidamente simétrico, coroando-a teatralmente, no alto da cumeada, com um imponente edifício de carácter cívico, como uma Acrópole dominando a cidade”¹⁹³. O Palácio de Justiça dava aqui lugar a um, não menos monumental, Palácio da Cidade, equipamento público que, além de abrigar todos os serviços culturais da autarquia, destinava-se a dotar finalmente a capital de um grande auditório e de um museu municipal. Keil do Amaral estava tão absolutamente convencido da vocação do Alto do Parque para a implantação de um equipamento daquela importância simbólica, um local tão “maravilhosamente apropriado”, que se espantava com o facto das circunstâncias o terem deixado livre até àquele momento, e que o fazia

recear que, por dificuldades financeiras ou outras razões, tal oportunidade não fosse aproveitada – vaticínio que acabará lamentavelmente por se concretizar¹⁹⁴.

O mesmo destino parece entretanto reservado ao Palácio de Justiça que ao longo dos anos conhece o projecto de Ventura Terra de 1895, a malograda comissão de obras criada para a sua construção em 1927 (comissão composta por Adães Bermudes e Leonel Gaia) e as adiadas propostas de Cristino da Silva dos anos 1930. No final de 1940, o relatório elaborado por uma nova missão constituída por vários delegados dos Ministérios da Justiça, Obras Públicas e da Câmara Municipal está na base dos estudos apresentados por Raul Rodrigues Lima, em 1953, também eles abandonados com o final do mandato de Cavaleiro Ferreira, no ano seguinte¹⁹⁵.

Em 1958, já com Antunes Varela à frente do ministério é finalmente dada luz verde à consecutivamente adiada construção do edifício que, apesar das muitas outras discutidas localizações¹⁹⁶, irá manter-se no Parque Eduardo VII, em terrenos da penitenciária, tornando necessária a sua demolição e a transferência dos serviços prisionais para uma nova estrutura a construir em Alcoentre¹⁹⁷.

Encarregues do projecto, os primeiros desenhos de Andresen e Januário Godinho vão ter em conta os Planos de Urbanização de Faria de Costa, de 1957, que contemplavam a implantação do Palácio da Cidade no prolongamento e remate da Avenida, tal como se propunha em 1945, e a construção dos Tribunais na sua já definitiva localização, mais recuada e lateralizada em relação ao primeiro. Estes planos compreendiam duas soluções quase idênticas, separadas apenas “*no pormenor referente à articulação dos corpos do Palácio de Justiça. Na solução A – tal como avaliavam Andresen e Godinho – admite-se uma composição perfeitamente simétrica, à maneira do Terreiro do Paço, e na solução B sugere-se uma ordenação onde a assimetria nos pretende dar um plano mais livre*”¹⁹⁸. Os esboços iniciais dos dois autores não deixam dúvidas sobre a sua preferência por esta última concepção mais elástica, baseada na composição de volumes, em contraste com a rigidez de propostas anteriores,

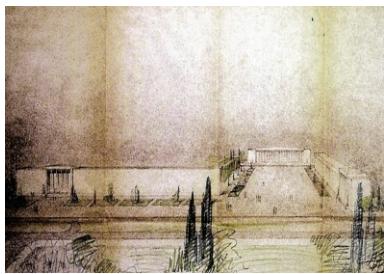
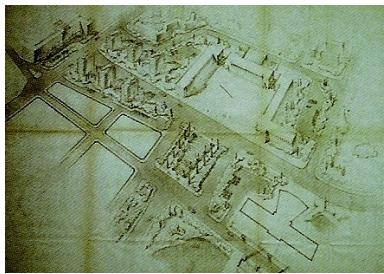
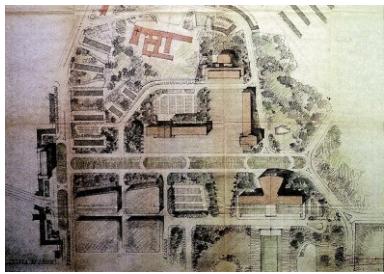
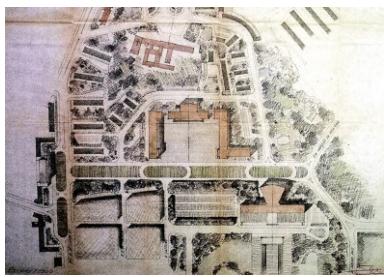


230. Luís Cristino da Silva, 1930

231. Luís Cristino da Silva, 1936

232. Keil do Amaral, 1945

233. Keil do Amaral, 1946



234.Faria da Costa, solução A
235.Faria da Costa, solução B
236.Faria da Costa, solução A
237.Faria da Costa, solução B

baseadas num conjunto ou edifício monumental, sumptuoso e majestático, na linha de um *Palais de Justice de Bruxelles*, elaborado a partir de um único ponto de vista.

Quando Andresen e Godinho dão início ao projecto, também Keil do Amaral é convidado a retomar, uma década depois, o projecto do auditório e do museu da cidade, endereçando de imediato aos dois primeiros um convite para a necessária “troca de impressões acerca do plano já elaborado pelo arquitecto Faria da Costa e – como então sugeriu – da orientação que devemos dar aos respectivos trabalhos. Segundo nos informaram, têm já os colegas conhecimento desse estudo e espera-se que sobre o mesmo elaborem um relatório prévio. Porque no que se refere ao nosso edifício também surgem dúvidas de ordem geral que poderiam ser consideradas simultânea e conjuntamente com aquelas que porventura possam surgir da vossa parte, entendemos de toda a conveniência um próximo encontro convosco, ou mesmo informações que nos possam orientar no trabalho de programação a que estaremos entregues”¹⁹⁹.

Este primeiro contacto dará início a uma intensa colaboração entre as duas equipas projectistas, daí resultando “centenas de estudos”²⁰⁰ e um novo plano urbano apresentado em 1960, e assim resumidamente explicado em memória descriptiva: “O objectivo comum a atingir era este: organizar o território a norte do Parque, onde se irão instalar os edifícios do Palácio da Cidade e da Justiça, numa base de continuidade entre as respectivas esferas de influência e de modo a obter-se um conjunto unitário e íntegro que pelas suas condições internas e externas constitua amanhã uma réplica a esse outro conjunto situado no extremo oposto da Avenida da Liberdade que é o Terreiro do Paço e a Baixa Pombalina”²⁰¹.

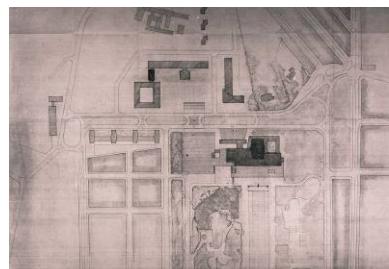
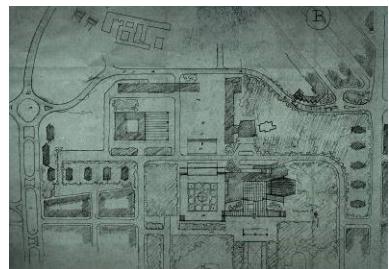
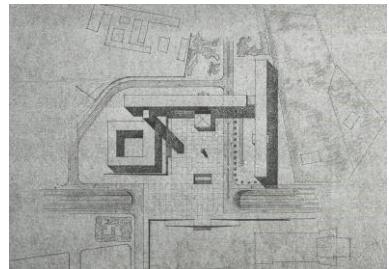
Sem pretender ser dele uma imitação, mas tendo-o inequivocavelmente como referência e fonte de inspiração, o plano ambicionava desta forma a construção, à cota alta da cidade, de um espaço representativo, uma “Acrópole dos Palácios” que, de acordo com a arquitectura e as condições da época, coroasse e corresse em significado e importância com aquele outro conjunto urbano da Baixa histórica.

Obedecendo à determinação superior de não prolongar a Avenida da Liberdade, o projecto estabelecia um novo esquema de circulação viária (circulação rápida, moderada e lenta, de atra- vessamento, ligação e acesso aos espaços e ao estacionamento reservado a cada uma das edificações), propunha o aproveita- mento do panorama que se desfrutava do Alto em todas as di- recções, um plano aberto capaz de integrar a cidade e o rio na sua própria composição, e reflectia o desejo de uma organização capaz de proporcionar perspectivas variadas, inesperadas e am- plas, tirando partido e proveito da interacção recíproca dos edi- fícios, emoldurados por uma série de praças, em particular a dos Jogos de Água, com funções estéticas e recreativas, que articu- lava os dois programas.

É com base neste plano que Andresen e Godinho vão submeter à consideração e apreciação técnica do Conselho Superior de Obras Públicas três soluções hipotéticas, no sentido de testarem diferentes disposições do enunciado, de exporem eventuais fa- lhas e omissões do programa (não serão poucas), mas também de testar e provocar a reacção e a sensibilidade das diferentes direcções-gerais, comissões, secretarias e delegações envolvidas no projecto:

— A solução A, de marcada horizontalidade, era composta por três edifícios organizados de maneira a formarem uma praça aberta e orientada a sul. Os Tribunais Criminais, Cíveis e de Po- lícia ocupavam os dois blocos rectangulares, perpendiculares entre si, de volumetria idêntica, com 218,0x23,0m de extensão e largura, e a altura de cinco pavimentos (r/chão+3+recuado). O terceiro volume, com quatro pisos e uma planta de base qua- drangular, com 85,0x85,0m, abrigava o programa dos Tribunais Superiores, disposto à volta de um pátio central (45,0x45,0m), com um anfiteatro ao ar-livre para cerimónias protocolares.

— A solução B, em altura, compreendia cinco blocos unidos por uma galeria que conformava a mesma praça voltada para o Par- que. O edifício dos Tribunais Superiores, com 65,0x65,0m e três pisos, era encimado por uma cúpula que cobria o Salão No- bre, de planta circular, do Supremo Tribunal de Justiça. O corpo anexo, com espaços destinados à Procuradoria-Geral da Repú-

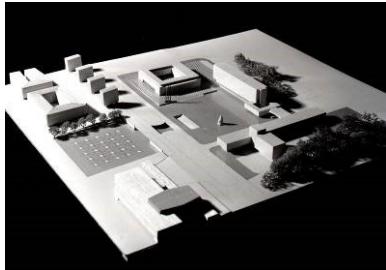
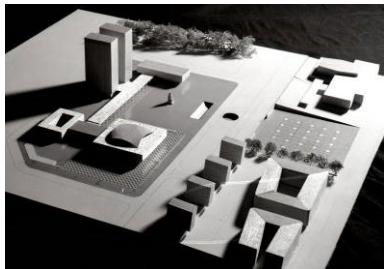
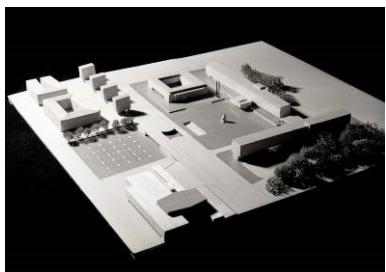


238.PJL, esboços iniciais

239.PJL, esboços iniciais

240.PJL, esboços iniciais

241.PJL, Plano, 1960



242.PJL, estudo preliminar A

243.PJL, estudo preliminar B

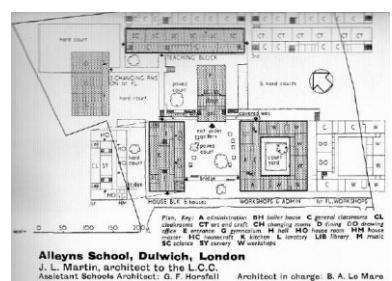
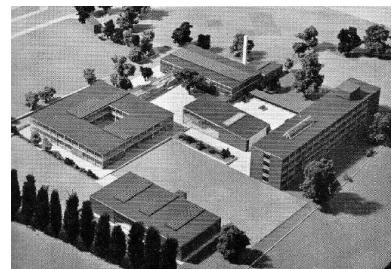
244.PJL, estudo preliminar C

blica, estabelecia uma ponte entre o primeiro volume e o bloco recuado, a norte, dos Tribunais de Polícia e Execução de Penas. Limitado a nascente pelo Tribunal da Relação (90,0x37,5m), o conjunto era dominado pelas duas torres gémeas, com 22 andares, dos Tribunais Criminais e Cíveis que chegavam a atingir os 85,0m de altura.

— A solução C, por último, adoptava uma organização muito semelhante à primeira hipótese: o desenho dos Tribunais Superiores era em tudo idêntico ao proposto na solução A e os restantes blocos ocupavam a mesma posição relativa. O edifício dos Tribunais Criminais, menos extenso (122,0x22,0m), mas com nove pavimentos, estava associado ao Tribunal de Polícia, e, a nascente, os Tribunais Cíveis desdobravam-se em dois volumes, o principal com cinco pisos e a parte contígua com nove. As três soluções, apostadas numa *Nova Monumentalidade* que já não era a do edifício clássico e opulento, símbolo do poder e autoridade do estado, mas de valorização do conjunto e do lugar como monumento em si mesmo, experimentavam e ensaiavam desta maneira diferentes esquemas de distribuição do programa, diferentes volumetrias, perfis, escadas e índices de implantação e ocupação do solo. Obedeciam, apesar de tudo, a uma pauta, lógica e estrutura que, em articulação com a construção do Palácio da Cidade, passava, primeiro, pela disposição dos diversos blocos à volta de uma praça – a Praça da Justiça, um imenso pódio sobre a cidade que confrontava a sul com a Praça dos Jogos de Água, e, segundo, pela implantação dos Tribunais Superiores invariavelmente a poente, no alinhamento dos quarteirões definidos pelas ruas Castilho e Rodrigo da Fonseca. Cada uma das propostas representava por isso uma variação do mesmo tema, gravitando à volta das mesmas referências: da “esplanada” monumental e de representação, com os Tribunais Criminais e Cíveis em pano de fundo, e da posição fixa dos Tribunais Superiores, a peça mais nobre do conjunto e a que merecia um tratamento mais cuidado, mas que se retirava para uma localização discreta, quase escondida, cedendo todo o protagonismo à Praça propriamente dita e, em primeiro plano, ao projecto de Keil do Amaral.

Apesar da relação simbiótica entre as duas obras (ou por causa dela), o Palácio de Justiça funcionava em contraponto com o Palácio vizinho ao rejeitar a mesma simetria e axialidade, e ao propor na vez de um “superedifício” a distribuição do programa por diferentes volumes interdependentes. Nesta matéria, e de acordo com a investigação de António Manuel Martins Nunes, “reservando-se uma «legítima liberdade interpretativa», os autores alinhavam pelas conceptualizações teóricas emergentes na Inglaterra e nos EUA que, relativamente à arquitectura escolar, preconizavam o abandono do edifício monobloco. O resultado do conjunto seria não um pavilhão unitário, mas antes um conjunto de blocos abertos em redor de pátios, à semelhança dos «Campus Universitários» em voga²⁰². Esta referência não surpreende de todo se recordarmos o artigo: *Na Hora das Cidades Universitárias* que Andresen escreve em 1957 (ver nota 31), revelando um apurado interesse e conhecimento do assunto, que vai merecer à época uma ampla cobertura da imprensa portuguesa e estrangeira.

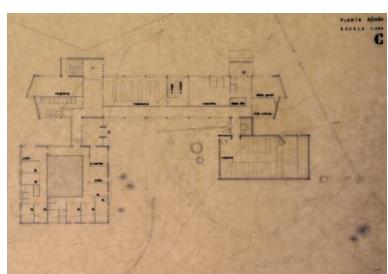
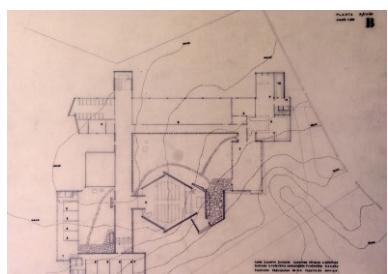
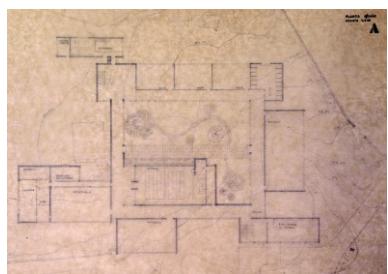
Num outro âmbito da arquitectura escolar, podemos ainda citar outro exemplo com que Andresen também estará familiarizado e que diz respeito à discussão sobre a *Comprehensive School* inglesa, a que a revista *Architectural Design* dedica a edição de Abril de 1956. Neste número, num dos vários artigos dedicados ao tema, chama imediatamente a atenção um excerto sob o título: *The Appearance of Size*, em que se explica e defende: “*Experience with smaller schools planned in separate blocks has indicated a possible approach by dividing accommodation on a functional basis...In this way, the large monolith can be broken down and untidy sprawl controlled. Each unit can be reasonably small and identify itself by the different character which will emerge from diverse activities. An interesting analogy of scale has been suggested by Michael Smith...It has been accepted for some time that the appropriate scale for a primary school is that of a small domestic house. Then for the common size of secondary school it might be the manor house with its outbuildings; and for a very large school, the small town rather than the palace suggests the right degree of formality and indi-*



245. Cidade Universitária, México

246. Alleyns School, Londres

247. Alleyns School, Londres



248.Seminário, Caldas da Saúde

249.Seminário, Caldas da Saúde

250.Seminário, Caldas da Saúde

viduality. Certainly planning in separate blocks raises interesting possibilities for townscape in the design of outside spaces”²⁰³.

Como se pode adivinhar, desta passagem salta à vista a sugestiva noção e modelo de uma “*small town rather than the palace*” e de “*townscape*” ou paisagem urbana, ideias que, ao abrigo da história e tradição, Andresen já parece experimentar no contexto do Seminário Menor das Caldas da Saúde (1958/59), nomeadamente nas suas primeiras soluções, em que as diversas funções do programa (salas de aula, refeitório, capela, dormitório dos alunos e aposentos do pessoal docente) ocupam edifícios diferenciados ligados entre si por galerias e implantados à volta do serviço religioso, formando um pátio central. Meras razões de economia acabarão por determinar o abandono desta concepção herdeira, nas palavras de Andresen, “*das características de instituições religiosas semelhantes edificadas ao longo de séculos...considerando os diferentes elementos do programa, com uma determinada independência, de acordo com as suas funções bem definidas, permitindo um mais interessante jogo de volumes, dispostos em volta de um elemento tradicional – o claustro – elemento do indispensável recolhimento em contacto com o ar-livre*”²⁰⁴.

Ainda que com base num outro esquema e disposição, Andresen e Januário Godinho ensaiam na mesma altura, no Instituto

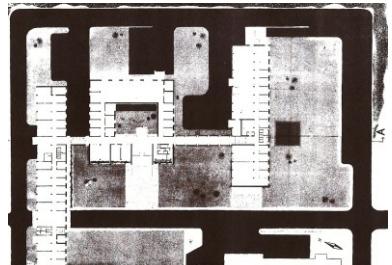
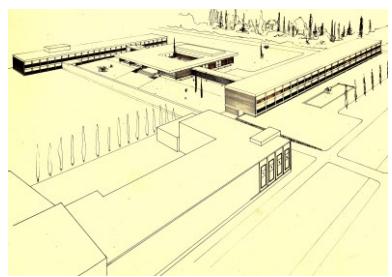
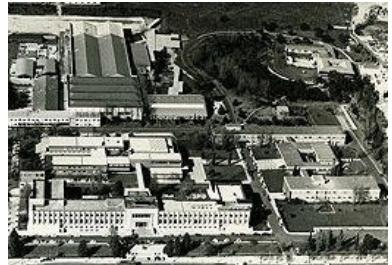
2:134

Calouste Gulbenkian (1958/59), o mesmo princípio de desdobramento e desmultiplicação do programa em diferentes blocos. “*Imagen gráfica*” do diagrama de funções, ou “*edifício esquema*”, de acordo com a própria descrição dos arquitectos, o projecto compreende três pavilhões implantados num parque ajardinado a nascente do edifício-sede do LNEC, projectado por Porfírio Pardal Monteiro no final de 1940. Do enunciado, que enumera os quatro campos de acção do futuro ICG, os laboratórios e as salas de trabalho do departamento de “Barragens” ocupam o corpo rectangular com três pisos que confronta a sul com a Avenida do Brasil, no extremo oposto o bloco dos departamentos de “Física” e de “Estradas e Aeródromos”, separados pelo arruamento que atravessa o edifício, encerra a composição

a norte, enquanto o departamento de “Fundações”, equipado com uma sala de ensaios de modelos de grandes dimensões, que transparece no perfil da cobertura, ocupa o corpo central que também serve de entrada e recepção principal do Instituto. De planta quadrangular organizada à volta de um pátio, e com dois pisos (cave e r/chão), o desenho deste volume, onde, além dos gabinetes de geofísica, terraplanagens, pavimentos, etc., estão localizados os arquivos, secretaria, vestiários e balneários dos funcionários, sobressai dos restantes acusando o papel específico que desempenha no conjunto.

Unidos por galerias e implantados assimetricamente ao longo de uma trama regular que articula a separação e a individualização dos quatro domínios de investigação, na concepção e construção dos laboratórios destaca-se a transparência, a continuidade e a fluidez espacial das áreas de acesso, que se estendem até ao sugestivo pátio interior, o trabalho de cofragem do betão deixado aparente e a utilização do tijolo vidrado de cor natural que garante uma imagem uniforme e homogénea do edificado.

Fazendo lembrar aspectos do campus do Illinois Institute of Technology (1939/58), projectado por Mies van der Rohe, ou ainda, de Alison e Peter Smithson, o “brutalismo” de uma Escola de Hunstanton (1949/54), o projecto vai merecer, da parte de Carlos Antero Ferreira, um pungente (e justificado) elogio, sublinhando “o ritmo exacto da modulação estrutural”, a “acertada escolha de materiais”, a “consciente sobriedade formal” de “um belo edifício que modestamente se recolhe, negando-se a exibir a ostentação de uma qualquer fachada principal virada à rua”²⁰⁵. Neste último ponto, Antero Ferreira quererá chamar à atenção para o facto de a obra preferir manter-se em posição isolada e recuada em relação ao imponente edifício do Laboratório Nacional, reclamando um lugar e um carácter autónomo, apesar de em determinado momento ter sido sugerido superiormente aos autores “uma certa unidade” entre as duas construções²⁰⁶. Andresen e Godinho vão, pelo contrário, defender a implantação e a disposição de um projecto que, “embora constituído por vários pavilhões não deixará de exprimir a ideia de um conjunto indivisível, com feição própria e de certo modo independente



251.LNEC, Campus

252.LNEC, Instituto Calouste G.

253.LNEC, Instituto Calouste G.



254.Illinois Institute Technology

255.Hunstanton School

256.LNEC, Edifício-sede

em relação ao plano geral do LNEC". Alertavam no entanto que "houve o propósito de lhe dar o volume preciso e suficiente para não diminuir nem destoar dos outros edifícios já construídos, nomeadamente o edifício central, cuja escala e posição, ou melhor, função hierárquica se respeita"²⁰⁷ – ideia que reiteram depois, quando afirmam tratar-se de "dar certa personalidade e independência ao ICG, sem contudo interferir ou prejudicar o edifício chefe, cuja posição de comando se defende e mantém em destaque"²⁰⁸.

Por detrás desta opção, de aparente modéstia, de não ofuscar e disputar os terrenos e o protagonismo do prédio-sede do LNEC, esconde-se simultaneamente – senão prioritariamente, uma preocupação em não ver o projecto confundido com a monumentalidade proposta por Pardal Monteiro, uma preocupação ideológica contrária aos princípios e aos valores que representa, e que se reflecte numa intervenção em sentido oposto, de vincada modernidade e a uma escala radicalmente diferente, mais humanizada, integrada e diluída no jardim envolvente.

Embora o Palácio de Justiça venha a exigir um salto de escala e a ponderação de valores de dimensão urbana e simbólica, encontramos nas duas obras anteriores, no "jogo de volumes" dos primeiros estudos para o Seminário das Caldas e em particular no "conjunto indivisível" do Instituto Calouste Gulbenkian, os princípios e os temas que estão na base de uma proposta que, na sua primeira versão, privilegia, tal como no LNEC, a horizontalidade, a sobriedade, o recolhimento da sua peça mais importante e a rejeição da noção de uma monumentalidade historicista e cenográfica, circunscrita ao edifício emblemático e representativo. Mais do que o edifício em si, as três hipóteses apresentadas revelam antes de mais uma preocupação com as relações do conjunto com a cidade e a vizinhança, que passa invariavelmente pelo agenciamento de um espaço monumental, uma praça que em ambos os casos compreendia uma praça menor, situada numa plataforma mais elevada, onde ficavam implantados os Tribunais Superiores, e, ao nível da rua, uma praça maior, pontuada por uma estátua da Justiça colocada ao eixo do percurso que atravessava o Parque, a Praça dos Jogos de Água e que, através

de uma passagem subterrânea sob a nova Rua Marquês de Fronteira, dava finalmente acesso à “esplanada” dos Tribunais Criminais e Cíveis.

Se das três propostas que Andresen e Godinho vão submeter à apreciação do Conselho Superior de Obras Públicas a primeira é sem dúvida aquela em que de imediato percebemos uma linha de continuidade com a experiência do ICG, no caso da solução B são já outras claramente as referências. Tratava-se, com esta segunda hipótese, ainda que em função da mesma disposição e ideia de um “Fórum” aberto à cidade, de arriscar um outro jogo volumétrico que conjugava horizontalidade e verticalidade, assinalando o novo centro cívico e urbano à cota alta, no extremo oposto daquele outro à beira-rio. Em contraste com a primeira proposta que limitada a cinco pisos procurava, em pano de fundo, passar discreta e despercebida (e merecendo por isso a desconfiança das entidades oficiais), a segunda pressupunha, pelo contrário, uma intervenção sem pudores e receios de se destacar da envolvente, alterando assumida e irrevogavelmente o perfil e a silhueta da capital.

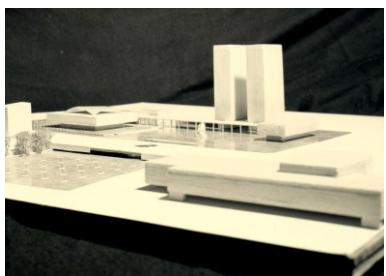
Desculpa e razão por termos incluído o Palácio de Justiça neste capítulo, esta solução B lembra clara e imediatamente, de Óscar Niemeyer, o Palácio do Congresso Nacional (1958/60) construído em Brasília no final de 1950, sobretudo pelos dois volumes em altura que recordam daquele projecto as torres anexas, mas também pela galeria que parece imitar o porticado da fachada da entrada do edifício principal, ou ainda pelo desenho da sala circular do Supremo Tribunal de Justiça e pela cúpula que lhe serve de cobertura que remetem para o próprio desenho e coroamento das assembleias do Senado e da Câmara dos Deputados. Num momento em que a cidade projectada por Lúcio Costa ocupa as páginas das revistas de arquitectura nacionais e internacionais²⁰⁹, esta referência resulta tão esperada e óbvia quanto contraditória, se atendermos à crítica severa que Andresen reserva ao plano de Brasília (e em que se subentende uma crítica à cidade moderna saída da *Carta de Atenas*), mas também ao trabalho realizado por Niemeyer. Para Andresen, “o saldo da nova capital brasileira” parecia “ser bastante mais negativo do que o



257.LNEC, Instituto Calouste G.

258.LNEC, Instituto Calouste G.

259.LNEC, Instituto Calouste G.



260.PJL, estudo preliminar “B”

261.Palácio Congresso Nacional

262.Palácio Congresso Nacional

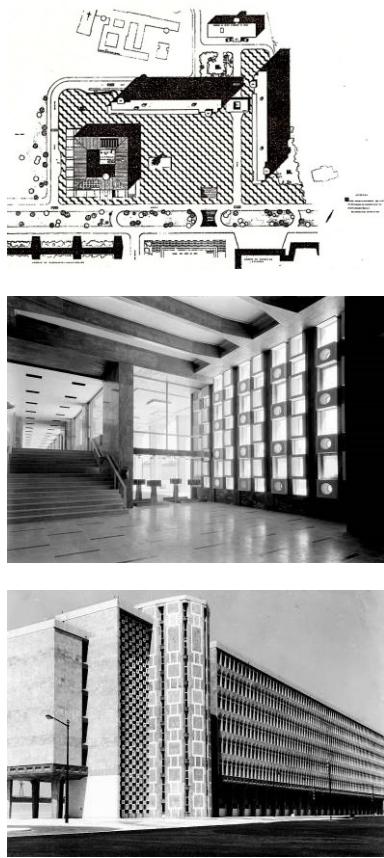
obtido em Chandigarh (de Le Corbusier). A gigantomaquia dos espaços destinados ao uso humano, na Praça dos Três Poderes, definem um espaço inóspito, não dotado daquele conforto visual, psicológico e espiritual que tradicionalmente foi próprio a um coração urbano. Trata-se igualmente duma composição abstracta, fazendo jogar plasticamente os grandes volumes entre si, através de vastos espaços, tão livres que parecem prolongar-se na paisagem local, demasiado incaracterística aliás. As grandes zonas residenciais, apesar duma preocupação patente em as rodear de espaços verdes e de lhes dar uma estrutura orgânica à base das «quadras» e «super-quadras», constituem uma parada monótona de repetidos blocos... esperando toda uma população constituída por um tipo «standard», como se supunha nas utopias romanceadas de Wells. Na própria arquitectura dos edifícios públicos, que tanto contribui para a formação do espaço ambiente, é novamente notório, não só o espontâneo talento imaginativo de Niemeyer, como a sua propensão para o malabarismo técnico e concepcional. «Toute maîtrise jette le froid” dizia Stéphane Mallarmé, e assim, apesar das faculdades naturais do seu autor, quase toda a arquitectura dos edifícios deixa-nos de certo modo indiferentes, com a sensação de obra executada com carácter de urgência, demasiado simplista e pobre diremos mesmo, despida daquela dignidade mímina que é devida à transcendência de certas ideias...”²¹⁰.

O facto da escala e dimensão do Palácio de Justiça ficar aquém da “gigantomaquia” dos espaços e das construções que compõem a Praça dos Três Poderes, não torna menos desconcertantes e inesperadas estas palavras, escritas no mesmo período em que Andresen e Godinho apresentam uma solução justamente inspirada, por mais que o não digam, no “malabarismo” de Niemeyer. Não surpreende em todo o caso esta influência e citação, era até inevitável que ocorresse, por um lado porque o conjunto dos edifícios do Congresso Nacional, do Supremo Tribunal Federal e do Planalto representava o mais recente e aproximado modelo de uma “Acrópole dos Palácios”, tornando quase obrigatório este olhar para o centro e coração de Brasília, mas também porque, em perspectiva, o fenómeno e o sucesso da ar-

quitectura brasileira será, na opinião de diferentes autores, “menos a curiosidade despertada pelo milagre de uma arquitectura exemplar num país periférico, ou a inflexão com características culturais locais no vocabulário do modernismo arquitectónico internacional, e mais a capacidade de reelaborar esse mesmo vocabulário, com maestria e eficácia invejáveis, no sentido da representação simbólica de valores”²¹¹. Na tradição de obras como o Ministério da Educação e Saúde Pública (1936/37), o trabalho de Niemeyer em Brasília confirmava essa mesma capacidade, de uma arquitectura que, não por acaso, emerge no panorama internacional na mesma fase em que, no interior do Movimento Moderno, se inicia o debate sobre a necessidade e a possibilidade de uma *Nova Monumentalidade*, tema do seminário que a revista *The Architectural Review* organiza em 1948 e para o qual é indicativamente convidado Lúcio Costa²¹².

Ainda que em linha com estas ideias, devemos naturalmente concluir que, apesar do Palácio do Congresso Nacional servir genericamente de modelo e referência à proposta de Andresen e Godinho, o resultado final não podia, pelo programa, contexto e circunstâncias, ser mais diferente. Enquanto o primeiro ocupa, em posição isolada, um lugar de destaque à cabeça de uma cidade planificada e construída do zero, propondo uma monumentalidade pensada em função de grandes eixos de circulação viária, de largas perspectivas a perder de vista e de espaços ilimitados à escala simbólica da grandeza territorial do Brasil, as soluções do Palácio de Justiça têm necessariamente em conta o tecido urbano pré-existente, são dele um prolongamento e remate que, em articulação com o projecto de Keil do Amaral, encerra a norte o Parque (e as perspectivas do Parque) na continuação da Avenida. Mesmo na sua forma mais exuberante, a monumentalidade em Lisboa resulta assim de uma leitura e adaptação ao lugar, de uma inter-relação mútua com a paisagem e a trama urbana que determina o alinhamento e a implantação dos volumes, beneficiando em termos de escala com a vizinhança e o protagonismo assumido pelo Palácio da Cidade.

Com alguma surpresa, entre as propostas apresentadas, acabará entretanto por ser esta mesma solução B que, numa primeira



263.PJL, solução final

264.PJL, Tribunais Cíveis

265.PJL, Tribunais Cíveis

avaliação, vai merecer o voto e o parecer favorável do CSOP. Conforme o relatório: “num exame comparativo, verifica-se que a concepção em altura... é a que melhores condições possui, por apresentar maiores benefícios de ordem funcional e económica, e melhor aspecto plástico. Melhores condições funcionais porque é a que contém acessos verticais e horizontais (para magistrados, funcionários, réus e público) mais simplificados e facilitados, e em menor número, e a que apresenta maiores facilidades de ligação entre os vários serviços, evitando extensas e cansativas galerias... Melhor aspecto plástico porque é a mais monumental, e a mais clássica em relação à época que vivemos, e portanto a que melhor a representará”²¹³. Inesperadamente, a informação negativa da Direcção-Geral de Aeronáutica Civil, que alertava para a impossibilidade dos edifícios excederem a cota de 145,0m na rota de aproximação ao Aeroporto da Portela, inabilitizando logo à partida a construção dos Tribunais Criminais e Cíveis à altura prevista (limite que na prática implicava a redução para metade da volumetria proposta), acabará no entanto por condenar aquela solução a que o CSOP “não hesitaria em dar a sua preferência”.

Dada a aparente impopularidade da horizontalidade da primeira hipótese²¹⁴, o anteprojecto e o projecto definitivo irão resultar, por exclusão de partes, do desenvolvimento da solução C, uma solução intermédia e de algum compromisso, e talvez por isso a menos interessante, a uma escala que o não é em extensão e de deliberada diluição na envolvente, como propunha a solução A, nem a uma escala que, pelo contrário, pretendia marcar o *skysline* da cidade. Na sua versão final, o plano de conjunto adopta assim da última proposta as mesmas proporções e a mesma disposição funcional com os diferentes blocos reunidos à volta da Praça da Justiça, excepção feita aos Tribunais de Polícia e Execução de Penas que ocupam agora uma posição recuada, no reate do arruamento de serviço perpendicular à Rua Marquês de Fronteira. Idênticos entre si no desenho e volumetria, ambos os Juízos Criminais (implantados a norte) e Cíveis (a nascente) desempenham na articulação do programa um papel subordinado de *background*, um cenário de fundo que direciona o olhar e

que, na sua uniformidade e semelhança, põe em evidência o carácter excepcional do pavilhão que abriga os Tribunais Superiores. Nestas duas construções, de segundo plano, cuja modulação estrutural e espacial transparece no exterior, sobressaem os pórticos ao jeito do Terreiro do Paço, que garantem abrigo, ligação e continuidade entre os edifícios, e os corpos salientes das comunicações verticais destinadas ao público que, em número de quatro, pretendiam representar simbolicamente as quatro virtudes cardiais: Justiça, Fortaleza, Prudência e Temperança.

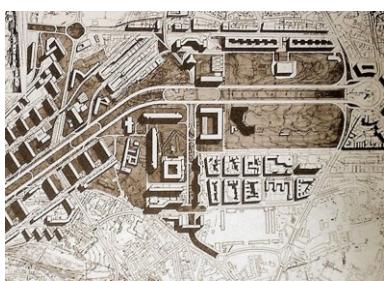
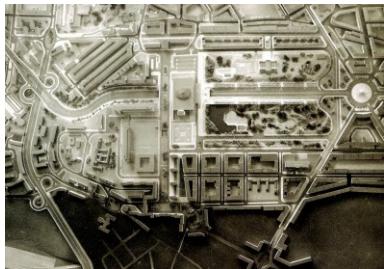
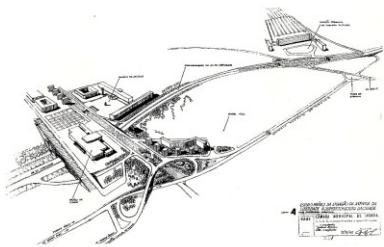
Com alguns elementos decorativos, numa linguagem e expressão densa e saturada, que nada deve à delicadeza e sofisticação da arquitectura brasileira, que a solução B parecia sugerir, do pouco que do projecto final chega de facto a ser construído podemos ainda assim pressentir o choque e o conflito entre as sensibilidades contrárias dos seus autores, por um lado o classicismo e o trabalho de detalhe de um Januário Godinho dos Tribunais de Tomar (1955) e Ovar (1960/61), e ao mesmo tempo o sentido prático e a formação moderna de um Andresen, cuja personalidade está bem mais patente e à vontade nos projectos LNEC.

Mesmo nas suas contradições, pecando por algum excesso de desenho, pormenorização e participação das artes, quando a largueza do projecto exigiria uma execução de serviços mínimos, a ser construído na íntegra, o Palácio de Justiça de Lisboa acabaria por significar uma ruptura com os modelos e os paradigmas da arquitectura de justiça edificada em Portugal ao longo dos anos 1950 e mesmo no início da década de 1960²¹⁵, uma arquitectura tendencialmente inspirada no sempre aconselhado “espírito regionalista”, ou então num mais solene vocabulário historicista de que o Palácio de Justiça do Porto (1958/61), desenhado na mesma altura por Raul Rodrigues Lima, constitui o mais acabado e emblemático exemplo.

Frustrada a aprovação da solução B, na sequência da avaliação dos estudos preliminares, são várias as desventuras que entretanto explicam o fracasso, que o não é apenas do Palácio de Justiça isoladamente, mas do arranjo da zona norte do Parque Eduardo VII no seu todo.



266.Tribunal, Tomar
267.Tribunal, Tomar
268.Palácio Justiça, Porto



269. Plano Urbanização, 1961

270. Plano Urbanização, 1963

271. Plano Urbanização, 1967

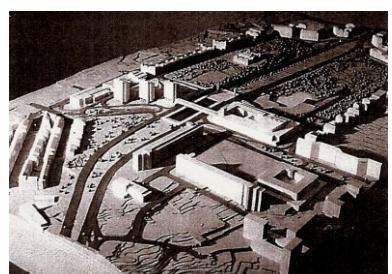
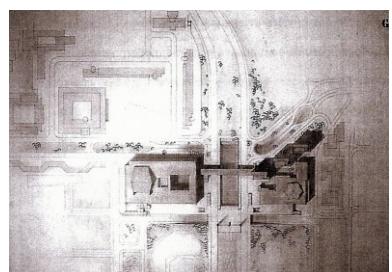
Logo em 1961, depois da apresentação do “Plano de Conjunto para o Palácio da Cidade” de Keil do Amaral (com Raul Chorão Ramalho, Manuel Tainha e Carlos Manuel de Oliveira Ramos), é conhecida, em sentido contrário ao que então se propunha, a “Sugestão para o Prolongamento da Avenida da Liberdade” de Cristino da Silva (novamente), e ainda o estudo prévio de ligação da Avenida “à superestrutura da cidade” de José Luís Amorim e José de Lima Franco, que precede o projecto de 1963 dos mesmos autores. Será já com base neste último plano que retoma, uma vez mais, a ideia do atravessamento viário através do Parque, propondo uma passagem em túnel sob o Palácio da Cidade, que são apresentadas as maquetas do anteprojecto e projecto final de Andresen e Godinho. Este estudo e, de uma forma ainda mais evidente, o estudo (mais um) de 1967, desenvolvido no âmbito do Plano Director coordenado por Georges Meyer-Heine, ao recuperarem a saída e a extensão da cidade para norte na continuação da Avenida, vêm introduzir uma escala de circulação automóvel em total contradição com o espírito do plano-base de 1960, pondo em causa a relação de proximidade e a interdependência entre os Palácios (e em particular o Palácio da Cidade) e o Parque, nos moldes em que era imaginado por Keil do Amaral²¹⁶. De início entendido como um espaço verde por excelência no coração de Lisboa, pódio e antecâmara da “Acrópole” composta pelos edifícios da justiça, auditório e museu municipal, via-se agora diminuído, transformado numa via de acesso, transição e passagem, em vez de o ser de fecho e coroamento do tecido histórico.

Consecutivamente adiado, vítima dos humores e das diferentes orientações das sucessivas vereações que passam pela CML, o Palácio da Cidade acabará, esquecido, por não se concretizar, apesar do seu autor ainda projectar uma derradeira versão adaptada ao plano de urbanização do final de 1960. A sua não edificação significa a primeira grande baixa para o Palácio de Justiça, sem a sua construção o projecto de Andresen e Godinho resulta truncado e desvirtuado, sem a escala e a profundidade que o Palácio em primeiro plano emprestava.

Ao Palácio de Justiça, propriamente dito, não estará em todo o

caso reservada melhor sorte. Todo o processo começa mal logo na elaboração do programa-base que o próprio Conselho Superior de Obras Públicas não tem dúvidas em assumir como “deficiente e pouco esclarecedor”, dificultando “a missão dos técnicos encarregados de o resolverem”²¹⁷. Na ausência de um enunciado definitivo, ponderado e amadurecido como exigia a grandeza e a complexidade da obra, as várias propostas apresentadas pelos arquitectos serão por isso encaradas como uma oportunidade para a consecutiva reavaliação e correção do mesmo – num esforço inglório de aproximação a um programa que permanecerá indefinidamente em aberto. Cada uma das soluções, em cada uma das fases de projecto, de estudo prévio, anteprojecto e até de execução e pormenorização, acabarão assim por ser entendidas como soluções provisórias sujeitas às mais variadas recomendações, sugestões, alterações e emendas de última hora, no que diz respeito à organização de partes ou do programa no seu todo, no que diz respeito ao dimensionamento dos compartimentos e à exigência de novos espaços e funções nunca antes previstos²¹⁸. Não surpreende desta maneira os repetidos prolongamentos e adiamentos, e o exponencial aumento de custos que em fase de anteprojecto já sofrem uma apreciação em cerca de 50% do valor estimado, dos 148,987.068\$00 da proposta inicial mais modesta para um novo orçamento agora fixado em 220,996.956\$00 – que não inclui “os custos das instalações especiais de aquecimento, electricidade, ascensores, ventilação e ainda das obras de arte”.

Não surpreende ainda que, depois da aprovação da proposta que resulta do desenvolvimento da solução C e do rasgado elogio deixado ao trabalho realizado pelos autores²¹⁹, se assista ao deterioramento das relações entre os profissionais e os Ministérios da Justiça e Obras Públicas em virtude justamente do atraso na entrega do projecto final dos Tribunais Cíveis, que as autoridades esperavam ver terminado em poucos meses para de imediato lançarem o concurso da construção das fundações e muros de suporte. Em Março de 1964, a informação prévia do DNISP²²⁰ e a carta enviada por Andresen e Godinho, em justificação do atraso, são a todos os níveis esclarecedoras da desarticulação,



272. Palácio da Cidade, 1963

273. Palácio da Cidade, 1967

274. Palácio da Cidade, 1967

das sucessivas rectificações e dos avanços e recuos que o encargo conhece²²¹.

Chegados a Setembro, meses passados da extensão do prazo que os próprios tinham proposto, é já em tom ríspido e crispado que o MOP convida os técnicos contratados “a definirem com precisão e pela última vez” uma nova data, “para todos os efeitos, improrrogável” – num ofício em que também se abordam as “desinteligências” havidas com o delegado das novas instalações para os serviços públicos²²². Numa nova e longa carta, em jeito de balanço e em que se referem as “*revisões de vária ordem, algumas impostas, outras sugeridas e outras ainda de carácter geral, devidas ao apuro dos próprios estudos*”, os arquitectos comprometem-se finalmente com a entrega dos desenhos gerais, de execução e pormenor no decorrer dos meses seguintes, de Outubro e Novembro²²³.

Com novas atribulações e percalços, a conclusão dos restantes projectos acabarão, também eles, por se arrastar no tempo até quase ao final de 1966, altura em que Andresen e Godinho decidem encerrar o escritório em Lisboa e pôr termo à parceria que mantinham²²⁴. Ao longo de 1967 continuarão porém a dar resposta a novas e inesperadas solicitações relacionadas com a proposta final dos Tribunais de Polícia e Execução de Penas, e que se prendem fundamentalmente com os pareceres da Direcção Geral de Justiça que, além de uma extensa lista de reparos (que parece ignorar a finalidade de um projecto de execução)²²⁵, avançam com a necessidade, não só, de se alargar em mais um módulo o edifício, como em construir um novo piso de reserva para se “assegurar possíveis futuras exigências dos serviços”. Como se não bastasse, informava-se ainda que os Tribunais de Polícia poderiam, pela sua localização, “prejudicar as perspectivas resultantes do futuro prolongamento da Avenida da Liberdade, pelo que a Câmara Municipal de Lisboa veria com agrado a revisão dessa implantação”. Em carta de 15 de Março, os dois arquitectos ainda dão satisfação às pequenas dúvidas e recomendações, mas no final não lhes resta outra solução que não seja a de proporem a elaboração de um “projecto completamente novo” e a redacção de um novo contrato. Embora esta hipóte-

se ainda chegue a ser colocada e ponderada, em ofício de 22 de Junho, a mesma Direcção volta a atrás e sugere pura e simplesmente que as correccões formuladas “podiam ser atendidas com ligeiras adaptações sem necessidade de um novo estudo e apenas com a revisão do cálculo da estrutura”. Andresen falece no dia 24 e é de julgar que a partir desta data Januário Godinho tenha decidido desligar-se por completo da obra.

Decidida, numa primeira etapa, a edificação dos Tribunais Cíveis e de Polícia, de acordo com os terrenos imediatamente disponíveis, a construção dos Juízos Criminais e Superiores ficava entretanto em suspenso, dependente da desapropriação de terrenos privados e sobretudo do acordo para a libertação das parcelas ocupadas pelo Ministério do Exército. O insucesso das negociações²²⁶ e a guerra colonial em curso acabarão porém, e em definitivo, por determinar a inviabilização e o fracasso da segunda fase da empreitada.

Mutilado, fora de escala e ininteligível, o que assim hoje sobra do Palácio de Justiça mais não passa de uma ruína do “Fórum” imaginado por Andresen e Godinho, mas também da “Acrópole” sonhada para uma das mais nobres zonas da cidade de Lisboa, e que a ser concretizada tê-lo-ia sido certamente pelo significado e impacto na vida da capital uma das obras mais marcantes da arquitectura e do urbanismo português da época.

Resta, um pouco à margem do tópico tratado ao longo do capítulo, mas na sequência lógica e propícia de ambos os projectos no Parque Eduardo VII e na Avenida do Brasil, abordar o tema pouco claro e polémico da parceria e colaboração entre os autores no final de 1950 – entre um Januário Godinho que, por formação e convicção, sempre se manteve à margem da militância que anima a ODAM e o CIAM/Porto, de que Andresen, pelo contrário, fez parte desde o início, participando activamente nas acções e iniciativas levadas a cabo por estes dois grupos.

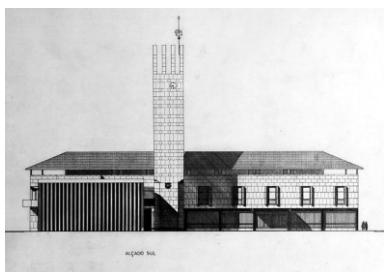
Separados por uma geração e por um posicionamento profissional, à partida, muito diferente, os caminhos dos dois arquitectos parecem cruzar-se logo em 1947 quando participam individualmente no concurso por convite organizado pela Empreza das Águas do Gerez, cruzam-se depois em 1953 quando Godinho é



275.PJL, Tribunais Cíveis

276.PJL, Tribunais Cíveis

277.PJL, Tribunais Cíveis



278.Pousada Valença

279.Pousada Salamonde

280.BESCL//UEP, Porto

281.Paços Concelho, V. Castelo

282.Paços Concelho, Famalicão

chamado a decidir a melhor localização para a construção do Bairro da FCP-HE em Bragança²²⁷, que Andresen vai mais tarde desenhar, e não é improvável ainda que os dois se voltem a encontrar quando o primeiro projecta a Buvete das Termas de Chaves, ao mesmo tempo que a Andresen é encomendada, a poucos quilómetros, a piscina das Pedras Salgadas.

Sendo certo que se conheciam (até porque frequentavam os mesmos locais na Avenida dos Aliados onde tinham escritório), estas pistas e a pouca informação que encontrámos em arquivo não permitem porém estabelecer os exactos contornos da relação que mantiveram, nem explicam o contexto e as circunstâncias que os leva a colaborar subitamente em Lisboa. A partir das conversas tidas com Cristiano Moreira, podemos no entanto conjecturar que a parceria entre ambos mais não passou de uma associação episódica, de conveniência e oportunidade, em que Andresen terá procurado o prestígio e a autoridade de Godinho quando é encarregue dos projectos do LNEC, ao que o último terá respondido com o recíproco convite para juntarem esforços na elaboração do plano para o Palácio de Justiça.

Recusando sempre – liminarmente, a ideia de uma relação do tipo mestre/discípulo, da experiência e da temporada que passou no escritório do Largo do Andaluz, Cristiano Moreira lembra, em sentido contrário, os diferendos entre duas personalidades com um temperamento e um pensamento próprios – de um Godinho mais ponderado e de um Andresen mais assertivo, vendendo-se em determinada altura no desconfortável papel de conciliador e intermediário entre a moderação de um e a abordagem mais directa e impaciente do outro²²⁸.

Se Andresen não foi, com base neste testemunho, o seguidor ou o herdeiro da “escola” de Januário Godinho, como alguns autores defendem, parece-nos em todo o caso precipitado ignorar a influência que a convivência entre os dois terá proporcionado.

Como explicar de outra maneira uma Pousada S. Teotónio em Valença sem lembrar, por exemplo, as Pousadas da Hidroelétrica do Cávado, na Venda Nova (1949/50) ou em Salamonde (1951/56), um edifício do BESCL em São João da Madeira sem lembrar a sede da União Eléctrica Portuguesa no Porto (1953),

2:082

2:162

ou ainda, mais descaradamente, a primeira solução dos Paços do Concelho de Viana do Castelo que recorda e coincide no tempo com a inauguração da Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão (1956/61). Se no final a maturidade, a experiência e o sentido cultural das suas teses e propostas, particularmente úteis numa fase de equacionamento da herança moderna, podem explicar algum ascendente de Godinho, o Tribunal de Vila do Conde (1962), o mais desrido e simples de todos os tribunais de comarca que projecta, não pode por sua vez ser entendido senão à luz do trabalho que realiza em simultâneo com Andresen, acusando o que inevitavelmente terá sido uma relação de duas vias, de contágio, aprendizagem e influência mútua.

NOTAS:

- ¹⁶⁰ Philip L. Goodwin, *Brazil Builds, Architecture New and Old 1652-1942*, New York, Museum of Modern Art, 1943.
- ¹⁶¹ Ana Vaz Milheiro, *Nos Trópicos Sem Le Corbusier, Arquitectura Luso-Africana no Estado Novo*, Lisboa, Relógio d'Água, 2012, pp.18.
- ¹⁶² Sérgio Fernandez, *Percurso, Arquitectura Portuguesa 1930/1974*, Porto, FAUP, 1988 (1985), pp.57.
- ¹⁶³ Uma abordagem propagada pelos manifestos de Le Corbusier e continua da, por exemplo, em Giedion, em *Space, Time and Architecture*.
- ¹⁶⁴ Sobre estas exposições ver: Ana Vaz Milheiro, Jorge Figueira, *A Joyous Architecture, As Exposições de Arquitectura Moderna Brasileira em Portugal e a sua Influência nos Territórios Português e Africano*, 8º Seminário Docomomo Brasil – Cidade Moderna e Contemporânea, Rio de Janeiro, 2009, disponível em: docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/018-1.pdf (data da última consulta: 01/10/2018).
- ¹⁶⁵ Sebastião Formosinho Sanchez, “A Arquitectura Moderna Brasileira, Arquitectura Moderna Portuguesa”, *Arquitectura*, n.29, 2ª Série, Lisboa, (Fevereiro) 1949, pp.17.
- ¹⁶⁶ Victor Palla, “Lugar da Tradição”, *Arquitectura*, n.28, 2ª Série, Lisboa, (Janeiro) 1949, pp.4-5.
- ¹⁶⁷ Octávio Lixa Filgueiras, “A Escola do Porto (1940/69)”, *Carlos Ramos, Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.
- ¹⁶⁸ Reyner Banham, *Age of the Masters: a Personal View of Modern Architecture*, London, Architectural Press, 1977, pp.39.
- ¹⁶⁹ Citado em Le Corbusier, *Maneira de Pensar o Urbanismo*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2008 (*Manière de Penser l' Urbanisme*, 1946), pp.33.
- ¹⁷⁰ Carta de 16 de Fevereiro de 1947 (solicitando informação detalhada sobre a igreja de Pampulha), em que podemos ver as mesmas expressões utilizadas por Teotónio Pereira em *A Arquitectura Cristã Contemporânea*, daílo que julga urgente na arquitectura portuguesa – um “estilo original, enraizado na Terra, ligado ao Povo e compassado à Época”, e que já encontra na arquitectura brasileira.
- ¹⁷¹ As duas primeiras viagens de Lúcio Costa a Portugal datam de 1926 e 1948. Seduzido pela riqueza do património e paisagem que encontrou, regressa em 1952, para realizar uma visita de estudo em que percorre o país de norte a sul, do Minho ao Algarve. Os desenhos e o registo que faz destas viagens (e que terão influenciado a realização do *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa* mais tarde levada a cabo pelos arquitectos por-



283.Tribunal, Vila do Conde
284.PJL, Tribunais de Polícia

tugueses) foram motivo da exposição e catálogo organizados por: José Pessoa, Maria Elisa Costa, *Bloquinhos de Portugal, A Arquitectura Portuguesa no Traço de Lúcio Costa*, Fundação Nacional das Artes, 2012.

¹⁷² Delfim Amorim que, em 1951, emigra para o Brasil onde, como profissional e docente na Escola de Belas Artes do Recife, desenvolve um trabalho influente no contexto da arquitectura pernambucana.

¹⁷³ Entre o júri que atribui o prémio estão Gropius, Sert e Alvar Aalto. O projecto é publicado nas revistas *Bauen+Wohen* e *Architecture d'Aujourd'hui* (n.57, Dezembro 1954).

¹⁷⁴ Uma das primeiras obras desenhadas por Maurício de Vasconcelos depois de, no Brasil, ter estagiado com João Vilanova Artigas e Sérgio Bernardes – o único português, como ressalva Ana Vaz Milheiro, com experiência profissional naquele país.

¹⁷⁵ *Arquitectura*, n.16, 2ª Série, Lisboa, (Junho) 1947, pp.4.

¹⁷⁶ *Arquitectura*, n.22, 2ª Série, Lisboa, (Abril) 1948, pp.4.

¹⁷⁷ *Arquitectura*, n.27, 2ª Série, Lisboa, (Outubro) 1948, pp.12-16.

¹⁷⁸ *Arquitectura*, n.33/34, 2ª Série, Lisboa, (Maio) 1950, pp.8-9.

¹⁷⁹ *Arquitectura*, n.38/39, 2ª Série, Lisboa, (Maio) 1951, pp.21-22.

¹⁸⁰ *Arquitectura*, n.41, 2ª Série, Lisboa, (Março) 1952., pp.5-7.

¹⁸¹ *Arquitectura*, n.49, 2ª Série, Lisboa, (Outubro) 1953, pp.7-9.

¹⁸² A propósito precisamente da Casa Oswald de Andrade, Papadaki assinala: “This small house designed for the open country and for a limited budget shows the main characteristics of Niemeyer’s residential planning: integrated space for outdoor and indoor living, strict economy in the distribution of each area-function combined with a generous total building volume, and, finally, the introduction of a major art as a legitimate architectural element” – Stamo Papadaki, *The Work of Oscar Niemeyer*, New York, Reinhold, 1951 (1950), pp.18.

¹⁸³ *Arquitectura*, n.35, 2ª Série, Lisboa, (Agosto) 1950, pp.2.

¹⁸⁴ Designação das peças ou elementos vazados de cerâmica ou cimento empregues na construção de paredes perfuradas para proporcionar transparência, ventilação e a filtragem de luz natural. A palavra resulta da combinação dos sobrenomes dos engenheiros brasileiros – (Co)imbra, (Bo)eckman e (Gó)jis – responsáveis pela sua invenção.

¹⁸⁵ Como assinala Philip Goodwin: “Embora os primeiros ímpetos modernos tenham chegado por importação, bem logo o Brasil achou um caminho próprio. A sua grande contribuição para a arquitectura nova está nas inovações destinadas a evitar o calor e os reflexos luminosos em superfícies de vidro, por meio de quebra-luzes externos... Já, em 1933, Le Corbusier recomendava o uso de quebra-luzes móveis externos em seu projecto inexecutado para Barcelona, mas foi no Brasil onde, primeiro, essa teoria se pôs em prática. Tais como os arquitectos do Brasil os desenvolveram, esses pára-sóis externos são às vezes horizontais, às vezes verticais, às vezes móveis, às vezes fixos. Quebra-sol é o nome que se lhes dá, mas a expressão francesa *brise-soleil* é mais geralmente usada” – Philip L. Goodwin, *Brazil Builds, Architecture New and Old 1652-1942*, New York, Museum of Modern Art, 1943, pp.84-85.

¹⁸⁶ O Pavilhão *Lusalite* e sobretudo esta solução apresentada para Piscina no Tamariz, em que Andresen utiliza extensivamente o azulejo no revestimento da fachada principal do edifício proposto, recordam a importância da arquitectura brasileira no reavivamento da utilização daquele material cerâmico pelos arquitectos modernos portugueses. Sobre o assunto ver por exemplo o artigo de Ana Almeida, *O Azulejo em Portugal nas Décadas de 1950 e 1960, influência brasileira e especificidades locais*, disponível em: vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.148/4490?fb_comment_id=526847733996920_6783740 (data da última consulta: 01/10/2018).

¹⁸⁷ Publicada na *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.52, (Janeiro) 1954.

¹⁸⁸ Arquitecto da geração nascida em 1910, Januário Godinho estuda na Escola de Belas Artes do Porto onde se licencia em 1932, num período em que estagia com Rogério de Azevedo. Figura maior da arquitectura portuguesa do século XX, ao longo da sua carreira desenvolve uma obra eclética em que se destacam os projectos dos Armazéns Frigoríficos de Mas-

sarelos (1934), da Casa Afonso Barbosa em Famalicão (1939), dos bairros e pousadas que desenha para a Hidroeléctrica do Cávado (1949/64), do edifício-sede da UEP no Porto (1953) e dos vários tribunais, que projecta em 1950 e 1960. Admirador confesso da obra de Frank Lloyd Wright, é dele o texto sobre o percurso do arquitecto norte-americano que a revista *Arquitectura* publica em Abril de 1960. Sobre Januário Godinho ver: Fátima Sales, *Januário Godinho na Arquitectura Portuguesa ou a Outra Face da Modernidade*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Universidad de Valladolid, 2001.

¹⁸⁹ Ministros da Justiça, o primeiro entre 1944 e 1954, e o segundo entre 1954 e 1967.

¹⁹⁰ *Palácio de Justiça de Lisboa, Tribunal Cível e Tribunais de Polícia e Execução de Penas*, Lisboa, DGEMN/MOP, 1970, pp.5.

¹⁹¹ Os muitos projectos para a Avenida, de 1879 a 2001, encontram-se reunidos em: João Sousa Moraes, Filipa Roseta, *Os Planos da Avenida da Liberdade e seu prolongamento*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005.

¹⁹² Luís Cristino da Silva, “Estudo do Prolongamento da Avenida da Liberdade através do Parque Eduardo VII”, *Arquitectura*, n.20, 1ª Série, Lisboa, (Agosto) 1931.

¹⁹³ Ana Tostões, *Monsanto, Parque Eduardo VII, Campo Grande: Keil do Amaral, Arquitecto dos Espaços Verdes de Lisboa*, Lisboa, Salamandra, 1992, pp.84. Tal como era preconizado por Étienne de Gröer no Plano Director de Lisboa, de 1938, a proposta de Keil do Amaral defendia a manutenção do Parque Eduardo VII como espaço verde e de recreio privilegiado para os habitantes da cidade, em oposição aos planos anteriores e outros mais à frente que optavam pela continuidade da Avenida.

¹⁹⁴ A história e as vicissitudes do Palácio da Cidade (e das suas diferentes versões) é contada em *Keil do Amaral, Arquitecto dos Espaços Verdes de Lisboa*, onde é lembrado que “de todo o conjunto estudado apenas se construiu o «miradouro monumental», o arranjo do topo norte, como lhe chamava Keil do Amaral, com os pilares de enquadramento da estátua de Nuno Álvares Pereira...Inacabada, a obra ficaria suspensa no tempo”.

¹⁹⁵ A história dos vários Palácios de Justiça de Lisboa, do período anterior à República aos projectos de Andresen e Januário Godinho, é descrita em: António Manuel Martins Nunes, *Arte, Memória e Ideologia, Espaços e Imagens da Justiça do Estado Novo (elementos para uma análise da arte judiciária)*, Dissertação de Mestrado em História das Instituições e Cultura Moderna e Contemporânea, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, 1999, pp.144-154. Das propostas de Rodrigues Lima em particular são descritas as quatro soluções apresentadas: “Solução A: procurando atender aos desejos da Câmara, apostada em ocultar a Cadeia, o complexo ficaria rodeado pelo pavilhão dos Tribunais Criminais, Tribunal de Polícia, Tribunal de Execução de Penas e Instituto de Criminologia...O Supremo Tribunal de Justiça ficaria implantado numa praça a edificar no alto do Parque Eduardo VII...Englobaria a Procuradoria-Geral da República, o Conselho Superior Judiciário e a Ordem dos Advogados. Seria uma praça fechada idêntica ao Rossio, onde seriam erguidos o Tribunal da Relação, a Direcção Geral dos Serviços Prisionais, a Direcção Geral dos Serviços de Registo e Notariado...Solução B: no caso de ser definitivamente abandonado o projecto do Palácio da Cidade, o local poderia ser aproveitado para construir os Tribunais Superiores, num regresso à ideia defendida por Duarte Pacheco. Deste modo os Tribunais Criminais seriam construídos em redor da Penitenciária...Solução C: proceder-se-ia à demolição integral da Cadeia Penitenciária, negociando com a Câmara outro espaço citadino para a edificação do Palácio da Cidade...Solução D: o Palácio de Justiça ocuparia inteiramente os terrenos deixados livres quer pela Penitenciária a demolir, quer pelo Palácio da Cidade. Esta solução, que parecia satisfazer as aspirações do encomendador e os gostos do arquitecto, mereceu tratamento mais pormenorizado. Reproduzindo a configuração do Terreiro do Paço, Raul Rodrigues Lima desenha um vasto e imponente Palácio, subordinado às regras clássicas da monofocalidade. O cenário de honra da futura praça é inteiramente preenchido pelo imponente

bloco dos Tribunais Superiores. Ligadas ao edifício central, e fechando lateralmente a Praça, emergem duas alas – à direita a Relação, e à esquerda os Tribunais Criminais. As fachadas de honra dos três blocos, unidas entre si, são preenchidas exaustivamente por colunas simetricamente alinhadas” (pp.127).

¹⁹⁶ O relatório da comissão de 1949, chega, por exemplo, a propor a instalação dos “Tribunais Cíveis na Boa Hora, construir os Tribunais Criminais junto da Penitenciária, e os Tribunais Superiores no Parque Eduardo VII ou terrenos circundantes, ou ainda na Avenida Ribeira das Naus, Praça D. João I, Praça Afonso Albuquerque, Alto de Santa Clara e terrenos do antigo Matadouro”.

¹⁹⁷ Hoje classificado Monumento de Interesse Público, a Cadeia Penitenciária, construída, na segunda metade do século XIX, segundo o modelo do panóptico radial e com base num estilo e em elementos de inspiração ecléctica, não suscitava à época, da parte dos serviços do Estado, mas também da parte dos arquitectos, qualquer preocupação em relação ao seu valor histórico e patrimonial, pelo que a sua demolição era vista com naturalidade, face à sua localização pouco apropriada e à obra “maior” que se projectava no seu lugar.

¹⁹⁸ João Andresen e Januário Godinho, *Palácio de Justiça de Lisboa, Estudos Preliminares*, Junho de 1960.

¹⁹⁹ De acordo com correspondência de 3 de Março de 1958.

²⁰⁰ De acordo com o parecer n.3064 do CSOP, de Julho de 1961.

²⁰¹ Francisco Keil do Amaral, Raúl Chorão Ramalho, Carlos Manuel Oliveira Ramos e Manuel Tainha, *Palácio da Cidade: Plano de Conjunto, Memória Descritiva*, Câmara Municipal de Lisboa, Novembro de 1960.

²⁰² António Manuel Martins Nunes, *Arte, Memória e Ideologia, Espaços e Imagens da Justiça do Estado Novo (elementos para uma análise da arte judiciária)*, Dissertação de Mestrado em História das Instituições e Cultura Moderna e Contemporânea, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, 1999, pp.152.

²⁰³ “Planning the Comprehensive School”, *Architectural Design*, n.4, Vol. XXVI, (Abril) 1956, pp.110 (a revista foi consultada no arquivo do arquitecto Cristiano Moreira. O parágrafo citado estava entre os que vimos sublinhados).

²⁰⁴ Conforme Memória Descritiva e Justificativa, de Janeiro de 1959.

²⁰⁵ Carlos Antero Ferreira, “Um Belo Edifício”, *Binário*, n.51, Lisboa, (Dezembro) 1962. Útil pela análise crítica e explicativa do projecto, o texto Antero Ferreira começa por descrever uma obra onde não cabem “nem larvados desvarios de vidros gigantes erguidos a esmo, desventrando intimidade; nem mudos paredões de granito sem um porquê; nem horríveis espasmos de alumínio anodizado a ouro velho; nem frenética amálgama de beirados e sub-beirados, balaustres, pináculos e olhos-de-boi, cuspidos em abortado arraial de feira pseudo-tradicionalista; nem incógnitas colunatas, monumentalidade de série, pórticos alvinitentes com hirtas estátuas de uma ou outra banda de rígido eixo de simetria”. Do edifício em si mesmo sublinha como “os corpos das «estradas e aeródromos» e das «barragens» sistematizam correctamente toda uma necessária teoria de gabinetes de estudo e laboratórios, sem quaisquer descabidas opulências de espaços ou acabamentos”, enquanto “o corpo central exterioriza claramente – em função das suas cumulativas atribuições arquitectonicamente bem explícitas – uma outra natureza conceptual. Enquanto certo e justificado hermetismo caracteriza os gabinetes de trabalho – dependências como que introvertidas, propiciando a meditação e o pensamento científicos, a este corpo central alegra-o uma serena transparência que a frescura e o silêncio do pequeno pátio interior, quase conventual, prolonga e acentua”. No final detém-se neste espaço para chamar a atenção como “neste pátio relvado, com sugestões de percursos breves, um delicado espelho de água anima-se com a presença de uma taça onde um discreto repuxo canta continuamente o seu murmúrio. Aqui alegremente, em cascata se acolhem as águas que pelas caleiras da cobertura ondulada correm nos dias de chuva”.

²⁰⁶ Ana Tostões, “Em direcção a uma nova monumentalidade: os equipamen-

tos culturais e a afirmação do movimento moderno”, *Cultura: Origem e Destino do Movimento Moderno. Equipamentos e Infra-Estruturas Culturais 1925-1965*, 3º Seminário Docomomo Ibérico, Porto, 2001.

²⁰⁷ Memória Descritiva, de Fevereiro de 1959, do estudo prévio.

²⁰⁸ Memória Descritiva, de Novembro de 1959, do projecto final.

²⁰⁹ Entre outras publicações, Brasília é nesta altura tema e capa das revistas *Architecture d'Aujourd'hui* e da italiana *Zodiac*, e em Portugal das revistas *Técnica* (12/1958) e *Binário* (07/1960). De referir ainda a este propósito uma nova visita que Lúcio Costa realiza a Portugal e à ESBAP, a convite de Carlos Ramos, onde, além de participar na discussão sobre os resultados do *Inquérito à Arquitectura Regional* e de apresentar uma conferência sobre “O Novo Humanismo Científico e Tecnológico”, tem a oportunidade de explicar aos alunos e profissionais portuenses o seu projecto para a nova capital brasileira. A visita ocorre em todo o caso em Maio de 1961, em data posterior à apresentação dos Estudos Preliminares para o Palácio de Justiça de Lisboa.

²¹⁰ João Andresen, *Para Uma Cidade Mais Humana*, Porto, Imprensa Social, 1962, pp.70. Se por um lado a crítica ao plano-piloto de Brasília parece em grande medida colada à crítica feita por Bruno Zevi nas páginas da revista *L'Architettura* (em que nos fala de uma cidade kafkiana), em relação ao “malabarismo técnico” de Niemeyer, Andresen parece alinhar ao lado de Max Bill que, logo em 1953, acusa polemicamente a arquitectura brasileira de padecer de um “amor ao inútil” e ao “simplesmente decorativo”, dando como exemplo o conjunto de Pampulha, em Belo Horizonte. Na opinião de Max Bill: “Niemeyer, apesar do seu evidente talento, projectou-o por instinto, por simples amor à forma pela forma; elaborou-o em torno de curvas caprichosas e gratuitas cujo sentido arquitectural apenas para si mesmo é evidente. O resultado disso é um barroquismo excessivo que não pertence à arquitectura nem à escultura”. A resposta imediata chega pelas conhecidas palavras de Lúcio Costa: se a arquitectura brasileira denotava algum “barroquismo”, só confirmava que os seus autores não descendiam de relojoeiros suíços, mas de construtores de igrejas barocas.

²¹¹ Ricardo Souza Rocha, “A Arquitectura diante da Esfinge ou a Nova Monumentalidade: uma análise do Monumento Nacional aos Mortos na Segunda Guerra Mundial, Rio de Janeiro”, *Anais do Museu Paulista*, Vol.15, n.2, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2007, pp.165.

²¹² Sob o título: *In Search of a New Monumentality*, o simpósio conta ainda com as participações de Gregor Paulsson, Henry-Russel Hitchcock, William Holford, Sigfried Giedion, Walter Gropius e Alfred Roth.

²¹³ De acordo com o parecer n.3064 do CSOP, de Julho de 1961. Para descrever a mesma proposta fala-se ainda numa “concepção arrojada”, que “apresenta um aspecto monumental adequado à obra que se pretende realizar”, possuindo “características de grandiosidade e dignidade ajustadas e uma expressão plástica conveniente”.

²¹⁴ Sobre este estudo o CSOP considera negativamente os corredores e os percursos demasiados extensos, e a necessidade de 38 ascensores para o funcionamento dos serviços, mas também refere que “as alturas e os volumes dos edifícios” podiam fazer parecer “amesquinhado o aspecto grandioso do Palácio de Justiça” em relação aos prédios vizinhos. Em comparação com a solução C, a mais poupada e económica, esta proposta estava, além do mais, estimada como a mais dispendiosa – Solução A: 176.716.668\$0, Solução B: 150.050.152\$0, Solução C: 148.987.068\$0. Julgamos que a Solução A seria no entanto a que mais fielmente traduzia as intenções dos autores, e a que merecia a sua preferência, desde logo por ser a primeira na lista e no índice alfabético das três hipóteses que apresentam, por ser aquela que de imediato resulta das ideias testadas e experimentadas no LNEC e por ser ainda a que, em termos de escala e monumentalidade melhor se articulava, dando continuidade à também horizontalidade do projecto de Keil do Amaral. A Solução C será neste sentido de todas a mais infeliz, ao elevar-se alguns metros acima do topo do Palácio da Cidade, de uma forma que não chega a ser contrastante, como a Solução B supunha.

²¹⁵ Ruptura que só tem igual no Tribunal de Rio Maior (1957/61) de Formosinho Sanchez.

²¹⁶ Esta descrição diz-nos bem da relação e da vivência idealizada pelo autor do Palácio da Cidade: “E todos desceriam depois ao Parque ou à cidade dando vida e movimento à alameda central ou às ruas sombreadas... calculo mesmo como seria maravilhoso para as 3000 pessoas que assistissem aos concertos de domingo à tarde saírem da sala ainda inebriados pela música e deparar com o quadro deslumbrante de Lisboa, ao entardecer, espectáculo soberbo, como poucas cidades do mundo podem oferecer... devo confessar que todas estas possibilidades, maduramente ponderadas, acabaram por me deslumbrar, e a minha calma sofreu já duro abalo. Gostaria de poder comunicar aos outros todo este alvoroco, esta certeza de estar em face de uma maravilhosa oportunidade. Gostaria de lhes fazer sentir, como eu sinto, que esta é de facto uma oportunidade única, magnífica, de fazer uma grande e bela obra capaz de beneficiar profundamente o povo e o aspecto da cidade...capaz de exercer, como poucas, uma poderosa influência na vida da capital” – Keil do Amaral citado em: Ana Tostões, *Monsanto, Parque Eduardo VII, Campo Grande: Keil do Amaral, Arquitecto dos Espaços Verdes de Lisboa*, Lisboa, Salamandra, 1992, pp.86.

²¹⁷ De acordo com o parecer n.3064 do CSOP, de Julho de 1961: “A apreciação dos resultados desta primeira fase justifica-se e impunha-se, em virtude da escala e projecção da obra que se pretende realizar, e também pelo facto de ser deficiente e pouco esclarecedor o programa-base de estudos...que apenas elucida quanto às áreas de compartimentação, o que no entender do Conselho é muito pouco. Faltam-lhe cláusulas e notas esclarecedoras referentes a todas as facetas do problema. Este facto dificulta, sem dúvida, a missão dos técnicos encarregados de o resolverem, e faz surgir dúvidas ao Conselho quanto à orientação geral fixada, como por exemplo, no que se refere, ao princípio estabelecido da concentração de todos os serviços dos tribunais num só local, em vez da sua dispersão, ou no que diz respeito à localização conveniente, possibilidades de expansão e número de celas necessárias para os réus sob custódia. O Conselho entende, por isso, que muito útil teria sido, na ocasião própria, uma análise profunda à composição do referido programa, o que neste momento não faz por tornar inoportuna, embora julgue ainda conveniente, antes dos estudos ulteriores, um reajustamento ou revisão do programa, no sentido de completá-lo com os programas do Tribunal Plenário, e das instalações para os réus sob custódia, com os aditamentos ou alterações que a Comissão encarregada por S.Ex^a o Ministro da Justiça entendeu dever introduzir ao programa inicial, etc.”.

²¹⁸ De acordo com o parecer do CSOP, de Setembro de 1963, de apreciação do anteprojecto, são, por exemplo, sugeridas, só da parte da Comissão Informadora do Ministério da Justiça, as seguintes emendas – algumas insignificantes e outras que denunciam as indecisões na elaboração do programa: “Nos Tribunais Superiores: incluir um gabinete para o contador-tesoureiro da Relação. Nos Tribunais Criminais: conviria que as habitações do guarda e electricista, neste edifício e no dos Tribunais Cíveis, tivessem mais um quarto; considerar nestes Juízos armários-vestiários para os magistrados e funcionários da Justiça; considerar nas instalações do Ministério Público dois gabinetes autónomos, um para o delegado e outro para o subdelegado. Nos Tribunais Cíveis: o gabinete do corregedor-presidente do Círculo Judicial conviria ficar mais próximo da Procuradoria-Geral; as salas das testemunhas devem ficar próximo das salas de reunião das comissões de assistência judiciária, e o gabinete dos inspectores mais próximo da Secretaria-Geral, tendo primazia o gabinete do corregedor-presidente do Círculo Judicial. Nos Tribunais de Polícia e Execução de Penas: no 2º pavimento, os gabinetes destinados ao Ministério Público, duas salas devem ser separadas; no 5º, considerar instalações sanitárias na zona das salas de testemunhas e assistência social; também é de considerar, a existência de uma esquadra ou posto da PSP ou da GNR; a instalação de uma agência ou serviço da Caixa-Geral de Depósitos, Crédito e Previdência nas proximidades do Palácio; aumentar as áreas de todas as

secretarias judiciais por se afigurarem acanhadas”.

²¹⁹ De acordo com o parecer do CSOP, de Setembro de 1963, de apreciação do anteprojecto, é elogiada a “forma valiosa e brilhante como os autores desempenharam a sua missão nesta segunda fase de estudos, no atento e esforçado trabalho que realizaram no estudo e procura da nova solução que o programa reajustado impunha. Este esforço e dedicação são, sem dúvida, a garantia da qualidade e bom êxito dos trabalhos ulteriores, contudo, dada a importância da obra e a grande atenção, e o muito trabalho que ela requer, pena é que os seus autores não se possam desligar-se quase inteiramente de outras realizações, por os seus proveitos não o permitirem”.

²²⁰ Em informação de 2 de Março, o DNISP justifica o atraso em função “das alterações introduzidas na zona da cantina e arquivos, relacionadas com falhas que se verificaram existir no programa e que foram anotadas pela Comissão de Revisão do Ministério da Justiça – autora do referido programa”. No mesmo ofício dá-se ainda conhecimento dos “novos estudos para o prolongamento da Av. da Liberdade que incluem grandes modificações no Palácio da Cidade e nos edifícios a construir à volta do Palácio de Justiça”, tornando necessário obter da CML todos os esclarecimentos “no que diz respeito aos estudos urbanísticos que envolvem as localizações já fixadas”.

²²¹ Em carta de 20 de Março, Andresen e Godinho explicam a demora, “*Com a centralização de todos os serviços técnicos no edifício dos Tribunais de Polícia – centrais de aquecimento, postos de transformação centrais de telefones externos e internos, cozinhas, cantinas, etc., etc., cujo programa veio a atingir uma importância e um volume extraordinários, houve que adoptar soluções diversas daquelas que tinham sido previstas nos anteprojectos aprovados e proceder-se ao correspondente reajustamento dos programas, estudando-se simultaneamente o projecto dos Tribunais de Polícia, a fim de aí se poderem instalar os serviços técnicos comuns a todo o Fórum...foi portanto necessário reconsiderar o problema, estudá-lo novamente, encontrar soluções que dessem satisfação às novas exigências técnicas, fornecer novos elementos aos técnicos responsáveis, etc...Assim, quando se procedia à redacção definitiva dos projecto dos Tribunais Cíveis...foi necessário incluir também no programa de trabalhos o Tribunal de Polícia, onde se reserva quase todo o r/chão, parte da cave e o último piso para ali se instalarem os serviços...acima referidos...Esta tarefa vem a executar-se desde fim de Julho...porém só em meados de Setembro do ano transacto chegou às nossas mãos o parecer definitivo do CSOP. Quer dizer...estamos praticamente com seis a sete escassos meses de trabalho efectivo, o que se afigura não ser demasiado para concluir dois projectos de tão invulgares características. Daqui resultou que a nossa previsão de concluir o projecto dos Tribunais Cíveis até fins de Fevereiro, p.p., sofreu, como não podia deixar de ser, inevitáveis consequências quer na parte de arquitectura quer na parte de engenharia...Nestas circunstâncias, muito lamentamos ter de informar V. Exa. que são indispensáveis mais noventa dias para poder concluir os trabalhos em causa”.*

²²² O despacho interno que o ministro das Obras Públicas envia ao DNISP está dividido em quatro pontos: “1- É evidente, em primeiro lugar, que não pode manter-se indefinidamente a posição benévolas do MOP perante os sucessivos adiamentos da entrega do projecto do edifício dos Tribunais Cíveis integrado no conjunto do Palácio de Justiça de Lisboa. Faça-se chegar esta informação aos arquitectos contratados, convidando-os a definirem com precisão e pela última vez a sua posição, designadamente no que respeita ao prazo mínimo indispensável para a conclusão do projecto. A orientação a tomar dependerá dos termos da resposta, em especial quanto à extensão deste prazo, que será considerado para todos os efeitos improrrogável. 2- No que se refere às desinteligências de que se ocupa a informação, o problema terá de ser julgado em presença das disposições contratuais aplicáveis, sem prejuízo das desinteligências pessoais do Sr. Delegado para assegurar a sua resolução pela forma mais conveniente sob o ponto de vista da rapidez da conclusão do projecto e da garantia da sua

perfeição técnica. 3- Sobressai no documento a nota da dificuldade do contacto com os arquitectos contratados. Também aqui estão em jogo condições contratuais para as quais a Delegação deverá chamar a atenção...4- Fico a aguardar nova informação em que se dê conta da evolução deste assunto em face das medidas preconizadas no presente despacho”.

²²³ Andresen e Godinho começam, em tom reconciliatório, por “*salientar que o despacho de Sua Excelência o Ministro da Obras Públicas nos merece o mais alto respeito e consideração*”, para logo de seguida se estenderem em explicações: “*São de tal ordem os encargos a suportar com o atelier expressamente organizado para o Palácio de Justiça de Lisboa e tão grandes os prejuízos a sofrer com o atraso dos nossos próprios programas de trabalho que julgamos não haver razão mais forte para justificar o nosso firme interesse em concluir quanto antes a tarefa que nos foi confiada. Estamos na presença de obras que pela sua complexidade, projecção e grandeza suscitam problemas fora do comum, problemas não só de arquitectura como de ordem económica, em especial no que se refere à limitação do número de colaboradores que seria necessário dispor para formar uma equipa à escala do empreendimento...uma equipa devidamente estruturada e remunerada que implicaria encargos incomportáveis para as nossas bases contratuais...A redacção definitiva do projecto dos Tribunais Cívicos implicou...revisões de vária ordem, algumas impostas, outras sugeridas, e outras ainda de carácter geral... devendo salientar-se a o estudo completo e simultâneo dos Tribunais de Polícia para aí se poder instalar o completo sistema dos serviços comuns, electromecânicos, cantinas, etc...Estamos seriamente empenhados em apresentar até ao fim do corrente mês todas as peças constitutivas do projecto na escala 1:100, acompanhadas de extensa descrição dos acabamentos e, até ao fim de Novembro ou princípios de Dezembro os pormenores...A redacção do projecto...bem como a descrição geral dos acabamentos por piso e por dependências habilita os serviços a prosseguir com os trabalhos complementares de medições e orçamentos e cadernos de encargos para efeito das empreitadas...Este primeiro edifício terá de ser até certo ponto uma espécie de edifício-piloto onde necessariamente haverá toda a conveniência em ensaiar os pormenores de carácter geral...E é tudo quanto humanamente se pode fazer”.*

²²⁴ Conforme o documento dirigido ao Chefe de Repartição das Finanças do 2º Bairro do Porto, com data de 16 de Maio de 1967, em que Andresen “*declara para os devidos efeitos que o escritório que possuía em parceria com o arquitecto Januário Godinho no Largo do Andaluz, 16-6º E, em Lisboa, deixou de funcionar a partir de Outubro de 1966...*”.

²²⁵ Uma vez mais, os reparos apontados – “as passagens dos magistrados previstas junto das salas de audiências inutilizam consideravelmente os compartimentos contíguos...é muito pequena a área da secretaria que já hoje é composta por 30 funcionários...falta um gabinete para advogados” – só denunciam, da parte dos organismos públicos a incapacidade na elaboração, em tempo útil, de um programa e organograma claros, que correspondam a um pensamento e funcionamento articulado dos serviços.

²²⁶ Numa parte importante dos terrenos necessários à construção do Palácio de Justiça estava instalado o aquartelamento dos Batalhão de Caçadores 5 onde se preparavam parte das unidades militares envolvidas na guerra colonial em África. As negociações entre os Ministérios da Justiça e do Exército, que passavam pelo financiamento de um novo quartel a construir na margem sul do Tejo, arrastam-se penosamente entre até 1970, sem resultado. Mais informações sobre o assunto e todo o processo do Fórum de Justiça podem ser encontradas nos arquivos do Ministério e do SI-PA/DGPC.

²²⁷ De acordo com a nota enviada pela FCP-HE a Andresen, em Fevereiro de 1953, em que se informa que “a Câmara Municipal de Bragança deu o seu acordo à sugestão do arquitecto Januário Godinho sobre a localização das casas de renda económica a construir naquela cidade, recomendando apenas que fosse preferido o terreno que já lhe pertence e que vai indicado na planta”.

²²⁸ Os possíveis diferendos ou o desencontro de opiniões que terá havido entre Andresen e Godinho não obstam o respeito e a admiração que cada um sentia pela obra do outro, nem impede o que no início terá começado por ser um colaboração estritamente profissional evolua no sentido de uma íntima amizade, tanto mais que os dois chegam a viajar em família, em 1960, à Grécia onde terão procurado encontrar soluções e inspiração para a resolução dos projectos em Lisboa. Devemos também acrescentar que a explicação avançada para a parceria entre ambos, de acordo com os testemunhos recolhidos, poderá bem ter sido outra – não é impossível por exemplo que a ideia da associação entre os dois tenha partido do próprio ministro da Justiça ou então do ministro das Obras Públicas, Arantes e Oliveira, ou que tenha sido Januário Godinho, sempre ocupado com outras encomendas e aberto à colaboração com arquitectos mais novos, a lembrar-se de um Andresen acabado de vencer o concurso do Monumento ao Infante D. Henrique.

3.4 DA ARQUITECTURA NORTE-AMERICANA

“The battle of modern architecture has long been won. Twenty years ago the Museum was in the thick of the fight, but now our exhibitions and catalogues take part in that unending campaign described by Alfred Barr as «simply the continuous, conscientious, resolute distinction of quality from mediocrity – the discovery and proclamation of excellence»...everyone cannot help but agree that the buildings included show a startling development compared with the material of the 1944 exhibition; and if we should think back twenty years to the 1932 exhibition the change is more striking, The International Style which Henry-Russell Hitchcock’s book of 1932 heralded has ripened, spread and been absorbed by the wide stream of historical progress. Every building in this book would look different if it had not been for the International Style, yet few buildings today recall the rigorous patterns of those days – the cubic boxes with asymmetric window arrangements so characteristic of the twenties. With the mid-century modern architecture has come of age”²²⁹.

—

No percurso de Andresen a primeira metade da década de 1950, numa fase posterior às Casas Ruben A. e Reis Figueira em Valongo, é essencialmente dedicada à participação em concursos de ideias. Contabilizamos ao todo seis no curto intervalo de cinco anos: o concurso da FCP-HE na Guarda (1951), da Piscina Pública do Tamariz no Estoril (1953), da Colónia de Férias da FNAT em Matosinhos (1954/55), do mais mediático concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique (1954/56) e dos Edifícios para a Rua Sá da Bandeira, no Porto (1955). Com a exceção da *Casa Canadiana*, Andresen coleciona segundos e terceiros prémios, e o importante primeiro lugar no concurso para Sagres. Em termos de trabalho, elabora um estudo para o aquartelamento dos Bombeiros Sapadores do Porto (1950/51), a construir num terreno de gaveto limitado pelas Ruas da Constituição, Almirante Leote do Rego e Ribeiro de Sousa (que não chega a concretizar-se), por indicação e recomendação da irmã,

2:058

Pública do Tamariz no Estoril (1953), da Colónia de Férias da FNAT em Matosinhos (1954/55), do mais mediático concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique (1954/56) e dos Edifícios para a Rua Sá da Bandeira, no Porto (1955). Com a exceção da *Casa Canadiana*, Andresen coleciona segundos e terceiros prémios, e o importante primeiro lugar no concurso para Sagres. Em termos de trabalho, elabora um estudo para o aquartelamento dos Bombeiros Sapadores do Porto (1950/51), a construir num terreno de gaveto limitado pelas Ruas da Constituição, Almirante Leote do Rego e Ribeiro de Sousa (que não chega a concretizar-se), por indicação e recomendação da irmã,

2:288

para o Monumento ao Infante D. Henrique (1954/56) e dos Edifícios para a Rua Sá da Bandeira, no Porto (1955). Com a exceção da *Casa Canadiana*, Andresen coleciona segundos e terceiros prémios, e o importante primeiro lugar no concurso para Sagres. Em termos de trabalho, elabora um estudo para o aquartelamento dos Bombeiros Sapadores do Porto (1950/51), a construir num terreno de gaveto limitado pelas Ruas da Constituição, Almirante Leote do Rego e Ribeiro de Sousa (que não chega a concretizar-se), por indicação e recomendação da irmã,

2:074

para o Monumento ao Infante D. Henrique (1954/56) e dos Edifícios para a Rua Sá da Bandeira, no Porto (1955). Com a exceção da *Casa Canadiana*, Andresen coleciona segundos e terceiros prémios, e o importante primeiro lugar no concurso para Sagres. Em termos de trabalho, elabora um estudo para o aquartelamento dos Bombeiros Sapadores do Porto (1950/51), a construir num terreno de gaveto limitado pelas Ruas da Constituição, Almirante Leote do Rego e Ribeiro de Sousa (que não chega a concretizar-se), por indicação e recomendação da irmã,

2:094

para o Monumento ao Infante D. Henrique (1954/56) e dos Edifícios para a Rua Sá da Bandeira, no Porto (1955). Com a exceção da *Casa Canadiana*, Andresen coleciona segundos e terceiros prémios, e o importante primeiro lugar no concurso para Sagres. Em termos de trabalho, elabora um estudo para o aquartelamento dos Bombeiros Sapadores do Porto (1950/51), a construir num terreno de gaveto limitado pelas Ruas da Constituição, Almirante Leote do Rego e Ribeiro de Sousa (que não chega a concretizar-se), por indicação e recomendação da irmã,

Sophia de Mello Breyner, recebe de Carlos Lino Gaspar a encomenda da emblemática Casa em Caxias (1953/55) e um ano depois é-lhe adjudicado pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais o projecto da Pousada de S. Teotónio em Valença (1954/63). Estes dois últimos anos, de 1953 e 1954, em que marca presença no CIAM 9 e em que participa no III Congresso da UIA, revelam-se particularmente importantes na carreira de Andresen, quando inicia o projecto de algumas das suas obras mais conseguidas, pelas quais será merecidamente reconhecido e lembrado.

Deste período, e no âmbito deste capítulo, importa destacar a Casa Lino Gaspar e aquela que resulta do concurso para o Canadá em que podemos constatar, uma marcada influência da arquitectura norte-americana²³⁰, que já pressentimos em Valongo e que também podemos notar na proposta que apresenta para a Colónia de Férias da FNAT, nas primeiras soluções de Valença e até da Figueira da Foz.

Somadas às referências e propostas corbusianas e brasileiras, este olhar para a produção americana representa uma abertura a novas ideias e modelos formais justificada pelo ascendente da cultura dos Estados Unidos, que emergem da II Guerra como a principal potência ocidental. Da Europa, em reconstrução, o centro e os olhares do mundo deslocam-se em definitivo para a outra margem do Atlântico onde uma economia pujante e em franca expansão alimenta a promessa do *American Dream* e do *American Way of Life*. No campo da arte e da arquitectura em particular, assiste-se a uma crescente divulgação e atenção dada ao trabalho de arquitectos como Rudolph Schindler e Richard Neutra na Califórnia, ao trabalho influente de refugiados alemães, como Mies van der Rohe e de um Walter Gropius, à frente da Harvard Graduate School of Design, e à revalorização das lições de F.L. Wright, admirado e venerado por uma larga franja de profissionais europeus, portugueses inclusive.

Nascida no continente europeu, a arquitectura moderna e o *Estilo Internacional* florescia e amadurecia finalmente no *Novo Mundo* – já sem o radicalismo, a carga utópica e de transformação social das vanguardas. De uma maneira geral, será esta uma

das principais conclusões propostas pelos autores que assinam o catálogo com os projectos que integram a exposição do MoMA, de 1952: *Built in USA, Post-War Architecture*. No texto de introdução Henry-Russel Hitchcock esclarece desta forma a posição então ocupada e conquistada pela arquitectura do seu país: “*By the middle of the twentieth century, American architecture has come to occupy a position of special prominence in the world... Towards this prominence two things have particularly contributed: on the one hand the very considerable production of a controlled economic boom, and on the other the continuing activity of various architects belonging to several successive generations whose abilities are fully worthy of their present opportunities. The fact that among these architects are several whose original reputations were made in Europe proves that American architecture is not an isolated phenomenon: in architecture, as in many other things, we are the heirs of Western civilization. Our own greatest master, Frank Lloyd Wright, now in his eighties more active than ever, is today not only honored throughout the world but also at home. We have also provided important commissions hardly obtainable today abroad for several distinguished Europeans who have settled in our midst or who have been invited to design or to advise on the design of major structures*”²³¹.

Mais à frente acrescenta: “*At one time an «international» mode in architecture seemed alien to Americans because its chief illustrations were to be seen only in Europe; to many Europeans today the same mode seems to epitomize what they most admire – or, as the case may be, most dislike in America. The largest examples of current building in continuation of the European mode of the twenties are by American firms such as Harrison and Abramovitz or Skidmore, Owings and Merrill; the influence of Gropius and of Mies van der Rohe radiates from America as strongly as it ever did from Germany*”²³².

Numa abordagem geral Hitchcock nota que, apesar do clima e da geografia tão variada dos Estados Unidos, ou da diversidade de materiais à disposição, era possível constatar uma surpreendente uniformidade no conjunto da arquitectura americana –



285. *Built in USA*, pp.44

286. *Built in USA*, pp.53

287. *Built in USA*, pp.72

288. *Built in USA*, pp.75



289. *Built in USA*, pp.85

290. *Built in USA*, pp.90

291. *Built in USA*, pp.94

292. *Built in USA*, pp.120

“Even the two California regions have far more in common with other parts of the country than is generally supposed”.

Alerta no entanto para o facto de arquitectura moderna não ser mais, como alguns esperavam e outros temiam, “monolítica” – “Names that have already been mentioned here...provide sufficient evidence that various directions, not necessarily opposed but certainly not strictly parallel, are represented in production of distinction”²³³.

Na sua opinião, embora no quadro de diferentes heterodoxias fosse possível distinguir claramente uma corrente Wrightiana e Miesiana (a mais facilmente identificável e a que parecia reunir o maior número de seguidores), a existir uma “escola” só podia ser a de Gropius, “whose discussion of theory in lectures and books provides a more coherent body of architectural doctrine than do Wright or the rather inarticulate Mies van der Rohe” – ainda que por outro lado, “the actual work of the Gropiusites, so to call them, derives in fact more from the practice of his former pupil and partner Breuer than from his own”²³⁴.

Ao terminar Hitchcock analisa a evolução e afirmação da arquitectura moderna, passado o período revolucionário dos anos 1920 e 1930, para concluir justamente sobre a maturidade e a pluralidade de uma arquitectura que admitia diferentes estilos e vocabulários como se podia perceber pelo conjunto dos projectos seleccionados onde cabiam, por exemplo, as obras de um Alvar Aalto, Gregory Ain, Marcel Breuer, Charles Eames, Harrison & Abramovitz, Philip Johnson, Mies van der Rohe (Edith Farnsworth House), Richard Neutra (Warren Tremain House), Saarinen, SOM, Raphael Soriano (*Case Study House #1950*), Ralph Twitchell & Paul Rudolph, e F.L. Wright (Johnson Wax Company Laboratory, Herbert Jacobs House)²³⁵.

Andresen conhece bem e a fundo o texto e os projectos incluídos em *Built in USA*. Logo após a sua publicação adquire para si o catálogo e, como sabemos, recomenda a sua leitura a Carlos Lino Gaspar. Com este gesto inaudito, ao dar a conhecer a teoria e o mais recente desenvolvimento da arquitectura contemporânea, que já não era a do modernismo radical e abstracto, de linha dura, Andresen quererá “educar”, converter e conquistar o

cliente, ajudando-o a tomar consciência da afirmação lapidar de Hitchcock: “*Today there is no further need to underline the obvious fact that what used to be called «tradicional» architecture is dead if not buried. It may be categorically stated, and requires no illustrations to make such a statement plausible, that there is today no realm of building in which respectable modern work is not being done*”²³⁶ – o que sendo verdade no contexto dos EUA e outros países, não o era em absoluto no contexto nacional, ainda que por esta altura já fosse possível apontar vários exemplos de assumida e extraordinária modernidade.

À semelhança de *Brazil Builds*, de 1943, não será difícil imaginar a impressão e o impacto que a nova edição do MoMA terá causado em Andresen, embora não fosse esta a primeira vez que toma contacto e se deixa influenciar pela produção americana, como podemos concluir pelo esquema binuclear da Casa Reis Figueira (1948/51) que nos remete imediatamente para a obra construída de Marcel Breuer.

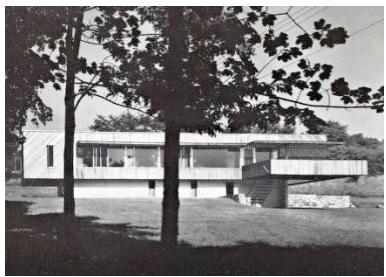
De origem húngara, com um percurso que o leva da Bauhaus a Inglaterra, e depois aos Estados Unidos, Breuer desenvolve a partir de 1941 – terminada a colaboração com Gropius, um trabalho marcante amplamente divulgado na Europa pelas revistas *Domus*²³⁷ e sobretudo *Architecture d'Aujourd'hui* que em 1948, no âmbito de um número reservado ao tema da habitação individual, dedica um total de 24 páginas às casas desenhadas por si²³⁸.

A nota introdutória e biográfica que precede a apresentação dos projectos caracteriza desta maneira a sua obra e trajecto profissional: “Entre os arquitectos de renome, que alcançaram notoriedade mundial, Marcel Breuer ocupa um lugar muito particular. Formado na Bauhaus de Dessau...soube libertar-se de um racionalismo excessivo, rigoroso e abstracto para descobrir em plena maturidade um estilo pessoal, de uma elegante simplicidade, de um refinamento e requinte longamente amadurecidos”. Descrito como “*l'architecte de l'habitation*”, será precisamente “neste domínio que encontramos a expressão mais acabada do seu estilo e linguagem arquitectónica, baseada em técnicas construtivas simples, no estudo minucioso de todos os problemas relaciona-

2.052



293. Chamberlain Cottage
294. Breuer Cottage
295. Protótipo da Casa Binuclear
296. Casa Geller



297.Casa Breuer, New Canaan I

298.Casa MoMA

299.Casa Robinson

300.Casa Stillman

dos com a organização do espaço doméstico, dos mais pequenos detalhes, aliados a uma sensibilidade e a uma intuição notáveis. Breuer sobre criar verdadeiramente uma arquitectura da habitação à escala humana”.

O texto aborda ainda outros temas e ideias a que a arquitectura de Andresen também parece ambicionar (e de que encontramos algumas pistas nos seus projectos): “As suas obras não estão sujeitas nem obedecem a qualquer fórmula estética, as formas são puras e despojadas, a clareza e a lógica dos seus planos, convertidos em autênticos clássicos, dificilmente poderão tornar-se ultrapassados. Os materiais são quase exclusivamente materiais tradicionais: a madeira, a pedra (Breuer será mesmo entre os arquitectos contemporâneos o que melhor soube integrar a pedra nas construções de espírito moderno)”. No final concluía-se sobre “a indiscutível influência que o seu trabalho exercia na mais jovem geração de autores norte americanos e sobre o seu contributo para o desenvolvimento de um novo estilo, responsável por um grande número de excelentes exemplos da habitação moderna”.

Como nos conta Antonio Armesto²³⁹, as casas americanas de Breuer chegarão com efeito a representar, entre os anos 1940 e 1970, o cânone de uma modernidade confortável e consensual, popular e aceite pelo público e profissionais nos Estados Unidos, mas também em países europeus. Para Armesto, terá sido exactamente este número duplo da *Architecture d'Aujourd'hui* que despertou a atenção para a sua obra e que difundiu os seus modelos pelos estiradores e mesas de trabalho dos arquitectos. As plantas e as fantásticas fotografias das suas casas constituíam então (e ainda hoje), um verdadeiro e autêntico manual em que constava, por esta ordem: a Chamberlain Cottage em Wayland (1940/41), os projectos das duas habitações para veteranos da Guerra (1945), a Casa Breuer em Lincoln (1939), a Breuer Cottage em Cape Cod (1948/49), a Casa Tompkins (1946), o protótipo da Casa Binuclear (1943)²⁴⁰, concretizado e exemplificado nas páginas seguintes pela Casa Geller (1945), e por fim o estudo da casa-modular Plas-2-Point (1943).

A fama e o sucesso do arquitecto húngaro não ficarão no entan-

to a dever-se a esta edição isoladamente, mas à insistência e ao interesse com que, à imagem de outras publicações, a revista francesa continua a seguir e a divulgar o seu trabalho. Ainda em 1950²⁴¹ são publicadas a primeira Casa Breuer em New Canaan (1947/48), a casa-modelo construída nos jardins da MoMA em Nova Iorque (1949) e a Casa Robinson (1947/48), e em 1952²⁴² a Casa Stillman (1950), New Canaan (1951), a Casa Thompson (1947/49), a Caesar Cottage (1952), a Casa Wolfson (1950) e finalmente a Casa Clark (1950/51).

A projecção mediática do modernismo temperado, do habitar informal e intimista, e dos esquemas de organização do espaço doméstico propostos pelo autor emigrado nos EUA, não passarão despercebidos aos arquitectos portugueses. Logo em 1948 e

2:052 1949 vemos um Andresen empenhado em experimentar em Vалongo o modelo de uma habitação composta por duas zonas destacadas, de dia e de dormir, separadas por um elaborado pátio de entrada. Nos mesmos anos, o projecto apresentado ao CODA por José Carlos Loureiro, da sua própria residência construída em Gondomar, a influência de Breuer é ainda mais notória, não só pela adopção do mesmo esquema distributivo, mas pelo desenho e materiais utilizados (madeira e pedra). Na mesma categoria das casas do tipo binuclear cabem ainda a habitação de férias, de gosto californiano, desenhada por Francisco Matos Figueiredo em 1951, as habitações de configuração em H projectadas, em 1955, por Formosinho Sanchez para a cooperativa *A Casa é Minha*, e ainda, com algumas nuances, a Casa Sande e Castro em Cascais (1954/56) da autoria de Ruy d'Athouguia –

2:062 em que encontramos algumas semelhanças com a primeira Casa Lino Gaspar²⁴³.

Em 1952, o projecto final de carreira apresentado por Fernando Távora, com alguma coisa de Le Corbusier, explora um outro sistema de organização da moradia preconizado por Breuer – a *long house*, baseada, à imagem das *cottages* ou da Breuer House em New Canaan I, numa distribuição longitudinal dos compartimentos que favorece uma frente aberta à paisagem. A influência do mesmo arquitecto no trabalho de Távora, testemunhada por Álvaro Siza Vieira²⁴⁴, é ainda evidente no desenho da

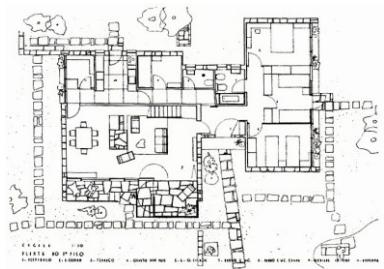


301. Casa Breuer, New Canaan II

302. Casa Thompson

303. Caesar Cottage

304. Casa Clark



305.CODA, José Carlos Loureiro
 306.CODA, José Carlos Loureiro
 307.CODA, Fernando Távora
 308.Casa Ribeiro da Silva, Ofir

consagrada Casa Ribeiro da Silva em Ofir (1956/57).

Além da atenção prestada a Breuer, mas também a Neutra, Paul Rudolph, a Gropius e ao trabalho que, como arquitecto e pedagogo, desenvolve em território norte-americano (tema da *Architecture d'Aujourd'hui*, de Fevereiro de 1950), o magazine francês dedica ainda, depois da Grã-Bretanha²⁴⁵, Itália²⁴⁶ e Brasil²⁴⁷, a edição dupla do final de 1953 à arquitectura dos Estados Unidos²⁴⁸, a que Andresen como assinante terá tido seguramente acesso. Com artigos de Giedion e Peter Blake, e informação gráfica abundante, as obras e a lista dos autores então publicados (com a excepção de Bruce Goff, I.M. Pei ou William Beckett), concorre na prática com os nomes que constam do catálogo *Built in USA*. Este pico mediático e, no seu conjunto, toda esta bibliografia, centrada num autor ou nos seus vários protagonistas, vem em grande medida explicar a razão e as circunstâncias da momentânea influência americana em Andresen e outros profissionais portugueses – mais atentos, receptivos e mais bem informados sobre o que se passa lá fora, do que, de uma maneira geral, a história nos tem dito.

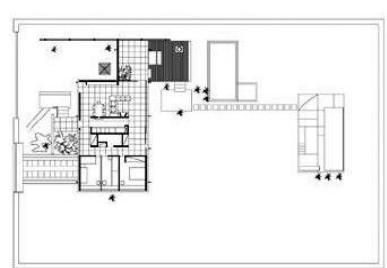
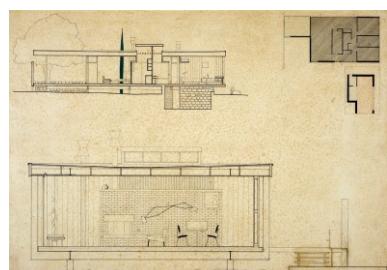
Coincidemente, é nas primeiras páginas deste último número da *Architecture d'Aujourd'hui* que é anunciado em primeira mão o concurso da *Casa Canadiana do Futuro (Concours International Calvert House pour la Maison Canadienne de Demain)*, divulgado nos meses seguintes pelas revistas nacionais *Arquitectura* e *Arquitectura Portuguesa*, concurso que será tema de trabalho académico entre os estudantes da ESBAP e em que Andresen decide participar a título individual. Com esta decisão, reveladora do espírito de iniciativa, de um ânimo em sair além-fronteiras e tomar parte do debate arquitectónico no plano internacional, Andresen converte-se no primeiro arquitecto português (de que há registo) a participar em competições fora do país, até 1967 quando Conceição Silva e Raul Hestnes Ferreira apresentam uma proposta para o Palácio Municipal de Amsterdão²⁴⁹.

Promovido pela Escola de Arquitectura da McGill University de Montreal e com o patrocínio da Calvert Distillers Limited, o concurso para a *casa canadiana do amanhã* foi concebido com

o intuito e o objectivo claro de proporcionar novas ideias que concorressem para a renovação do panorama da arquitectura doméstica projectada e construída no Canadá²⁵⁰, propondo um programa que recorda as convocatórias para o desenho da casa do pós-guerra patrocinadas, ao longo dos anos 1940, por revistas norte-americanas, como a *Ladies Home Journal* e em especial a californiana *Arts and Architecture*. Assim, apesar do título do concurso falar no futuro, tratava-se na realidade de desafiar os arquitectos a apresentarem soluções inovadoras para a *casas canadianas do presente*, convidando-os a desenvolver propostas ao mesmo tempo simples, práticas, funcionais, económicas, e com isso sensibilizar o público para uma arquitectura de expressão moderna, adaptada às possibilidades e às condições de um modo de vida contemporâneo.

Tendo em vista a elaboração e a catalogação de casas-modelo, o enunciado era por isso propositadamente genérico. Os participantes deviam projectar uma casa de “bom gosto, simples nos seus detalhes e de cores agradáveis, mas de fácil manutenção e com um custo de construção pouco elevado”, destinada a uma família composta por um casal com três filhos (com idades inferiores a 15 anos), a construir num lote de terreno com 30,50m de frente e 45,70m de profundidade, limitado a norte pela via de acesso principal e a sul e nascente por um bosque. O projecto devia ter em conta as grandes variações do clima canadiano (do frio e da neve nos meses de inverno, ao calor por vezes sufocante durante o verão), a moradia devia estar equipada com aquecimento central e um abrigo coberto para um automóvel. Como condição obrigatória, o somatório das áreas da habitação, garagem e outros espaços parcialmente fechados não podia exceder os 167,22m².

Os três painéis com desenhos que Andresen vai enviar respeitam integralmente as regras de apresentação e as peças gráficas exigidas pelo regulamento do concurso – plantas da casa, com indicação do mobiliário, à escala 1:50, planta de implantação à escala 1:200, alçados à escala 1:100, cortes (um longitudinal e um corte construtivo transversal), perspectiva da solução vista do jardim e outra do interior da habitação, e ainda um pequeno



309.CCF, J.Andresen

310.CCF, J.Andresen

311.CCF, J.Andresen

312.CCF, J.Andresen

esquema das áreas úteis e habitáveis.



313.CCF, Knud Peter Harboe

314.CCF, Geoffrey Hacker

315.CCF, Garder Ertman

316.CCF, Eric Defty

Lamentando-se a organização pelo facto de haver “muito pouco de uma arquitectura própria canadiana, cujos projectos e métodos de construção... são fortemente influenciados pelos Estados Unidos” – lamento que não impedirá a influência da arquitectura do país vizinho em várias das propostas apresentadas, e em Andresen particularmente, a competição estava aberta apenas a arquitectos canadianos e europeus, com data limite para a entrega dos projectos fixada em 15 de Abril de 1954.

Amplamente divulgado pela imprensa especializada e pelas associações profissionais europeias, o concurso vai contar com uma grande adesão de arquitectos e estudantes, tendo sido submetidas um total de 661 propostas provenientes de 17 países diferentes. O júri composto por Eric Arthur (*Université de Toronto*), Humphrey Carver (*Société Centrale d'Hypothèques et de Logement*) e presidido pelo director da revista *Domus*, Gio Ponti, reúne-se em Maio para a avaliação dos projectos acabando por decidir a atribuição do prémio internacional à solução do dinamarquês Knud Peter Harboe (1925/2002), o prémio canadiano a Geoffrey Hacker e o prémio europeu ao escocês Garder Ertman – além destes prémios, foram ainda atribuídas 10 menções honrosas²⁵¹.

Em notícia de 10 de Junho, do *The Montreal Gazette*, a Calvert Distillers congratulava-se pela elevada participação – “*the largest response ever accorded a competition of this kind anywhere in the world*”, e pelo sucesso global do concurso – “*the excellence of the designs submitted, indicate that the original hope and aims of the International Calvert House Competition have been realized: that it has indeed made a contribution to the development of better homes and better living for Canadians*”.

Ainda antes de serem publicados e conhecidos na Europa²⁵², os projectos seleccionados pelo júri estiveram em exposição no Montreal Museum of Fine Arts entre os dias 4 e 20 de Junho de 1954.

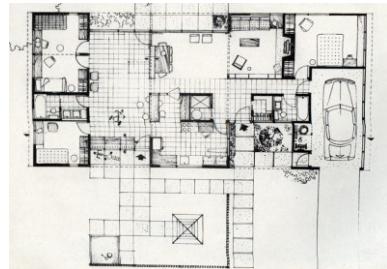
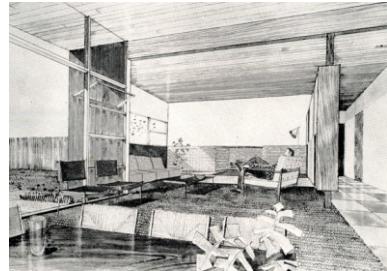
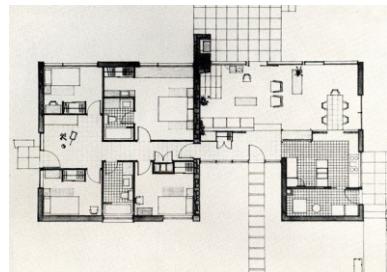
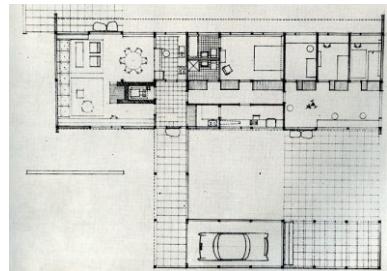
Das três soluções vencedoras, a primeira, de Harboe, destaca-se pela organização linear e longitudinal do fogo, pelo desenho disciplinado e modulado da casa em que é possível distinguir

quatro secções distintas: a poente, uma área que corresponde à zona dos quartos, sala de estudo e de brincar das crianças (que se estende para um espaço exterior próprio, a norte), uma outra secção que corresponde ao quarto do casal, instalações sanitárias e outros compartimentos de serviço (lavandaria, arrumos), um eixo central de entrada e distribuição, e da cozinha, e a nascente a sala comum, em que o corpo das instalações técnicas e da lareira articula o acesso e a delimitação da zona de refeições. O projecto lembra o rigor e a simplicidade do modernismo dinamarquês de um Utzon do início de 1950 ou de Erik Christian Sorensen, com quem Harboe chega a trabalhar. Numa linguagem clara e precisa, intencionalmente fechada à rua e orientada para o interior do terreno a solução vai merecer os maiores louvores do júri, para quem: “*a fundamental simplicity and reserve are more to be desired than pure fantasy*”, ou ainda: “*the ideal house is not merely an adequate shelter, but a building that provides both intimacy and privacy for the development of a full and a vital family life*” – preocupações e valores que também podemos ver em Andresen.

Num vocabulário mais conservador que recorda propostas do programa *Trend House* (iniciativa que pretendia replicar a experiência vizinha das *Case Study Houses*)²⁵³, o projecto premiado entre os autores canadianos²⁵⁴ adopta um esquema binuclear desenhado pelo pátio da entrada, por um muro em pedra que divide transversalmente a casa e pela chaminé que exteriormente assinala a separação entre a zona comum e de dia, e a zona dos quartos.

Ertman, vencedor do prémio europeu, opta por uma solução diferente das anteriores, que passa pela definição de uma ampla divisão central em que o mobiliário define os diversos âmbitos de estar, de refeições e da sala de brincar das crianças, localizada na proximidade da cozinha. Os quartos dos pais e dos filhos ocupam separadamente os topo poente e nascente, e a garagem para o automóvel, ao contrário das propostas de Harboe e Hacker, fica integrada no volume da casa.

Entre as menções honrosas deparamo-nos com outro tipo de soluções no que toca à implantação, orientação, estilo e organiza-



317.CCF, Knud Peter Harboe

318.CCF, Geoffrey Hacker

319.CCF, Garder Ertman

320.CCF, Garder Ertman



321.CCF, Victor Prus

322.CCF, Thomas Barron Gourlay

323.CCF, Abram/Craig

324.CCF, James D. Cordwell

ção das diferentes áreas funcionais da habitação – casas construídas sobre pilotis, moradias com dois pisos e cobertura plana (Gourlay) e outras que aproveitam o vão do telhado para a instalação do quarto do casal (Defty, Abram/Craig), propostas que lembram alguma arquitectura norte-americana (Prus, Söderlind) ou brasileira (Cordwell), e ainda outras numa linguagem convencional de casa de subúrbios (Fullman, Scansy, Abma), mas que ainda assim mereceram positivamente a atenção do júri.

Apesar dos temas consensuais, da transparência e continuidade entre interior e exterior, da informalidade e fluidez dos espaços da vida em comum, Andresen vai apresentar uma solução original, muito diferente de todas as premiadas, que resulta fundamentalmente da maneira como interpreta e encara o concurso. Para Andresen não se tratava apenas de contribuir com um novo modelo para a habitação unifamiliar moderna do pós-guerra, adaptada a uma nova ideia de habitar em conforto, sem formalismos, a um estilo de vida transformado pelo conjunto de novos dispositivos e máquinas que vêm facilitar as tarefas domésticas e a manutenção da casa, e em que a atenção dada às necessidades das crianças no seio da vida familiar torna obrigatório novos espaços que lhe são exclusivamente destinados²⁵⁵. A *Casa Canadiana do Futuro* devia ser isso, mas também devia ser de fácil e rápida construção, capaz de integrar processos de pré-fabricação industrial e com isso dar resposta à necessidade imediata de habitação no presente. O concurso da *Calvert House* vai assim constituir para Andresen uma oportunidade mais para experimentar, sem constrangimentos, novos modelos e um novo sistema de distribuição das partes da casa, mas em função deste objectivo e ideia próxima da *Casa-Lego*, de encomenda por catálogo, e de um protótipo universal e estandardizado ajustado às condições genéricas do programa.

Com base nestes pressupostos, a sua proposta consiste resumidamente num volume rectangular de um só piso, ligeiramente elevado do solo, definido por uma ossatura metálica composta por quatro linhas transversais de pilares e vigas “I”, separadas 4,00m entre si, e por duas linhas longitudinais de vigas interiores de contraventamento. Esta estrutura em aço, pousada em ois

to pontos de apoio, no cruzamento das vigas de chão, sustenta uma laje de pavimento em betão pré-moldado e uma cobertura plana em estrutura de contraplacado. Os panos de parede exteriores que encerram a casa são em painel sandwich de madeira.

Além do projecto supor um sistema de construção com elementos pré-fabricados, o próprio esquema da habitação com um núcleo funcional de serviços que concentra todas as ligações, canalizações e tubagens, vem de encontro à ideia, por um lado de uma estrutura modulada e planeada para execução em estaleiro e montagem em obra, e em última análise um modelo possível para produção em série, adaptável a diferentes situações e contextos.

A moradia está por isso organizada de uma forma muito simples, com áreas mínimas de circulação e poucas paredes divisórias interiores, num esquema em que a entrada (a norte), o espaço para as crianças (a sul), a sala comum (a nascente) e os quartos (a poente) orbitam à volta do módulo central composto pela cozinha e quarto de banho, que se eleva acima da cobertura à procura de iluminação e ventilação natural. À imagem de outras soluções, Andresen localiza a garagem, arrumos e instalações técnicas num espaço em cave, tirando partido da topografia do terreno – uma decisão de circunstância que, a par das fundações e arranjos exteriores, obriga a um trabalho *in situ*. Ao contrário no entanto de propostas como as de Eric Duffy, Andresen não prevê qualquer ligação vertical entre o piso enterrado e a casa, o que só vem confirmar a separação de águas entre uma estrutura-base trazida de fábrica e a obra de contingência local.

Sem ser espaçosa, a habitação projectada por Andresen não é de todo uma casa-mínima. As áreas dos quartos e dos compartimentos de serviço são relativamente modestas, mas a zona comum, com cerca de 35,00m², goza de algum desafogo. No total, a moradia não chega apesar de tudo aos 120,00m², o que em termos de superfície fica muito aquém das propostas premiadas que de uma maneira geral aproveitam na íntegra cada centímetro permitido pelas regras do concurso. Com aproximadamente 25,00 a 30,00m², o projecto desperdiça algum espaço com a garagem, mas ainda assim ficam por utilizar perto de

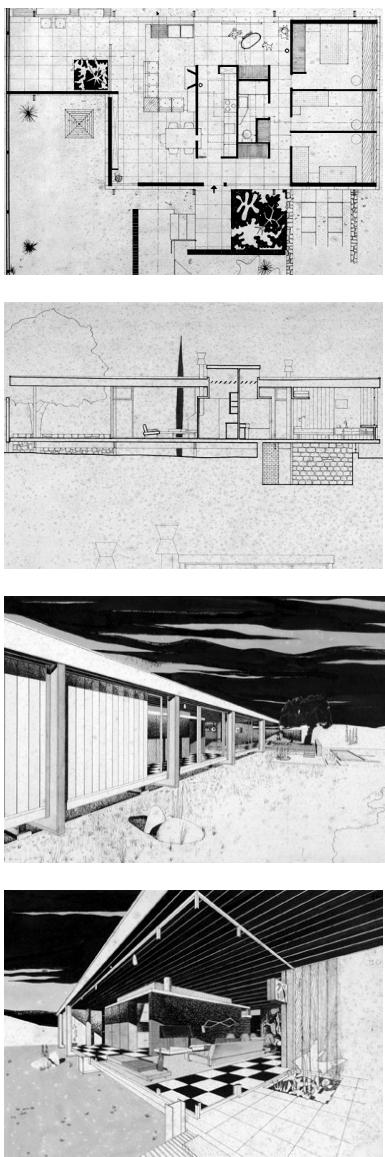


325.CCF, Richard Soderlind

326.CCF, Geoffrey Fullman

327.CCF, Jelle Abma

328.CCF, Jean-Louis Lalonde



329.CCF, J.Andresen

330.CCF, J.Andresen

331.CCF, J.Andresen

332.CCF, J.Andresen

20,00m² que o arquitecto português reserva para um terraço exterior coberto, situado a poente no prolongamento da sala.

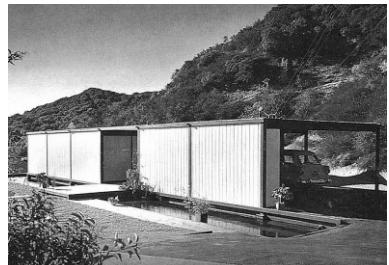
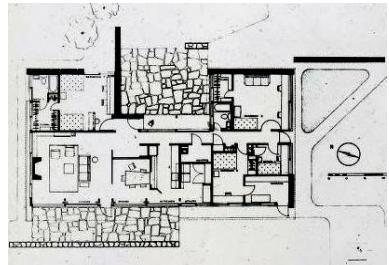
Esta opção será talvez das que mais importa destacar em Andresen. Apesar de outros projectos como os de Prus e Cordwell, dispostos à volta de patios e varandas, mostrarem alguma preocupação com a extensão da casa para a rua, nenhum abdica da área útil retirada à habitação em troca de um espaço abrigado, de transição entre interior e exterior. Com os 20,00m² desaproveitados no terraço, Andresen podia ter proposto mais um quarto (como o fazem Harboe, Hacker e Ertman), de maneira a cada um dos filhos do casal ter individualmente o seu, podia ter previsto mais um banho, eventualmente reservado aos pais, e com isto ainda sobrar espaço para outras divisões de serviço. A sua escolha, eventualmente penalizadora aos olhos do júri, é no entanto muito clara ao prescindir desta compartimentação mais generosa e folgada a favor de uma área vital, indissociável da casa, de extensão e ligação ao exterior. O projecto de Andresen será neste aspecto singular e único entre os concorrentes²⁵⁶, mas não é surpreendente se recordarmos os terraços da Casa Valle Teixeira ou o alpendre da Casa Ruben A. Tema recorrente e transversal, em nenhum momento e em nenhum dos casos Andresen abdica de um espaço com estas características, de um espaço exterior-interiorizado, de mediação entre a vida que corre dentro de portas e a vida ao ar-livre.

Em linhas gerais, serão portanto estas as ideias-chave que de imediato chamam a atenção e que resumem a solução radicalmente moderna preconizada pelo arquitecto português: a ideia de um modelo padronizado que remete para soluções de baixo custo e produção em massa (uma hipótese que nenhum outro participante parece considerar, pelo menos com a mesma intencionalidade); um esquema em que a casa está organizada à volta de um núcleo técnico, muito diferente dos sistemas tripartidos e binucleares que Andresen experimentara até então; e o facto de a proposta não dispensar um espaço entendido como a extensão natural e inseparável da habitação para o exterior. De destacar ainda o cuidado que Andresen coloca no arranjo do terreno e jardim, no desenho do *deck* em madeira, construído à volta de

uma árvore no prolongamento do terraço coberto, da piscina e do caminho que conduz a uma área de estar e lazer situada ao fundo do lote, numa sequência de espaços e funções que estendem a vida familiar e doméstica além dos limites da moradia.

Contra as expectativas da organização do concurso, o projecto de Andresen acusa (à imagem de outros trabalhos) uma clara influência da arquitectura dos Estados Unidos – inevitável, como vimos, face à emergência e ao mediatismo dos seus principais autores. De Breuer, por exemplo, o contraste de materiais, os muros em pedra da garagem e da varanda, a extensa parede em madeira que encerra a casa a poente, o desenho da entrada (afunilada e protegida dos olhares da rua), a posição lateralizada do terraço, ou ainda, no que diz respeito à organização da habitação, o acesso e a articulação entre a zona de refeições e a cozinha, lembram no seu todo detalhes das pequenas casas de fim-de-semana em Cape Cod, Wayland ou Lakeville e as casas próprias do arquitecto em New Canaan. Ao mesmo tempo, podemos ver ainda na resposta dada ao enunciado alguma coincidência com a filosofia e o programa da Plas-2-Point²⁵⁷, ainda que neste caso talvez seja mais correcto lembrar os vários estudos da Diatom House elaborados por Neutra a partir de conceções idênticas (como a Casa Dymaxion, de 1927, de Buckminster Fuller), ou ainda mais acertadamente as *Case Study Houses*, em especial aquelas de Craig Ellwood e Pierre Koenig, concebidas com base em materiais e princípios de construção e montagem industriais.

Outra fonte de inspiração, tanto ou mais importante, será sem dúvida a da Casa Farnsworth, de Mies van der Rohe, em que Andresen (apesar da crítica que chegará a fazer mais tarde) parece basear-se ao propor a estrutura em aço da moradia, ao elevá-la do solo, e em que também parece encontrar a ideia para o desenho do núcleo de serviços que, além da cozinha e quarto de banho, integra armários para arrumos e roupeiros, e ainda a lajeira. Inteiramente revestido em madeira e com o topo recuado de maneira a dar a impressão de não tocar o tecto, este módulo passa, tal como em Mies, por uma peça de mobiliário capaz de organizar toda a circulação e a separação das áreas funcionais

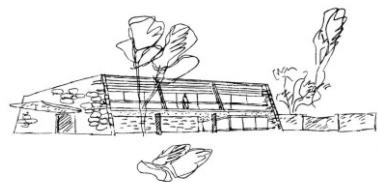
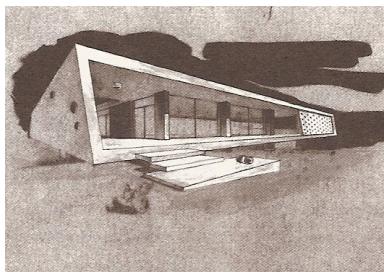


333. Casa Breuer New Canaan II

334. Case Study House n.21

335. Casa Farnsworth

336. Casa Farnsworth



337.CLG, Caxias

338.Casa Prudente Morais Neto

339.Casa Gustavo Capanema

340.Casa Óscar Niemeyer, Mendes

da habitação.

Dos primeiros meses de 1954, a participação de Andresen no concurso canadiano coincide no tempo com o desenvolvimento do projecto da Casa Lino Gaspar (1953/55) pelo que é natural que ambas as obras acabem por se influenciar mutuamente e acabem por evocar as mesmas referências americanas, ainda que numa primeira fase, o estudo inicial da moradia construída no Alto do Lagoal recorde sobretudo, de Óscar Niemeyer, as residências Prudente de Morais Neto (1943) e Gustavo Capanema (1947), ou ainda a própria casa em Mendes, no Rio de Janeiro (1949)²⁵⁸. Apesar de partilharem as mesmas referências, a especificidade e as circunstâncias concretas do último projecto irão determinar obrigatoriamente uma intervenção e proposta de sinal diferente.

Desenhada para uma família com dois filhos, a Casa em Caxias ocupa um lote de terreno de configuração trapezoidal situado nos arredores de Lisboa (a meio caminho entre a capital e o Estoril), em localização privilegiada, sobranceira ao estuário do Tejo. O projecto resulta, como sabemos pelo depoimento de Carlos Lino Gaspar²⁵⁹, de uma aprofundada discussão e troca de ideias entre o arquitecto e o cliente, que permitiu ao primeiro gozar da confiança e de uma liberdade invulgar no contexto da encomenda doméstica, geralmente marcada pelo gosto e pelos preconceitos culturais do requerente. Neste caso excepcional, a Andresen vai-lhe ser dada “carta-branca” e todo o espaço de manobra para levar à prática os princípios, a teoria e os modelos que à época lhe interessam particularmente e que através dos livros (de Giedion, Mumford e *Built in USA*) dá a perceber e conhecer.

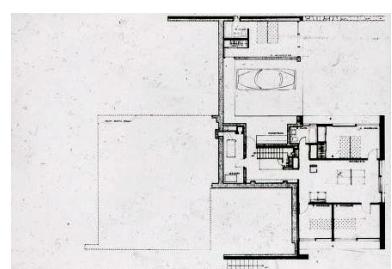
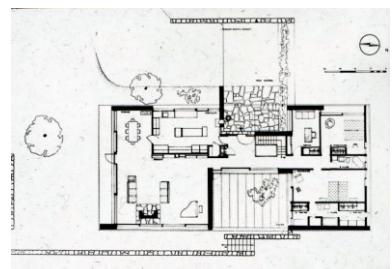
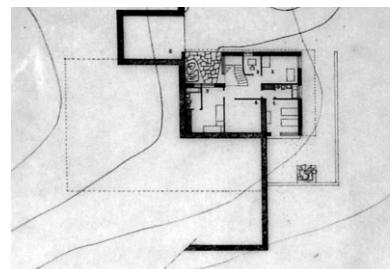
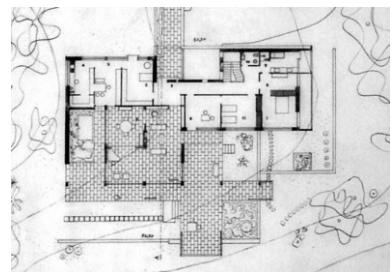
A partir da pequena memória do projecto que Andresen vai enviar à secretaria de redacção da *Architecture d'Aujourd'hui*, quando em 1956 se coloca a hipótese da sua publicação, podemos deduzir duas condições que parecem determinar o desenho e o funcionamento do fogo: por um lado, a topografia acidentada do lote, com uma forte pendente no sentido nascente/poente, que sugere o desenvolvimento da habitação em dois níveis, e ainda as perspectivas extraordinárias da foz do Tejo e do Atlântico.

tico que se podem desfrutar do terreno e que de imediato convoram o projecto a tomar uma posição contemplativa, que o primeiro esboço de feição brasileira já assume.

Com base nesta leitura e abordagem preliminar, e na prolongada discussão havida com o cliente, Andresen desenvolve um estudo prévio cujas principais opções, em termos de implantação, orientação, esquematização e inter-relação entre as diferentes áreas da casa, permanecerão inalteradas ao transitarem para a solução final.

De grosso modo, o estudo, de que constam plantas, perspectivas interiores e exteriores, e uma axonometria da solução, previa a construção da edificação à cota mais alta do terreno e dividia o programa em três sectores vivenciais claramente identificáveis: a zona de serviços (cozinha, *dinette* e lavandaria), encostada a um canto da fachada voltada a norte; a zona de estar, num plano mais avançado e destacado, voltada para o mar; e ainda, separada destes espaços pelo alpendre e hall de entrada, a zona dos quartos que compreendia as instalações sanitárias, o quarto do casal (orientado a sul/nascente) e os quartos das crianças, de dormir e brincar (orientados a sul/poente). No pavimento inferior ficavam localizados os quartos de hóspedes, do pessoal doméstico, as instalações técnicas, os arrumos e um ateliê, servidos por uma entrada independente junto à garagem, que ocupava um espaço fora dos limites da construção, imediatamente por baixo do caminho de acesso à habitação.

O desenho desta planta, a disposição e a comunicação entre os dois pisos, ou ainda o desenho dos muros que articulavam os patamares e os desníveis do terreno, lembram rapidamente, de Marcel Breuer, a Casa Clark. Embora Andresen pareça de facto encontrar aqui alguma inspiração (ainda que circunstancial), no final são no entanto mais as diferenças do que as semelhanças entre as duas obras. Em Breuer por exemplo, o pátio que, com o alpendre da entrada, divide a habitação em duas zonas distintas, da vida em comum e da privacidade dos quartos, desliza em Caxias para uma posição periférica de maneira a proteger a casa a poente do limite e olhares vizinhos. Outra diferença fundamental prende-se com a compartimentação e o contorno bem

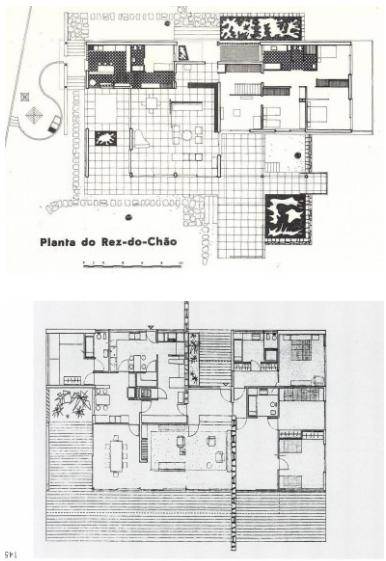


341. CLG, Caxias, piso 0

342. CLG, Caxias, piso -1

343. Casa Clark, piso 0

344. Casa Clark, piso -1



345.CLG, Caxias
346.CLG, Caxias
347.Casa Sande e Castro, Cascais
348.Casa Sande e Castro, Cascais

definido da Casa em Orange, que em Caxias resulta mais difícil de perceber face a uma elaboração espacial mais complexa, com base numa ideia de continuidade entre interior e exterior que mais depressa recorda soluções de Mies ou de um Neutra, e que passa pela diluição dos limites da frente que se abre à paisagem, conseguida pelo prolongamento da cobertura (que protege a sala do calor e da luminosidade excessiva) e sobretudo pelo prolongamento da laje e da textura do pavimento que estende a zona comum para o pátio e para os terraços à sua volta que se desdobram na direcção do rio e do mar.

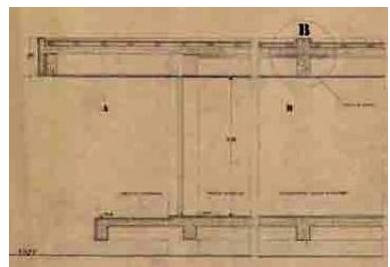
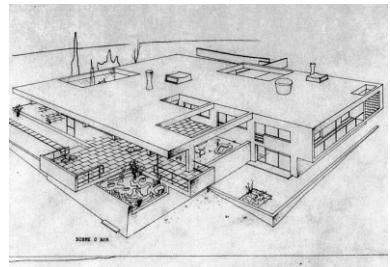
A partir destes mesmos temas e do esquema adoptado pelo estudo prévio, a versão final beneficia e fica a ganhar com o amadurecimento e apuramento do desenho, com as pequenas correções que a discussão e o desenvolvimento do projecto proporciona, e com o salto de escala que a execução da obra forçosamente implica.

No que desde logo à organização dos espaços diz respeito, as poucas alterações, cirúrgicas, prendem-se com a concentração das áreas habitáveis no mesmo pavimento e com a optimização das zonas de serviços e dos quartos que passam a integrar os aposentos da empregada doméstica e dos hóspedes, antes relegados para o piso inferior, e onde agora fica localizada a garagem, dentro do perímetro de implantação da construção. A disposição e o diagrama distributivo das áreas funcionais da habitação mantêm-se de resto inalterados, numa hibridez análoga à da Casa em Cascais (1954/56) projectada por Athouguia²⁶⁰, em que, apesar de serem legíveis os três sectores do programa doméstico, as zonas da cozinha e do *living-room* aparecem claramente separadas da zona de dormir pela intromissão do alpendre e antecâmara da entrada. Podemos até imaginar (pelo que atrás já referimos) que a tipologia da casa só não é por inteiro a de uma casa binuclear dada a troca de posições entre a divisão comum e o pátio, que coloca intencionalmente a primeira no centro da composição e num plano privilegiado mais avançado, que lhe permite vigiar os terraços, o jardim, os espaços de brincar das crianças no exterior (junto ao quarto de dormir) e por fim desfrutar do panorama e das vistas em todas direcções, do

nascer ao pôr-do-sol.

Em comparação com os acertos de pormenor no funcionamento da moradia, as alterações introduzidas pela solução final são, do ponto de vista formal, bastante mais expressivas. Além de se libertar de alguns “vícios” e sinais que conotamos com a arquitetura brasileira ou de Le Corbusier, na passagem das ideias à realidade, ao ter em conta a estrutura, os processos e os materiais de construção, o projecto abandona as feições abstractas de um volume recortado, de superfícies lisas e arestas vivas, para passar a ser definido pelas duas linhas da cobertura e do pavimento que contornam por completo a casa e que, construtivamente, correspondem ao travejamento ou bordadura em betão que envolve as lajes e as vigas lançadas perpendicularmente às fachadas norte e sul. Nascida, num primeiro momento, da necessidade de ocultar a estrutura no prolongamento do tecto e dos terraços que abrem a habitação ao exterior, a marcação e a continuidade desta cintura, ainda que escusada no caso da fachada da entrada (onde as vigas podiam pousar e esconder-se na parede), proporciona unidade e coesão ao desenho, ao funcionar como uma pauta que acomoda e disciplina a distribuição dos espaços, as relações entre interior e exterior, o ritmo e a variedade dos vãos.

Embora com base na mesma ideia inicial de uma construção radicalmente fechada a norte, protegida dos ventos e dos olhares da rua, e que depois se estende, ramifica e “desmaterializa” ao abrir-se à envolvente, a casa parece assim, no final, resultar desta simulação, jogo e tensão entre dois planos, que o são apenas na aparência. O da cobertura, de espessura considerável, que compreende a laje acabada, as vigas e um tecto falso contínuo à mesma altura, prolonga-se em consolas sobre a sala e o acesso de serviço a poente, abre-se sobre a entrada e os espelhos de água do alpendre e do pátio, e “transforma-se” em pérgulas sobre as varandas e os terraços dos quartos, voltados a sul e nascente. Mais elegante, o plano desencontrado do pavimento, construído a uma cota ligeiramente acima do solo de maneira a dar impressão, em algumas zonas, da habitação flutuar sobre o terreno, prolonga a divisão principal da casa de encontro à natu-



349.CLG, Caxias

350.CLG, Caxias

351.CLG, Caxias

352.CLG, Caxias



353.CLG, Caxias

354.Versailles, Grand Trianon

355.Pieter de Hooch

356.CLG, Caxias, Hein Semke

reza, rompendo ilusoriamente as barreiras que separam o dentro e o fora ao adoptar o mesmo padrão axadrezado desenhado pelo revestimento em mármore, constituído por peças a preto e branco de 0,70x0,70m.

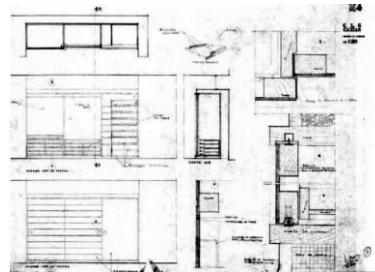
De assinalar não ser esta a primeira nem a última vez que Andresen recorre a este acabamento de formato palaciano, a fazer lembrar as galerias do *Grand Trianon*, as salas do Palácio Nacional de Queluz e os cenários de alguma pintura renascentista e holandesa do século XVII (de Veermer ou Pieter de Hooch). Ao contrário no entanto do que sucede noutras ocasiões, e em particular com a proposta para a *Casa Canadiana do Futuro*, em que o mesmo padrão serve apenas para unir o interior e o exterior, em Caxias força visualmente o efeito de perspectiva na direcção do horizonte, e denuncia ao mesmo tempo a trama estrutural do edifício, em que os pilares estão implantados ao longo de uma grelha ortogonal de 4,20x4,20m. A partir das linhas traçadas pelo pavimento podemos assim adivinhar os eixos reguladores do projecto que na sua versão definitiva assume uma geometria ainda mais rigorosa e uma modulação ainda mais vincada, que ordena a escala e a disposição dos compartimentos, com a sala comum, de planta quadrangular (composta por quatro módulos-base), como figura central a partir e à volta da qual a casa parece crescer.

Como em nenhum outro trabalho anterior (e mesmo no cômputo geral do seu percurso), Andresen vai ter no Alto do Lagoal a liberdade e a oportunidade únicas de manter um controlo apertado e o poder de decisão sobre cada um dos aspectos da obra, desenvolvendo a sua execução até ao mais ínfimo detalhe. Podemos percebê-lo pelo cuidado arranjo do terreno e jardim, progressivamente amadurecido, pela eleição dos materiais que explica em memória descritiva, pela participação artística de Hein Semke, que é chamado a executar o alto-relevo que reveste uma das paredes do pátio²⁶¹, e mais visivelmente pelo desenho pormenorizado do mobiliário, estudado e discutido com o cliente – da estante em L e de dupla face que separa a sala do átrio da entrada; da cortina e das divisórias (uma delas em vidro) que articulam o acesso e a divisão entre as zonas de estar e de refeições

(num esquema que recorda as divisórias da entrada e da sala de jantar da segunda Casa em New Canaan de Breuer); da lareira em alumínio que se pode retirar nos meses de verão²⁶²; do esculptórico candeeiro que ilumina a sala (original e propositadamente executado para o projecto); dos armários e *layout* da cozinha (meticulosamente organizada como se de um laboratório se tratasse); dos roupeiros dos quartos e do pequeno hall, onde fica situada a escada de ligação entre os dois pavimentos e que precede a zona de dormir propriamente dita²⁶³.

À escala da implantação ou do detalhe construtivo, em Andresen e no Alto do Lagoal podemos perceber e distinguir, por um lado, uma abordagem objectiva e pragmática preocupada com o bom desempenho da construção, com o conforto, a comodidade e a funcionalidade da casa²⁶⁴, e ao mesmo tempo uma elaboração conceptual e abstracta, fundamentada numa ordem geométrica (invisível) que comanda o projecto, na idealização de uma volumetria determinada pela marcação da cobertura e do pavimento que baliza a habitação, as perspectivas e o horizonte, e na exploração de uma espacialidade de perfil e feição “neoplástica”. Entre o exercício prático, de resposta às condições do sítio e do programa, e da imaginação, estimulada pela teoria e pelas imagens de outras arquitecturas, o projecto vive por isso de contrastes: da transparência de grandes panos envidraçados ao lado de vãos de menores dimensões equipados com estore quando pragmaticamente se trata de proteger a privacidade dos quartos, ou então do racionalismo e do funcionalismo dos espaços de serviço em contraste com o espaço aberto e ilimitado da sala comum, inundado pela frescura e pelos reflexos hipnóticos provocados pelo espelho de água do pátio, onde a vida e o olhar podem repousar de tanta paisagem.

A meio caminho entre a modernidade e aposta numa estética de clara influência norte-americana, e um pensamento que tem no utente da arquitectura a medida e a razão da prática disciplinar, o vanguardismo da Casa Lino Gaspar não implica a subordinação total do projecto ao desenho, uma ambição de síntese formal ou de obra de arte minimalista que Andresen vê criticamente numa Casa Farnsworth (1945/51). A obra comprehende a di-



357.CLG, Caxias

358.Casa Breuer, New Canaan II

359.CLG, Caxias

360.CLG, Caxias



361.CLG, Caxias
362.CLG, Caxias

versidade e a complexidade das funções e actividades domésticas, a diferenciação e a especialização dos espaços, e alimenta o confronto entre valores aparentemente contrários que parece traduzir-se na oposição entre o funcional e orgânico, fluidez e compartimentação, aberto e fechado, transparência e opacidade, pesado e leve, tectónico e estereotómico, liso (da placagem de mármore que reveste as fachadas) e áspero (do aparelho rude e artesanal da pedra calcária do embasamento).

Este dualismo – tema central da filosofia clássica e oriental, da relação de forças entre duas concepções ou realidades opostas, irreductíveis entre si, colocadas em confronto, encontra paralelo noutras obras e autores modernos, nomeadamente em Le Corbusier²⁶⁵, mas também em Breuer, em que é abertamente assumido como princípio e metodologia de trabalho no texto *Sun and Shadow*, que publica em 1955.

Neste seu texto/manifesto, o arquitecto húngaro defende que o impacto de qualquer obra ou projecto reside precisamente na capacidade de conciliar e unificar ideias antagónicas, um ponto de vista e o seu contrário. Conciliar e unificar não significa porém concordância ou chegar a um compromisso. Nas suas próprias palavras: “*This is what Spaniards express so well with their motto from the bull fights: sol y sombra, sun and shadow... For them, their whole life – its contrasts, its tensions, its excitement, its beauty – all this is contained in this proverb. The easy method of meeting contrasting problems in the feeble compromise. The solution for black and white is gray – that is the easy way. To me this is not satisfying... The Spanish sun is not diluted by the Spanish shadow. Both, in their undiluted clarity, are part of the same life, part of the same ideal. In our work this seems to me one of the basic principles of creativity... The strong opposite forces of ideas, all clearly expressed without compromise, and united in one – that has always been the element of real art*

Para ilustrar o raciocínio e a linha de pensamento que propõe, Breuer recorre e regressa à antiguidade clássica: “*the Greeks walked to their temples on the rough granite rock. It was not polished granite. They left it just as it was and then set the crys-*

tallic precision work of their buildings on top of that rough rock. That is the kind of tension in concepts – that is the sun and shadow that makes Greek architecture great. And they carried it out in all their work: while their public buildings were an expression toward the outside, designed to affect others on the outside, their houses (private buildings) were just the opposite. Along the street, the Greek house would be just a solid stone wall".

Ao explicar e exemplificar o sentido e a razão desta dialéctica na prática contemporânea, Breuer fala mais à frente da transparência permitida pelas novas técnicas modernas: "*Transparency is definitely one of our objectives...It is one of the most fascinating new technological possibilities. We can do it with the means we have, with our materials, with our heating systems, with everything, but transparency needs also solidity. And not only for aesthetic reasons – but also because total transparency leaves out such considerations as privacy, reflecting surfaces, transition from disorder to order, furnishing, a background for your everyday life. Transparency becomes more so next to solidity – and solidity makes it work. Sun and shadow...Most of the problems we have to solve present an inherent dualism. Neither one-sided oversimplification, nor tuned-down compromise offers a solution. The search for a definite, clear answer that satisfies opposite aims and needs is what takes architecture out of the realm of abstraction and gives it life – and art*"²⁶⁶.

Se, em complemento dos textos nem sempre esclarecedores de Andresen, temos recorrido a citações (quase abusivamente, de tão extensas) será, por um lado, porque elas nos permitem situar o seu trabalho ao longo das suas várias etapas e influências, mas também porque no pensamento expresso e elaborado de outros autores encontramos chaves de leitura e interpretação, e uma filosofia em que a sua obra, ou uma parte da sua obra, parece em determinado momento encaixar.

Mesmo se posterior à elaboração do projecto, nas sugestivas descrições e ideias de *Sun and Shadow* encontramos justamente pistas e temas paralelos (como a *solid stone wall*, da casa grega) que nos remetem para imagens da Casa no Alto do Lagoal e ou-



363.CLG, Caxias
364.J.Schulman (Stahl House)
365.J.Schulman (Stahl House)
366.J.Schulman (Tremaine House)

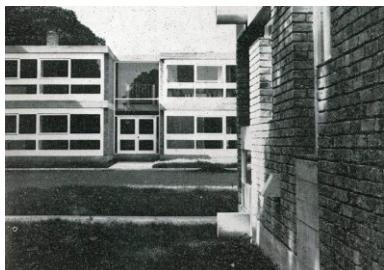
tras propostas, mas sobretudo para um posicionamento perante a prática de projecto que podemos apontar e rever no arquitecto português. Ou seja, tal como em Breuer, Andresen parece entender a arquitectura como um exercício inevitavelmente contraditório, produto e resultado do choque, interacção e balanço entre solicitações fundamentalmente antagónicas – entre o real e o imaginado, entre forma e função, o universal e as circunstâncias locais, entre modernidade e tradição. Deste modo, apesar de também podermos falar em Caxias dos “traçados silenciosos de Mies van der Rohe”²⁶⁷, será em especial do lado da moderação e nas teses do autor húngaro que vemos desenvolvida e explicada uma clara e óbvia tendência em Andresen para a polarização, para o jogo de dicotomias, de luz e sombras, que no Alto do Lagoal podemos ver representado no positivo e negativo, ou no *yin-yang*, desenhado pelo pavimento.

Obra de um grande rigor e objectividade, e ao mesmo tempo de uma complexa e versátil espacialidade, a Casa Lino Gaspar representará para Andresen um dos projectos mais gratificantes, em que pôde aplicar e levar as suas ideias até às últimas consequências, e um dos trabalhos – senão o trabalho, entre os vários de toda a sua carreira, de que mais parece orgulhar-se, a julgar pelo menos pelos esforços que empreendeu na sua publicação. De um modernismo confiante e assumido, mas sem dogmas, em que, além das referências que já citámos, nos transporta para uma época marcada pelos ambientes e o estilo de vida descontraído e hedonista das casas fotografadas por Julius Shulman²⁶⁸, o autor vê construído aos 35 anos um dos edifícios mais completos, representativos e iconográficos do moderno português mais optimista dos anos 1950, que nenhuma história ou catálogo tem ignorado, e que por isso mereceu a classificação de Monumento de Interesse Público, que o seu bom estado de preservação e conservação (sinal de que a construção soube resistir ao tempo, ao uso e à mudança) só veio facilitar.

Se, por razões óbvias, não podemos deixar de associar e relacionar a habitação no Alto do Lagoal com a proposta apresentada ao *Concours International pour la Maison Canadienne de Demain*, e de ver noutras soluções vestígios das mesmas influências

2.098 cias, será no entanto na Figueira da Foz que o projecto conhece um novo desenvolvimento e versão. Desenhada na segunda metade de 1955 e início de 1956 para os pais do mesmo Carlos Lino Gaspar, a Casa na Figueira partilha de naturais afinidades e coincidências com a moradia em Caxias, nomeadamente no que toca à distribuição dos espaços e do programa, mas também claras e vincadas diferenças, que correspondem a uma intervenção em contexto e geografia diferentes, à também diferente sensibilidade do cliente e sobretudo à evolução dos próprios interesses e fascínios do arquitecto.

As duas obras serão desta forma muito iguais e simultaneamente distintas: se, por exemplo, a geometria, as perspectivas, as linhas e os planos de fuga da primeira parecem desafiar essencialmente o nosso sentido visual e espacial, a segunda provocará sobretudo o sentido táctil da textura dos materiais e a impressão de solidez e peso, da robustez do betão descografado e do tijolo prensado. Neste ponto, o projecto regressa e retoma as lições do Le Corbusier mais herético, interessado na materialidade e aparente pobre, grosseira e quase negligente dos métodos de construção vernaculares, e numa estética rudimentar e visceral, influenciada pelo trabalho artístico de pintores e escultores como Costantino Nivola e em particular Jean Dubuffet. Encarada pelos mais ortodoxos – como Pevsner, como uma perigosa e chocante deriva expressionista, desta fase de Le Corbusier, em que cabem propostas como a capela em Ronchamp e o convento de La Tourette, Andresen parece encontrar inspiração nas Maisons Jaoul (1951/55), que Caroline Maniaque caracteriza exactamente desta maneira: “*D'un point de vue plus général, le processus de conception de ces maisons est assez représentatif du questionnement de l'Europe de l'après-guerre, exprimé d'une part par la philosophie existentialiste, et d'autre part, par l'Art Brut de Jean Dubuffet. Les Jaoul étaient amateurs d'art et amis d'artistes. Ils connaissaient René Drouin qui exposait dans sa galerie de la place Vendôme des artistes tels que Wols, Dubuffet, Fautrier. La collection d'oeuvres rassemblée par les Jaoul reflète bien cette période dans le sens à la fois d'un retour vers l'innocence primitive perdue et d'un besoin de réalité concrète*



367.CLG, Figueira da Foz

368.Maisons Jaoul

369.B.Spence, University of Sussex

370.J.Stirling, Ham Common Flats

caractérisé par le goût pour l'authenticité. Les qualités d' enracinement des maisons Jaoul témoignent de cette tendance”²⁶⁹.

O deslocamento e as inflexões a que assistimos na obra do arquitecto suíço acabarão por ter eco e uma forte repercussão em especial no seio da arquitectura britânica, como é notório no *Novo Brutalismo* dos Smithson e em James Stirling no desenho dos edifícios em Ham Common, Surrey (1955/58) que projecta baseando-se nas habitações em Neuilly, no mesmo período em que também assina dois artigos, em 1955 e 1956²⁷⁰, um de análise comparativa sobre as ambivalências entre a Villa Stein e as Maisons Jaoul (e em que no final descreve Le Corbusier, antes acusado de internacionalista, como o mais regionalista dos autores contemporâneos), e o último de leitura e interpretação crítica da capela de Notre-Dame-du-Haut, que lhe permite reflectir sobre a crise do racionalismo e uma nova fase maneirista da arquitectura moderna.

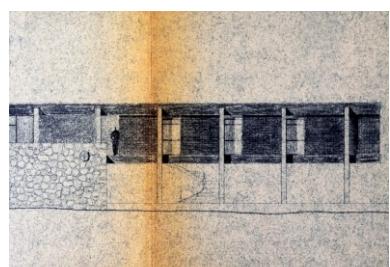
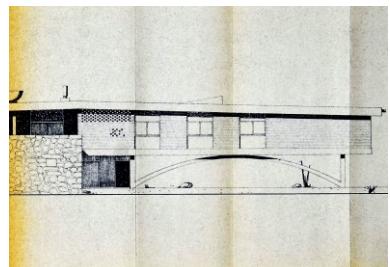
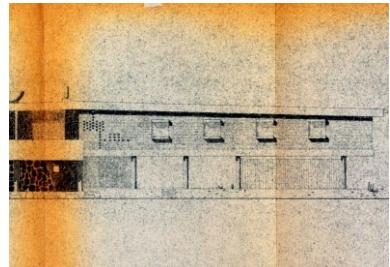
Sem nunca se fixar num programa ou referência formal, permitindo-se saltar entre diferentes possibilidades, correntes e territórios do moderno, mais exuberante ou descrente, em Andresen chega a ser desconcertante vermos dois projectos, com o mesmo nome e tão próximos no tempo um do outro, exibirem sem quaisquer complexos, apesar dos temas em comum, tendências e orientações tão dispare. Avesso a adesões irredutíveis, a sua obra conduz e empurra-nos em diferentes direcções, num percurso de avanços e recuos, de exploração e experimentação, seduzido pela polissemia que resulta do amadurecimento e equacionamento do, já então ultrapassado, *Estilo Internacional*. Para sermos justos, podemos ver, apesar de tudo, na Casa da Figueira alguma coerência e continuidade com a pesquisa e as propostas mais contextualizadas do final de 1940, que Andresen retoma num momento em que profissionais e estudantes das duas Escolas do país se mobilizam para o levantamento e a realização do inquérito à arquitectura tradicional portuguesa.

Situada a 200 metros da marginal e do extenso areal da praia da Figueira da Foz, a segunda Casa Lino Gaspar ocupa um lote de gaveto em tecido urbano, limitado pelas ruas Almeida Garret e Alexandre Herculano. A orientação, as vistas para o mar, ainda

que menos desafogadas do que aquelas em Caxias²⁷¹, e a topografia do terreno, composto por dois patamares com uma diferença de cota de 3,00m entre si, acabarão mais uma vez por ser decisivos na implantação e desenho da habitação.

De início Andresen elabora um conjunto de quatro estudos em que na prática ficam decididas as linhas fundamentais do projecto: o grosso da construção desenvolve-se num só piso à cota mais elevada do lote, com as salas e os quartos orientados a poente, enquanto os arrumos e as instalações técnicas ficam situadas no nível inferior, à cota do acesso automóvel e a pé. Estes primeiros esboços hesitam e diferem apenas na maneira como o edifício se estende e prolonga em balanço sobre a entrada: no caso da solução B a extensão da casa é assegurada por uma estrutura convencional, localizando-se aqui excepcionalmente a garagem na frente do terreno, a sul; na solução C encontra suporte numa excessiva e forçada estrutura em arco que recorda a *Casa del Arroyo* (1943/45) desenhada por Amancio Williams; e na solução D – a única com cobertura plana e a que indicava uma outra opção formal, disciplinada pelo ritmo e a geometria da trama estrutural, os pilares são trazidos para o exterior e assumidos ao longo da fachada, num desenho a fazer lembrar as concepções mais elegantes das construções em aço de Mies van der Rohe. Em carta de Setembro de 1955, o cliente não esconde porém a sua preferência pela primeira hipótese²⁷², em que a projecção da habitação parece pousar em duas paredes de betão transversais separadas por um extenso vão de 10,0m, vindo uma delas a servir de tela de fundo ao trabalho em alto-relevo executado por Hein Semke, com figuras, motivos e toda uma temática relacionada com a cultura e as actividades económicas locais, ligadas ao mar.

O projecto final acabará assim por surgir do desenvolvimento e amadurecimento da solução A, e da introdução de pequenas alterações ao programa inicial que se prendem com a redução do número de quartos (de 4 para 3) e instalações sanitárias – redução que por sua vez dá lugar a uma varanda a toda a largura do alçado mais estreito e soalheiro, com a correcção ainda dos limites da garagem e outros espaços escavados no terreno, e com

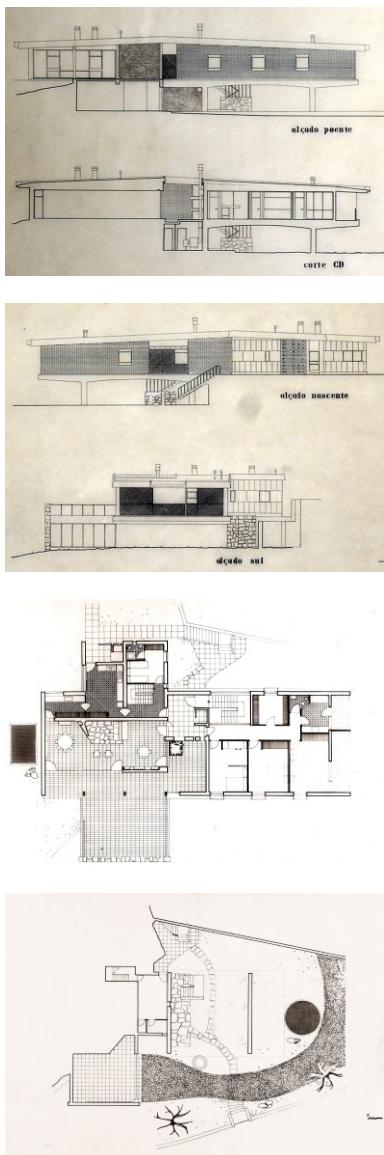


371.CLG, Figueira da Foz, solução B

372.CLG, Figueira da Foz, solução C

373.A.Williams, Casa del Arroyo

374.CLG, Figueira da Foz, solução D



375.CLG, Figueira da Foz, alçados
 376.CLG, Figueira da Foz, alçados
 377.CLG, Figueira da Foz, piso 1
 378.CLG, Figueira da Foz, piso 0

a previsão de uma escada interior que permite uma ligação abrigada entre os dois níveis, mas que o é apenas de serventia, não vindo por isso em substituição da escada da entrada principal.

Uma das novidades e originalidades da Casa na Figueira consiste precisamente neste trajecto de entrada e acesso vertical, feito a partir de uma área exterior coberta que funciona como um alpendre e um lugar de estacionamento adicional.

Uma outra alteração de pormenor, não menos importante, passa pela redefinição do lugar da lareira que, em fase de estudo prévio determina a separação e a circulação entre as zonas de estar e jantar, mas que no final aparece como uma massa esculpida a partir da parede, circunscrevendo um espaço nuclear a um canto, de imobilidade e aconchego, parecido com aqueles das Casas de Férias em Ofir e Montedor.

No que ao funcionamento, organização e distribuição dos compartimentos da moradia diz respeito, a solução definitiva mantém a mesma ambiguidade de um esquema que nos remete novamente para a casa binuclear de Breuer, mas também para o formato e a configuração cruciforme das *Prairie Houses* projectadas por F.L. Wright. Ambas as referências são facilmente reconhecíveis, tanto a primeira, pela disposição e alinhamento do átrio da entrada e do pátio que marcam a fronteira entre as áreas sociais e de dia, e a zona de dormir suspensa sobre o terreno, como a última, pelos dois braços onde ficam localizados os serviços e, no lado oposto, o terraço construído sobre a garagem, que prolonga a sala na direcção da praia²⁷³.

Num e noutro caso, ao contrário do que sucede em obras anteriores, torna-se mais difícil encontrar na planta um tanto rebuscada desta Casa Lino Gaspar os contornos exactos de uma articulação espacial e formal inspirada na demarcação das diferentes áreas funcionais da habitação, em que também podemos perceber uma outra ordem e sistema que divide a casa em duas frentes distintas: uma composta pelos serviços e zonas de água – quarto de banho, quarto de costura, cozinha, copa, lavandaria e aposentos da empregada doméstica, que encerra e protege a frente dos espaços da vida quotidiana da proximidade e contacto com as moradias vizinhas a nascente, um pouco à imagem do

que já ocorre no Alto do Lagoal, em relação à rua.

Sobre este alçado, ainda que, com base no mesmo princípio de continuidade, tire proveito das melhores perspectivas da paisagem local, o projecto não goza da mesma situação isolada e sobranceira da anterior Casa Lino Gaspar, facto que leva Andresen a tomar uma atitude bem mais precavida quando se trata de abrir a sala e os quartos ao exterior. Este cuidado reflecte-se não só no desenho e tamanho dos vãos, e na redução da área envolvida, mas sobretudo na disposição das zonas de estar e refeições que, na vez de ocuparem uma posição mais avançada e exposta, simulada pelo terraço, escondem-se trás de uma linha de três pilares e da cobertura de duas águas, num recuo que gera um espaço de transição no prolongamento do pátio interior, que se pode adivinhar à entrada, mas a que apenas se tem acesso a partir da sala.

Embora ambas as propostas adoptem um diagrama com bastantes semelhanças entre si e mostrem a mesma preocupação com a privacidade do fogo, as fotografias do interior da Casa na Figueira, da zona de estar junto à lareira, ou do espaço de leitura e trabalho na proximidade da tranquilidade e do isolamento que o pátio proporciona, dizem-nos bem da sensação de recolhimento e refúgio, e de um temperamento mais introvertido e intimista, se comparado com o carácter mais expansivo da construção em Caxias, de abertura à imensidão da paisagem, que a sua localização privilegiada permite. As diferenças entre os dois projectos estendem-se ao mesmo tempo, como já vimos, aos paradigmas e modelos que lhes servem de exemplo, mais evidentes na primeira obra, enquanto na Figueira da Foz podemos falar de um somatório ou sincretismo de ideias e influências americanas, brasileiras e em particular do Le Corbusier do *béton brût*, que irá pesar e levar Andresen a percorrer os caminhos de um estilo próprio, prosaico e simples, baseado na expressão natural e na máxima força dos materiais, que já explora em Valença, ou depois em Lisboa.

Da mesma maneira que em Le Corbusier o aspecto tosco e mal-acabado das Maisons Jaoul é em grande medida fabricado²⁷⁴, Andresen não deixará de recorrer por vezes a um fingimento e

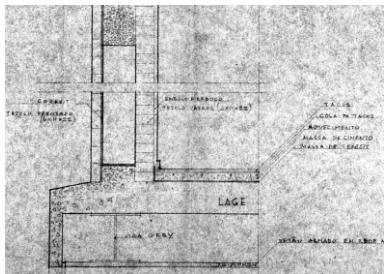
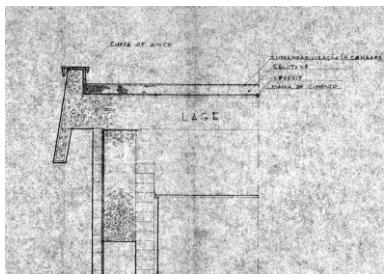


379.CLG, Figueira da Foz

380.CLG, Figueira da Foz

381.CLG, Figueira da Foz

382.CLG, Figueira da Foz



383.CLG, Figueira da Foz, fachada
384.CLG, Figueira da Foz, fachada

disfarce construtivos que já notámos noutras ocasiões. Aqui na Figueira, por exemplo, o pavimento em consola sobre o acesso da habitação dá a impressão de uma pesada laje maciça em betão armado, quando na realidade todo um sistema de vigas periféricas, sem qualquer função estrutural, e um tecto falso em cimento sobre rede metálica (uma caixa-de-ar que serve de protecção térmica do piso) desenham o perfil arqueado e escondem no interior as vigas grey longitudinais que verdadeiramente sustentam uma laje aligeirada mais delgada. Um “truque” idêntico, que exige um trabalho de cofragem minucioso, é utilizado na também vigorosa marcação da linha de cobertura, que se abre sobre o pátio e a varanda voltada a sul.

Um dos legados deixados pelo projecto da Casa Lino Gaspar no Alto do Lagoal, um dos seus rasgos mais característicos que quase se converte numa marca d’água da última metade da obra de Andresen, prende-se exactamente com este forte sublinhado, mesmo se aparente, dos planos horizontais dos pavimentos e/ou cobertura – que acondicionam o espaço e o tempo da arquitectura, a disposição dos programas, as relações entre interior e exterior, o ritmo da estrutura e dos vãos, a textura e a estereotomia dos materiais, como podemos observar repetidamente em propostas tão diversas como as do segundo estudo da Pousada de S. Teotónio, nos projectos do Instituto Calouste Gulbenkian do LNEC, do prédio-sede do BESCL em S. João da Madeira, do Mercado Municipal de Viana do Castelo, ou em soluções mais modestas como as da SHELL em Leça da Palmeira, S. Pedro do Sul, Águeda e Matosinhos.

Se, em resumo, a Casa em Caxias representa de facto, na totalidade da obra de Andresen, um dos melhores exemplos, pela via americana, da mais desassombrada adesão e de um comprovado conhecimento e domínio da linguagem moderna, o seu prolongamento na Figueira arrasta consigo soluções experimentadas e de continuidade, novas e velhas influências, combinadas e manipuladas de uma maneira inteiramente nova, abrindo as portas a uma nova etapa de equacionamento e reatamento com preocupações latentes em projectos do início de carreira.

2:082

2:134

2:162

2:228

2:156

2:186

2:170

2:194

NOTAS:

²²⁹ *Built in USA, Post-War Architecture*, New York, Museum of Modern Art, 1952.

²³⁰ Uma marcada influência que também é referida em Rui Jorge Garcia Ramos, Sérgio Dias da Silva, “João Andresen, a Casa do Pós-Guerra e o Debate Arquitectónico nos Anos 1950”, Alexandra Cardoso, Fátima Sales, Jorge Cunha Pimentel (Ed.), *Januário Godinho, Leituras do Movimento Moderno*, Porto, ESAP/CEAA, 2012, pp.121-145.

²³¹ Henry-Russell Hitchcock, *Built in USA, Post-War Architecture*, New York, Museum of Modern Art, 1952, pp.10.

²³² *Idem*, pp.14.

²³³ *Idem*, pp.14.

²³⁴ *Idem*, pp.15.

²³⁵ O catálogo inclui ainda obras de Richard Aeck & Associates, Edward Larrabee Barnes, Donald Barthelme & Associates, Pietro Bellischi, Mario Corbett, Gardner Dailey & Associates, Walter Groipus & The Architects Collaborative, Harwell Hamilton Harris, Wallace Harrison & Consultants, John Johansen, Ernest Kump, Maynard Lyndon, Eric Mendelsohn, Igor Polevitsky, Paolo Soleri & Mark Mills, Schwellkher & Elting.

²³⁶ Henry-Russell Hitchcock, *Built in USA, Post-War Architecture*, New York, Museum of Modern Art, 1952, pp.11.

²³⁷ Ver por exemplo os n.233 (02/1949), 237 (06/1949) e 238 (08/1949).

²³⁸ *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.18-19, Paris, (Julho) 1948, pp.3-27.

²³⁹ Antonio Armesto, “Quince Casas Americanas de Marcel Breuer (1938-1965), la refundación del universo doméstico como propósito experimental”, *2G Revista Internacional de Arquitectura*, n.17, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, pp.6-7.

²⁴⁰ Modelo originalmente desenvolvido por Breuer no âmbito da participação num concurso para a habitação do pós-guerra promovido pela revista *California Arts and Architecture*.

²⁴¹ *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.30, Paris, (Julho) 1950, pp.36-47.

²⁴² *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.44, Paris, (Setembro) 1952, pp.1-17.

²⁴³ Como assinala Rui Ramos, em comparação com o projecto de Ruy d'Athouguia, a habitação Lino Gaspar preconiza uma “articulação semelhante entre interior e exterior, pela minimização dos elementos mas apresentando uma maior complexidade nas relações que vai estabelecer com as diferentes partes da casa” – Rui Jorge Garcia Ramos, *A Casa, Arquitectura e Projecto Doméstico na Primeira Metade do Século XX Português*, Porto, FAUP, 2010, pp.552. A continuidade entre espaço interno e exterior que observamos nas duas obras é obtida porém recorrendo a processos distintos. Como podemos ver, enquanto em Caxias é conseguida essencialmente pelo prolongamento das lajes da cobertura e do pavimento, em Athouguia resulta do desenvolvimento dos muros em pedra que, do interior, se estendem bem para lá dos limites da construção numa clara referência aos planos deslizantes de Mies que raramente encontraremos em Andresen.

²⁴⁴ “Naquela altura eu trabalhava com Távora, que estava a terminar a casa em Ofir, fortemente enraizada na arquitectura popular portuguesa, mas não tanto como poderia parecer à primeira vista. Esta casa de facto tem a organização da casa moderna, muito próxima de Breuer” – Álvaro Siza, *Imaginar a Evidência*, Lisboa, Edições 70, 2000 (Roma, 1998), pp.34. Em entrevista de 2012 Siza volta repetir a mesma ideia: “A casa tem uma estrutura moderna à maneira de Breuer. Não é uma vinculação ao vernacular, apesar de extrair muitos aspectos e elementos da verdade do vernacular no uso dos materiais e, no que então estava em debate, a saída do *International Style*” – *Jornal Arquitectos*, n.245, Lisboa, Ordem dos Arquitectos, (Abril) 2012.

²⁴⁵ *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.39, Paris, (Fevereiro) 1952.

²⁴⁶ *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.41, Paris, (Junho) 1952.

²⁴⁷ *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.42-43, Paris, (Agosto) 1952.

²⁴⁸ *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.50-51, Paris, (Dezembro) 1953.

²⁴⁹ Michel Toussaint, “De dentro para fora na década de 1950”, *Jornal Arqui-*

tectos, n.212, 2003, pp.48-57.

²⁵⁰ Publicitada em Portugal pela *Arquitectura*, n.52, 2^a Série, Lisboa, (Fevereiro) 1954, a apresentação e o regulamento da competição foram publicados na íntegra e no original em francês pela revista *Domus*, n.290, de Janeiro de 1954 – “*dans le but d’apporter une contribution positive au développement de la vie canadienne et de venir en aide à la jeunesse canadienne dont le mode de vie est influencé par son foyer et son milieu. Le foyer joue un rôle prépondérant dans la formation de la société dont nous faisons partie. Nous espérons donc stimuler l’intérêt dans ce domaine, non seulement des architectes professionnels mais des jeunes canadiens qui pourront se rendre compte des immenses possibilités qui contient en puissance l’expression artistique d’une salutaire conception de la réalisation de leurs propres foyers... Par l’entremise du concours Calvert House, nous espérons encourager les architectes, tant canadiens qu’étrangers, à créer des foyers attrayants, pratiques et faciles d’entretien pour les futurs canadiens. Nous espérons aussi, grâce aux travaux de ces architectes, stimuler davantage, chez les canadiens le gout d’une saine architecture dans le domaine de l’habitation*”.

²⁵¹ As propostas de Eric Defty, Victor Prus, Thomas Barron Gourlay, Georges Abram & James Craig, James Donald Cordwell, Richard Söderlind, Geoffrey Fullman, Hans Scasny, Jelle Abma e Jean-Louis Lalonde. Sobre o concurso, os projectos premiados e os pareceres emitidos pelo júri consultar a página na web: ccc.umontreal.ca/fiche_concours.php?lang=en&cId=241 (data da última consulta: 01/10/2018).

²⁵² As propostas vencedoras do prémio internacional, canadiano e europeu, são divulgadas pela edição da *Architecture d’Aujourd’hui* de Julho e Agosto de 1954, pela *Arquitectura Portuguesa* do mesmo período e em Setembro a revista *Domus* dedica seis páginas à competição, com um texto de Gio Ponti que faz um balanço positivo da iniciativa.

²⁵³ “*In 1953/54 Canada created its own Case Study program called the «Trend House» Program which was sponsored by the BC Softwood Lumber Association. Between 1952 and 1955 ten houses were built across Canada to showcase the use of softwood lumber in the construction of new homes. As with the Case Study houses the Trend Houses were kept open for public viewing for a time after construction and it’s estimated that over a million Canadians visited the houses. As in the Case Study program, the design parameters for each of the houses was left up to the architects, who were selected from local firms, and were proponents of modern design. Designers were told to create houses that were slightly ahead of the current building technology, giving people a view of what residential homes might look like 5 or 6 years in the future... The Trend Houses exposed Canadians to new ideas in architecture, construction and interior design, and influenced the design of middle class houses in Canada for years to come*” – trendhouse.mkurtz.com/The_Trend_House_Chronicles/History.html (data da última consulta: 01/10/2018). Como se conclui, tanto o propósito do concurso para a *Casa Canadiana* como o programa da *Trend House* concorrem no mesmo período para uma actualização e modernização da habitação e da arquitectura canadiana, influenciados em grande medida por iniciativas do género levadas a cabo nos Estados Unidos.

²⁵⁴ Apesar da origem inglesa de Geoffrey Hacker que, nascido em Londres e formado no South West Essex Technical College and School of Art, estabelece-se finalmente em Winnipeg no início de 1950.

²⁵⁵ Tema emergente na segunda metade de 1940 como se pode perceber pela edição da *Architecture d’Aujourd’hui* de Agosto de 1949 que tem por título: *l’architecture et l’enfance*.

²⁵⁶ Veja-se a este propósito como as perspectivas interiores que a generalidade dos participantes apresenta dizem respeito geralmente à sala comum, enquanto o interior em Andresen é visto significativamente de fora, a partir do terraço.

²⁵⁷ “*Breuer developed this one-story, two-bedroom prefabricated house in response to the anticipated need for housing after World War II. He de-*

rived the name from striking features of the design, including the light-weight plastic-coated plywood building material and the fact that the house seemed to balance on two foundation blocks in order to avoid the expenses of grading and full foundations...Neither this design nor the Yankee Portables was ever built, and Breuer was deeply discouraged by the lack of response to his prefabricated housing designs” – breuer.syr.edu/project.php?id=357 (data da última consulta: 01/10/2018).

²⁵⁸ Publicadas pela *Architecture d'Aujourd'hui* em Julho de 1948 (as duas primeiras) e (a última) em Agosto de 1952.

²⁵⁹ “O programa levou um ano a ser discutido, ficou tudo desde logo assente como iria ser. Durante esse período o J. emprestava-nos livros de arquitectura...” – Carlos Lino Gaspar em entrevista a Cristina Guedes, Isabel Furtado, Francisco Vieira de Campos, Guilherme Couto, *Esboço de Uma Ideia: João Andresen*, trabalho académico realizado no âmbito da disciplina de História da Arquitectura Portuguesa, leccionada por Manuel Mendes, FAUP, 1989.

²⁶⁰ Apesar da planta mais arrumada da Casa Sande e Castro e do que atrás já apontámos, as coincidências entre os dois projectos são bastante óbvias, mas ainda se tivermos em consideração os primeiros estudos de Ruy d'Athouguia que chegam a contemplar um terraço abrigado, localizado na mesma posição relativa daquele previsto por Andresen.

²⁶¹ Em: Maria Antónia Pinto de Matos (Coord.), *Cerâmicas de Hein Semke*, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 2016, encontramos uma descrição do painel elaborado pelo artista: “A temática da flora marítima [um dos assuntos favoritos de Semke] expandiu-se em matéria e volume, dando origem a um painel cerâmico de grandes dimensões, aplicado no exterior da residência do engenheiro Carlos Lino Gaspar, projectada por João Andresen, em Caxias. A convite do proprietário, Semke executou um painel recortado que evoca, simultaneamente, a fauna e a flora submarinas, algas ondulantes e contornos de barbatanas que surgem em movimento. A proximidade com o mar é intensificada através do painel, que o mimetiza, estreitando a distância entre o mar e o jardim arborizado que envolve a casa. Semke explorou a cozedura do vidrado por forma a conseguir grandes extensões de bolhas, que recordam corais, até pelos tons usados, acentuando a volumetria e conferindo grande expressividade à obra”. O início da colaboração entre o arquitecto e o escultor, que se estende depois à Figueira da Foz, tem início em 1953, no mesmo ano em que decorre no SNI a primeira mostra integralmente dedicada ao trabalho cerâmico realizado por Semke. Outras informações sobre a vida e obra do artista alemão (1899/1995) podem ser encontradas na web em: observador.pt/2015/11/30/hein-semke-a-verdade-interior (data da última consulta: 01/10/2018).

²⁶² Lareira que, parecendo inspirada numa outra, de forma cónica, publicada pela *Architecture d'Aujourd'hui*, em Março de 1954, teve de esperar pela abertura de uma fábrica de alumínio para poder ser construída.

²⁶³ Refira-se, pela noção que nos dá das relações que o arquitecto mantém com as empresas e fornecedores com quem trabalha habitualmente, a nota de agradecimento, de Novembro de 1957, que Andresen envia à empresa de Braga, Soares Barbosa & Irmão Lda., responsável pela execução dos móveis: “*Com respeito ao mobiliário por V. fornecido para a habitação que projectei para o Exmo. Sr. Engo. Carlos Lino Gaspar, em Caxias, devo dizer que fiquei muito bem impressionado não só pelo seu acabamento perfeito e pela boa compreensão dos desenhos que lhes forneci, como pela rapidez de execução e colocação no local. Tive assim o prazer de mais uma vez verificar toda a boa vontade de bem servir e competência técnica, que a Vossa Casa sempre tem demonstrado, ao colaborar em obras minhas. É sobretudo este espírito de colaboração que especialmente aprecio, quando acontece encontrá-lo.*

²⁶⁴ A preocupação com a comodidade e o conforto reflecte-se por exemplo na eleição do sistema de aquecimento por pavimento radiante – um sistema improvisado artesanalmente sem recurso a nenhuma indústria, que Andresen já utiliza surpreendentemente em meados de 1940 na Casa Valle Teixeira em Lamego e que volta utilizar com frequência noutras projectos e

programas, como no Instituto Calouste Gulbenkian do LNEC ou no Oporto Cricket & Lawn Tennis Club, onde ainda hoje permanece funcional, sem nunca ter sido necessária qualquer manutenção.

²⁶⁵ Ver o capítulo: “La unidad de los opuestos: lo recto y lo curvo son lo mismo” em: María Isabel Navarro Segura, *Le Corbusier Expone*, Vol.1, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2011, pp.20-32.

²⁶⁶ Marcel Breuer, “Sun and Shadow”, publicado em: *2G Revista International de Arquitectura*, n.17, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, pp.130-131.

²⁶⁷ Para Ana Tostões, Andresen revela em Caxias um “rigoroso domínio da linguagem moderna” e um “sentido agudo do valor do sítio, fechando a casa a norte e fazendo-a deslizar na extensa plataforma que se adossa ao terreno virada ao belíssimo quadro do estuário do Tejo, planta livre que remete para os traçados silenciosos de Mies van der Rohe, a lembrar as articulações planimétricas dos códigos neoplastas, promovendo paradoxalmente, uma comovente e austera ligação à natureza através de uma poética de cheios e vazios plasmada numa horizontalidade disciplinadora sem limites de interior ou de exterior – a casa entra na natureza – onde contudo está presente o ponto fulcral e mágico de significado, concretizado no sítio do fogo através de uma lareira escultoricamente assinalada por um painel de apanhar, concebido na forma pura de um cone em alumínio anodizado sobre uma tradicional lareira de ferro batido. Plataforma levemente suspensa do terreno, o contacto com a terra é feito por rudes muros de pedra lioz, numa articulação orgânica com a terra que contrasta com a abstracção da proposta formal, com a tranquila horizontalidade sugerida e com a austera simplicidade conseguida” – Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 1950*, Porto, FAUP, 1997, pp.59. Desta descrição, sublinhamos a utilização indicativa das expressões: “paradoxalmente” e “contrasta”.

²⁶⁸ Julius Shulman (1910/2009) é o autor de algumas das imagens mais icónicas do modernismo americano, nomeadamente das obras de F.L. Wright, Richard Neutra, Raphael Soriano, Charles Eames e Pierre Koenig. Deste último, ficaram célebres as fotografias tiradas das casas construídas em Los Angeles, *Case Study House #21* e *#22*.

²⁶⁹ Caroline Maniaque, *Le Corbusier et les Maisons Jaoul, Projects et Fabrique*, Paris, A&J.Picard, 2005, pp.8.

²⁷⁰ Referimo-nos aos textos: “Garches to Jaoul, Le Corbusier as Domestic Architect in 1927 and 1953” e “Ronchamp – Le Corbusier’s chapel and the crisis of Rationalism”, publicados pela revista inglesa *The Architectural Review*.

²⁷¹ Menos desafogadas, não tanto pelo impedimento, mas pela proximidade de construções vizinhas, que actualmente (com a edificação a poente de dois prédios e um hotel com vários andares) escondem quase por completo a casa.

²⁷² De acordo com correspondência do dia 24 – “Recebi a sua presada carta de ontem, assim como o novo anteprojecto que levei imediatamente ao engenheiro Redondo... Confesso que já estava habituado à primeira hipótese, que talvez por este motivo me agrada mais”.

²⁷³ Como podemos concluir pela solução B a ideia deste terraço esteve sempre presente em Andresen e é independente da localização da garagem, cuja construção parece, pelo contrário, resultar da sugestão do primeiro e da topografia do lote.

²⁷⁴ Como Caroline Maniaque refere: “Bertocci [o construtor da obra] se souvient des recommandations de l’architecte quant à l’aspect et la texture du mur pour les maisons Jaoul: «Il voulait que les murs de briques soient gauches et ce n’est pas facile quand vous avez de bons maçons. Il fallait que les reins soient tordus, que les joints soient un peu différents, que la voûte s’en aille comme une vague sur une trentaine de mètres». Il n’est pas question de faire à Neuilly un pavillon de brique bien net comme si on était en banlieue londonienne. C’est plutôt une poétique du flou, de l’imprécision qui prévaut, une exécution volontairement bricolée... Le Corbusier choisit de monter des murs de briques dont l’apparence gros-

sière demande paradoxalement une grande précision d'exécution... l'artisan...doit comprendre et suivre la nature, le caractère, l'essence même du matériaux...Le soin exigé pour obtenir ce résultat usuel et ordinaire...sollicite en fait un renoncement au savoir-faire traditionnel et au professionnalisme standard. Cependant le bricolage exige une maîtrise, une attention, une disponibilité de temps et un surcroît de travail qui généreront une augmentation du prix de revient alors que l'option de la brique relevait à l'origine d'un choix économique” – Caroline Maniaque, Le Corbusier et les Maisons Jaoul, Projects et Fabrique, Paris, A&J.Picard, 2005, pp.75-77.

3.5 DA TEORIA (1)

“O objectivo da arquitectura actual não é a criação da forma independente e autónoma, mas a organização de formas no espaço: a concepção de espaço. Isso é válido para todos os períodos criativos, incluindo o nosso. A concepção actual de espaço-tempo, a maneira pela qual os volumes são dispostos no espaço e se relacionam entre si, a maneira pela qual o espaço interno é separado do externo, ou é atravessado por ele a fim de promover uma interpenetração espacial, é o atributo universal que está na base de toda a arquitectura contemporânea”²⁷⁵.

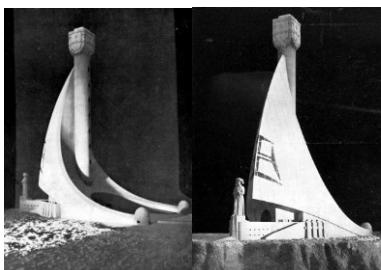
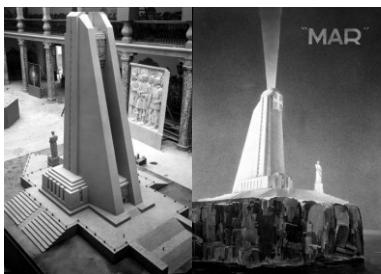
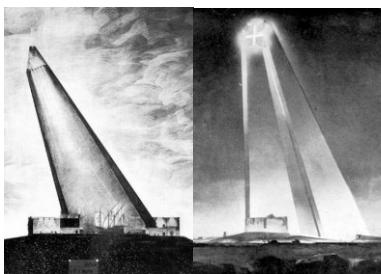
As várias edições do concurso do Monumento ao Infante D.

^{2.074} Henrique em Sagres – de 1933/35, 1936/38, 1954/56 e de 1988 (já em pleno regime democrático), foram já tema da investigação académica e do livro: *A Arquitectura no Estado Novo, uma leitura crítica*, de Pedro Vieira de Almeida²⁷⁶, de 2002, constituindo ainda um dos motivos de análise da dissertação, mais recente, de José Guilherme Abreu²⁷⁷, que se debruça sobre a *Escola Pública e Monumentalidade em Portugal (1948/1998)*.

Estas leituras servem-nos necessariamente de referência e ponto de partida à nossa própria abordagem, mais modesta e sumária, e que, por necessidade de enquadramento, se apropria e repete muita da informação que já encontramos nestes textos, e também de alguns dos seus pontos de vista, procurando-se neste caso particular alargar e estender as conclusões tiradas pelo primeiro autor a outras obras e projectos de Andresen.

Sem trazer à luz documentação original de relevo, haverá mesmo assim, e mesmo se de um ângulo mais estreito e limitado, como é o do registo biográfico, espaço para ampliarmos a compreensão do tema e da proposta apresentada pelo arquitecto português, que em grande medida funciona como uma óptima desculpa e exemplo para discutirmos o papel e a importância que a teoria tem no seu trabalho, como princípio, suporte e contributo para a prática de projecto. Feita esta observação:

Através do Decreto-Lei n.39713, de 1 de Julho de 1954, é promovida a terceira edição da competição do monumento a



385.MIDH, 1933/35, 1º Prémio
386.MIDH, 1933/35, Pardal Monteiro
387.MIDH, 1933/35, José Cortês
388.MIDH, 1936/38, 1º Prémio

construir em Sagres, tendo em vista as comemorações, em 1960, dos quinhentos anos da morte do Infante D. Henrique. Apesar das duas décadas passadas, de acontecimentos e profundas mudanças no país e no mundo, o propósito do Estado Novo mantinha-se teimosamente inalterado: “o que se pretende...é ainda fundamentalmente o mesmo que se intentara há vinte anos quando, ao abrir o primeiro concurso, se fixaram as grandes linhas que se entendia deverem dominar as concepções do monumento e a que o governo se mantém fiel”. Para o efeito eram lembrados os mesmos objectivos e o programa de 1933, transposto e expresso na redacção do artigo 2.º do diploma em que se estabelecia “a erecção, no Promontório de Sagres, de um monumento que, além de constituir particular homenagem ao Infante, represente a consagração do primeiro ciclo dos descobrimentos dos Portugueses e do movimento que abriu o mar à civilização do Ocidente”.

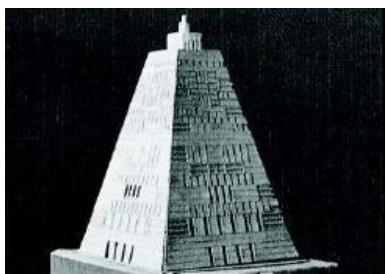
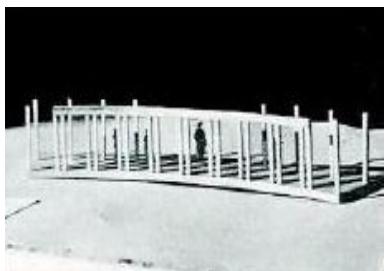
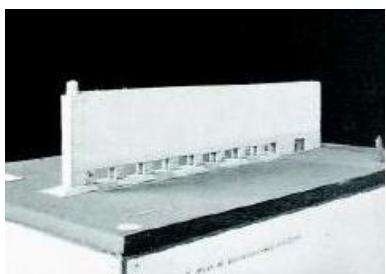
O mesmo decreto não se coibia ainda de abordar retrospectivamente, em jeito de justificação e balanço, as razões (aparentes) da anulação e fracasso das iniciativas anteriores. Em relação à primeira, de que saíra vencedora a proposta apresentada pelos irmãos Rebello de Andrade (com o escultor Rui Gameiro), são apontados motivos de alegada inviabilidade técnica e económica como causa bastante para a revogação e a imediata convocação de uma nova competição. Em 1936/38, a solução premiada de Carlos Ramos não conhecerá melhor sorte, acabando também ela por não se construir, sendo desta feita indicadas “as dúvidas de muitos espíritos sobre o valor relativo das diversas concepções dos artistas”, para se explicar um novo e derradeiro insucesso.

“Com redobrada confiança” – “a nossa técnica avançou o suficiente para vencer as dificuldades, e não deixar subsistir certas hesitações do começo”, estava agora o regime certo e convencido de que o novo concurso seria coroado de êxito, e para que não restassem dúvidas sobre essa convicção e sobre a seriedade da iniciativa era aumentado significativamente o limite das despesas e da estimativa orçamental da construção, abrindo-se ainda a competição a profissionais estrangeiros.

Lista dos Projectos Admitidos, MIDH, 1954/56

ARQUITECTURA:	ESCALPURA:	ENGENHARIA:
Werner Duttmann	Erich Reuter	-
H.F. Baebler	Hermann Kink	Friedl Zoschinger
Otto Firle	Arno Breker	Fritz Triebel
Friedrich Jackle	David Farhner	Erwin Dormeier
Wilhelm Kobler	A. Bollin	Rutrier
F. Achleitner, J.G. Gsteu	Josef Pillhofer	-
Clemens Holzmeister	Wander Bertoni	Friedrich Baravalle
Erich Huber	Mario Petrucci	Josef Pfister
J. Goossens	Jacques Moeschal	J. Hoeben
Gonzalo Echegaray	J. Higueras Cátedra	Eduardo Torroja Miret
A. Labrada Chercoles	Victor Pardo Garlindo	F. Labrada Chercoles
Caleb Hornbostel	Ralph Menconi	Peter Bruder
Henri Bernard, José de Brito e Cunha	Louis Leygue	Joaquim Leitão
Yves e Béatrice Levard	Raymond Delamarre	-
Michel Kalt, P. Duteil, Pierre Vignal	Guy Alapetite	Georges Depailler
Pierre Colombo	Antoine Colombo	Bernard Blanckart
Max Bourgoin, Conil	Jean Ginier	Henri Dumontier
R. Manifragas	H.J. Etienne	-
St. John Harrison	Harold Brown	Frank Newby
Michael Fowler, G. Newman, G. Smith	Kenneth Hughes	Andrzej Bartak
Alec Daykin, V. Jackson	Harry Stone	Wilfred Eastwood
Peter Douglass	Frank Briggs	McMeakin
Massimo Castellazzi	Enrico Martini	-
Carlos Ramos, L. Cunha, Pádua Ramos	Leopoldo de Almeida	-
Veloso Reis Camelo	Leopoldo de Almeida	Jaime Pereira Gomes, Barreto Areosa Feio
Nadir Afonso	Augusto Tavares, Arlindo Rocha	Carlos Manuel Dória, António Carlos Costa
C. Rebello Andrade, G. Rebello Andrade	Álvaro de Brée	-
Miguel Pestana, Vieira da Fonseca	Soares Branco	-
José Cortez	Leopoldo de Almeida, Almada Negreiros	José Brazão Farinha, João Araújo Sobreira
C. Neves, Márcio Freitas	Manuel Pereira Silva	Santos Paupério
Jorge Almeida Segurado	Júlio de Sousa	Aurélio Marques Silva
M. Silva Passos Júnior, Rafael de Oliveira	M.V. Teixeira Lopes	M. Coimbra Sousa, Joaquim Calem Hoelzer
José Costa Silva	Martins Correia	Inácio Francisco Silva
António Noronha Dias, Cabeça Padrão	Martins Correia	Rodrigues Teixeira, Terra da Mota
Eugénio Correia	Severo Portela	Costa Nunes da Glória
Fernando Távora, Francisco Figueiredo	Lagoa Henriques	Bernardo Ferrão, Manuel Espregueira
João Andresen	Salvador Barata Feyo, Júlio Resende	Ferry Borges, José Maria Dias Coelho
Filipe Nobre Figueiredo	António Duarte	Manuel Duarte Gaspar
J. Frederico Ludovice	Martins Correia	Ruy Poole da Costa
António Lino	Leopoldo de Almeida	C. Themudo Barata
Raul da Silva Martins	Henrique Moreira	Fernando Soares Vieira
Fernando de Sá, Santos Ferreira	Maria Alice Pereira	Victor Almeida
Alfredo Viana de Lima	Gustavo Bastos	Napoleão Amorim, Vercingetorix Abelha
Cassiano Branco	António dos Santos	J. Laginha Serafim, J. Teles de Meneses
J. Manuel Alves Sousa	João Fragoso	Duarte Carrilho

PROJECTO:	PAÍS:
Adamastor	ALE
Ceuta	ALE
D.Henrique-Vasco...	ALE
Segel	ALE
410 319	ALE
Alpha	AUS
Guter Wind	AUS
25 44 25	AUS
Sinal	BEL
Homenagem	ESP
Horizonte	ESP
Estrela	EUA
Cavallo Preto	FRA
Círculo Amarelo	FRA
Golfinho	FRA
Le Bâtisseur	FRA
Terre	FRA
Rimache	HOL
Dois Peixes	ING
Silhueta da Maquete	ING
Tetra	ING
Três Círculos	ING
Atlântico 23	ITA
Aviz	POR
Caravela (3.º prémio)	POR
Cruz	POR
Dilatando a Fé... (4.º prémio)	POR
Dilatando a Fé...	POR
D'Ulmar	POR
Escorpião	POR
Esfera	POR
Fé	POR
Fé e Império	POR
Juventude	POR
Mar	POR
Mar	POR
Mar Novo (1.º prémio)	POR
Nau (2.º prémio)	POR
Por Mares Nunca...	POR
Prece	POR
Rota	POR
Santa Cruz	POR
Talant D.BIE Faire	POR
Talent de Bien Faire (5.º prémio)	POR
Tercena	POR



389.MIDH, 1954/56, Círculo Amarelo

390.MIDH, 1954/56, Rimahé

391.MIDH, 1954/56, Três Círculos

392.MIDH, 1954/56, Terre

Pela especificidade do tema, mas sobretudo pelos valores de sítio e lugar que enunciado supunha, Vieira de Almeida menoriza e considera até um tanto absurda a novidade e a ideia de um certame no plano internacional. A análise que faz das propostas que chegam de fora será por isso francamente negativa: “quase todas de categoria inferior...a maioria dos trabalhos são excessivamente retóricos e plasticamente inseguros”, outros convencionais, “simplesmente ingênuos, ou escolares”²⁷⁸.

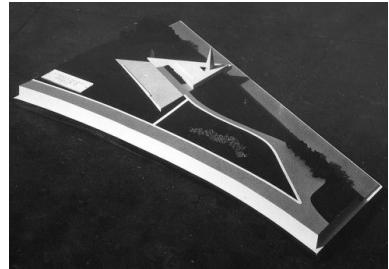
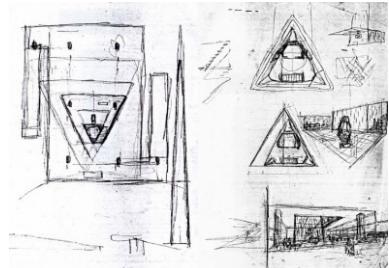
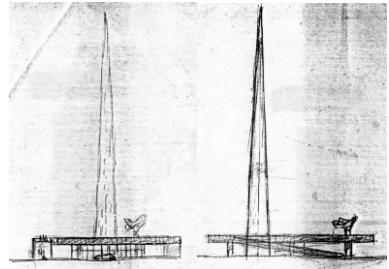
Menos pessimista, Guilherme Abreu encontra pelo contrário na participação externa soluções interessantes e qualificadas que, sem estarem ao nível da hipótese colocada por Andresen, poderiam por justiça e mérito próprio figurar entre as cinco finalistas, dando como exemplo as propostas *Círculo Amarelo*, *Rimahé*, *Terre*, *Três Círculos* e *25-44-25*²⁷⁹. Ao mesmo tempo, aponta ainda as razões possíveis desta decisão inusitada que irá exigir algum esforço diplomático, de divulgação e promoção do evento junto da UIA e dos colégios de arquitectos de outros países. A primeira prende-se com a sensação de injustiça e a necessidade de reconhecimento sentida por uma parte importante da sociedade portuguesa, e que encontramos explicada nas palavras de Leitão de Barros: “Tivesse D. Henrique sido francês e tivesse o épico (de Camões) cantado as praias da Gália e os seus nautas, o mundo conheceria as suas figuras num ribombar constante aos quatro cantos do mundo e Paris ter-lhe-ia dedicado o mais alto padrão do Universo...”²⁸⁰. A outra razão para este salto de escala tem a ver com a “formulação de uma política de celebração diferente, fundamentalmente virada para o exterior... à procura da legitimação internacional para a afirmação do Portugal pluricontinental e multirracial com que sonhava Oliveira Salazar”²⁸¹. No final, podemos acrescentar, tratava-se ainda e também de uma nova imagem que o Estado Novo pretendia projectar e dar de si mesmo, de um regime modernizado, despido, na aparência, das suas vestes mais conservadoras e reaccionárias, como aconselhava o desfecho da II Guerra.

Nesta sua resolução eminentemente política, de abrir portas à internacionalização do concurso, acabará entretanto o governo por ser relativamente bem-sucedido²⁸², tendo sido admitidas um

total de 23 propostas estrangeiras contra as 22 portuguesas, com 5 projectos vindos de França e Alemanha, 4 de Inglaterra, 3 da Áustria, 2 de Espanha (um deles com a participação de Eduardo Torroja) e 1 dos EUA, Bélgica, Holanda e Itália. A iniciativa foi assim capaz de suscitar alguma curiosidade, sobretudo entre os profissionais europeus, apesar de não ter atraído nomes sonantes e apesar da ausência, entre a lista dos 14 países em que o programa foi distribuído, de propostas chegadas da Suíça, Síria, México, Dinamarca e Brasil²⁸³. Deste último, pena é que solução em que Lúcio Costa chega a trabalhar, impulsionado pelas memórias de um lugar que conhecia bem das viagens que realizara a Portugal, não chegue a tempo, ou então esteja entre as 6 candidaturas descartadas (que nem sequer chegam a ser abertas por não incluírem todos os elementos exigidos), servindo-se dela mais tarde quando, por exemplo, desenha o Monumento a Estâncio Sá no Rio de Janeiro (1968)²⁸⁴.

Depois do lançamento e arranque em Julho, o regulamento do concurso que vem a ser publicado em Agosto é revisto e corrigido pela Portaria n.15154, de 13 de Dezembro. Por sugestão e pressão do Sindicato Nacional dos Arquitectos, entre as emendas, que não alteram no essencial o articulado anterior, era aumentado significativamente o valor dos prémios a atribuir e dilatado o prazo previsto para a entrega dos projectos, que passava de 26 de Dezembro para 15 de Abril de 1955.

Contra todas as regras estipuladas e de bom senso, a constituição do júri só é conhecida no final de Maio, já depois da receção das candidaturas. Presidido pelo comissário responsável pelas comemorações do V Centenário – José Caeiro da Mata, era composto por nada mais que 31 elementos provenientes dos mais diversos quadrantes da administração pública, das academias de História, Ciências e Belas-Artes, associações profissionais, Escolas de Arquitectura, Pintura e Escultura, e das Faculdades de Letras e de Engenharia do país. Com a clara intenção de forçar o consenso possível entre um conjunto heterogéneo de saberes e interesses, por questões de credibilidade e receio de se deixar de fora algum sector que um dia mais tarde pudesse vir a pôr em causa a validade do concurso, deste tão vasto e estranho

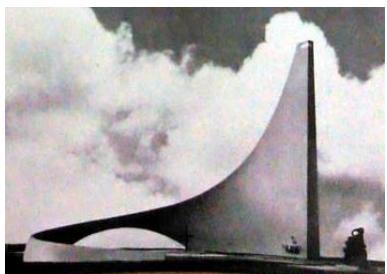


393. Lúcio Costa, MIDH, Sagres

394. Lúcio Costa, MIDH, Sagres

395. Lúcio Costa, M. Estâncio Sá

396 Lúcio Costa, M. Estâncio Sá



397.MIDH, 1954/56, Mar Novo
398.MIDH, 1954/56, Mar Novo

grupo de jurados faziam ainda parte, em representação da UIA, como exigia qualquer competição de índole internacional, os arquitectos Jean Tschumi e Giovanni Battista Ceas.

Nos mesmos moldes processuais das edições anteriores, a primeira fase de avaliação e selecção dos trabalhos decorre em Setembro. Ao longo de quatro sessões, entre os dias 26 e 30, são sucessivamente eliminadas, contra todas as probabilidades matemáticas e estatísticas, a totalidade das propostas estrangeiras e, sem critério aparente, boas e más propostas entre os concorrentes nacionais. No fim restam os cinco projectos finalistas de Filipe Nobre Figueiredo, Veloso dos Reis Camelo, Cassiano Branco, Carlos e Guilherme Rebello de Andrade (com esta, era terceira vez que os mesmos arquitectos apresentavam a mesma proposta, com a mesma designação, que já todos conheciam) e o projecto de Andresen, que desde o início parece reunir a preferência do júri²⁸⁵.

A meio de Outubro são conhecidas as propostas que passavam à segunda prova, é detalhada a escala em que os novos desenhos deviam ser apresentados e é fixado em seis meses o prazo limite de entrega. A votação final ocorre a 16 de Agosto de 1956, numa reunião marcada pelo ambiente de alguma tensão e discórdia face ao impedimento de um debate franco e aberto entre todos²⁸⁶. Sem surpresas, a última votação repete na prática a intenção e os resultados da primeira fase: sem garantir uma maioria de dois terços, o primeiro prémio é atribuído ao *Mar Novo*, seguido, por esta ordem, pelos projectos *Nau*, *Caravela*, *Dilatando a Fé, o Império e Talent de Bien Faire*²⁸⁷.

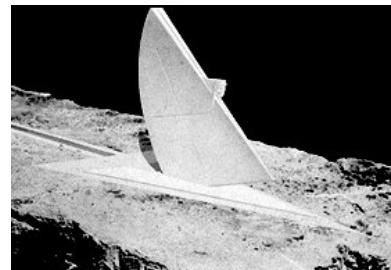
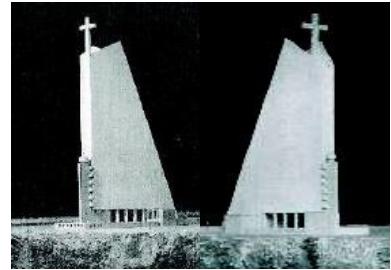
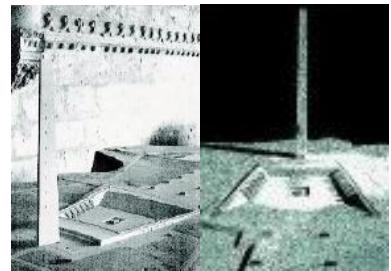
Havendo de início propostas bem mais conseguidas, as últimas quatro insistiam, de uma maneira geral, na mesma monumentalidade alegórica na forma mais ou menos disfarçada de padrões, velas e caravelas, e de símbolos e sinais patrióticos repetidos à exaustão. De todas continuava, apesar de tudo, a destacar-se a velha hipótese dos Rebello de Andrade, uma solução de sublimidade e força, traduzida numa imensa mole de arestas vivas que, a partir do cabo de Sagres, se erguia e projectava na direcção do céu, inclinada e quase na forma de saudação romana, a cruz da Ordem de Cristo, que só podia ser percebida a partir do

ar ou do mar. Apesar de um júri tão oficial e da margem relativamente curta, o trabalho de Andresen acabará ainda assim por vencer, com inteira e reconhecida justiça, vindo consagrar um sentido radicalmente novo de celebração e monumentalidade que, entre os escombros dos revivalismos e das convenções, outras soluções também enunciavam.

Em Novembro, já depois de se conhecer pela imprensa o vencedor do concurso, um prolongado silêncio de meses leva Andresen e a equipa que o acompanhara na elaboração do projecto, a enviar uma exposição à Presidência do Conselho²⁸⁸, em que mostram a sua preocupação com o atraso na evolução de todo o processo, tendo em vista o calendário apertado de uma construção agendada e prevista para 1960. A exposição serve ainda para darem conta de todo o empenho, entusiasmo, do investimento e dos esforços realizados, aproveitam a oportunidade para explicarem a filosofia e as ideias que estão na base do trabalho, referem a boa recepção que a iniciativa e o trabalho tivera na imprensa escrita²⁸⁹ e os elogios que merecera da parte de membros do júri representantes da UIA, para logo de seguida acertarem contas com aqueles que, por “*inadaptada formação*”, criticaram e qualificaram a proposta como antipatriota. Mais do que uma exposição, será talvez este um último apelo de quem, pressentindo na demora a hesitação das autoridades, já adivinha o mesmo destino das competições anteriores. E assim será. Em Dezembro, o Conselho de Ministros resolia, por razões que não eram dadas, desistir, pela terceira vez consecutiva, do Monumento ao Infante em Sagres.

Parecendo querer ver-se o assunto rapidamente esquecido e ultrapassado, a exposição que encerra o certame decorre apenas entre os dias 20 de Dezembro e 17 de Janeiro de 1957, no Mosteiro dos Jerónimos. Ainda que com o apoio da imprensa mais obediente²⁹⁰, serão no entanto várias as vozes que rapidamente se levantam contra a pronta deliberação do governo.

Já citámos antes o artigo de Nuno Teotónio Pereira na defesa do trabalho de Andresen que descreve como surpreendente, uma proposta sólida, madura, séria e realmente nova, “servida por uma linguagem viva, actual e carregada de poesia”. Da solução



399.MIDH, 1954/56, Nau
 400.MIDH, 1954/56, Caravela
 401.MIDH, 1954/56, Dilatando a Fé...
 402.MIDH, 1954/56, Talent Bien Faire



403. Memorial Vítimas Tarrafal, 1978
404. Memorial Vítimas Tarrafal, 1978

encontrada, destaca “a forma generosa e ampla que nos conquista”, o equilíbrio e articulação orgânica dos vários elementos que compunham o monumento, o sentido dinâmico que propunha e, em particular, o modo como colaborava e integrava as artes – a arquitectura, a pintura e a escultura. Concluía que o projecto constituía inegavelmente uma vitória da abertura e do ensino praticado na ESBAP, e aparecia “quase como um milagre” no contexto de uma arquitectura portuguesa “ainda mal ferida das grilhetas e das mutilações impostas e praticadas em nome de um mal compreendido nacionalismo”²⁹¹.

O protesto mais importante chega porém, como também já referimos, pela posição e exposição oficial do SNA²⁹² que critica ferozmente o “desconhecimento público das razões que levaram à não execução” do projecto, ou ainda a existência de um “segundo júri, de constituição desconhecida” que, atrás do pano, era afinal quem decidia verdadeiramente o destino a dar aos concursos públicos.

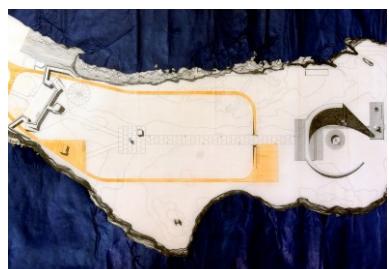
Se, nas palavras de Pedro Vieira de Almeida, “o caso do *Mar Novo* permaneceu sem explicação, mas pode adivinhar-se uma certa perplexidade de Salazar perante uma concepção tão outra em relação ao que estaria no seu espírito”²⁹³, Guilherme Abreu vai mais longe e encontra na instrução da candidatura, e no desrespeito pelas regras de anonimato, argumentos para julgar que a competição mais não terá passado a dado momento de um simulacro para fazer aprovar pela última vez o projecto *Dilatando a Fé, o Império*. Para o autor, a vitória de Andresen será por isso, ainda que amarga, uma vitória em várias frentes: “Com este concurso e com a vitória e a não execução do projecto *Mar Novo*, é a «possibilidade» de uma monumentalidade moderna que se constitui e logo bloqueia, em Portugal. Deve ter sido duramente sentida a decisão governamental...dada a inequívoca prepotência que a mesma denotava. Mas nem por isso o projecto deixava de cumprir um valioso papel, impedindo, heroicamente, sem outros argumentos além do mérito artístico, o triunfo da monumentalidade que o regime pretendia que o concurso consagrasse, e acabando por dar origem a uma genealogia que inspirará alguns dos melhores projectos futuros”²⁹⁴.

Para analisarmos e conhecermos por fim o trabalho apresentado por Andresen, será importante, além de nos guiarmos pelos desenhos e pela segunda memória descritiva, publicada na forma de opúsculo, recuperar algumas passagens da primeira, de 1955, que parece ter escapado a investigações anteriores.

Num texto que começa por citar os primeiros versos da *Nau Catrineta*²⁹⁵ e um excerto da *História Universal* de Cesare Cantù, que se refere aos Descobrimentos portugueses, Andresen explica de início os princípios e o tema que o lugar inspirava e sugeria: “*Teve Sagres, de facto, a influência decisiva que é vulgar atribuir-lhe nas descobertas marítimas? Alguns autores negam-no, aliás com fundamento. Para eles, Sagres é uma lenda. Para nós, porém, é uma bela lenda. É mesmo nela que nos queremos apoiar, pois ela parece-nos transcender a própria realidade histórica... É bom mesmo não a destruir e deixá-la permanecer, mergulhada no seu mistério*”. Ao acrescentar mais à frente que “*o promontório de Sagres é por si só um monumento*”, a sua análise não podia, como introdução e ponto de partida, ser mais correcta e certeira.

Depois de mencionar as dificuldades colocadas pelo “*laconismo do programa*”, em especial no que à organização e ao “*recheio*” do pretendido museu dizia respeito, passa então a descrever minuciosamente os vários espaços e peças que compunham o projecto preliminar (que em linhas gerais pouco difere da solução final), e que se baseia resumidamente num percurso narrativo que, um vez transpostas as muralhas da fortaleza, articulava, ao longo dos cerca de mil metros de extensão do promontório, três praças, peças escultóricas, o monumento propriamente dito e as áreas expositivas escavadas no terreno.

De norte para sul, a Praça da História Trágico-Marítima, onde eram mantidas as ruínas de uma antiga capela, constituía o primeiro ponto de chegada e partida para a descoberta do lugar e da história que se pretendia contar e celebrar. A partir daqui, o visitante tinha de percorrer em linha recta, em jeito de preparação e penitência, um longo e demorado caminho através de uma alameda pavimentada, com 330,0m de comprimento e 20,0m de largura, que, sob um enorme rasgamento parabólico, dava aces-

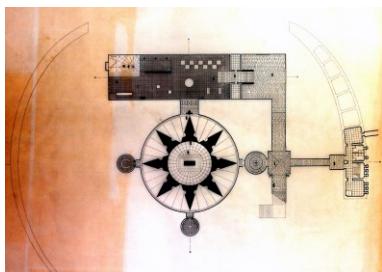
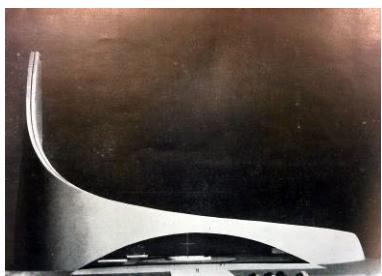


405. Mar Novo, maqueta

406. Mar Novo, maqueta

407. Mar Novo, plano geral

408. Mar Novo, Hist. Trágico-Marítima



409. Mar Novo, maqueta

410. Mar Novo, maqueta

411. Mar Novo, Infante. D. Henrique

412. Mar Novo, espaços expositivos

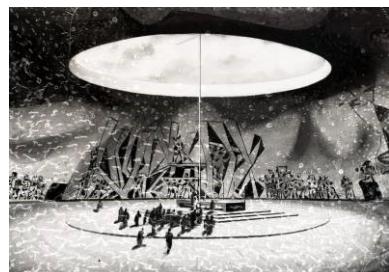
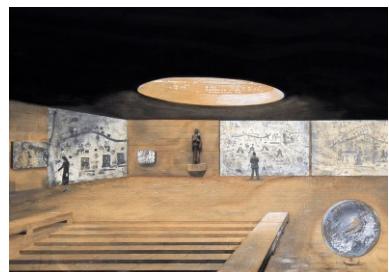
so à Praça dos Descobridores. Este local, reservado às grandes concentrações e comemorações, era definido pelo próprio monumento, um muro de dimensões colossais enrolado em espiral, que constitui o elemento mais imediatamente perceptível e característico do projecto.

O visitante podia depois escolher, continuar por um caminho, expressivamente mais estreito e afunilado, até à derradeira Praça do Infante, onde a figura em bronze de D. Henrique enfrentava de “*olhar perdido*” o vento e o mar, ou então mergulhar, a meio, nas entradas do promontório, onde discretamente ficavam instalados os espaços museológicos. Serão dois fundamentalmente os motivos que, em ambas as memórias, da primeira e segunda prova, Andresen apresenta para justificar esta opção: desde logo, por julgar “*inconcebível*” qualquer outra construção à superfície, em competição directa com o monumento (“*que deve existir isolado*”), mas também por encontrar nos espaços em subsolo as condições ideais, de algum recolhimento, esplendor e maravilhamento apropriados, lembrando a propósito lugares, que eventualmente terá visitado, como a cripta de Assis, as cavernas do Louvre e as grutas de Altamira.

A prolongada e pormenorizada descrição que de seguida faz destas áreas expositivas (aperfeiçoadas na segunda fase), é reveladora da capacidade inventiva, de toda a intencionalidade e cuidado que coloca na sua elaboração e desenho. A entrada fazia-se, como propunha, “*por uma escadaria que desaparece sob o rochedo*”, até cerca de 5,00m de profundidade. “*A luz e o ambiente transformam-se. Um silêncio começa-se a impor*” – a narração será a partir daqui quase em tom de suspense em crescendo, e com um final inesperado. Atravessado o átrio da entrada, a primeira galeria, em rampa, era vigiada pela estatuária dos cinco reis das descobertas – D. João I, D. Duarte, D. Afonso V, D. João II e D. Manuel I. Num patamar mais baixo (-5,90m), na *Sala do Mundo Revelado*, eram homenageados os cartógrafos e os navegadores portugueses. Um tecto plano e escuro, interrompido pela luz ténue que entrava por uma clarabóia em betão translúcido, contrastava com a luminosidade, controlada e artificial, das paredes onde ficavam gravadas em pedra, ou pinta-

das, reproduções de mapas antigos e modernos que contavam a história da exploração marítima. Mergulhando ainda mais no interior do cabo (-9,10m), encontrava-se a galeria e o museu principal, um “*grande espaço subterrâneo, abobadado*”. A título de sugestão e exemplo, eram indicadas as várias peças que podiam integrar a exposição: maquetas de embarcações, cópias de padrões, instrumentos náuticos e militares, e outra documentação histórica que complementava a informação da primeira sala. Junto à parede do fundo, que também merecia um tratamento plástico especial, em cerâmica policromada, ficava ainda instalada uma área temática, dedicada à memória do marinheiro naufragado. Uma vez terminada a visita, sensivelmente a meio do museu, tinha-se finalmente acesso à última etapa e ao desfecho de todo o percurso: a *Cripta*, “*o ponto culminante desta demorada jornada de exaltação sentimental*”, “*o centro de toda a composição do monumento...sem procurar explicações, o visitante deter-se-á, subjugado à entrada*”.

De propositada e dramática teatralidade, este imenso espaço, na forma de uma calota esférica, com uma abertura no topo que permitia a entrada de alguma luz natural e por onde trespassava uma cruz em aço que emergia na Praça dos Descobridores (ao eixo da grande alameda), constituía por excelência o local solene das cerimónias de carácter religioso. Projectado para impressionar, o revestimento e o mural em toda a extensão, em pedra e mosaico de vidro colorido, onde, pela mão de Júlio Resende, ficavam registados os temas, as lendas, as figuras e os episódios mais significativos da *epopeia* dos Descobrimentos²⁹⁶, produziria, “*na penumbra misteriosa obtida por um sistema de iluminação condicionada*”, um jogo hipnótico de luz, sombras e brilhos, que de imediato provocaria no visitante uma sensação de arrebatamento e assombro. Com uma rosa-dos-ventos gravada no pavimento, à volta ficavam localizadas uma biblioteca (a *Sala dos Lusiadas*), sacristia e, a nascente, uma rampa helicoidal que, ao terminar, reconduzia à entrada e ponto de partida. Percorrido todo um caminho de proposta e gradual iniciação, num movimento circular e descendente, que parece descrever, na direcção contrária, a mesma espiral do monumento, antes da saída



413. Mar Novo, Sala Mundo Revelado

414. Mar Novo, Museu

415. Mar Novo, Cripta

416. Mar Novo, Cripta (detalhe mural)



417. Mar Novo
418. Mar Novo

podia ainda seguir-se em frente até aos elevadores que permitiam subir ao ponto mais alto da construção onde, num último acto de revelação, podia gozar-se das melhores perspectivas de uma paisagem vertiginosa, a perder de vista.

Voltemos – explicados os instantes e os quadros que se sucedem e compõem o projecto, às passagens da primeira memória descritiva, em especial aquelas que se referem ao “*principal elemento do monumento*” – principal na medida em que por monumento se entendia toda a construção e articulação de percursos e espaços propostos. Andresen descreve-o sucintamente como “*o produto da conjugação das 3 dimensões, em oposição a uma solução em que apenas uma prevalecesse. A sua forma fornecerá as mais variadas perspectivas, que foram cuidadosamente previstas, sobre todos os pontos de observação, de forma a obter-se uma linha geral simples que se possa tornar como que um símbolo das Descobertas* – e concluía – *sem pretendermos traduzir propriamente a ideia de uma vela ou qualquer outro elemento concreto. É uma forma, apenas, cuja ideia geral será de uma ascensão, suave à nascença, para rematar quase a desaparecer no Céu*”.

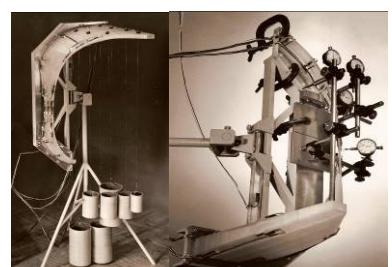
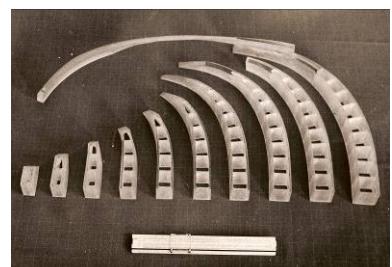
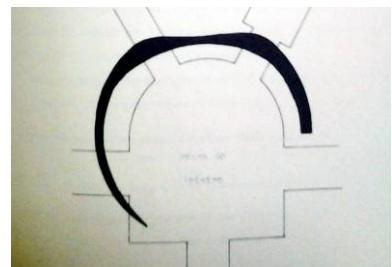
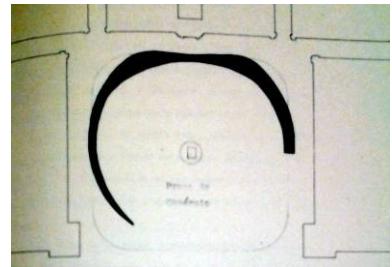
Com base em conceitos de uma nova espacialidade e monumentalidade moderna, que não aprofunda e nomeia, ao transcender o simbolismo e a iconografia mais convencional dos seus correntes directos, a solução apresentada por Andresen não deixará ainda assim, na sua assumida abstracção, de suscitar e convocar as mais diversas interpretações e imagens. Uma das suas qualidades será precisamente esta, a de provocar e deixar campo aberto à fantasia e imaginação, não impedindo por isso, contra a sua intenção, as evocações mais imediatas, como as da “grande vela enfunada” de José-Augusto França, mas também as leituras mais sugestivas e rebuscadas, como aquela que chega pela mão de António Quadros quando, à época, recorda a utilização da espiral na “escrita ideográfica” recebida por herança do Oriente, ou ainda da espiral como “símbolo do movimento em geral e do movimento cosmológico em particular”, e por associação, como sinal do descubrimento, aprendizagem e redenção humana²⁹⁷.

Andresen aborda ainda, nos parágrafos seguintes, as questões

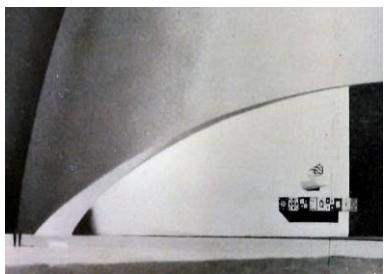
de escala e proporção, fazendo acompanhar o texto com desenhos do monumento implantado em plena Praça do Comércio e do Areeiro, em Lisboa. A título comparativo, esta informação gráfica deixa adivinhar por um lado (e como iremos ver depois) aquele que virá a ser o seu maior engano e equívoco, mas também o intuito e um dos grandes méritos do seu projecto, que é o de não se esgotar no “*grande gesto*”, da forma isolada e autónoma, mas de ela mesmo ser geradora e abrigo de um espaço de reunião e celebração colectiva.

À concepção escultórica e ao mesmo tempo arquitectónica, faltará a componente técnica e científica para que a obra integral, totalizante e moderna de Andresen fique completa. A sua construção, como orgulhosamente se previa, era inteiramente em betão armado deixado aparente, “*sem outro vestido a esconder a pele*”. Material “*indicado pela sua larga durabilidade*”, economia e funcionalidade, era ainda aquele que pelas suas características, e desde que tratado “*com audácia e fé num novo conceito plástico*”, permitia “*traduzir o arrojo da obra*” que se pretendia do seu tempo e fiel ao espírito de uma época “*toda ela feita de descoberta e conquista nos mais diversos domínios*”. Tratava-se assim de “*tirar todo o partido dos conhecimentos actuais relativos à técnica de construir, adoptando-se uma solução...cuja exequibilidade só pode ser demonstrada graças aos recentes progressos dos métodos de estudo de estruturas*”. O monumento, seccionado para efeitos de cálculo em três partes designadas por “*torre, arco e encontro*”, era então apresentado como resultado da mais estreita colaboração e diálogo entre arquitectura e engenharia, até se chegar a uma forma que não devia “*a sua originalidade e beleza a desafios das leis da estática mas, pelo contrário, ao exercício funcional e correcto da missão imposta*” por exigências de bom desempenho e estabilidade. Como prova disto mesmo e para que não restassem dúvidas sobre a viabilidade da proposta, eram mais tarde apresentadas imagens do monumento sujeito a estudos experimentais, de resistência à ação dos ventos e aos efeitos de variação de temperatura, realizados no Laboratório Nacional de Engenharia Civil²⁹⁸.

No final, podemos achar e concluir que, ainda que de homena-



419. Mar Novo (na Praça do Comércio)
 420. Mar Novo (na Praça do Areeiro)
 421. Mar Novo, engenharia civil
 422. Mar Novo, engenharia civil



423. Mar Novo, Padrão

424. Mar Novo, Tribuna

425. Mar Novo, corte transversal

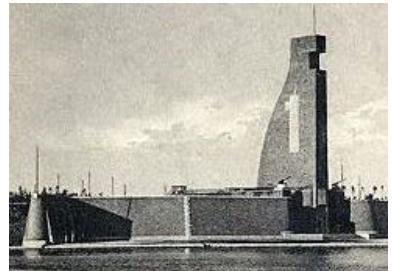
gem ao Infante e às descobertas, o concurso de Sagres será encarado por Andresen (também, ou antes de mais) como uma óptima oportunidade para se celebrar a arte e a ciência, a engenharia e a arquitectura moderna, com tudo o que de positivo e menos acertado, com o discernimento, mas também alguma cegueira, que essa colagem irá necessariamente implicar.

Ao longo de 1956, no período de tempo dado aos cinco finalistas para apresentarem novos desenhos e melhorarem o que entendessem necessário, as poucas alterações feitas por Andresen em relação ao previsto na versão inicial, passavam por acrescentar ao monumento “uma tribuna, sobre o exterior...tendo em vista a natureza das cerimónias oficiais”, pela redução de tamanho do Padrão moderno localizado a poente da alameda (de 15m para 10m), pela economia e poupança em revestimentos de paredes e pavimentos, pelo plano pormenorizado de iluminação de todos os percursos, espaços e peças escultóricas, e o detalhe do conteúdo a incluir nas áreas museológicas. A correcção mais séria e significativa prende-se com a ligeira redefinição do perfil e o redimensionamento abrupto do próprio monumento que, mantendo o mesmo diâmetro de cerca de 160m, via o seu ponto mais alto subir dos 80m para os 105m, a 146m do nível do mar. Trata-se claramente de uma cedência do arquitecto ao sugerido pelo regulamento do concurso²⁹⁹, depois de na primeira fase ter defendido uma escala mais acanhada – “uma vez que o monumento vive principalmente da sua forma circular caracterizada por um volume que se irá impor de longe”, dando até como exemplo outras construções semelhantes, como o *Monumento al Marinaio d'Italia* em Brindisi com 53,0m (1932/33), o *Marine Ehrenmal Laboe* em Kiel, 73,0m (1927/36), e o *Suez Canal Defense Monument* em Ismailia, 43,0m (1914/18).

Em tudo o resto, eram mantidas a mesma estrutura e composição narrativa, a mesma articulação orgânica de elementos interdependentes que se completavam solidária e mutuamente, eram novamente lembradas pontes e barragens, e os avanços da tecnologia para justificar o carácter excepcional da construção e de uma solução que, ainda que adivinhando a oposição dos “irredutíveis”, não abandonava a pretensão de se afirmar como uma

marca e expressão deliberada da sua época. Andresen não refere desta vez a concepção espacial pluridimensional e dinâmica que está na base do desenho, mas socorre-se, contra aqueles que poderiam “objectar que o monumento não passa de uma forma em si, nua e crua”, de argumentos que pede emprestado a Max Bill para explicar a abstracção e o sentido livre da sua proposta: “*La forme c'est ce que nous rencontrons dans l'espace. La forme c'est tout ce que nous pouvons voir. Mais lorsque nous nous entendons le mot de forme ou que nous réfléchissons à son sens, il signifie pour nous plus que quelque chose qui existe par hasard. Nous attachons d'emblée à la notion de forme une idée de qualité. Nous distinguons entre formes belles et laides, et il nous semble tout naturel qu'une forme soit belle plutôt que laide. Nous jugeons toujours de la forme en fonction de la beauté et même d'une beauté découlant d'une intention ou d'une choix. Lorsque nous parlons des formes de la nature, nous pensons à celles qui sont particulièrement réussis. Quand nous parlons des formes de la technique, ce n'est pas de n'importe quelles formes, mais des formes que nous ressentons comme particulièrement valables. Qu'à propos d'une oeuvre d'art nous posions moins la question de la forme au sens habituel du terme qu'en fonction des caractères spécifiques du style d'oeuvre, signifie que la forme en est un élément irremplaçable et même qu'une oeuvre d'art en est une précisément à cause de sa forme. Autrement dit, la forme dans son existence le plus autonome représente une idée et s'identifie ainsi avec l'art. Ceci expliquerait aussi pourquoi c'est toujours par comparaison avec autre chose que nous jugeons une forme belle ou non et pourquoi, pour la forme comme pour l'art, c'est en dernière analyse la perfection qui est la mesure. Forme est ainsi synonyme de beauté*³⁰⁰.

Ao puxarmos este fio solto vamos poder desatar o novelo dos modelos formais e teóricos, das influências e imagens que estarão na base do projecto e que, a larga distância das propostas adversárias, justificam uma vitória retumbante e histórica que o é também de definitiva afirmação de toda uma nova geração de arquitectos portugueses comprometida com a modernidade.



426.Monumento al Marinaio d'Italia
 427.Marine Ehrenmal Laboe
 428.Marine Ehrenmal Laboe

Antes disso, cabe lembrar as conclusões e as teses que o *Mar Novo* suscitou aos autores das investigações que referimos no início, a começar por José Guilherme Abreu que propõe uma leitura da solução repartida em quatro pontos: em primeiro lugar, “o monumento não é apenas uma arquitectura de formas e/ou articulação de espaços, mas igualmente um repertório de intenções, assumindo-se como conjunto integrado de criações plásticas que se constituem como uma *conjulação* de ideias”; segundo, “o monumento não celebra factos ou acontecimentos da acção do Infante...mas apenas o carácter transcendental da sua demanda, ou antes, da sua *empresa*”; terceiro, “o monumento é entendido como uma criação plástica e artística, integrada no tempo da modernidade que era seu, propondo-se rever, actualizar, conceber e sistematizar um programa integral e integrado de celebração histórica, no qual a arte moderna, ou melhor, a conjugação das três artes se estabelece como *mediação*”; por último, “o monumento não só veicula uma determinada meditação sobre o passado histórico que presentifica e vivifica enquanto registo emocional, como também se liga intimamente ao lugar, propondo uma interpretação do mesmo, concebida no acordo com as premissas e pressupostos conformes à modernidade que professava, ou seja, a *Carta de Atenas*”.

Por tudo isto, como ainda acrescenta, “se percebe que, de facto, tal monumento, aos olhos da retórica monumental do regime, não podia ser construído...É que, celebrar o Infante como era proposto no projecto *Mar Novo*, era antes de mais celebrar a arte moderna, e por ela desconstruir as retóricas e as poéticas estafadas com que o regime celebrava o passado histórico cuja aura, para proveito próprio, afinal, vampirizava”³⁰¹.

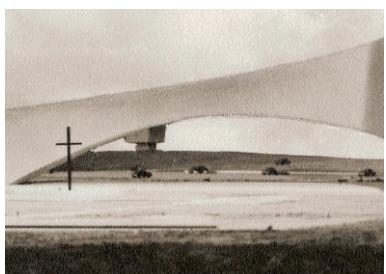
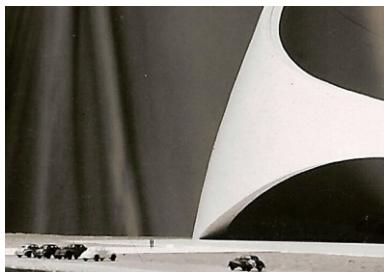
Com uma abordagem diferente que não é tanto a do historiador, mas sobretudo a do arquitecto e crítico de arquitectura, Pedro Vieira de Almeida propõe uma outra interpretação mais céptica, ambivalente e polémica, ao mesmo tempo lisonjeira e de dura crítica do trabalho de Andresen – mas não só. Por um lado, não hesita em identificar o projecto como o melhor do concurso de 1954, “de todos o mais feliz e completo”, com vários argumentos a seu favor: “É de imediato um projecto que se baseia numa

simetria dinâmica, no que é inovador, junto à enorme predominância de monumentos de simetria estática, convencional. É uma obra de gesto corrido, de grande simplicidade e unidade, o que quer dizer, formalmente não aditivo. É o único que agencia o monumento como *espaço* significativo, através da vasta concepção da Praça dos Descobridores, e não apenas como *objecto*. Era esse espaço de resto que enquadrava a estátua de D. Henrique e lhe fornecia uma escala própria". A proposta seria por fim a única capaz de conciliar "o aspecto monumental cristalizado num objecto por si estático, com uma estudada valorização de *percurso longitudinal* em todo o cabo de Sagres"³⁰².

Com a mesma prontidão com que assinala os seus pontos fortes, não tem dúvidas em classificar simultaneamente o trabalho de Andresen como aquele que "podia ser de quem acredita no Infante [como propusera França], mas era também o trabalho de quem não acredita em Sagres. Não interpretava e nem verdadeiramente o poderia fazer, o significado do local. Entender Sagres era entender o mito, era entender o sagrado, e isso estava fora do âmbito da linguagem moderna. E não o poderia fazer, porque esse era mesmo um ponto preciso de afirmação modernista"³⁰³.

Para o autor haverá de início, em todo o processo do Monumento ao Infante, uma dimensão e condição necessária de *sublimidade* que, se de facto "era passível de uma tradução literária e mesmo poética, permanecia a grande dificuldade da sua tradução formal"³⁰⁴. Sendo verdade que "o *Mar Novo* anunciarava já um conceito de função não funcionalista, de função não mecânica", mostrava-se no entanto incapaz de alcançar esse mesmo registo, abrindo portas à higienização e dessacralização do local, de tal forma que "o promontório surge domesticado, perde o carácter agreste, a aura de mistério telúrico, que nele é e devia permanecer inviolado. O significado do monumento de Andresen é conseguido não como uma verificação e reforço da força íntima do promontório, mas à custa da perda do significado des-te".

De forma mais abrangente, a análise dos concursos de Sagres permitem-lhe no final concluir sobre isto mesmo, sobre a inca-



429. Mar Novo, estacionamento
430. Mar Novo, estacionamento

pacidade da arquitectura moderna portuguesa entender e dar sentido aos valores de sítio e de lugar, “e talvez tenha sido este aspecto de insensibilidade a esses valores...o mais negativo da influência do movimento internacional entre nós”³⁰⁵.

Com opiniões discordantes e ao mesmo tempo complementares, oferecendo-nos perspectivas diferentes que correspondem a posicionamentos e campos de investigação diferentes, destas leituras podemos perceber a maior reverência da primeira, ao enfatizar a originalidade e o pioneirismo do projecto de Andresen na evolução histórica da monumentalidade em Portugal, enquanto a abordagem em *A Arquitectura no Estado Novo* mostra-se menos impressionada, propondo uma avaliação mais controversa, com a qual no entanto é difícil não concordar e, com algumas nuances, subscrever.

A verdade de facto é que, apesar da sua importância como “milagre” e marco na história da produção nacional, apesar das suas melhores e reconhecidas qualidades, o *Mar Novo* não esconde uma vocação decidida de transformação da paisagem de Sagres, traduzida numa sequência de imagens em que podemos distinguir claramente uma figura (o monumento) e um fundo (o promontório), uma ideia de ocupação e apropriação do lugar que o remete para uma condição subalterna, meramente cenográfica, em vez de o ser de protagonista. “Adormecido na sua selvática violência”, a solução de Andresen não se estabelece ou define em função da valorização do sítio, mas em função da sua própria agenda, servindo-se da envolvente como contraponto e adebreço em benefício da sua lógica e pulsão colonizadora que institui uma paisagem declarada e inteiramente nova.

A partir daqui se entende o erro mais clamoroso e de palmatória cometido pelo arquitecto, que é o de promover um planeamento funcional do local admitindo para o efeito a circulação automóvel, com parques de estacionamento e acessos viários separados, como exigiam as regras, do circuito a pé. Como que atraído pela sua própria modernidade, as melhores intenções da obra caem por terra e o seu próprio desenho resulta diminuído com esta *urbanização* civilizadora do lugar, em total divergência com que o próprio Andresen sinalizava em memória descri-

tiva: “*Aquilo que nos propomos acrescentar não passa de obra complementar à da Criação*”.

Este seu erro, em que de resto é acompanhado por vários outros concorrentes, será apenas o reflexo de um equívoco de base que podemos ilustrar e perceber melhor se alargarmos a análise do concurso internacional de Sagres ao concurso internacional de

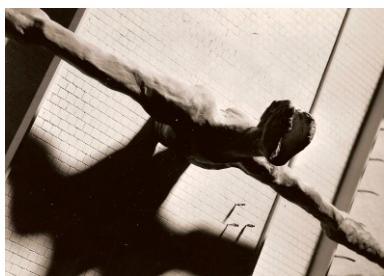
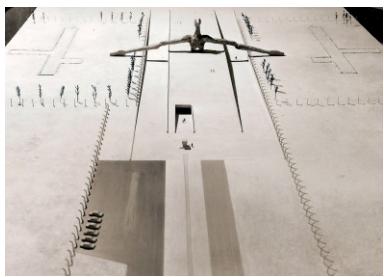
^{2:112} Auschwitz, que decorre quase imediatamente, a partir de 1957.

Com o apoio técnico da UIA, a competição é promovida por um grupo de sobreviventes e familiares das vítimas do maior campo de concentração instalado pela Alemanha Nazi em território polaco. Símbolo do Holocausto, o objectivo do concurso, tal como constava do programa, era o de construir em Birkenau um monumento em memória de todos os que aí tinham perdido a vida, em memória da luta e resistência, da tortura e sofrimento a que tinham sido sujeitos, e ao mesmo tempo o de deixar um alerta para as gerações futuras dos crimes cometidos pela política racial e de genocídio do nacional-socialismo.

Um ano passado do prémio atribuído ao *Mar Novo*, quando ainda tinha viva a frustração e o desapontamento de não ver o projecto construído, Andresen decide participar, desenvolver e enviar à competição duas soluções, como era admitido pelo regulamento, identificadas com os números: 107012 e 210701. Ainda que no mesmo âmbito da monumentalidade, mas num contexto e com um propósito muito diferentes de Sagres, o intuito e as motivações que o levam a concorrer encontram-se explicadas no início do texto da segunda proposta: “*Traz-nos de muito longe à terra polaca de Auschwitz não só o desejo de contribuir de qualquer forma para prestarmos a nossa homenagem sentida a todos aqueles que em defesa dos seus ideais aí caíram perante a força bruta e cega desencadeada por uma guerra, como a intenção de protestarmos desta forma contra toda a tirania que se pretende impor à consciência humana, com todo o frio desprezo pelo sofrimento dos povos, mesmo que isso se baseie sobre razões de Estado ou em defesa de qualquer ideologia. Vimos a Auschwitz...em busca de Paz. Vimos procura-la sobre a dor, sobre a angústia indescritível dos milhões de homens, mulheres e crianças que aí deixaram as suas vidas...É a nós na*



431.Auschwitz, regulamento, imagens
432.Auschwitz, regulamento, imagens
433.Auschwitz, regulamento, imagens
434.Auschwitz, regulamento, imagens



435.Auschwitz, proposta 210701

436.Auschwitz, proposta 210701

437.Auschwitz, proposta 210701

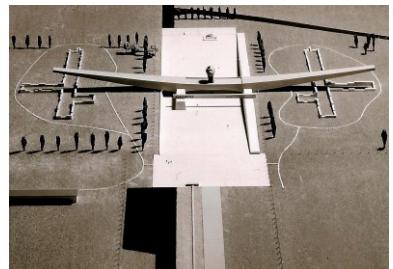
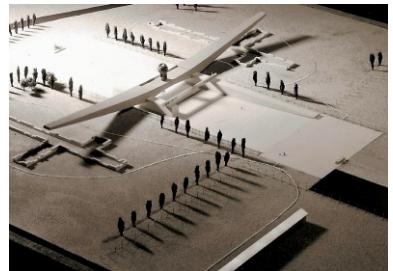
verdade tão difícil imaginar os sofrimentos passados...de tal forma que tudo o que possamos supor deverá ficar bem aquém da verdade sem testemunhas”.

Com base neste princípio geral e genérico – sugestivo ainda assim vindo do único participante ibérico ao concurso, propunha-se com a solução apresentada, “mostrar a grande dor Humana que aí se ofereceu para resgatar a Paz...traduzida por uma gigantesca escultura em bronze duma figura rasgada, dilacerada, mas oferecendo-se ainda no momento da suprema Dor”. Com acesso por duas rampas laterais, sob a laje e ao longo dos dois muros que sustentavam o “tronco” desfigurado, ficava “gravada a história do lugar, prestando-se aí homenagem tão directa quanto possível, a todos aqueles que aí entraram nos anos em que o campo funcionou”.

Se neste estudo a escultura fantasmagórica de braços caídos sobre as ruínas dos antigos crematórios, a fazer lembrar vagamente os corpos deformados de Giacometti e Germaine Richier, se assume como a peça principal, à volta ou em função da qual foram pensados todos os acessos, plataformas e espaços cobertos, no primeiro projecto Andresen opta por uma outra abordagem claramente mais elaborada, a meio caminho entre abstracção e figura: “O nosso monumento começa praticamente a partir do momento em que se transpõe a porta do edifício colocado à entrada do campo...A partir daí o visitante tem diante dos seus olhos uma espécie de extensa alameda de 900m aproximadamente, definida pelo alinhamento dos postes de betão que outrora sustentaram as vedações de arame farpado limitando o mundo dos prisioneiros de Birkenau. No fundo dessa alameda situa-se o monumento propriamente dito. Até lá correm paralelamente uma faixa de rodagem destinada a veículos, uma faixa pavimentada destinada aos peões e a existente via-férrea...No seu extremo, já na praceta pavimentada, uma lápide explicará o seu sentido...Este percurso deve o visitante, em nosso entender, fazer de preferência a pé, aproximando-se lentamente do ponto culminante...A forma alada, em betão armado, que se pretende uma síntese da tragédia dos campos de concentração, assenta sobre dois paredões, no sentido longitudinal, sendo um

nitidamente mais extenso do que o outro...A partir da praceta, o pavimento em toda a sua largura desce em rampa de forma a passar por baixo da forma alada, que se abre entre as duas paredes por meio de um extenso arco com 37,5m de vão. Ao centro, por baixo deste arco e da cabeça que a ele se sobrepõe, colocou-se no chão um dispositivo próprio destinado a ter sempre acesa e velada a chama de Auschwitz. Por baixo do arco, à direita, existem duas portas que dão acesso e saída à cave. Entrando por uma delas, encontra-se o visitante numa extensa nave (onde se colocou) num extremo o altar, destinado a cultos religiosos. As paredes seriam plasticamente tratadas, evocando nomes, nacionalidades, estatísticas, credos, etc... Daqui passariam os visitantes à cripta, situada no ponto central de toda a composição. Esta cripta de forma circular...recebe na sua parede um mural contínuo em mosaico, destinado a evocar por processos plásticos toda a tragédia, dor, sofrimento e angústia".

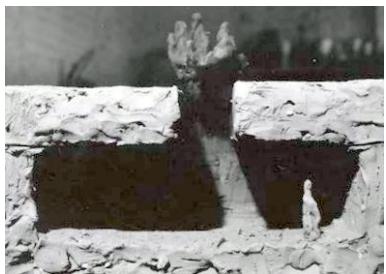
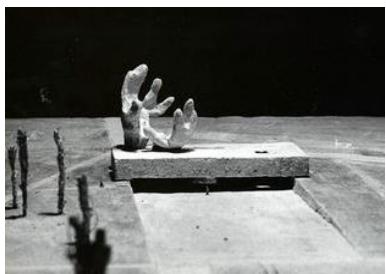
Como podemos perceber por estas passagens, haverá em ambas, mas sobretudo nesta solução, ideias que de imediato são resgatadas e continuadas do Monumento ao Infante D. Henrique: o mesmo sentido ritualizado do percurso (perturbado pelo ruído, proximidade e coexistência com o trânsito automóvel), a mesma ideia de uma forma-síntese, o aparato estrutural, o arco, as áreas expositivas em cave, a cripta, a mesma concepção de um enredo e climax, de um ponto de chegada, resolução e “*central de toda a composição*”. Ambas as propostas partilham e partem ainda, apesar das diferenças, de pressupostos semelhantes, revelando o mesmo cuidado em “*manter intactos os vestígios existentes do campo de concentração, como aliás era especialmente recomendado*” e a mesma ambição de se encontrar nos dois casos “*uma solução que se case intimamente com o sentido extensivo e amplo do campo e susceptível de integrar todos no seu ambiente trágico e desolador*”. Na forma explícita ou estilizada de “*braços que se abrem num amplexo*”, indicando e conduzindo o olhar na direcção dos destroços dos pavilhões-crematórios, ambos os monumentos ficavam ainda implantados, como também era sugerido pelo caderno de encargos da competição, no rema-



438.Auschwitz, proposta 107012

439.Auschwitz, proposta 107012

440.Auschwitz, proposta 107012



441.Auschwitz, Alina Szapocznikow
442.Auschwitz, Alina Szapocznikow

te e ao eixo da entrada, no final da linha de caminho-de-ferro que transportava os prisioneiros ao seu destino final.

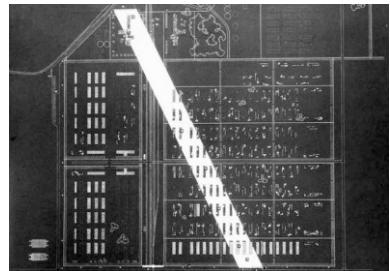
Apesar das melhores intenções, e ainda que possamos encontrar no desenho da primeira hipótese aspectos positivos, ambas as propostas pecam inevitavelmente, e de uma forma ainda mais óbvia do que em Sagres, por excesso de escala e voluntarismo, pela pretensão de representação, de uma tragédia que o próprio Andresen considera afinal “*tão difícil de imaginar... tudo o que possamos supor deverá ficar bem aquém da verdade*”, e por deixarem pouco espaço à reflexão, assumindo-se como pontos focais que reclamam e desviam a atenção do visitante do chão e dos terrenos que pisa. Como em nenhum outro sítio, um monumento em Auschwitz não exigia apenas uma intervenção mais contida e sensível (como o próprio Cristiano Moreira nos chega a confessar em conversa), à imagem, por exemplo, do proposto pela escultora polaca Alina Szapocznikow (ela própria uma sobrevivente dos campos de concentração nazis), exigia antes de mais que se deixasse o lugar falar por si mesmo, e para isso era necessário desafiar e pôr em causa a própria noção de monumentalidade de uma maneira que só o trabalho premiado de Oskar Hansen parece compreender.

Expressão e exemplo do conceito teórico de *Forma Aberta* que apresenta à reunião dos CIAM de 1959, em Otterlo, o pouco conhecido projecto de Hansen tem tanto de aparentemente simples, quanto de verdadeiramente radical e revolucionário. A sua primeira sugestão era desde logo a de que a entrada principal de Birkenau fosse simbólica e definitivamente encerrada para que não mais pudesse ser utilizada e atravessada. O acesso passava assim a fazer-se por uma porta lateral a partir da qual propunha um amplo e extenso caminho asfaltado (a solução intitulava-se por isso: *The Road*), com 70m de largura e 1000m de comprimento, que cruzava na diagonal o campo de concentração, terminando abruptamente a meio de um pequeno bosque e da planície em redor. A sua ideia modesta era tão só a de que ao longo da estrada, cuja direcção contrariava a ordem axial e ortogonal do campo, ficassem preservados e intactos vestígios das vedações, dos barracões e das condições desumanas em que tinham

vivido e morrido milhares de presos, enquanto fora dela tudo o resto era deixado ao abandono, à intempérie, à erosão e invasão lenta, mas implacável da natureza. O percurso em asfalto funcionava desta maneira como um espaço morto e petrificado, como um rio de lava que, tal como em Pompeia, permitia manter intacto um registo de memória do funcionamento de Auschwitz, enquanto à sua volta as árvores e a vegetação que aos poucos ia tomando conta da paisagem e do edificado acusava a passagem do tempo sobre os horrores da guerra, e simbolizava metaforicamente o renascimento e a vida.

Membro destacado do *Team 10*, Oskar Hansen considerava limitada e curta, e exemplo de uma *forma fechada*, a convenção de um objecto-memorial que concentrasse em si o significado e o valor da circunstância representada. *The Road* não oferecia por isso o conforto e a distração fácil de uma peça escultórica ou arquitectónica em redor da qual o observador pudesse esgotar a sua atenção e visita, obrigando-o pelo contrário a atravessar desamparado, sem instruções e entregue a si mesmo o caminho oblíquo e calcificado através do campo de Birkenau, a sós com o pensamento, a imaginação e os pesadelos que o sítio suscitava. O perturbador e precoce anti-monumento do arquitecto finlandês não estava assim planeado para ser visto e olhado, mas experimentado e vivenciado, assumindo-se como um verdadeiro espaço de mediação entre o visitante e o lugar³⁰⁶.

Embora o concurso de Auschwitz nada tenha em comum com a celebração nacionalista e histórica do V Centenário da Morte do Infante, encontramos na proposta de Hansen (que também não chega a ser construída, não por ser moderna, passadista ou neorealista, mas eventualmente por não ser nem uma coisa nem outra), pistas que nos ajudam a clarificar os deslizes e as críticas apontadas a Andresen, e que nos levam a pensar no que de facto podia e deveria ter sido uma intervenção em Sagres, capaz de se anular, compreender e pôr em contacto o “leitor” com as lendas e os mitos, a geografia primitiva e inóspita, e a condição de *finisterra* do local. De uma maneira que depois se torna ainda mais evidente na Polónia, o *Mar Novo* será antes uma proposta que se impõe, convertendo o visitante, na vez de participante,



443.Auschwitz, Oskar Hansen

444.Auschwitz, Oskar Hansen



445.1922, Walter Gropius
446.1926, Mies van der Rohe

em mero espectador, e de quem julga positivamente que a história, os rumores, o valor potencial e intrínseco do sítio aguarda à espera de ser activado e revelado, em vez de permanecer subentendido. Um dos elogios feitos ao projecto será justamente o de funcionar como uma legenda, como se o lugar necessitasse de tradução ou qualquer outra explicação, e de por fim tornar visível o “Invisível”. Mas não será este afinal o grande equívoco e a maior contradição em Andresen? Não era ele próprio quem se propunha, desde o início, deixar o promontório e a lenda de Sagres mergulhada “*no seu mistério*”?

Do ponto de vista histórico, não cair nesta contradição implicava forçosamente queimar etapas, exigindo um salto, algum distanciamento e sentido crítico que não o era apenas e só em relação às “poéticas estafadas” do regime, mas em relação à própria linguagem moderna que os profissionais portugueses, ou pelo menos a geração mais nova, ainda lutava por afirmar. Em grande medida (e em sua defesa) era ainda cedo e por isso inevitável e bem-vinda uma solução que a par do debate internacional e no difícil quadro das circunstâncias nacionais, se propunha conciliar valores aparentemente contrários, como eram os da modernidade e monumentalidade, e que enquanto tal se afirma, dentro destes critérios, como uma das obras mais marcantes e significativas dos anos 1950.

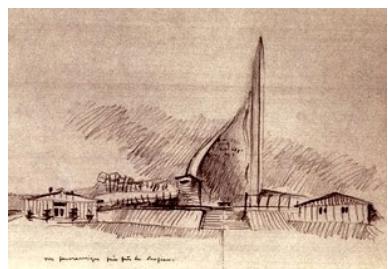
A genialidade e a naturalidade que o trabalho de Andresen demonstra não impede hesitações de começo que em parte podemos ver ainda como um sintoma da desorientação, desconforto e desdém com que alguns sectores do modernismo sempre encararam os temas de celebração e representação. Basta recordar as palavras de Mumford: “a noção de um monumento moderno é...uma contradição de expressões: se é um monumento não pode ser moderno, e se é moderno não pode ser um monumento”³⁰⁷.

Ao assumir-se como uma reacção e resposta aos problemas do seu tempo, o vocabulário universal, técnico e funcional da arquitectura moderna baseava a sua autoridade na resolução dos programas mais mundanos e urgentes (habitação, equipamento público, etc.), revelando-se inevitavelmente limitado e pouco

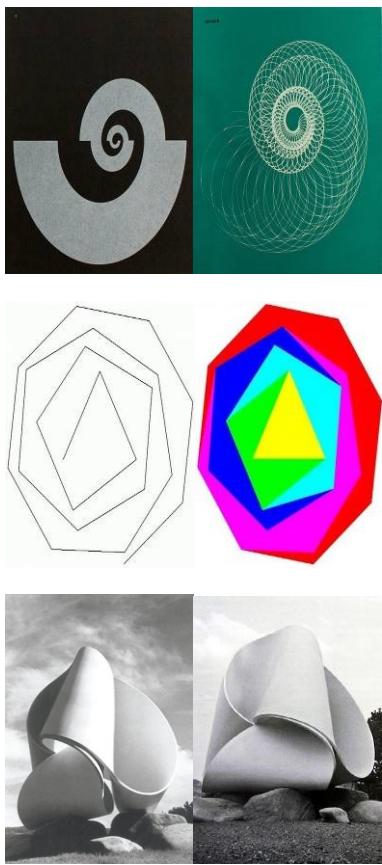
hábil na evocação de valores históricos e simbólicos, em que os estilos do passado tinham sido tão competentes. Daí, como assinala Anthony Vidler: “*Where modern architects like Walter Gropius, Mies van der Rohe, and Le Corbusier took on monumental tasks, they tended to utilize the figurative devices of expressionism rather than seek solutions in abstract modernism*”³⁰⁸ – o Memorial à Marcha dos Mortos em Weimar (1922) e o Monumento a Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht em Berlim (1926) serão desta ideia bons exemplos.

Noutros termos, o *Mar Novo* será já o resultado das transformações que entretanto têm lugar no seio do projecto moderno e de uma acesa discussão que, ao longo da década de 1940, culmina numa série de reuniões e publicações em que se debate a necessidade e os parâmetros de uma monumentalidade contemporânea, de cara lavada, e em que se destaca a experiência e o contributo da arquitectura brasileira, com especial relevo para a arquitectura de formas livres e barrocas de Niemeyer.

Se à partida, é exactamente esta a primeira e a mais visível influência que constatamos no projecto de Andresen, a fazer lembrar o Monumento a Rui Barbosa (1949), é possível no entanto citar outros modelos, neste caso europeus, que também lhe podem servir de referência. Em Julho de 1954, por exemplo, a *Architecture d'Aujourd'hui* publica a proposta de G. Goldberg e A. Persitz, para a construção do *Monument Commémoratif à Paris – Mémorial du Martyr Juif Inconnu*, em que (a par do *Marine Ehrenmal Laboe* em Kiel) o arquitecto português parece encontrar a inspiração para o desenho e a ideia de uma cripta. No mesmo âmbito e pela mesma altura, o arquitecto-chefe dos monumentos históricos franceses, Bertrand Monnet, elabora o projecto do *Mémorial National aux Martyrs et Héros de la Déportation*, instalado no antigo campo de concentração de Natzweiler-Struthof. Pouco divulgada e inaugurada apenas em 1960, não é apesar de tudo impossível que Andresen chegue a tomar conhecimento desta obra, que de imediato chama a atenção pelo mesmo perfil em espiral, ainda que aqui na forma estreia e evidente de uma chama. A estas referências, mais ou menos hipotéticas, soma-se a alusão directa, um tanto surpreen-



447. *Marine Ehrenmal Laboe*
 448. *Mémorial du Martyr Juif Inconnu*
 449. *Mémorial de la Déportation*
 450. *Mémorial de la Déportation*



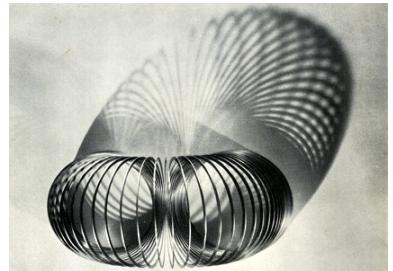
451. Spirale n.5 (1955), n.8 (1960)
 452. Max Bill, 15 Variations (1935)
 453. Max Bill, Kontinuität (1947)

dente e inesperada, ao trabalho do arquitecto suíço Max Bill (1908/1994), em que nos devemos deter obrigatoriamente pelas pistas e sugestões que traz consigo.

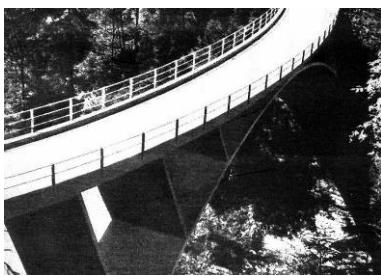
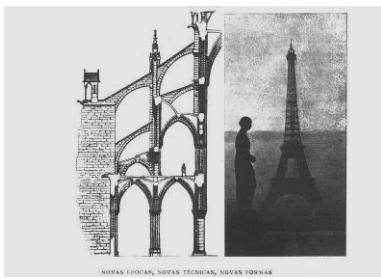
Arquitecto e ao mesmo tempo pintor, escultor, designer gráfico, tipográfico e industrial, docente na Escola de Artes de Zurique, entre 1944 e 1952, teórico e autor dos ensaios: *Forma, Função e Beleza, Beleza a partir da Função e como Função* – títulos que dizem o bastante sobre a sua obra, Max Bill é uma das mais destacadas e respeitadas figuras do modernismo centro-europeu, autor do projecto e um dos fundadores, em 1953, da Escola de Ulm na Alemanha, que se propunha herdeira e continuadora do ensino integrado e interdisciplinar da Bauhaus, onde foi estudante. Desde cedo ligado às artes plásticas, foi um dos mais produtivos praticantes da *Arte Concreta*, cujo manifesto apresentado em 1930, em Paris³⁰⁹, pugnava por uma arte pura e abstracta, cerebral e exacta, uma arte autónoma que encontrava razão e significado em si mesma, despida de qualquer referência às formas da natureza, de qualquer figurativismo ou simbolismo. Embora Max Bill não acreditasse necessariamente numa forma de arte matemática, interessavam-lhe em definitivo as relações e fundações matemáticas do desenho, uma ideia de estrutura, lógica, composição e regras que atravessa todo o seu trabalho artístico e arquitectónico. Enquanto promotor e adepto do *concretismo* organiza, em 1944, a primeira mostra internacional e, em 1960, a exposição retrospectiva em que se celebram os 30 anos do movimento. Entre outras publicações, a sua obra é matéria recorrente da revista *Spirale*³¹⁰ que, com uma estética minimalista, aspirava ela própria a obra de arte concreta e cuja designação – que nos remete para as espirais das *Quinze variations sur un même thème* (1935) do próprio arquitecto, convoca, na opinião de Annemarie Bucher, uma deliberada noção de movimento linear e circular – oferecendo-nos sem querer, e como vamos ver mais à frente, uma das mais acertadas descrições do *Mar Novo*: “*Form is no longer determined merely in one dimension; the spiral constitutes an open, freely extendible system, whose circular motion can be understood as a symbol for time and its linear dimension as a sign for space*”³¹¹.

Editor da *Oeuvre Complète* de Le Corbusier, Max Bill é ainda o autor de dois livros importantes, de um grafismo elogiado e exemplar: o primeiro, de 1949, sobre a obra do engenheiro civil Robert Maillart e o segundo, de 1952 – onde Andresen encontra o excerto que lhe serve argumento-chave na segunda parte do concurso, tem por título: *FORM, Un Bilan de l' Évolution de la Forme au Milieu du XXe Siècle*. De uma maneira geral, este último texto funciona como um catálogo daquilo que o autor entende polemicamente por *Die Gute Form* (apreciação baseada nas qualidades de economia, funcionalidade e durabilidade, e num sentido estético racional e austero), reproduzindo imagens dos mais diversos objectos do quotidiano, de um design irrepreensível – máquinas e utensílios, mobiliário, obras de engenharia e arquitectura, de Breuer, Nervi, Neutra, Mies e Philip Johnson. De todas, pela associação de ideias que suscita, chamam a atenção as imagens das esculturas na forma das cintas de Moebius (entre as quais, *Kontinuität*) que Max Bill realiza a partir dos anos 1930 e ao longo de toda a sua carreira³¹². De superfícies lisas e imaculadas, que contrastam com a envolvente natural em que são fotografadas, estas peças escultóricas transportam-nos, por sua vez, para o primeiro livro e para as pontes de Maillart construídas na paisagem montanhosa da federação helvética, e em particular para a cobertura do pavilhão em Zurique que projeta, em 1939, em colaboração com Hans Leuzinger. Ao longo da monografia, profusamente ilustrada e em que chega a relacionar o rigor técnico das lajes e das armaduras calculadas por Robert Maillart com as pinturas de Mondrian, Max Bill não esconde a profunda admiração pelo trabalho do engenheiro suíço, vendo na graciosidade das suas estruturas, no conhecimento aplicado dos materiais, na função exacta desempenhada por cada elemento, e nas formas elegantes e matemáticas, uma expressão artística da construção moderna.

O projecto de Andresen, em simultâneo fruto de uma pesquisa própria e do aparente compromisso entre as várias hipóteses que coloca de início – entre a verticalidade e horizontalidade dos dois primeiros estudos, e a sinuosidade do terceiro, não deve ser encarado apenas como uma combinação entre estas referências,



454. Max Bill, FORM (1952)
 455. Max Bill, Robert Maillart (1949)
 456. Max Bill, Robert Maillart (1949)



457. Mar Novo, memória descriptiva

458. Mar Novo, memória descriptiva

459. Mar Novo, memória descriptiva

soluções e imagens de outras arquitecturas, mas é mais do que evidente que elas jogam um papel importante na sua elaboração e desenho – a impressão de movimento, leveza e a concepção de uma membrana ou casca em betão serão temas transversais e comuns a todas elas. Ainda que alinhado (alinhamento que ajuda a explicar o seu carácter independente e auto-referente, centrado na sua própria lógica interna e esquecido da relação com o lugar), o projecto de Andresen também não deve ser encarado, exactamente ou estritamente, como uma obra do *concretismo*, nem o arquitecto português como um seguidor e discípulo de Max Bill, mas também aqui é mais do que evidente que o *Mar Novo* converge e é subsidiário das suas propostas e ideias sobre a arte, arquitectura e construção. Não por acaso, além da passagem citada, Andresen recorre a uma das fotografias das pontes de Maillart, que retira dos livros do autor suíço, para acompanhar e ilustrar a segunda memória justificativa do Monumento ao Infante D. Henrique, e é também não por acaso que propõe e explica: “*A nossa época é uma época nova, que mercê das novas conquistas nos domínios da técnica, da arte e da ciência, se impõe fatalmente por um novo conceito plástico do monumental que se situa sob o signo da Forma. Testemunhas? As mais conhecidas obras de pura utilidade e consumo expressam com grandiosa eloquência o nosso tempo. Por exemplo: as pontes e as barragens. Com que orgulho, patriótico e humano, olhamos hoje para elas*”.

Devemos notar que nem o teor deste discurso, nem o fascínio pelo trabalho de Robert Maillart são apesar de tudo originais ou exclusivos de Max Bill. Na verdade remontam e remetem-nos de imediato para os textos de Sigfried Giedion, e é sobretudo nas suas lições teóricas que encontramos quase um guia que nos permite entender, não só o projecto de Sagres, mas uma parte significativa do percurso de Andresen. Se no final podemos descrever a influência do primeiro como importante, mas apesar de tudo oportunista e circunstancial na totalidade da sua obra, de Giedion o arquitecto português será (como aliás tantos outros arquitectos da sua geração, nacionais e estrangeiros) um leitor atento e aluno aplicado. Podemos afirmá-lo com segurança, não

só pelo episódio da Casa Lino Gaspar em Caxias, mas também pelos sinais claros que detectamos nas suas propostas e pelas repetidas vezes que pede emprestados os seus argumentos.

Quando Andresen, por exemplo, explica o projecto de Sagres assinalando o carácter transitivo da tradição – “*Tradição é evolução*”³¹³, ou quando, mais ostensivamente, afirma a propósito da primeira solução da Pousada de Valença que “*tradicionalismo não é uma coisa estática, pelo contrário, é dinâmica, é metamorfose*”³¹⁴, repete a mesma frase e o posicionamento de Giedion: “A história não é estática mas dinâmica...A história não é um simples repositório de factos imutáveis, mas um processo e um conjunto de posturas e interpretações vivas e mutáveis”³¹⁵ – e era a incompreensão deste processo que explicava a obsolescência daqueles edifícios projectados por profissionais que, ao imitarem períodos passados, procuravam ilusoriamente dar às suas obras um carácter eterno produzindo no final “massas inertes de pedra”.

Quando, novamente a propósito da primeira solução da Pousada de S. Teotónio, Andresen escreve que “*No verdadeiro tradicionalismo não é a forma que se mantém, é a ideia. Um alpendre será sempre um alpendre, desenvolva-se ele sobre uma consola de cimento armado ou sobre dois arcos em granito como nos séculos passados. O que é tradicional é o alpendre, é o pátio, é o adro da igreja, é o nicho*”, parece recordar desta vez a noção dos elementos e factos constituintes e transitórios com que Giedion interpreta a evolução histórica da arquitectura, encontrando na revelação dos primeiros, livres do “brilho e ostentação” e dos “refinamentos da moda”, os valores de permanência e uma linha de continuidade que liga o passado, presente e futuro.

Mais à frente, na sua dissertação *Para Uma Cidade Mais Humana*, Andresen fala-nos ainda do “*aspecto mais trágico para um artista do nosso tempo que consiste no quase total desencontro da moderna realidade humana com o espírito criador da sua época*”³¹⁶, vindo finalmente de encontro a uma das matérias centrais de *Espaço, Tempo e Arquitectura*, que é o da ruptura e cisão entre os actos de pensar e sentir.

Influenciado pelo norte-americano John Dewey que, em *Art as*

Experience, explicava como a compartimentação e a especialização profissional resultara na separação entre intuição e prática, entre imaginação, emoção e o pensar e fazer, Giedion vem precisamente afirmar que “O equilíbrio de uma época é determinado pelo grau de coincidência entre os seus métodos de pensamento e sentimento. Quando esses métodos divergem, não há possibilidade de cultura e tradição”³¹⁷. Propunha-se por isso encontrar uma plataforma e denominador comum às actividades do tipo emotivo e intelectual, e descobrir aqueles aspectos sincrónicos que se encontravam tanto na arte como na ciência, que pudessem constituir os indícios de uma nova e desejada síntese, deixando bem claro que os caminhos a percorrer pela arquitectura tinham de ser no sentido da interdisciplinaridade, da intersecção e integração de diferentes saberes e áreas do conhecimento.

As perspectivas do historiador suíço não explicam seguramente toda a obra de Andresen, mas as referências que dele encontramos são extremamente sugestivas e em número mais do que suficiente para autorizar uma análise dos seus projectos em função dos seus textos e livros, onde o arquitecto português não vai achar uma fórmula ou receituário, mas um conjunto de orientações e uma narrativa global e unificadora que permite a Giedion manter sob o mesmo manto a arquitectura tão diferente de um Wright, Le Corbusier, Aalto ou Niemeyer.

Secretário-geral dos CIAM, desde a sua fundação até ao encontro de Dubrovnick, em 1956, Sigfried Giedion foi, na qualidade do mais obstinado e bem-sucedido teorizador, agente de propaganda e *mitógrafo*, uma das figuras de proa do Movimento Moderno. Ao recusar a neutralidade de um observador imparcial, entendia que o historiador, e em especial o historiador de arquitectura, devia ser capaz de se comprometer e manter em contacto com as concepções e correntes contemporâneas, e para isso era necessário “deixar o ambiente académico”, para participar e “ser parte integrante do seu próprio tempo”³¹⁸, caso contrário corria o risco de escrever uma história irrelevante, um relato e registo de acontecimentos vazios que não contribuíam em nada para qualquer trabalho criativo. É com esta disposição que es-

creve e publica *Espaço, Tempo e Arquitectura*, o mais célebre texto da historiografia da arquitectura moderna, ao mesmo tempo síntese, memória e manifesto, que formou a consciência de várias gerações de profissionais. Traduzido em 9 línguas, consecutivamente revisto e aumentado a cada nova edição, com este trabalho o seu maior objectivo começa por ser o de inscrever o Movimento Moderno numa perspectiva evolutiva da história, demonstrando, como o subtítulo indicava, o *Desenvolvimento de uma Nova Tradição*, que aparece como resposta às exigências e circunstâncias particulares da sua época. Distorcendo e reduzindo o passado à quase condição de uma etapa preambular e preparatória do moderno, ou então interpretando-o de tal forma para que nele se descubram as verdades intemporais, livres da tirania dos estilos, e a continuidade que afinal também se encontrava, e portanto validava, a arquitectura moderna, em Giedion é estrutural (como também o era por exemplo, em Le Corbusier) esta noção romântica de *Zeitgeist*, a que uma e outra vez vemos os arquitectos portugueses recorrer incansavelmente, utilizando-a como arma e argumento moral que exige à arquitectura, que se pretenda autêntica e verdadeira, a imagem reflectida da sua actualidade. Como é fácil de perceber, será justamente esta a primeira pista e correspondência que, do historiador suíço, podemos constatar em Andresen, a propósito e para a qual o *Mar Novo* nos remete quase obsessivamente.

Quais os contornos e que características eram essas porém de uma arquitectura do seu tempo?

A tese mais importante e decisiva de Giedion, e o seu maior contributo teórico, baseia-se na ideia de uma inovadora concepção espacial que dá nome ao livro em que procura mostrar como a noção de *Espaço-Tempo* surge em paralelo e simultaneamente nos domínios da arte e da ciência. Com este intuito lembra a investigação e a obra do matemático Hermann Minkowski: *Space and Time*, de 1908 – e a sua mais célebre afirmação: “*From now onwards space by itself and time by itself will receive completely to become mere shadows and only a type of union of the two will still stand independently on its own*”, para logo de seguida recordar como nesse exacto e preciso momento, mis-

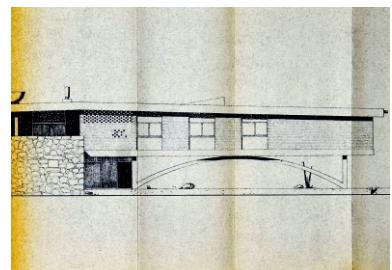
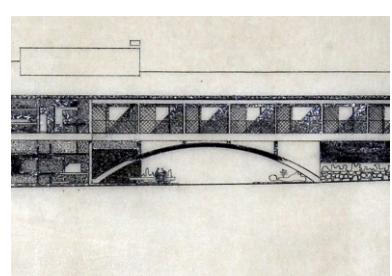
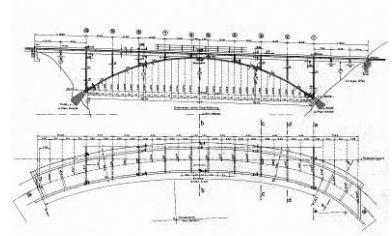
teriorosamente animados pela mesma vontade e impulso, os pintores cubistas e futuristas desenvolviam uma fórmula convergente e um sucedâneo deste conceito, “em busca de meios que expressassem sentimentos puramente contemporâneos”³¹⁹. Em última análise era este conceito de *Espaço-Tempo* – conceito e produto espontâneo do *Esírito da Época*, que lhe permitia relacionar e associar diferentes tendências do moderno, e era a partir dele que propunha uma ambiciosa leitura da história em que, na sua interpretação, era possível identificar três grandes fases de desenvolvimento arquitectónico: na primeira, a concepção espacial da arquitectura (das civilizações grega, suméria e egípcia) mostrava-se mais interessada na ideia da interacção de volumes, do que na definição do espaço interior, enquanto na segunda, que tem início na era romana e termina no século XVIII, com a decadência do barroco, a arquitectura vai preocupar-se, pelo contrário, com a sua resolução interna; o período seguinte constitui uma etapa intermédia, que acabou por fazer uso de todos os estilos passados e desbaratou todas as experiências anteriores, mostrando-se incapaz de desenvolver novos valores; esta etapa antecede a terceira, a definitiva e derradeira fase da história quando, no início do século XX, a arquitectura moderna vai esforçar-se por alcançar uma síntese entre a concepção volumétrica do primeiro período e a concepção espacial do segundo. Apoiando-se na revolucionária abolição da perspectiva e do ponto de vista único, conseguida pelo Cubismo, a arquitectura vai por fim tornar realidade a interpenetração entre os espaços interior e exterior, e sobretudo vai ser capaz de integrar o tempo e o movimento no seu próprio desenho.

Para Giedion, a arquitectura da *Nova Tradição* decorria inevitavelmente do progresso técnico e do desenvolvimento de novos métodos de construção, e era ainda resultado de uma pretendida síntese entre questões práticas, objectivas e expressivas. A noção de *Espaço-Tempo* constituía o mais óbvio sinal desta nova e ambicionada síntese, o contributo fundamental do espírito moderno e o seu facto constituinte mais importante e característico. Transversal a diferentes saberes, encontrava-se tanto na matemática e na física, como na pintura, escultura e a pouco e pouco

na arquitectura, nas superfícies deslizantes das casas de Wright, na composição de planos verticais e horizontais, e na disposição de elementos flutuantes e transparentes do construtivismo e do neoplasticismo, antes de ficar claramente definida na obra dos mestres – em Le Corbusier, Gropius ou Mies van der Rohe. As qualidades deste novo conceito espacial residiam no seu carácter multifacetado, qualquer objecto não podia mais ser compreendido absolutamente, desde um único ponto de vista, necessitando de ser manipulado, vivido e observado de diferentes ângulos e em permanente movimento. O espaço era agora relativo, e o tempo modificava radicalmente a sua natureza outorgando-lhe dinamismo e imprevisibilidade.

Por ver nelas demonstrativamente a aplicação e a concretização desta noção espacial, mas também um exemplo da afinidade e convergência entre os processos artísticos e científicos – entre o pensar e sentir, Giedion dedica um capítulo inteiro de *Espaço, Tempo e Arquitectura* às estruturas projectadas por Maillart. Cabendo-lhe pioneiramente a chamada de atenção para a obra do engenheiro suíço e para o modo como as suas construções adoptavam quase sempre o mesmo princípio inovador, que passava pela utilização de uma laje em arco, em betão armado, como superfície de sustentação activa, ao descrever as pontes de Schwandbach (1933) ou de St. Gallen sobre o rio Thur (1932), a sua conclusão é peremptória: “são poucos os edifícios contemporâneos em que a solução para o problema estrutural se aproxima tão intimamente da pura expressão plástica”³²⁰. No final, acrescentava e enaltecia ainda o facto de Robert Maillart ter “feito do cálculo o seu servo e não o seu mestre. As suas pontes contentam o sentimento, graças à expressão poética que as saturra, e também a mente, graças ao seu delicado espírito... Tecidas de forma imaterial no espaço, pertencem, graças à sua suprema sensibilidade, à expressão mais pura que o nosso período foi capaz de alcançar”³²¹.

Se nos estendemos ao relembrar estas ideias e passagens do texto de Giedion é porque de facto elas informam, dão corpo e sentido ao trabalho de Andresen, cuja adesão a estas propostas é de tal forma, e à risca, ao ponto de tomar as pontes de Maillart co-



460.R. Maillart, Schwandbach (1933)

461.R. Maillart, Schwandbach (1933)

462.Pousada de Valença, solução A

463.CLG, Figueira da Foz, solução D



mo modelo de estrutura e desenho na elaboração do projecto da

2:082

Piscina Pública do Tamariz (1953), da primeira solução da Pou-

2:098

sada de Valença (1954/62), ou ainda de uma das hipóteses da

Casa Lino Gaspar na Figueira da Foz (1955/57). Estes serão

2:024

talvez os exemplos mais descarados, mas nem por isso os mais

interessantes, do esforço contínuo do arquitecto português em

2:024

explorar todas as possibilidades desta concepção do espaço mo-

derno, reflectido nas estreitas relações entre interior e exterior, e

na composição livre e aberta das suas construções, o que desde

2:024

logo parece evidente em Lamego (1946/49), na articulação do

espaço interno com os pátios e terraços, abrigados ou confina-

2:062

dos por delicadas vigas suspensas no ar, e numa ideia de movi-

mento e passeio proposto pela rampa. Esforço que depois é le-

2:062

vado ao limite em Caxias (1953/55), onde a disposição da casa

no terreno, a projecção e a conjugação de planos horizontais,

panos de parede, superfícies envidraçadas, divisórias transpa-

rentes, em tecido ou madeira, e o efeito visual provocado pela

textura do pavimento, parecem evocar as sobreposições e a si-

multaneidade de uma colagem ou quadro cubista, de Braque ou

Juan Gris, ou ainda as pinturas construtivistas de Moholy-Nagy.

Num e noutro caso, as habitações de Andresen (falamos destas

por nos parecerem as mais paradigmáticas, mas também podí-

amos referir as Casas no Rodízio, Montedor ou Canadá), desa-

fiam a nossa percepção e sentidos, necessitando de ser olhadas e

vividas por dentro e por fora, de diferentes localizações, em to-

das as direcções e dimensões.

Ainda que noutra contexto e formato, mas na mesma linha de

raciocínio e influências, podemos ver na graciosidade da forma

dinâmica e assimétrica, da espiral e do “*gesto*” desenhado pelo

Monumento ao Infante D. Henrique, o culminar destas experi-

ências e a mais espectacular materialização deste conceito – pe-

lo que o *Mar Novo* não é “*o produto da conjugação das 3 di-*

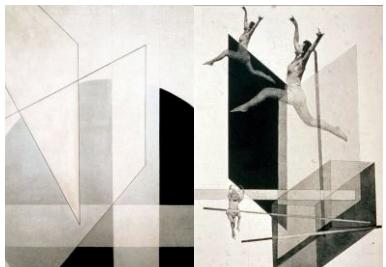
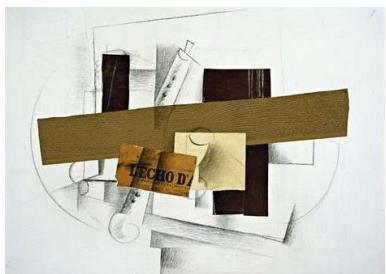
mensões”, como enganosamente o seu autor nos dirá, mas de

quatro. Podemos percebê-lo imediatamente pelos desenhos, pe-

la evolução circular e linear que propõe, e sobretudo pela atura-

da e intencionada reportagem fotográfica realizada por Teófilo

Rego³²², pelas colagens e fotomontagens que perspectivam a



464.CLG, Caxias

465.Georges Braque

466.Juan Gris

467.Lázló Moholy-Nagy

maqueta de diferentes ângulos, panorâmicos ou aproximados, em que é possível verificar, por exemplo, o modo como a construção se transforma à medida que o observador se aproxima e atravessa o “edifício”, sob o enorme rasgamento parabólico. De outros pontos de vista, em “voo de pássaro” ou a partir do mar, podemos constatar ainda como os contornos do monumento se sobrepõem para longo de seguida se alongarem, como se enrola em si mesmo e simultaneamente desdobra, na diagonal, vertical e horizontalmente, assumindo diferentes e inesperadas configurações. Se de facto o que se celebra, e onde, não parece importar assim tanto, a proposta de Andresen é categoricamente a de uma construção no *Espaço-Tempo*, e será em definitivo o projecto de quem, mais do que no Infante ou sobretudo em Sagres, acredita e comemora o *Desenvolvimento de uma Nova Tradição*.

Ainda à boleia de Giedion, e para encerrarmos por fim, dentro deste capítulo, o subcapítulo de Sagres, não podemos deixar de relacionar a proposta de Andresen com os *Nove Pontos para uma Nova Monumentalidade* que o historiador assina, em 1943, em conjunto com Fernand Léger e Josep Luis Sert, dando início a uma acalorada discussão que decorre ao longo da década. Logo no ano seguinte, por exemplo, é um dos motivos da conferência e do livro organizado por Paul Zucker: *New Architecture and City Planning: a Symposium*, em que além de Giedion e Sert (*The Need for a New Monumentality; The Human Scale in City Planning*), conta ainda com a participação e os textos de George Nelson, Philip Goodwin, Ernest Fiene e Louis Kahn; e, em 1946, o autor suíço volta a apresentar uma comunicação sobre o mesmo assunto no *Royal Institute of British Architects* que, por sua vez, serve de mote ao colóquio: *In Search of a New Monumentality*, patrocinado, em 1948, pela *Architectural Review*. Apesar da forte oposição que o tema vai encontrar³²³, Giedion considerava que a “monumentalidade surge da eterna necessidade humana para criar símbolos”, e que “esta necessidade...não pode ser abafada por muito tempo”³²⁴, pelo que, depois de enfrentar os problemas mais imediatos da habitação e equipamento, e da integração destes programas à escala urbana



468.MIDH, Mar Novo

469.MIDH, Mar Novo

470.MIDH, Mar Novo

471.MIDH, Mar Novo

e do ordenamento do território, a arquitectura e os arquitectos modernos viam-se agora perante o desafio e a urgência da expressão de valores culturais, sociais e de comunidade – “O povo exige mais do que uma mera solução funcional dos edifícios, que devem satisfazer as suas necessidades sociais e vida colectiva. Ele quer que neles se exprima a sua necessidade de monumentalidade, de alegria e de elevação interior”³²⁵.

Os *Nove Pontos* servirão desta forma para provocar, incitar e lançar as bases de uma monumentalidade actualizada, concordante com o *Espírito da Época*, impondo desde logo como condição necessária à sua formulação (e como a própria co-autoria do documento parecia sugerir) a participação das artes e o cruzamento de diferentes saberes – do engenheiro, do urbanista, do arquitecto, do pintor e escultor. Ora, como o próprio Andresen nos diz, é exactamente esta uma das ideias-chave que preside à elaboração do *Mar Novo* – “*arquitectura de síntese, técnica nova, arrojada e segura, escultura decidida e emocional, pintura susceptível de elucidar, e mais do que isso, de exaltar, pelo seu poder de fascinação. O espírito de colaboração é porventura a qualidade mais pura que aqui vimos trazer*”, e é este mesmo espírito de colaboração que Carlos Ramos procura depois transportar para a ESBAP quando, após o prémio atribuído à equipa formada por elementos da Escola, apela aos docentes das artes plásticas para promover a participação dos seus alunos em trabalhos de arquitectura, levantando mesmo a possibilidade das provas destes estudantes serem articuladas com os enunciados e exercícios de projecto.

Noutros pontos e nos sucessivos textos que escreve em aditamento, Giedion remete-nos ainda para a noção de uma monumentalidade como paisagem encenada e planificada, traduzida na edificação de lugares significativos, de celebração da identidade colectiva, como o tinham sido a ágora, o fórum ou as praças medievais, e nas quais a comunidade reconhecesse e visse representada a sua história, cultura e valores. As feições e o traçado destes centros cívicos impunha que as construções monumentais pudessem gozar das melhores perspectivas e de um amplo espaço livre de constrangimentos, e o seu desenho exigia

obrigatoriamente a concorrência de diferentes disciplinas, o estudo e o planeamento que, em Andresen, vemos reflectido em Lisboa, onde fazia todo o sentido – no arranjo do Alto do Parque, na definição dos acessos, arruamentos e praças que articulavam e davam corpo aos Palácios da Justiça e da Cidade (conjunto que pretendia ser um novo espaço de representação, comunhão e pertença, à imagem do que o era o Terreiro do Paço), mas que não tinha qualquer cabimento na ocupação e reinvenção de Sagres, e na sua proposta urbanização.

Nestes, e em repetidos trabalhos de Andresen podemos constatar ainda as formas de intervenção na paisagem que encontramos descritas e sancionadas por Giedion, para quem a arquitetura podia agir e relacionar-se de duas maneiras possíveis com a envolvente: por dissolução ou contraste. No primeiro caso, cíam os exemplos dos anfiteatros gregos esculpidos nas montanhas, dos templos indianos escavados nas rochas, das simples cabanas de madeira e das habitações contemporâneas de Wright implantadas de tal forma no terreno que se tornava difícil distinguir onde a casa começava e acabava. Esta propensão para o orgânico, que depois vê continuada em Alvar Aalto, explicava a sua preferência por materiais extraídos da natureza: paredes de pedra bruta, pisos de granito e madeiras rústicas. Para Wright – como de uma maneira geral o será para Andresen, a casa era entendida como um refúgio e abrigo, onde o habitante podia isolarse como numa caverna, protegido da chuva e do vento, e da luz. Por oposição a uma intervenção escondida e dissimulada, a outra possibilidade era a da enfatização das diferenças entre a obra abstracta e humana, e o contexto natural, em contraste recíproco como o dia e a noite, o feminino e o masculino (o sol e a sombra). Neste âmbito cita o caso das pirâmides egípcias, do Parthenon, dos arranha-céus e a exactidão das pontes de Robert Maillart, construídas no cenário accidentado dos alpes suíços. Mais à frente, a estranheza provocada pela ópera de Sidney, de Utzon, era explicada justamente por combinar estas duas atitudes, de amalgamento e confronto.

Directa ou indirectamente influenciado por estas observações, a verdade é que podemos verificar no arquitecto português a ex-

ploração deliberada destas duas vias e hipóteses, como o demonstram claramente os projectos da Pousada de S. Teotónio (1954/62) e do Palácio de Justiça (1958/66). Em Valença, por exemplo, enquanto a segunda solução é obviamente a de uma solução de perfil baixo e discreto e a que, no entender do autor, “permittia a mais perfeita integração da edificação na fortaleza”³²⁶, a última proposta será, pelo contrário, a de uma proposta contrastante e, como Andresen também nos diz, a de uma solução de “força”³²⁷. Em Lisboa assistimos exactamente à adopção dos mesmos princípios: enquanto a solução A é a de uma intervenção marcadamente sóbria e chã, a solução B caracteriza-se, em sentido oposto, pela assumida diferenciação e impacto no contexto urbano. Embora o seu trabalho acuse tendencialmente a preferência pelo edifício horizontal, rente à paisagem, como o são as Casas no Alto do Rodízio, em Valongo e no Canadá, o Pavilhão Lusalite ou em especial o Instituto Calouste Gulbenkian e o Centro Social do LNEC, os projectos das Casas em Lamego e em Montedor, do Hotel no Gerês ou, claro está, do Monumento ao Infante, exploram uma atitude decidida de oposição e confronto em relação à envolvente natural, enquanto as Casas Lino Gaspar em Caxias e na Figueira da Foz parecem por força das circunstâncias experimentar ambos os comportamentos, dependendo da perspectiva e do ângulo em que são observadas – se olhada de sul, a habitação no Alto do Lagoal dá a impressão de uma construção diluída no terreno, mas se vista de norte e poente surge como uma construção que imediatamente se destaca na paisagem. Devemos acrescentar também que a intervenção por contraste em Andresen não impede que as habitações Valle Teixeira ou Ruben A. não tenham em conta a topografia dos lotes e a utilização de materiais locais, e mesmo em Sagres, apesar de a maqueta nos dar a ideia falsa das superfícies lisas e brancas das esculturas de Max Bill, temos de imaginar um monumento sem qualquer outro revestimento que não seja o da cor e textura grosseiras do betão descofrado.

Tangencial aos temas da *Nova Monumentalidade* e das relações entre a obra arquitectónica e o lugar, uma outra matéria abordada por Giedion e que por arrasto também podemos encontrar

em Andresen é sem dúvida a do desenvolvimento da ideia corbusiana: “*le jeu savant des volumes dans l’ espace*”. No decorrer da década de 1950, em sucessivos textos e reedições de *Espaço, Tempo e Arquitectura*, o historiador vem precisamente observar como a interdependência, a conjugação e a relação dinâmica entre os espaços e os elementos da construção moderna, se traduzia à escala urbana no redescoberto interesse pela interacção entre volumes e edifícios de diferentes formas, feitos e tamanhos: “Hoje estamos novamente percebendo que as formas, as superfícies e os planos não moldam apenas o espaço interno...vão bem além das suas próprias dimensões como elementos constitutivos de volumes isolados no espaço aberto. Não é só o tamanho das pirâmides ou a perfeição insuperável do Partenon que tem significado. É a interacção entre volumes que dá sentido à primeira concepção de espaço arquitectónico. Actualmente, estamos novamente sensíveis a este poder que os volumes têm de criar espaço (do mesmo modo que uma parede dá forma a um espaço interior), despertando assim para uma afinidade com as origens mais remotas da arquitectura”³²⁸. A este propósito cita a solução pioneira de Le Corbusier para o Centro Cívico de Saint Dié (1945), onde “os diferentes edifícios foram projectados e implantados de tal forma que cada um cria e preenche a sua própria atmosfera espacial, mantendo ao mesmo tempo uma relação íntima com o todo”, e ainda o caso mais recente da Praça dos Três Poderes em Brasília (1957/60), onde “o conjunto dominante dos edifícios do Senado, do Congresso e da Administração estabelece uma relação livre com as edificações mais baixas”³²⁹. Vendo neste, um dos temas recorrentes nas gerações mais novas, recorda mais adiante, no âmbito do levantamento arqueológico da acrópole e da ágora ateniense o conceito de “planejamento urbano”³³⁰, ou, na mais interessante e feliz tradução em castelhano, de “*diseño de grupo*”.

Por várias obras que já citámos e descrevemos podemos facilmente identificar no trabalho do arquitecto português uma tendência, a partir da segunda metade de 1950, que encaixa na perfeição nesta noção de “*diseño de grupo*”, de jogo e articulação de volumes diferenciados, geralmente sugeridos pelos enuncia-

dos, e de agenciamento de espaços e vazios funcionais de mediação entre massas construídas. Vemo-lo, por exemplo, nos sucessivos estudos do Seminário Menor das Caldas da Saúde, no Palácio de Justiça de Lisboa, no Instituto Calouste Gulbenkian e nos planos de arranjo urbanístico do centro histórico de Viana do Castelo – nos projectos do Mercado Municipal e dos novos Paços do Concelho, ou ainda em projectos tão aparentemente insignificantes como os das Subestações da UEP na Figueira da Foz (1960/62) e da Amieira, no Porto (1963/64).

Nesta categoria cabem ainda soluções como as dos prédios na Quinta das Camélias, em Vila Nova de Gaia (1961/64), onde a proposta de diferentes blocos e tipologias parece dar resposta a uma outra provação de Giedion, quando julgava que à arquitectura e ao urbanismo contemporâneo já não lhe bastava o desenho e o estudo do bloco de habitação-tipo e genérico, “as filas contínuas de células...dispostas repetidamente ao lado uma das outras, horizontal ou verticalmente”, devendo pelo contrário ser capaz de reflectir a diversidade e a complexidade de funções e necessidades individuais e colectivas, atendendo a uma “estrutura sociológica cada vez mais complicada”, e tendo em conta, “nos seus tipos de casas, a estrutura móvel no seio da família: o par recém-casado, os filhos que nascem, a altura em que a família volta a diminuir e a velhice”³³¹.

(Continua)

NOTAS:

²⁷⁵ Sigfried Giedion, *Espaço, Tempo e Arquitectura, o Desenvolvimento de uma Nova Tradição*, São Paulo, Martins Fontes, 2004 (1941).

²⁷⁶ A dissertação de doutoramento de Pedro Vieira de Almeida foi apresentada na ETSAV/Universidad de Valladolid, em 1998. Tendo por tema os concursos de Sagres, o interesse que despertaram na classe profissional, e o impacto que tiveram no público e nos meios intelectuais, autoriza, como propõe e explica no início do texto, que “através deles se proceda a sucessivos *cortes transversais* da realidade portuguesa”, coincidentes com cada uma das quatro edições, enquanto o intervalo de 55 anos em que se distribuem, bem como o programa idêntico repetido em diferentes épocas, sugerem e permitem que “possam funcionar coerentemente, do ponto de vista crítico, como um autêntico *corte longitudinal*” na história da arquitectura nacional do século XX. Com este propósito e ao longo do seu estudo, examina assim o significado e as interpretações que o enunciado mereceu em diferentes períodos, as propostas e a resposta dada pelos arquitectos ao longo do tempo, com algum destaque para a solução vencedora de Andreassen, estabelece relações com outros acontecimentos e episódios, aborda as polémicas e o insucesso de cada edição, contribui com novas leituras para

a controvérsia e o problema do “estilo oficial” do Estado Novo, para no final nos propor ainda uma reflexão sobre a “bolha” do racionalismo e a formalização viciada da história da arquitectura moderna, no capítulo em que se refere ao “Tronco da Arquitectura”. Um dos assuntos que merecem a maior atenção e destaque da parte de Pedro Vieira de Almeida é sem dúvida o da “Representação 35”, designação abreviada da “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”, documento que estará na base da anulação do primeiro concurso de 1933/35, mas cujo conteúdo será “bem mais largo e ambicioso”, do que a mera rejeição e recusa do prémio atribuído aos irmãos Rebello de Andrade. Para o autor, o significado mais amplo deste protesto “acaba por ser, em primeiro lugar, o do esforço das gerações de arquitectos que se tinham por modernos fazerem acreditar junto do poder político... o seu efectivo empenhamento na construção de uma teoria *moderna e nacionalista de arquitectura*”, no mesmo sentido das propostas que Gropius chega a apresentar junto do governo nacional-socialista alemão. Testemunho da acesa luta entre os profissionais ditos tradicionalistas e modernistas, “pelo direito a serem os efectivos e exclusivos representantes do poder”, para Pedro Vieira de Almeida a “Representação 35” constitui ainda mais um argumento “da não existência de uma linguagem arquitectónica genérica imposta como expressão” do regime. Quando muito, “a arquitectura desenvolvida neste período... resulta sim de inegáveis pressões avulsas, não uniformes, nem da mesma orientação, nem no mesmo sentido, exercidas fragmentariamente por zelosos funcionários da administração”, pelo que em rigor se pode falar de uma “Arquitectura no Estado Novo”, como o título da tese nos diz, mas nunca de uma “Arquitectura do Estado Novo”.

²⁷⁷ Sem serem o sujeito central da tese, os concursos de Sagres ocupam um espaço importante de análise na dissertação em História de Arte de José Guilherme Abreu, de 2006. Em relação à edição da década de 1950, a que merece especial relevo e a que mais nos interessa, esta investigação traz ao conhecimento novos dados, nomeadamente sobre a maioritária participação de concorrentes estrangeiros e examina o concurso na sua dimensão internacional, no contexto de outras iniciativas (como o concurso do Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido organizado, entre 1951 e 1953, pelo *Institute of Contemporary Arts*, de Londres), em que se debate a definição e os contornos da monumentalidade possível no período do pós-guerra e no seio da modernidade. Quando a propósito da história e do atribulado processo do Monumento ao Infante, Guilherme Abreu aborda as ideias defendidas em *A Arquitectura no Estado Novo*, não deixa de assumir por mais de uma vez a sua divergência, discordando, por exemplo, da interpretação e do significado atribuído à “Representação 35”, das condições necessárias a uma monumentalidade que, na opinião do seu autor, podia funcionar em Sagres, e é francamente mais optimista na avaliação que em perspectiva faz do projecto *Mar Novo*. Não põe em causa porém uma das suas teses finais e concluidentes: a de que “através da solução de Andresen o Cabo de Sagres aparece domesticado, higienizado, adormecido na sua selvática violência”.

²⁷⁸ Pedro Vieira de Almeida, *A Arquitectura no Estado Novo, uma leitura crítica*, Lisboa, Livros Horizonte, 2002, pp.131, 136-137.

²⁷⁹ José Guilherme Ribeiro Pinto de Abreu, *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal, Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa, 2006, pp.234. Ambas as propostas nacionais e estrangeiras são analisadas ao longo das páginas 252-328.

²⁸⁰ *Idem*, pp.222.

²⁸¹ *Idem*, pp.225.

²⁸² Um sucesso relativo para um primeiro concurso internacional organizado a partir de Portugal, mas que não tem nem a publicidade, nem o marketing, nem o tema e a dimensão genérica, e por isso a adesão de outras ini-

ciativas, como o concurso da *Casa Canadiana do Futuro* ou do Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido, que contará com a participação de 1600 concorrentes de 17 países diferentes.

²⁸³ Conforme documento onde se especificam os países, o número de programas distribuídos e a entidade responsável pelo envio, normalmente a DGSU e noutras ocasiões o Ministério dos Negócios Estrangeiros. O maior número de pastas (40) foi entregue na Alemanha (Oidental). De todos, a Síria é o caso mais estranho e curioso, e ao lado do Brasil e México, serão as únicas nações não-europeias ou aliadas da NATO (de que Portugal se tornara membro fundador em 1949) onde o concurso foi divulgado.

²⁸⁴ De acordo com Lúcio Costa, o programa de Sagres impunha de imediato a “adopção de formas simples e puras, tanto quanto possível, soltas do chão...”. A sua proposta minimalista passava assim por uma imensa plataforma triangular levantada do terreno, a partir da qual emergia um obelisco moderno e sob a qual ficava instalado o museu e o mausoléu do Infante. Sobre o assunto e o monumento a Estâncio de Sá (um outro português, militar e fundador, em 1565, da cidade do Rio de Janeiro), ver o artigo de José Pessoa disponível em: vitruvius.com.br/revistas/read/ arquitectos/15.175/5374 (data da última consulta: 01/10/2018).

²⁸⁵ Nesta primeira volta o projecto de Andresen fica na frente com 22 votos favoráveis (+) e 3 contra (-), a proposta de Veloso Reis Camelo reúne +20-5, a terceira posição cabe ao projecto de Filipe Nobre Figueiredo com +19-6, a seguir os Rebello de Andrade com +16-9 e em último a solução de Cassiano Branco com +14-11.

²⁸⁶ De acordo com a acta, o presidente do júri determina logo à partida que a “reunião se destinava unicamente a votar a classificação final dos projectos, não havendo lugar para discussões” ao longo da sessão. Tschumi, Ceas, Peres Fernandes, Cristino da Silva e Vasco Costa, manifestam-se de imediato contra esta decisão, ficando acordado “que a troca de pontos de vista entre os diversos membros do júri poderia livremente estabelecer-se”, mas à margem da reunião, que podia ser interrompida para o efeito. A intenção será seguramente a de não deixar em acta memória do debate, das razões e opiniões divergentes, e dos desacordos que pudessem vir a ser inconvenientes ao governo.

²⁸⁷ O primeiro prémio só foi atribuído ao fim de três votações por não se obter à partida a maioria exigida. No final, os votos para o projecto vencedor distribuem-se desta maneira: *Mar Novo*: 13, *Caravela*: 9, *Dilatando a Fé, o Império*: 2, *Talent de Bien Faire*: 1. O mesmo processo por eliminatórias é repetido para o apuramento dos restantes prémios.

²⁸⁸ A exposição, que não encontrámos referida noutros estudos, data de 16 de Novembro de 1956: “*Senhor Presidente do Conselho de Ministros, Exceléncia, Os signatários desta exposição são os autores do trabalho intitulado «MAR NOVO», apresentado ao concurso de projectos para o Monumento ao Infante D. Henrique a erigir em Sagres, conforme o decreto-lei n.39713 de 1 de Julho de 1954. Ao cabo de dois anos de trabalho incessante, ao qual nos entregamos generosamente não nos poupando a sacrifícios ou à possibilidade de futuras desilusões, animados porém pela beleza do tema a tratar que tão exaltadamente sentimos, recebemos a notícia de que o nosso projecto tinha sido classificado em 1.º lugar, notícia essa confirmada pelos jornais e que nos encheu de natural júbilo. Isto passou-se faz hoje precisamente três meses. A reunião do júri que decidiu a escolha do «MAR NOVO» entre os cinco trabalhos então a concurso, teve lugar a 16 de Agosto deste ano. Uns dias antes (13-8-56) o Senhor Presidente da Comissão Executiva do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, que exercia também as funções de Presidente do Júri do concurso em questão, punha à cabeça, numa reunião com a imprensa, como acontecimento básico das Comemorações...a inauguração do Monumento em Sagres, em 1960. A afirmação do Presidente da Comissão Executiva, nessa data, não está de acordo com a situação em que se encontra actualmente o trabalho em questão. Dizemos isto porque, para o Monumento estar pronto em 1960 como é intenção declarada do Governo, urge dar início aos estudos definitivos. Neste sentido, desde 16 de*

Agosto que aguardamos confiadamente instruções para o prosseguimento dos trabalhos, de modo a permitir que a Nação possa cumprir a dívida de gratidão que, através do seu Governo, se propôs saldar em relação à maior figura da nossa História, «certamente o português de maior projecção no Mundo». Conscientes de que o assunto assume carácter de interesse verdadeiramente nacional, vimos junto de V. Ex.^a, na qualidade de Chefe de Governo, manifestar: 1.º - O nosso desejo de que o Governo tome as medidas necessárias para que os estudos definitivos possam ser iniciados sem mais demoras, enquanto há tempo para se cumprir a ideia que o Governo, há já tantos anos, tem acarinhado e patrocinado, sobretudo porque é preciso ter em atenção que será necessário um período de tempo de 8 meses, aproximadamente, destinado ao desenvolvimento do trabalho, estudos de pormenor, preparação de condições para empreitada, etc., antes de se dar início à obra. 2.º - O nosso desejo de que o nosso entusiasmo espiritual que nos anima possa corresponder à imprescindível boa vontade e entusiasmo do Governo por uma obra que, sendo sua, virá a ser, como é nossa intenção, não só um livro aberto da História Portuguesa diante do Mar de Sagres, como também uma manifestação das verdadeiras possibilidades dos artistas e técnicos portugueses animados na fé dos destinos da sua Pátria. A este propósito permitimo-nos transcrever umas palavras do arquitecto G.B. Ceas, professor de arquitectura em Roma, Vice-Presidente da União Internacional dos Arquitectos, e que fez parte do júri do concurso para o Monumento de Sagres: «Je vous ai exprimé déjà mon opinion sur la valeur de MAR NOVO et j'espère vivement que le Gouvernement voudra bien réaliser une oeuvre que exprimera le haut niveau des Artes Plastiques Portugaises et vraiment digne d'honorer la grande personnalité du Prince Navigateur et l'esprit qui a animé la Nation Portugaise dans son élan de découvertes scientifiques et de civilisation». Muitas outras citações provenientes do estrangeiro, de pessoas ligadas por formação a assuntos desta ordem, podíamos patentear aqui, além da divulgação do nosso trabalho na imprensa estrangeira. Não é isso porventura o que mais nos interessa, em relação a nós próprios. Por outro lado, a quase totalidade da imprensa portuguesa deu ao assunto a devida projecção, provando o interesse verdadeiramente nacional desta iniciativa do Governo, em especial os jornais e revistas: «O Século» (17-8-56), «Século Ilustrado» (25-8-56), «Diário de Notícias» (17-8-56, 1-11-56), «Flama» (31-8-56, 7-9-56, 5-10-56), «O Primeiro de Janeiro» (23-8-56), «Jornal de Notícias» (21-9-56), «Novidades» (23-9-56), etc. Ainda bem recentemente, numa exposição feita por meio de elementos fotográficos na Escola Superior de Belas Artes do Porto, ficou bem patenteado o interesse do público pelo trabalho em questão. É verdade que, a par destas manifestações... tem havido, como era de esperar, outras discordantes. Houve quem, com a agravante de ter sido concorrente a concurso aberto para este fim há alguns anos, e de ter feito desta vez parte do respectivo júri, em artigo de fundo de importante diário de Lisboa, aproveitasse o seu nome para lançar a confusão nos espíritos pouco esclarecidos em relação a estes assuntos, referindo-se velada mas indubitavelmente aos trabalhos apresentados nesta última fase do concurso, com argumentos rebatíveis por quem a estes trabalhos tem dedicado a sua vida e formação. Também houve quem publicamente atribuisse ao nosso trabalho um carácter antipatriótico, inspirado «talvez no espírito do alemão Humboldt, que negou aos portugueses a glória das descobertas». Em relação a estas opiniões só nos toca o aspecto infeliz de quem por despeito ou por inadaptada formação pode contribuir para uma errada informação dum público ávido de ser esclarecido e sobretudo de sentir aquilo que a ele também pertence. Com o fim de bem servir e a maior fé, demos largas à nossa imaginação criadora. Confiamos na compreensão, no entusiasmo e na boa vontade de todo o país para com o nosso esforço, de resto bem patente nas peças modeladas, desenhadas, esculpidas e pintadas que apresentámos ao Concurso. Não desejávamos mais, confessamos no entanto que não esperávamos menos. Por essa razão, julgamos ser tempo de requerer da lealdade e da justiça dos nossos compatriotas aquele respeito mínimo

que devemos merecer como pessoas capazes de conceber e executar obras dignas de serem consideradas valores vivos e positivos que os portugueses de hoje poderão transmitir aos portugueses de amanhã. A crescente-se que em «MAR NOVO» todas as suas partes foram elaboradas com verdadeiro espírito de equipa com a mais confiante juventude, na maior disciplina e dentro da indispensável lógica. A arte é uma renovação constante e por isso mesmo deve expressar a sua época e adaptar-se a ela. Nesta matéria, os artistas expressam as suas ideias, como no campo literário deviam expressar-se sempre os escritores, procurando a palavra justa, apropriada e do seu tempo que no caso artístico tem o seu equivalente no volume, na forma, na cor e no desenho, fazendo ressaltar de uma maneira clara e viva o que está dentro da sua Ideia, mostrando aos seus contemporâneos o que não se viu ainda e o que ainda se não disse. É nisto que está, na verdade, a sua contribuição mais útil, a sua dádiva mais generosa, a sua atitude mental mais digna e mais nobre».

²⁸⁹ Um dos artigos mais elogiosos do projecto de Andresen chega pela mão de André Leal: “Jamais no nosso país a arquitectura, a escultura e a pintura engendraram com o auxílio da engenharia um todo tão harmónico, um todo em que as suas partes tanto se completassem e enformassem mutuamente, e um todo que correspondesse, pela audácia da invenção, pela liberdade da imaginação, a uma beleza que não tem a chancela da imobilidade ou às exigências estéticas da sua época e ainda à integração numa paisagem e a um simbolismo nacional, projectado no universal – como em Mar Novo, o monumento a erigir em Sagres e 1.º prémio do respectivo concurso”. Nalgumas das passagens mais sugestivas, louva o dinamismo, a elegância, a sobriedade e o simbolismo, na forma de uma vela ou então de um “cordão umbilical” entre a terra e o céu, louva ainda o trabalho pictórico de Júlio Resende, “na encruzilhada da arte actual, conjugando o figurativo e o abstracto”, e ainda a estatuária com que Barata Feyo “deve ter atingido...um dos pontos mais altos da sua carreira”. Sobre a relação com o lugar escreve que o monumento “é, no seu gesto ascensional, uma forma que não modifica o que está, porque esse gesto é uma forma aberta e as formas abertas não ocupam lugar. Define-o, sim, mas como uma legenda que o completa, tornando o Invisível em visível”. Em conclusão, “Mar Novo não precisa de ser defendido, pois defende-se a si próprio”.

²⁹⁰ Veja-se a célebre e voluntariosa notícia, de 13 de Dezembro, do *Jornal do Comércio*: “A desistência da construção do projectado monumento ao Infante D. Henrique em Sagres, decidida pelo governo segundo despacho que foi ontem divulgado, não pode deixar de merecer o nosso inteiro aplauso. Não está em causa o valor artístico do projecto há tempos aprovado...as condições naturais do promontório de Sagres, erguendo-se altoroso e em mole imensa sobre o mar e constituindo por si mesmo um monumento geológico...é que não tornam possível fazer avultar com a grandeza necessária a alegoria em pedra que ficaria a assinalar a homenagem do Portugal de hoje ao glorioso impulsor das Descobertas”. Na vez da construção de um monumento, era então avançada a sugestão de converter Sagres num “centro internacional de estudos das navegações e de matérias históricas e científicas que com elas se relacionam, aproveitando as condições privilegiadas do local e as características magníficas do clima algarvio”.

²⁹¹ Nuno Teotónio Pereira, “Uma nova dívida”, *Encontro, Jornal dos Universitários Católicos*, n.8, Ano 2, (Fevereiro) 1957. Além de um outro texto de Fernando Távora – “O Terreiro do Paço e o Mar Novo”, que, noutras moldes, é também de elogio e lamento pelo destino a que a obra foi votada, são ainda publicadas as entrevistas em que Andresen, Salvador Barata Feyo e Júlio Resende têm a oportunidade de explicar o seu trabalho e dizer de sua justiça, sobre tão “amarga vitória”. Um dos depoimentos mais interessantes acabará por ser o do escultor quando questionado sobre “a situação da estátua do Infante na evolução da sua obra”, a que respondia: “Aquela que já tardava”.

²⁹² “A Assembleia Geral do SNA, reunida em sessão extraordinária nos dias 4 e 11 de Fevereiro de 1957, a fim de se ocupar do Concurso para o Mo-

numento ao Infante D. Henrique, a erigir em Sagres, resolveu por unanimidade exprimir ao Governo a sua decepção e a sua mágoa pelo desfecho dado a este certame e aprovar o seguinte texto, a cujo conteúdo a Secção Distrital do Porto deu posteriormente o seu total apoio. Infelizmente, confirmaram-se as apreensões que a classe manifestou quando da abertura deste terceiro concurso, algumas das quais foram levadas ao conhecimento de Sua Excelência o Ministro das Obras Públicas numa exposição entregue em Outubro de 1954, em que se solicitavam determinadas alterações ao respectivo regulamento. Apesar de nem todas terem sido introduzidas nas novas bases e do clima criado à volta do concurso não ser inteiramente propício a uma larga e entusiástica participação dos arquitectos portugueses, estes acorreram em número considerável, na convicção de que desta vez ao menos o concurso teria um desfecho normal e não se repetiria o que sucedera aos anteriores. A decisão do Governo, de não erigir em Sagres o Monumento para o qual abriria concurso, e de não executar, portanto, o projecto escolhido pelo júri, veio porém anular essa convicção e fazer deste prélio uma reedição dos anteriores, cujos desfechos já tantas perturbações haviam causado. É inegável que o Artigo 18.º da portaria n.º 15154, de 13 de Dezembro de 1954, dá ao Governo o direito de não construir o Monumento. Está fora dos nossos propósitos contestá-lo. Todavia contávamos que o Governo não fizesse uso dele, anulando pela terceira vez uma iniciativa de tamanho vulto, agora posta num plano internacional. As repercussões desta medida vêm agravar profundamente as reservas dos arquitectos portugueses perante os concursos públicos abertos por organismos oficiais, e aumentar o desânimo de uma classe cujos propósitos de bem servir o país nem sempre têm sido convenientemente aproveitados. É isto que a Assembleia Geral considera indispensável levar ao conhecimento do Governo, salientado os seguintes pontos: 1. O desconhecimento público das razões que levaram à não execução, em Sagres, do Monumento escolhido pelo júri, tem alimentado boatos e suposições que fomentam entre a classe um clima de inquietação e desconfiança, e permitem fazer conjecturas menos prestigiosas para os artistas e técnicos portugueses – conjecturas que tiveram eco na própria Assembleia Nacional, onde se admitiu que àqueles faltaram as qualidades necessárias para resolverem condignamente os problemas do Monumento. Tal suposição está naturalmente desmentida pela circunstância de um júri idóneo e numeroso não ter tido dificuldade em atribuir mérito absoluto aos cinco trabalhos escolhidos, e honra-nos sobremaneira serem todos eles de autores portugueses, distinguidos em competição com artistas e técnicos de várias nações. Contudo, o simples facto de ser levantada na Assembleia Nacional, pode causar sérios prejuízos, para mais tendo sido – que o saibamos – a única explicação trazida a público sobre os motivos que estariam na base da decisão do Governo. 2. Só a realização do Monumento compensaria o esforço e os encargos daqueles que concorreram. A possibilidade de construir uma obra de tamanho vulto, significado e projecção constituía verdadeiramente o prémio do concurso. Apenas pelo valor material dos prémios pecuniários talvez ninguém tivesse concorrido, pois mal chegava para cobrir as despesas dos premiados. Mesmo com a compensação adicional de 100.000\$00...os vencedores do concurso – do qual a segunda fase correspondia à apresentação dum projecto – receberam somente aquilo que corresponde ao pagamento de um simples anteprojecto. Esta desproporção fica ainda mais acentuada por se tratar de um estudo de natureza e responsabilidade excepcionais, e também porque o risco que qualquer concurso envolve deve, em boa doutrina, ser compensado com um prémio de montante superior ao pagamento corrente de trabalhos encomendados. Assim, sem a realização do Monumento, resultou inteiramente vão o esforço de várias centenas de artistas e de técnicos. 3. Receia-se que a classe dos arquitectos receba com apreensão e ceticismo a abertura de novos concursos públicos o que, pelo menos, contraria o seu natural e profundo desejo de colaborar na valorização do país. Dois aspectos de ordem geral têm suscitado especialmente sérias reservas. Um deles é o da limitação, que se vai tornando habitual, do valor das decisões do júri, seja com a

exigência expressa duma homologação superior, seja com a possibilidade de não ser executado o projecto escolhido para esse efeito. Assim, um autêntico segundo júri, de constituição desconhecida e largos poderes é que decide em definitivo sobre os concursos. É óbvio que podem surgir casos de verdadeira força maior a impedir a execução dos trabalhos premiados, mas parece justo que só para esses – cabalmente justificados – se reservem tão drásticas decisões. Outro aspecto é o que se refere ao valor dos prémios, que se vem tornando cada vez menor, e já desceu, para o caso da não execução do projecto premiado, muito abaixo dos valores fixados nas tabelas de honorários para as encomendas correntes. Só a circunstância de atravessar a nossa classe, mormente os seus elementos mais jovens, uma acentuada crise de trabalho, assegura uma relativa participação nos concursos. Mas não parece curial que se tire partido dessa circunstância, quando é certo que os concursos devem constituir um meio para que cada um tenha a possibilidade de dar o melhor de si próprio, e não para acalentar entre os arquitectos desocupados a esperança a esperança de trabalho, ainda que em condições precárias. Lisboa, Março de 1957”.

²⁹³ Pedro Vieira de Almeida, *A Arquitectura no Estado Novo, uma leitura crítica*, Lisboa, Livros Horizonte, 2002, pp.139.

²⁹⁴ José Guilherme Ribeiro Pinto de Abreu, *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal, Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa, 2006, pp.246.

²⁹⁵ *Lá vem a Nau Catrineta/ que tem muito que contar/ Ouvi agora, senhores/ uma história de pasmar* – poema da tradição oral e popular recolhido por Almeida Garret em o *Romanceiro*, publicado em 1850.

²⁹⁶ Com algum excesso de exaltação nacionalista (como convinha), as várias secções desta composição abstractizante, com cerca de 1600,0m², são extensamente descritas na memória descritiva: “Ao entrar na cripta, pela porta Norte e seguindo pela esquerda, destacam-se dois grandes grupos ocupando toda a parte compreendida entre esta porta e a porta Leste. Fase preparatória do grandioso e arrojado plano do Infante D. Henrique. O primeiro dos grupos, dominado pela figura, que simbolizando o Infante, domina o Oceano com olhar sereno, é formado pela elite de que se rodeou: matemáticos, nautas, geógrafos, cartógrafos e astrónomos. Um destes toma a altura de uma estrela, com o astrolábio, salientando-se desse modo o papel importante que o conhecimento do Céu desempenhou na navegação. O segundo grupo, constituem-no alguns homens com apetrechos náuticos: cordame, âncoras, velame, etc. A parede compreendida entre as portas Leste e Sul, prosseguindo na mesma direcção, representa o final da fase preparatória, podendo ver-se aí a construção naval em plena actividade numa configuração imprevista de duas carcaças. Segue-se imediatamente um grande grupo ocupado nos aprestos e à frente do qual sobressaem os obreiros da dilatação da Fé...Sobre a porta Sul, constituindo o eixo de todo o mural, pode ver-se em meditação a figura do Infante, numa atitude mística que traduz o sentimento apostólico que guia Portugal...A parede compreendida entre as portas Sul e Oeste é ocupada pela representação duma caravela enfrentando os mares nunca dantes navegados, cheios de mistérios tenebrosos e de monstros marinhos que tentam barrar a passagem aos intrépidos navegadores. Da porta Oeste à porta Norte figura a última fase do mural, a da vitória sobre o mar tenebroso e as suas lendas. À esquerda a «cinta queimada», verdadeiro inferno onde se dizia começar o limite do mundo habitável. Tudo isto é ultrapassado pelo querer dos portugueses que acabam por sair vitoriosos da luta travada com o monstro dos mares. Aqui, uma gigantesca figura humana, simbolizando o destemido espírito português, tem sob os pés, subjugado, um dragão. Finalmente sobre a porta Norte, remata a composição um grupo de portugueses a erguer um padrão...”. Além do mural, eram ainda descritas as duas peças escultóricas, executadas por Barata Feyo: a primeira, “um grande bloco de granito escuro...de uma nau desmantelada”, instalada na Praça da História Trágico-Marítima, e a últi-

ma, a mais importante, do Infante, “vestido de longo tabardo, cabeça coberta por um chapéu bolonhês, face apoiada à mão direita, suportando a mão esquerda uma esfera armilar encimada pela Cruz de Cristo. Ombros cobertos por uma larga capa, cujas pregas o vento faz esvoaçar, transfiguradas, algumas delas, em ondas alterosas”.

²⁹⁷ De acordo com o artigo intitulado *A Simbologia das Formas*, publicado no *Diário de Notícias* no dia 10 de Janeiro de 1957. Como então descreve António Quadros: “A exposição de maquetas do projectado monumento ao Infante D. Henrique em Sagres, que se pode ver nos Jerónimos oferece ao estudioso vasta matéria de reflexão... Se alguém quiser tomar contacto com o nível da estética portuguesa desapoiado das muletas das revistas estrangeiras ou dos hábitos – ia dizer vícios – visuais, não deixe de ir... Ali encontrará em todo o seu esplendor, os anacronismos e os atopismos... torres de Pisa (direitas), janelas de catedrais, ogivas aos cardumes, padrões quinhentistas multiplicados por dez, sem falar dos corbusianismos vários e planos à Frank Lloyd Wright. Mas aí encontrará ao mesmo tempo, duas ou três obras sérias e de tão profundo alcance no que representam, que abrem realmente sulcos e perspectivas novas no processo de afirmação de uma estética portuguesa actual. Estes ensaios, mesmo para além da sua não realização ficam como experiências, como passos dados no escuro, como degraus de ascensão. Terão contribuído para o princípio de uma maturidade estética. Terão lançado os seus autores porventura presos ao quotidiano sem uso do bloco funcional, na maravilhosa aventura das formas no espaço e dos símbolos que viajam entre dois planos, dando à beleza plástica o seu nobre lugar de intermediária e de conciliadora”. Sobre a proposta de Andresen em particular, acrescenta: “Ao reinventar a espiral – e trata-se agora de uma espiral arquitectónica bem mais significativa que simplesmente desenhada – o arquitecto João Andresen exprimiu uma antiquíssima tradição e ao mesmo tempo um mito, a que Fernando Pessoa deu com o seu génio actualidade e uma nova e vigorosa existência. Diz-nos com efeito Arão de Lacerda no seu livro sobre “O Fenômeno Religioso e a Simbólica” que é a Lusitânia em épocas recuadas, o grupo étnico europeu que assume o emprego da espiral na sua escrita ideográfica, recolhendo-o por herança do Oriente, da Mesopotâmia e do Egito e transmitindo-o para todos os países nórdicos, por intermédio das relações com a Irlanda. Entre os povos ocidentais seriam a Lusitânia e a Irlanda na verdade, aqueles onde se radicou mais fortemente o uso do símbolo da espiral, símbolo do movimento em geral e do movimento cosmológico em particular. São os Descobrimentos em si um movimento também, movimento que se alarga em superfície pela viagem através de novas terras e de novos continentes, mas movimento também de ascensão pelo propósito evangelizador e civilizador que encerra. Mas não se trata de um movimento regular e ininterrupto, que poderia ser expresso pela simples linha oblíqua. A certa altura o movimento detém-se, volta para trás, quase faz um círculo. A aventura portuguesa é breve na sua expressão histórica. Mas é apenas um início. É o início da espiral. O que se interrompe pode retomar-se. O que se fez é símbolo do que se fará. As descobertas geográficas abriram o mar novo, criaram o homem da Renascença, mas o homem moderno não está satisfeito consigo mesmo? Não. Deu-se apenas um passo. A idade moderna traçou o primeiro círculo da sua espiral, partindo dos pés do Infante, no promontório de Sagres, abarcando de entrada a circunferência do mundo e interrompendo-se porque são mais dolorosos, mais difíceis, mais inefáveis, os círculos no mundo espiritual. Eis aqui a teoria do Sebastianismo. O homem caminha para a redenção”.

²⁹⁸ Estes estudos realizados no LNEC, cujo director, Manuel Mendes da Rocha, será membro júri do concurso, poderão significar um primeiro contacto que depois explica a encomenda feita a Andresen e Januário Godinho do projecto do Instituto Calouste Gulbenkian.

²⁹⁹ Com base em estudos feitos pelo LNEC, apontava-se a necessidade de um monumento com cerca de 100m de altura para que, a alguma distância, pudesse ser visível a partir do mar. Ao desafiar num primeiro momento

-
- esta directiva, Andresen pretenderá afirmar a ideia de que o impacto de um monumento não se mede aos palmos, pela sua grandeza física.
- ³⁰⁰ A citação aparece em memória descritiva em lugar de destaque junto a uma das fotografias em que podemos ver a maqueta do monumento em toda a sua extensão perspectivado do mar e com a estátua do Infante em primeiro plano.
- ³⁰¹ José Guilherme Ribeiro Pinto de Abreu, *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal, Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa, 2006, pp.360.
- ³⁰² Pedro Vieira de Almeida, Maria Helena Maia, “A Arquitectura Moderna”, Pedro Vieira de Almeida, José Manuel Fernandes (Dir.), *História da Arte em Portugal*, Vol.14, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, pp.128.
- ³⁰³ *Idem*, pp.132.
- ³⁰⁴ *Idem*, pp.55.
- ³⁰⁵ Pedro Vieira de Almeida, Maria Helena Maia, “A Arquitectura Moderna”, Pedro Vieira de Almeida, José Manuel Fernandes (Dir.), *História da Arte em Portugal*, Vol.14, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, pp.128.
- ³⁰⁶ Sobre o concurso e o projecto de Oskar Hansen ver, por exemplo, o artigo de Katarzyna Murwaska-Muthesius, *Oskar Hansen and the Auschwitz "Countermemorial"*, disponível em: artmargins.com/index.php/featured-articles/311-oskar-hansen-and-the-auschwitz-qcountermemorialq-1958-59 (data da última consulta: 01/10/2018).
- ³⁰⁷ Lewis Mumford, *A Cultura das Cidades*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1961 (Nova Iorque, 1938), pp.454.
- ³⁰⁸ Anthony Vidler, “Monument, Memory, and Modernism”, *Coming to Light: The Louis Kahn Monument to Franklin D. Roosevelt for New York City*, Exhibition Catalog, New York, The Irwin S. Chanin School of Architecture, The Cooper Union, 2005, pp.14-17.
- ³⁰⁹ Do manifesto, assinado por Carlsund, Theo van Doesburg, Hélion, Tuttundjian, Wantz, constavam seis pontos: “1. *L'art est universelle*. 2. *L'œuvre d'art doit être conçue et formée par l'esprit avant son exécution*. *Elle ne doit rien recevoir des données formelles de la nature, ni de la sensualité, ni de la sentimentalité*. 3. *Le tableau doit être entièrement construit avec des éléments purement plastiques, c'est-à-dire plans et couleurs*. *Un élément pictural n'a pas d'autre signification que «lui-même*. 4. *La construction du tableau, aussi bien que ses éléments, doit être simple et contrôlable visuellement*. 5. *La technique doit être mécanique, c'est-à-dire exacte, anti-impressionniste*. 6. *Effort pour la clarté absolue*”.
- ³¹⁰ Revista suíça de arte e literatura, fundada em Berna por Dieter Roth e Marcel Wiss. No total, foram publicados 9 números, entre 1953 e 1963. A revista adoptava uma estética na tradição do trabalho gráfico de Max Bill.
- ³¹¹ De acordo com a resenha do livro: Annemarie Bucher, *Spirale, Internationale Zeitschrift für Konkrete Kunst und Gestaltung*, Lars Muller, 1990.
- ³¹² Com uma dessas peças, intitulada *Unidade Tripartida*, é-lhe atribuído o prémio internacional da 1.ª Bienal de São Paulo, em 1951. Curiosamente, apesar da controvérsia que o persegue quando critica e acusa a arquitectura moderna brasileira de frívola, a verdade é que esta passagem de Max Bill pelo país sul-americano, onde o seu trabalho é motivo de exposição, acabará por exercer uma forte influência e por ser responsável pelo surgingimento no Brasil de um novo ramo da *Arte Concreta*.
- ³¹³ Depois de afirmar abertamente: “*Pretendemos que o nosso monumento fosse deliberadamente a expressão de uma nova época*”, Andresen explica no parágrafo seguinte: “*De modo algum queremos negar épocas passadas. De antemão sabemos que se o rei D. Manuel I tivesse erigido um monumento ao Infante D. Henrique, esse monumento teria como veículo para a sua materialização o estilo manuelino, e estava certo. E não ignoramos que, se essa homenagem tivesse sido prestada pelo Marquês do Pombal, teríamos hoje e muito bem um monumento pombalino. Não negamos pois o passado, e mais do que isso queremos que ele valide com o seu testemunho a nossa formação. A tradição não é sinónimo de paragem*

ou retrocesso. Tradição é evolução”.

³¹⁴ Conforme Memória Descritiva e Justificativa, de Novembro de 1954.

³¹⁵ Sigfried Giedion, *Espaço, Tempo e Arquitectura, o Desenvolvimento de uma Nova Tradição*, São Paulo, Martins Fontes, 2004 (1941), pp.32.

³¹⁶ João Andresen, *Para Uma Cidade Mais Humana*, Porto, Imprensa Social, 1962, pp.69.

³¹⁷ Sigfried Giedion, *Espaço, Tempo e Arquitectura, o Desenvolvimento de uma Nova Tradição*, São Paulo, Martins Fontes, 2004 (1941), pp.44.

³¹⁸ *Idem*, pp.33.

³¹⁹ *Idem*, pp.41.

³²⁰ *Idem*, pp.489.

³²¹ *Idem*, pp.504.

³²² Sobre a significativa relação de Andresen com o fotógrafo Teófilo Rego (1914/1993), que com frequência é chamado a fotografar as suas obras acabadas ou ainda em maqueta, ver: (Luís) Miguel (Rodrigues) Moreira Pinto, “A sombra do arquitecto, da colaboração entre João Andresen e Teófilo Rego”, Alexandra Trevisan, Jorge Cunha Pimentel, Miguel Moreira Pinto (Ed.), *Teófilo Rego e os Arquitectos*, Porto, CEAA/CESAP, 2015, pp.25-33. Este artigo, realizado no âmbito do projecto de I&D financiado pela FCT: *Fotografia, Arquitectura Moderna e a Escola do Porto: interpretações em torno do Arquivo de Teófilo Rego*, encontra-se disponível em: comum.rcaap.pt/handle/10400.26/10432 (data da última consulta: 01/10/2018).

³²³ No encontro organizado pela *Architectural Review* as teses de Giedion vão, por exemplo, ter em Gregor Paulsson o seu mais duro opositor, ao considerar que a monumentalidade era própria de despotismos e como tal era incompatível com os valores de uma sociedade democrática: “Jacob Burckhardt in his history of the architecture of the Italian renaissance writes that the chief motive power behind the re-birth of antiquity was the modern desire for self-glorification...the desire for distinguish one's self from others, may further to be better than others. For the Italian despots the buildings they erected were the symbols of their (mostly illegal) power and might have significance for the long life of their dynasty and often aimed at inducing fear and admiration... Burckhardt has here given a well-documented example of the general meaning of monumentality in modern times...If we look more closely into the question of when the monumental quality was particularly sought for we find that it was in anti-democratic times. Democratic Greece did not aim at the magnificent in dimensions and outlay; on the contrary, its temple buildings are strikingly intimate. Monumentality arose with the Hellenistic princes. The Pergamon altar would be unthinkable in a democratic Hellas. The word monumentality should therefore be eliminated from the architectural vocabulary as a characteristic desirable for buildings in a democratic society...The monumental, whether one likes it or not, must be identified with the Imperialistic... Genuine monumentality can only arise from dictatorship because it is an adequate expression of its emotional complexes...The quality of monumentality is possible in contemporary buildings. The new materials and the new technique do not exclude it. Functionalism itself need not necessarily exclude it, as even functionalism can very well be used to express pomp, dominance, and mass appeal. But monumentality is not desirable because it diverts our attention from the chief problem of architecture which is to provide people with the best possible physical environment after having conscientiously analyzed their living conditions. The totalitarian society has always taken monumentality into its service to strengthen its power over people; the democratic society in conformity with its nature is anti-monumental. It is dependent on the full activity of all for the common good. For this man must be the measure of all things. Intimacy not monumentality should be the emotional goal, even in cities, as far as this is possible”.

³²⁴ Sigfried Giedion, *Arquitectura e Comunidade*, Lisboa, Livros do Brasil, 1958 (*Architektur und Gemeinschaft*, Hamburg, 1956), pp.31.

³²⁵ *Idem*, pp.43.

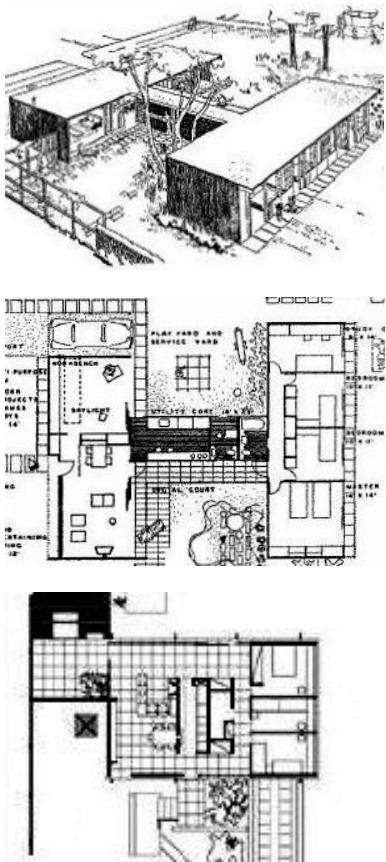
-
- ³²⁶ Conforme Memória Descritiva e Justificativa, de Novembro de 1954.
- ³²⁷ Conforme Memória Descritiva e Justificativa, de Dezembro de 1955.
- ³²⁸ Sigfried Giedion, *Espaço, Tempo e Arquitectura, o Desenvolvimento de uma Nova Tradição*, São Paulo, Martins Fontes, 2004 (1941), pp.17.
- ³²⁹ *Idem*, pp.18.
- ³³⁰ *Idem*, pp.693.
- ³³¹ Sigfried Giedion, *Arquitectura e Comunidade*, Lisboa, Livros do Brasil, 1958 (*Architektur und Gemeinschaft*, Hamburg, 1956), pp.111.

3.5 DA TEORIA (2)

“A lentidão com que a cidade-jardim lança raízes deve-se ao facto de que ela é, por assim dizer, a forma nativa apenas para uma sociedade cooperativa e planejada socialmente; uma sociedade em que a agricultura esteja em pé de igualdade com a indústria, e na qual a base social necessária de propriedade e controle da terra situa-se na comunidade. Para ser levantada com êxito, a cidade-jardim deve ser o produto de uma autoridade regional, com um âmbito maior de acção do que a municipalidade, e com concentração local maior que um bureau centralizado a operar em Washington, Londres ou Paris...O que é importante reconhecer é que os novos princípios de desenvolvimento urbano como foi demonstrado por Sir Ebenezer Howard e seus associados, são princípios universais; indicam comunidades urbanas equilibradas dentro de regiões equilibradas; de um lado, uma difusão mais ampla dos instrumentos e processos de uma cultura humana elevada, e do outro, a infusão na cidade do ambiente capaz de sustentar a vida, e dos seus interesses dirigidos para a vida originados no campo”³³².

—

A progressiva correcção de trajectória e discurso a que assistimos na obra de Giedion ocorre por regra à boleia de novos fenómenos, interpretações e ideias que vão surgindo no interior da arquitectura moderna, e que *a posteriori* se propõe teorizar, para as acolher e legitimar – o equacionamento que os *Nove Pontos* já supõem, por exemplo, é indissociável da emergência e notoriedade que a produção brasileira chega a alcançar. Esta mudança de registo, nomeadamente em relação a *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, de 1928, ganha força e torna-se mais evidente com o fim da guerra, período em que vê publicado *Mechanization Takes Command*. Deste livro, a Andresen parece interessar-lhe sobretudo os capítulos dedicados à reorganização do fogo e das tarefas domésticas, que o desenvolvimento de novos aparelhos e máquinas vem influenciar e facilitar chamando ainda a atenção o subcapítulo: *The House and the Mechanical Core*, em que também parece encontrar a



472.Giedion, mechanicore, J.Fletcher
 473.Giedion, mechanicore, J.Fletcher
 474.Casa Canadiana do Futuro

inspiração para o núcleo técnico da solução que apresenta para a *Casa Canadiana do Futuro*³³³. Não lhe terão em todo o caso passado despercebidas as primeiras motivações que o autor explica em nota introdutória: “*At the origin of this inquiry stood the desire to understand the effects of mechanization upon the human being: to discern how far mechanization corresponds with and to what extend it contradicts the unalterable laws of human nature. The question of the limits of mechanization is bound to arise at any moment, as the human aspect, which is fundamental, cannot be disregarded. The coming period has to reinstate basic human values. It must be a time of reorganization in the broadest sense, a time that must find its way to universalism. The coming period must bring order to our minds, our production, our feeling, our economic and social development*”.

A anterior crença nos avanços da ciência e tecnologia, que ainda se percebe e informa *Space, Time and Architecture*, acaba assim por dar lugar a um questionamento da fé no progresso e do racionalismo como método e um fim em si mesmo³³⁴, abrindo portas a novos temas como os da necessidade de imaginação, da humanização da cidade e do *Novo Regionalismo*, que Giedion aborda em artigos reunidos em *Arquitectura e Comunidade*, traduzidos e publicados em Portugal no final dos anos 1950³³⁵. Andresen, inevitavelmente, não só não permanecerá indiferente a estas novas propostas, como na segunda metade do seu trabalho podemos ver confirmadas as mesmas preocupações e os novos caminhos que o historiador vê depois percorridos pela terceira geração de arquitectos modernos: “um olhar mais consciente para o cliente anónimo”, “planeamento aberto: integração de condições flexíveis como elemento determinante do projecto”, “maior cuidado com as situações existentes” – as intervenções por contraste ou disfarce darão lugar a uma forma de empatia, “ênfase no uso arquitectónico de planos horizontais e níveis distintos” – veja-se por exemplo o Mercado de Viana do Castelo, “relações mais fortes com o passado” – como também podemos observar no primeiro projecto para os novos Paços do Concelho da mesma cidade, “maior consolidação das tendências

2:072

escultóricas na arquitectura”, e o “direito de expressão acima da funcionalidade estrita”³³⁶.

Embora com uma formação e uma perspectiva muito diferente da visão política, social e ecológica de Lewis Mumford, podemos notar em Giedion alguma convergência com as teses do autor de *A Cultura das Cidades*, seja nas reflexões sobre o desenvolvimento e o impacto da tecnologia nas actividades e relações humanas, seja na análise sobre a evolução das grandes metrópoles, assinalando a necessidade das cidades se tornarem mais rurais e os aglomerados rurais mais urbanos, no sentido da reconquista de uma escala e de uma vida íntima em comunidade. Do historiador norte-americano será compreensivelmente mais difícil identificar na arquitectura de Andresen uma transposição ou transcrição directa das suas propostas, ainda que a sua influência seja tão importante quanto inequívoca, como se percebe, em 1961, quando o arquitecto português apresenta ao concurso para o lugar de professor de Urbanismo da ESBAP uma dissertação com base no pensamento teórico de Ebenezer Howard e Patrick Geddes, continuado e aprofundado “magistralmente” por Mumford, “através da sua notável obra escrita”³³⁷.

É por isso, à imagem de *The Culture of the Cities* que um tom de alarme e sobressalto atravessa *Para Uma Cidade Mais Humana*, traduzido no conjunto destes parágrafos críticos das razões que davam forma à metrópole contemporânea, do crescimento caótico dos grandes centros urbanos e do abandono do mundo rural:

“Apesar de tanta riqueza e poderio criados, de tão indiscutíveis conquistas da ciência e da técnica, nunca se ouviu falar tanto de desumanidade...o Homem procura-se a si mesmo, de tal maneira se viu envolvido por ambientes no quais perdeu a noção da sua própria medida e, quantas vezes, da sua própria dignidade”³³⁸...

“Nos nossos dias atingir um milhão de habitantes parece ser a ambicionada meta de qualquer centro urbano que se preze, mas a verdade é que a grande cidade de hoje, de tão grande, deixou de estar ao alcance de todos os seus concidadãos, deixou mesmo de lhes pertencer, no sentido em que novos valores vieram

tirar o lugar àqueles valores humanos que foram a sua razão de ser... o homem foi empurrado das ruas e das praças para deixar passar a torrente infundável de automóveis, a casa deu lugar ao «alojamento», o templo foi abafado por outros valores mais palpáveis, e a velha Ágora aparece em pleno campo sob a forma de Supermercados»³³⁹ ...

“A cidade de hoje é o mais fiel reflexo da nova condição humana. O progresso avassalou-o descontroladamente, comprometendo de maneira grave a definição que dela dá L. Mumford: «forma e símbolo duma relação social integrada»”³⁴⁰ ...

“Os modernos problemas de circulação só por si parecem ser suficientes para nos levar à conclusão de que as grandes metrópoles... não podem constituir em princípio um meio propício à criação do mais adequado «habitat» humano. Todas as grandes soluções, extremamente dispendiosas, tendentes a libertar o espaço urbano e a disciplinar a circulação, mais não são do que soluções de recurso, imperiosas e necessárias, a fim de evitar o pior”³⁴¹ ...

“À monumentalidade deixou entretanto de ser inerente qualquer sentimento de ordem espiritual, cultural ou cívica, sendo em muitos casos a propaganda comercial a sua última finalidade... o grande mundo dos negócios e a multidão, dominando o espaço público, nele estabeleceram a sua lei e a sua moral... passando o Homem de primeira figura da cena urbana a mero espectador ou esquecido comparsa”³⁴².

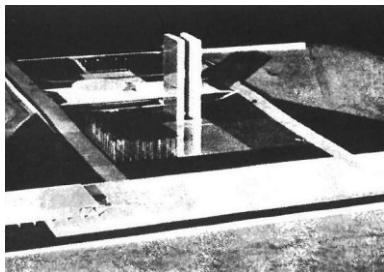
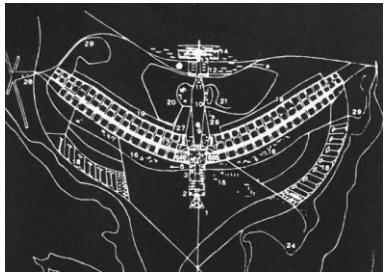
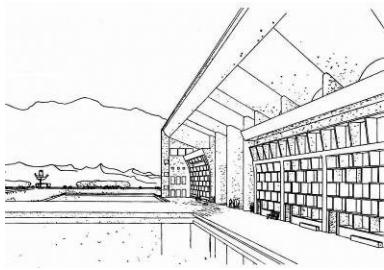
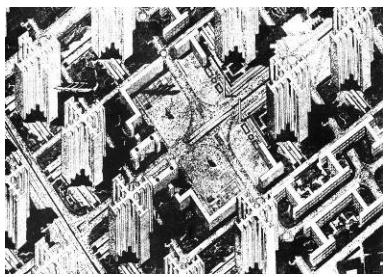
Com esta caracterização *mumfordiana*, à mistura com observações que nos remetem para a obra, então em voga, do filósofo espanhol José Ortega y Gasset³⁴³, ao abordar as mais recentes soluções e propostas do urbanismo moderno, Andresen não esquece, nem põe em causa o contributo visionário e utópico de figuras como Le Corbusier³⁴⁴ ou Wright³⁴⁵, pela coragem de enfrentarem “os muitos desmandos de uma arquitectura e de um urbanismo até aí reinantes, sem relações efectivas com os problemas novos de ordem económico-social, surgidos como consequência das fortes características duma nova época”, nem considera depois totalmente “ultrapassados no sentido negativo do termo os princípios da Carta de Atenas”. Julga no entanto

que o “*indivíduo...parece não ter encontrado aí ainda a definição do seu Habitat*” e que esses mesmos princípios “*atingiram apenas os seus objectivos primeiros, isto é, a formulação dos muitos problemas que informam a cidade de hoje e a criação duma nova mentalidade urbanística*”³⁴⁶.

Para o arquitecto português era óbvio que ao urbanista moderno já não cabia o papel do “*artista que trata de cuidar do cenário que deve emoldurar o caminho entre as Tulherias e Versalhes*”, nem as suas primeiras preocupações podiam ser de ordem estética e histórica, “*nas quais se fixou a fina atenção de C. Sitte*”. Sem que pudesse permanecer alheio, também não lhe competia a resolução dos aspectos de natureza sociopolítica que condicionavam a vida quotidiana, mas já lhe pertencia por inteiro a tarefa de assessorar, propor e enfrentar a complexidade e a urgência “*dos programas sociais – dar casa a todos, dos problemas de ordem demográfica – a invasão dos grandes centros urbanos, e de ordem técnica – a circulação mecânica*”³⁴⁷.

Ao longo do texto não deixa porém de alertar para o “*predomínio dum muito usado racionalismo*”, e para as abordagens marcadamente funcionalistas e economicistas, em que o “*Homem começa a entrar em jogo como um simples número de equação, sujeito a ser multiplicado, subtraído, somado e dividido...*”³⁴⁸.

Entendido o planeamento urbano como “*um processo de actuação e não como um fim em si mesmo*”, considera que “*aquela velha espontaneidade que tanto carácter e conforto dão aos conjuntos formados ao longo do tempo, parece incompatível com o espírito de normalização da nossa época e sobretudo com o desenho de prancheta*”, ainda que por outro lado “*as salutares reacções contra o carácter ditador, indiscutível e formalista do planeamento arriscam-se também elas a cair num campo falso ao facilitar uma espontaneidade...demasiado procurada e sem correspondência com a natureza dos problemas*”³⁴⁹. Entre outras valências, o urbanismo podia e devia então ser “*interpretado como a criação progressiva e contínua dum sistema vasos de comunicação que servem de base ao desenvolvimento orgânico das comunidades. Os planos devem estimular e provocar, e talvez mesmo dirigir e limitar as acções*



475.Para Uma Cidade Mais Humana
476.Para Uma Cidade Mais Humana
477.Para Uma Cidade Mais Humana
478.Para Uma Cidade Mais Humana

*dos homens... Nunca devem no entanto forçar o curso da vida através de desenhos rígidos, concebidos em nome de considerações puramente funcionais e/ou estilísticas*³⁵⁰.

Nestas circunstâncias, é com natural ceticismo e desconfiança que encara a ambição de propostas como as de Chandigarh e Brasília, onde um espírito de ordem e de grande composição, de grandes distâncias e perspectivas ilimitadas, conseguidas “através da imensidão de espaços livres, sem escala humana”, só podia ser entendido “se aceitarmos esses conjuntos como puros monumentos”³⁵¹.

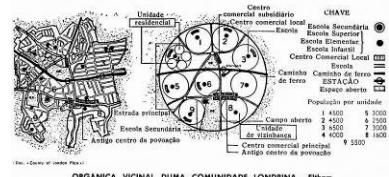
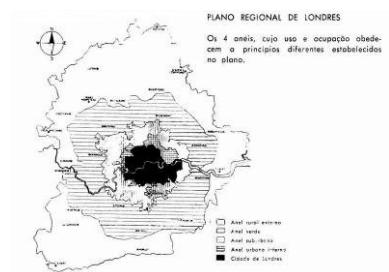
Pela leitura e ensinamentos de *A Cultura das Cidades*, as suas referências serão forçosa e previsivelmente outras, destacando-se a chamada de atenção para a obra arquitectónica e urbanística de Alvar Aalto, em particular para os planos de Rovaniemi, Oulu e Helsínquia. Este realinhamento, o teor do discurso e as renovadas preocupações de Andresen, podemos vê-las deste modo claramente resumidas nas palavras de Gorau Schildt, a quem recorre para explicar o mérito do autor finlandês: “Pour Aalto, l’important est de sauvegarder l’attitude d’esprit, la philosophie de la vie, le sentiment de liberté, de responsabilité et de fierté, de celui qu’il appelle «le petit homme», par opposition aux qualificatifs qu’emploient les planificateurs: groupe social, usagers, consommateurs, automobilistes, etc. Seuls, existent des hommes auxquels on doit donner une chance de garder leur individualité. Le but d’Aalto est de réaliser une architecture tirant le maximum de la technique, mais sans la glorifier, une architecture conçue pour tous, mais faisant appel à ce qu’il y a de plus rare dans chaque individu”³⁵².

Tanto ou mais importantes no campo da intervenção urbana, são ainda citados os casos das cidades satélite de Estocolmo e Londres – Vällingby e Harlow, e o conjunto das *New Towns* inglesas, como modelo e exemplo da validade e aplicação prática de duas ferramentas basilares do urbanismo mais avançado: o planeamento regional, definido e desenvolvido por Mumford, e, a uma escala de proximidade, a *Unidade de Vizinhança*. Exigindo um processo mínimo de descentralização económica e administrativa, baseado no reconhecimento da diversidade dos

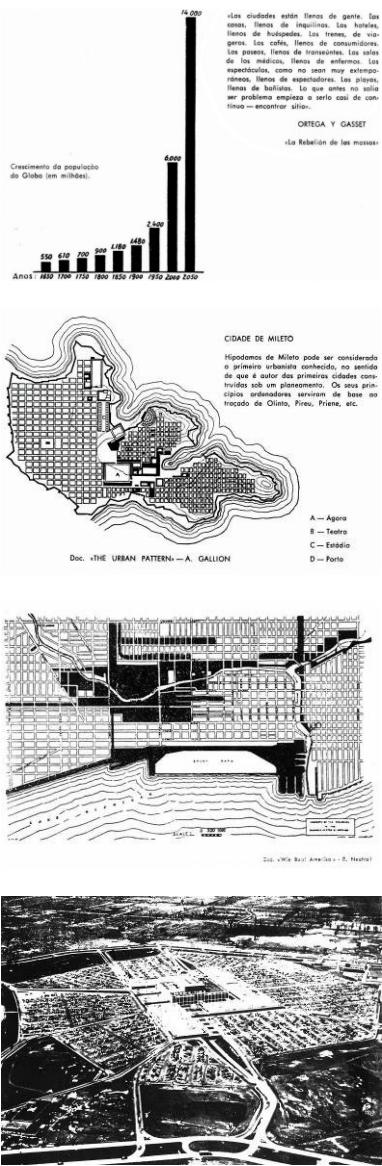
espaços geográficos e de identidade histórica e cultural dentro do espaço-nação, no regionalismo Andresen vê o necessário salto de escala do planeamento urbano para a grandeza do ordenamento do território, permitindo políticas articuladas de interdependência que evitavam o despovoamento do mundo rural e o superpovoamento das capitais e grandes metrópoles³⁵³. À *Unidade de Vizinhança*, cujo conceito tornava possível concepções ao mesmo tempo funcionais e orgânicas, uma coexistência individual e colectiva, diferentes densidades, tipologias e formas de habitar, cabia por sua vez cumprir um papel semelhante, mas ao nível dos aglomerados urbanos, ao constituírem-se como centros de influência gravitacionais com vida própria e alguma auto-suficiência, que impedia os fluxos diárias desnecessários e o estrangulamento da baixa das cidades³⁵⁴.

Depois da revista *Arquitectura* ter dedicado o número de Dezembro de 1958 ao trabalho de Howard e a *Garden Cities of To-morrow*³⁵⁵, *Para Uma Cidade Mais Humana* coincide ainda no tempo com a publicação da mais aclamada obra de Mumford – *The City in History* (1961)³⁵⁶, em que o autor norte-americano retoma e aprofunda teses anteriores, recuando ainda mais no passado para encontrar na fundação, organização e no tamanho médio das cidades gregas o apogeu da civilização urbana. Em simultâneo, não deixa de reconhecer, com todo o pessimismo, que as suas piores previsões, do final dos anos 1930, mais do que uma tendência eram agora um facto consumado, apesar do relativo sucesso de uma ou outra iniciativa em contrário, principalmente em países do centro e norte da Europa.

Mesmo com duas décadas, as suas ideias e propostas continuavam ainda assim a fazer todo o sentido para Andresen, mantendo toda a relevância e actualidade, sobretudo porque os grandes males que afectavam a metrópole moderna – o gigantismo e o congestionamento de gentes e de tráfego automóvel, que se verificava de forma especialmente gritante no panorama estadunidense, estavam ainda longe de se fazer sentir com a mesma intensidade e gravidade no contexto nacional, embora já fosse possível ver sinais alarmantes no caso de Lisboa, “*cuja situação criada por um crescente espírito de centralização económico-*



479.PUCMH, Londres, Plano Regional
480.PUCMH, Londres, Eltham
481.PUCMH, Londres, Ogar
482.PUCMH, Estocolmo, Vällingby



social, concretizada por uma invasão constante da população de diferentes regiões do país, à procura de melhores condições de vida”, mas não era do que “*um caso paralelo a tantos outros além-fronteiras...com os mesmos reflexos perniciosos*”. Apesar de tudo, em Portugal ainda se ia a tempo de corrigir e evitar o pior, havendo para isso a necessidade de se adoptar uma nova visão política e estratégica do território, que o levava a insistir, em conclusão: “*Os resultados patentes provam, também cá, que não é só a cidade ou a mais simples sede do concelho que devem ser objecto de preocupações urbanísticas...É a hora do regionalismo...é preciso partir de cima para baixo, isto é, planificar os problemas a uma escala regional...que deve ter como base uma planificação simultânea na escala nacional...É mais tarde do que cedo para se encetar este caminho, mas mais do que nunca é oportuno e instante no momento em que as portas dum Mercado Comum se abrem, com todas as suas variadas e profundas consequências, à grande e velha família europeia, à qual é comum, não só afinidades de ordem económica, como sociais, culturais e históricas*”³⁵⁷.

Quando, em 1967, participa no Colóquio Sobre o Desenvolvimento Regional realizado em Abrantes, é já na qualidade de regente da cadeira de Urbanismo da ESBAP que Andresen volta apreensivamente às mesmas ideias, alertando para o atraso português em matéria de planeamento, para a falta de formação e cultura urbanísticas, e para a necessidade de um pensamento estruturado e coerente do país no seu todo, tanto ao nível da administração central, como ao nível intermédio da gestão de cada uma das suas regiões. Os seus alertas, como os de tantos outros, acabarão no entanto por não ter o impacto e a atenção que mereciam, nem as iniciativas que à época chegam, apesar de tudo, a ser projectadas (como o Plano da Região de Lisboa ou os Planos Integrados do Fundo de Fomento da Habitação) passarão do processo de intenções. Nos anos seguintes, e ao longo das décadas de 1970, 1980 e 1990, na ausência de meios e preparação, e de uma perspectiva comum e de futuro, nas suas mais diversas vertentes e escalas, assiste-se a uma emigração maciça do interior para as áreas metropolitanas do litoral (onde hoje reside

75% da população portuguesa) e, com ela, a um crescimento desenfreado da periferia das grandes cidades e a uma ocupação improvisada do território, com base em operações conjunturais e casuísticas, ao sabor da iniciativa e do interesse privado, e à mercê da especulação imobiliária, que os meros planos directores municipais, e uma lei do solo anacrónica, não puderam sustentar e disciplinar³⁵⁸.

Ainda que presciente e certeira, ao apelar atempadamente a uma planificação concertada que evitasse as assimetrias e a manta de retalhos em que o país acabou por se tornar, o quase esquecimento ou o valor relativo que tem sido atribuído à dissertação de Andresen deve-se ao facto de não resultar da iniciativa e de uma necessidade sentida pelo próprio, mas das circunstâncias forçadas por um concurso. Trata-se por isso, e em grande medida, de um exercício escolar preocupado em demonstrar o domínio científico das matérias, e em que parece querer fixar os conteúdos e o programa da disciplina cuja direcção acabará por lhe ser entregue, sem hesitar em tomar partido e adoptar uma visão particular da história e do significado das cidades, abraçando o modelo de um território-em-rede, composto por regiões e centros urbanos de média dimensão, sem discutir outras hipóteses e abordar as vantagens – o anonimato, a diversidade, mobilidade, a concentração e o acesso facilitado a bens e serviços, que explicavam a atracção generalizada pelas metrópoles densamente povoadas. Entre a cidade dispersa de Mumford, e a cidade congestionada e imprevisível de Jane Jacobs (*The Death and Life of Great American Cities*, 1961), a sua tese estará assumida, parcial e enviesadamente do lado da primeira³⁵⁹.

Ao mesmo tempo, embora Andresen compreenda que para o autor norte-americano o regionalismo representava toda uma filosofia e a chave para um mundo melhor, faz por esquecer o que o mesmo implicava em todas as suas consequências, ao dar continuidade às propostas de Howard e Geddes que, de acordo com Vasco Croft, “visavam procurar uma alternativa para a sociedade e não apenas outras formas de construção das cidades. Tinham em mente, como ideal realizável, uma sociedade baseada na cooperação entre homens e mulheres, a trabalhar e viver

com justiça social, formando comunidades auto-suficientes. O seu pensamento era oposto ao capitalismo selvagem, nascido com a revolução industrial, bem como a todas as formas de comercialismo e centralismo burocrático³⁶⁰. O regionalismo em que o arquitecto português se revê acarretava assim desde o início uma reformulação das relações sociais, políticas e económicas, exigindo o salto *De Uma Economia Monetária Para Uma Economia Vital* (como propunha o título de um dos capítulos finais de *A Cultura das Cidades*), tendo em vista a satisfação das necessidades e do interesse colectivo, em oposição a uma economia orientada para o consumo, o lucro e a especulação. Não surpreende portanto que ao lermos, nas entrelinhas, a sua dissertação nos ocorram repetidamente estas ideias polémicas: uma economia planificada, uma gestão democrática e descentralizada entregue às comunidades, e a precedência do interesse público sobre o direito à propriedade privada, que o ordenamento, o planeamento e o funcionamento dos aglomerados urbanos que propunha obrigava forçosamente a enfrentar.

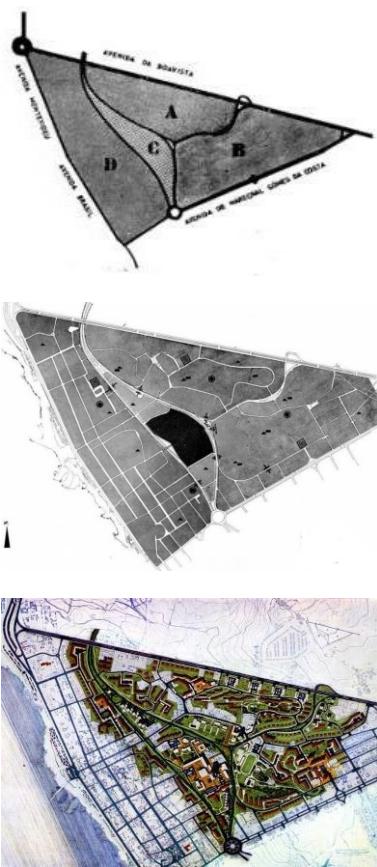
Ao evitar estes temas, a maior contradição em Andresen será justamente a de querer mascar e fazer passar o planeamento regional por uma solução técnica, inócuia e sem contrapartidas, esvaziada de toda a carga ideológica e utópica que as propostas de Mumford arrastavam consigo, socorrendo-se para o efeito do caso concreto inglês, mas esquecendo-se, também aqui, que a construção das novas cidades na periferia de Londres só tinha sido possível com a intervenção e o “apoio prestado pelo governo trabalhista ao empreendimento, e pela acção coordenadora e planificadora do Estado no plano económico”³⁶¹. A sua regionalização até podia, em conclusão, reclamar obra feita, apresentando-se como uma opção fundamentalmente disciplinar, alheia por isso ao radicalismo político do *comunalismo* de Kropotkin (que servirá de inspiração a Howard e Geddes), e a sucedâneos como o *confederalismo* de um Adolf Gasser ou o *municipalismo libertário*, tal como vem a ser definido por Murray Bookchin³⁶², mas a sua implementação e viabilidade – e era isto que em consciência importava compreender, estava sempre dependente de factores externos que implicavam um processo de

divisão de fronteiras e competências (processo que ainda hoje se arrasta e está por fazer em Portugal) e sobretudo pela adopção de princípios orientadores de investimento público e local, de fixação das populações, de decisão participada e de “socialização” da planificação urbana que chocavam com o sistema de valores do Estado Novo, e com o “*laissez faire, laisser passer*”, de abertura e liberalização económica da última fase do regime, que irá vingar e sobreviver à revolução de 1974³⁶³.

Das ideias-chave discutidas ao longo de *Uma Cidade Mais Humana*, o conceito de *Unidade de Vizinhança* será aquele que, a partir da análise de diferentes modelos e experiências, Andresen consegue desenvolver com maior à-vontade e segurança, levando-o à prática na elaboração da prova de composição que o

2.285 concurso de agregação ainda obrigava. O programa desta prova, tendo por base o Plano Director Municipal do Porto, de Robert Auzelle, e o estudo de Carvalho Dias para a abertura da denominada Via Nun’Álvares – de atravessamento do tecido interior de Nevogilde, compreendia o arranjo urbanístico do triângulo formado pelas Avenidas da Boavista (a norte), Marechal Gomes da Costa (a sul) e Brasil (a poente). Prevendo a construção de extensas áreas residenciais e uma também extensa lista de equipamentos, das propostas apresentadas, a sua será (das três)³⁶⁴ considerada a mais completa e consistente, tendo como ponto de partida uma abordagem contextualizada das condições e do carácter diferenciado, de subúrbio, estância balnear e núcleo rural, de uma área periférica que importava conquistar para a cidade, dando um novo uso a vastas parcelas desaproveitadas, onde anacronicamente ainda se praticava “*pelos processos mais primitivos*”, uma agricultura de subsistência.

Com este objectivo, o seu plano propunha, em função dos arruamentos projectados, uma divisão do terreno em quatro sectores distintos, representado cada um deles “*um conjunto residencial dotado duma primeira auto-suficiência*”, garantida por serviços básicos de proximidade – escolas primárias, creches, jardins-de-infância e pequenos centros comerciais locais. Dimensionados para uma população total que se calculava em 23000 habitantes, o projecto contemplava ainda um segundo nível de serviços par-



487. Plano da Zona Nevogilde
 488. Plano da Zona Nevogilde
 489. Plano da Zona Nevogilde

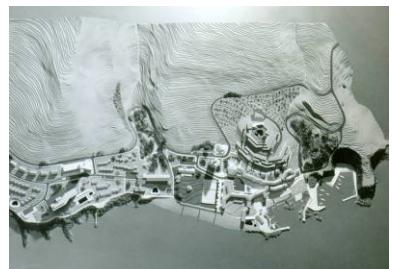
tilhados, estrategicamente implantados no coração da composição: no sector A ficava localizado o liceu, no sector B o parque e o centro desportivo, enquanto o Centro Comum, composto pelos centros cívico, social, cultural e religioso, ficava por razões óbvias situado no sector C. De acordo com uma política de descentralização urbana, que se vinha “*esboçando penosamente*”, o programa ambicioso deste Centro Comum (com cinemas, sala de concertos, teatro, biblioteca, cafés, restaurantes, mercado, igreja paroquial, centro de saúde, etc.) correspondia à ideia de se criar em diferentes zonas da cidade (Antas e Campanhã) um conjunto de subcentros que concorressem e aliviassem a Baixa do Porto do trânsito automóvel e das deslocações de quem não encontrava por vezes na sua área de residência os bens e os serviços mais elementares.

Do ponto de vista da habitação, a proposta previa a edificação, de iniciativa pública e privada, dos mais diversos tipos e formas de alojamento, que iam desde a moradia unifamiliar isolada (em menor número), blocos de apartamentos com 4 e 5 pisos (alguns reservados a habitação de renda social), e torres com 8, 10, 14 e 20 andares, que podiam abrigar um programa misto, com comércio e escritórios. Proporcionando perspectivas variadas, a disposição diferenciada de volumes e tipologias, ao longo de um mapa intrincado em que predominavam os espaços verdes, obedecia a critérios e regras que tinham a ver com a orientação e paisagem, com a topografia, sistema viário, com a interacção dos volumes entre si, com a relação de vizinhança com os bairros da Foz, Marechal Gomes da Costa e Avenida da Boavista, e com uma distribuição homogénea da população pelas três principais unidades vicinais (A, B e D), que se estimava na ordem dos 7000 habitantes. A implantação das construções e toda a concepção do plano tinha ainda em atenção o edificado, arvoredo, jardins, ruas e caminhos, e outras estruturas existentes que, pelo seu valor intrínseco, como registo de memória ou sugestão valia a pena preservar e integrar no quadro do que podia ser definido como uma pequena cidade-satélite dentro da própria cidade³⁶⁵.

A uma escala aproximada, mas num âmbito muito diferente, em

que o foco e o objectivo não era o de fazer cidade podemos ainda assim encontrar nos planos de desenvolvimento turístico que Andresen tem a seu cargo nos anos 1960 – Marinha, Reis Magos e Soltróia³⁶⁶, preocupações de organização e desenho semelhantes àqueles que estão presentes no *Plano Parcial de Urbanização da Zona de Nevogilde*: uma preocupação fundamental com as circunstâncias, o território e a paisagem, a mesma distribuição do programa por diferentes núcleos e zonas, a mesma preocupação em dotar as áreas de alojamento com equipamentos sectoriais e comuns, um compromisso entre o funcional e o orgânico, e um jogo contrastante de volumetrias, tipos e densidades de ocupação, que resultava da necessidade de se dar resposta às mais variadas solicitações, permitindo ao mesmo tempo evitar esquemas demasiado rígidos e repetitivos. O plano turístico da Madeira – ainda que demasiado preso à imagem pitoresca do sítio (e de outros lugares como Portofino, Saint Tropez e Sitges), constitui um óptimo exemplo desta aproximação contextualizada e articulada, ao tomar o núcleo rural e piscatório dos Reis Magos como “*embrião urbanístico*” e inspiração que marca o “*tom pelo qual deve afinar a restante partitura arquitectónica*”. A construir numa faixa litoral, no sudeste da ilha, com cerca de 1500m de extensão, do programa (com capacidade para acolher 2600 hóspedes) constava a edificação de cinco unidades hoteleiras, moradias individuais, isoladas e em banda, habitação colectiva, um centro desportivo, espaços verdes, dois centros mistos (habitação, comércio e serviços), e um centro cívico onde se cruzava a vida dos habitantes locais e a de quem estava de visita e passagem. Bem mais modesto do que o empreendimento da península de Tróia (que se estimava para uma população 30x maior), o projecto obedecia naturalmente às expectativas e exigências colocadas pela especificidade do enunciado, sendo no entanto possível perceber por excertos da memória descriptiva³⁶⁷, e pelas fotografias da maqueta uma ideia de composição, a adesão a conceitos, influências e a mesma sensibilidade revelada nas provas teórica e prática do concurso escolar de 1961.

Andresen não vai ter, na sua curta carreira, a oportunidade de



490. Plano Turístico dos Reis Magos
491. Plano Turístico dos Reis Magos
492. Plano Turístico dos Reis Magos

alguma vez ver concretizadas qualquer uma destas propostas de promoção turística e ainda menos de participar e estar envolvido em projectos de ordenamento e renovação urbana da ordem de grandeza do exercício académico realizado para a zona ocidental do Porto. Os encargos que mais se avizinharão disso, mas a que faltarão o necessário planeamento integrado dos equipamentos de carácter comum, serão quando muito os dos Agrupamentos de Casas Económicas do Viso (1959/65) e do Cedro

2:180

(1962/66), em que Andresen consegue convencer as Obras Públicas a abandonar a filosofia dos pequenos bairros residenciais dos anos 1930 e 1940 e a apostar na construção de prédios multifamiliares. Destinando-se, o primeiro, a alojar perto de 2000 habitantes, Andresen apresenta neste caso uma solução fundamentalmente preocupada com o problema da habitação para o maior número, mas que não descura a qualidade do espaço urbano, e uma variedade de volumes e perspectivas capazes de proporcionar uma experiência e vivência própria, à escala humana. Embora o plano não venha (novamente) a ser executado de acordo com as suas reais intenções, as suas propostas acabarão ainda assim por fazer o seu caminho na medida em que ambos os Bairros, inaugurados a meio da década de 1960, serão dos poucos da iniciativa do MOP a integrar em simultâneo habitação individual e colectiva³⁶⁸.

Talvez seja no entanto em obras de dimensão mais reduzida, como as do bairro de habitação do Cabo-Mor, em Vila Nova de

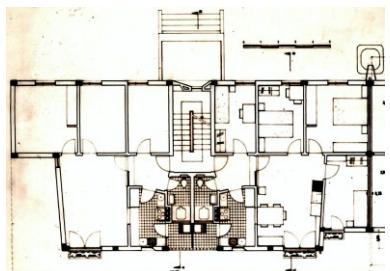
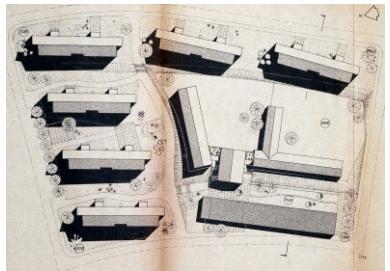
2:116

Gaia (1957/60), em que podemos constatar uma abordagem mais controlada, fiel e representativa do pensamento urbanístico desenvolvido na viragem de 1950. Limitando-se numa primeira fase a dar resposta ao programa estabelecido pela FCP-HE, do estudo prévio deste agrupamento constava a construção de seis blocos idênticos, com cave (para arrumos e espaços comuns) e três pisos, servidos por duas entradas e caixas de escadas que davam acesso ao mesmo andar-modelo, composto por dois fogos do tipo 3 e 4, perfazendo um total de 72 apartamentos, concebidos para agregados familiares com 3 e 5 filhos. Os constrangimentos impostos pelas exigências de economia (cerca de 800\$0/m²) levam Andresen a projectar “uma arquitectura de

mínimos – de recursos, materiais e áreas reduzidas: “*baniram-se corredores, pelo que os quartos comunicam directamente com a sala, não há arrecadações... agruparam-se num só bloco todas as dependências onde houve a necessidade de abastecimento de água e esgotos, ou seja, a cozinha e instalações sanitárias, a fim de se reduzir a extensão das canalizações*”³⁶⁹. O projecto das habitações caracterizava-se assim pela poupança, racionalidade, por uma “*extrema simplicidade*” e sobriedade formal tendo por base uma compartimentação em que podemos distinguir claramente uma metade funcional constituída pelas zonas de estar e serviços, voltada a poente, e por uma fileira de quartos situada a nascente, de acordo com uma orientação e implantação dos edifícios antecipadamente sugerida.

Aprovado em poucas semanas, a pormenorização e a execução da obra irá cumprir quase na íntegra o estipulado no estudo preliminar, excepção feita às poucas modificações introduzidas no sentido de a tornar ainda mais económica – como a da substituição de pilares em betão por uma estrutura interior com paredes divisórias resistentes. A revisão mais importante e a principal novidade na segunda fase do projecto prende-se desta maneira com o facto de ao programa habitacional vir juntar-se a encomenda, por iniciativa da Câmara Municipal, de uma escola primária e ainda a possível construção (que não chega a concretizar-se) de um pequeno centro comercial com 12 lojas de 40m².

A inclusão destes equipamentos traz naturalmente consigo um outro nível de preocupações, obrigando a uma perspectiva de conjunto, de articulação entre diferentes funções e escalas. A atenção de Andresen centra-se por isso, na segunda memória descriptiva entregue à Previdência, na explicação da disposição no terreno das diferentes peças que compõem o quarteirão, tendo em conta os arruamentos e os percursos pedonais projectados, o eixo heliotérmico e a topografia de um lote constituído por três plataformas naturais, separadas por taludes em terra que urgia consolidar. Com estes pressupostos, dois dos seis prédios de habitação formam uma frente de rua, ocupando o topo mais elevado, a nascente, enquanto os restantes quatro (ligeiramente torcidos em relação aos primeiros) estão implantados a norte, ao

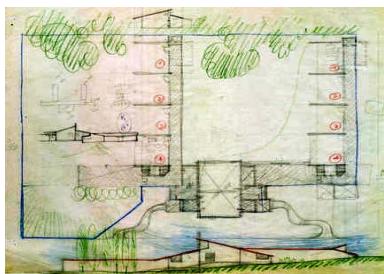
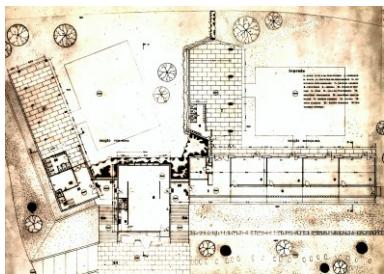


493.Bairro FCP-HE, V.N. Gaia

494.Bairro FCP-HE, V.N. Gaia

495.Bairro FCP-HE, V.N. Gaia

496.Bairro FCP-HE, V.N. Gaia



497.Bairro FCP-HE, V.N. Gaia, Escola
498.Bairro FCP-HE, V.N. Gaia, Escola
499.F.Távora, Escola Primária Cedro
500.F.Távora, Escola Primária Cedro

longo de um plano inclinado regularizado, na continuidade e no alinhamento definido pelas ruas Gil Eanes, Tristão Vaz e Diogo Cão. O corpo rectangular dos estabelecimentos comerciais limitava por sua vez o bairro a sul-poente, estando prevista uma passagem coberta que servia de acesso abrigado à escola, colocada no centro de toda a composição, numa posição e a uma cota intermédia que permitia aos habitantes dos prédios vizinhos vigiar as brincadeiras e as tropelias das crianças no intervalo das aulas.

O desenho particular deste equipamento comprehende três edifícios distintos, num esquema baseado e transposto do próprio enunciado (que também podemos ver reproduzido no projecto da Escola Primária do Cedro, 1957/60, de Fernando Távora, localizada a cerca de um quilómetro): uma construção à cabeça, com refeitório e outras áreas comuns (que também podiam servir de reunião e encontro, de pais e moradores), e que à época demarcava à entrada um ensino separado por géneros, que se reflecte ainda na organização de dois pátios individualizados formados pelo núcleo feminino, em que o recreio coberto e as salas de aula concentravam-se no mesmo edifício com dois pisos, e pela secção masculina, em que os mesmos espaços estavam distribuídos por um pavilhão térreo, em L.

A implantação relativa e estratégica, o tratamento diferenciado e a sua própria finalidade tornam forçosamente a escola na figura destacada de todo o plano, à volta e em função da qual parece reunir-se a unidade residencial, encontrando na educação e no bem-estar da criança a sua razão e significado. A impressão que Andresen tem a oportunidade de construir recorda desta forma, e uma vez mais, as lições de Mumford, que noutro dos capítulos de *The Culture of the Cities* refere-se à escola como o núcleo central das comunidades, a alma e o símbolo da nova “cidade dilatada”, cabendo-lhe desempenhar o papel que na idade média estava entregue à igreja e no período barroco ao palácio³⁷⁰. O desenho do quarteirão e a importância do equipamento escolar como pólo aglutinador e aparente elemento gerador do projecto remetem-nos ao mesmo tempo para a noção de *Neighborhood Unit* que Clarence Arthur Perry define, em 1929, de acordo com

estes princípios: “(1) Centre the school in the neighbourhood so that a child's walk to school was only about one-quarter of a mile and no more than one half mile and could be achieved without crossing a major arterial streets. Size the neighborhood to sufficiently support a school, between 5000 and 9000 residents...Implement a wider use of the school facilities for neighborhood meetings and activities, constructing a large play area around the building for use by the entire community; (2) Place arterial streets along the perimeter so that they define and distinguish the place of the neighborhood and by design eliminate unwanted through-traffic from the neighborhood. In this way, major arterials define the neighborhood, rather than divide it through its heart;(3) Design internal streets using a hierarchy that easily distinguishes local streets from arterial streets, using curvilinear street design for both safety and aesthetic purposes. Streets, by design, would discourage unwanted through traffic and enhance the safety of pedestrians; (4) Restrict local shopping areas to the perimeter or perhaps to the main entrance of the neighborhood, thus excluding nonlocal traffic destined for these commercial uses that might intrude on the neighborhood; (5) Dedicate at least 10 percent of the neighborhood land area to parks and open space, creating places for play and community interaction”³⁷¹.

De uma ambição e proporção modestas, o bairro do Cabo-Mor não tem obviamente a dimensão indicada, nem cumpre todos os pontos deste guião que Andresen segue mais tarde à risca na concepção dos sectores vicinais do seu projecto para Nevogilde. Podemos vê-lo ainda assim como uma célula-base ou o embrião de uma *Unidade de Vizinhança* frustrada e inacabada, que, a poucas centenas de metros, encontramos esboçada na planificação do bairro, que não o do Cedro, mas da Quinta do Cedro (a norte), circunscrito pela Avenida Gil Vicente e pelas ruas Conde D. Pedro e Pinto de Aguiar.

^{2:174} Em Bragança Andresen volta a intervir nos mesmos moldes, ainda que aqui à escala ainda mais reduzida de uma cidade do interior rural do país. Da elaboração do projecto, de 1959/60, constava, neste caso, a construção de seis blocos de r/chão e an-

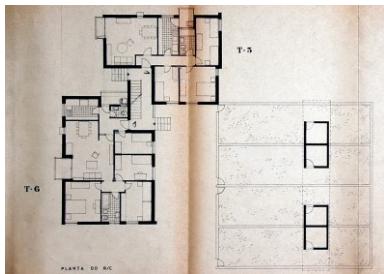
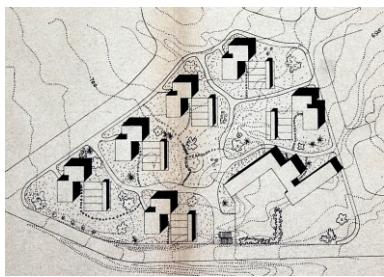


501.VNG, Bairro FCP-HE, Cabo-Mor

502.VNG, Quinta do Cedro

503.VNG, Plano, Bairro do Cedro

504.Porto, Plano, Bairro do Viso



505.Bairro FCP-HE, Bragança
 506.Bairro FCP-HE, Bragança
 507.Bairro FCP-HE, Bragança
 508.Bairro FCP-HE, Bragança

dar apenas, com dois fogos por piso, com 3 e 4 quartos. Estes andares-moradia estão organizados em L à volta dos acessos verticais e horizontais, com uma entrada principal voltada para os arruamentos exteriores e uma entrada de serventia, de acesso interior aos anexos e aos talhões individuais, distribuídos por cada um dos apartamentos. Com a mesma orientação, a implantação dos prédios na periferia de um (então projectado) parque ajardinado, ao longo das actuais Avenidas Abade de Baçal, D. Afonso e Engenheiro Amaro da Costa, conhecerá algumas alterações durante a fase de execução, de maneira a adaptar-se às correcções entretanto introduzidas no desenho das vias. Situada a sul-nascente, do plano desta pequena *aldeia de vizinhança* fazia também parte a construção de uma escola primária integrada na organização e no mapa dos percursos do quarteirão. Mais tarde projectada por Alfredo Viana de Lima (Escola Básica das Beatas, 1964)³⁷², a sua implantação no terreno acabará no entanto por remetê-la para uma posição e a uma cota que a distancia e desassocia quase por completo do bairro, quando a intenção à partida seria a de que funcionasse como um edifício-âncora de todo o conjunto.

Apesar dos aspectos positivos que levam Andresen a considerar o bairro do Cabo-Mor uma obra merecedora de divulgação, apesar de ambas as propostas construídas pela FCP-HE terem resistido ao tempo, continuando a desempenhar, quase seis décadas passadas, a mesma função para a qual foram projectadas, sem a necessidade de alterações ou renovações profundas, não as isenta das mesmas limitações e lacunas de outros exemplos (como o próprio Viso e o bairro do Cedro) em que a resolução do problema de habitação de renda económica, de tão económica, irá resultar em espaços de segregação e exclusão social marcados pela ausência de áreas ajardinadas (para as quais parece nunca restar verba) e dos serviços de conveniência mais básicos, que o conceito de unidade vicinal entenderá como fundamentais para uma vida plena em comunidade. Em Gaia e Bragança, a percepção de isolamento e ostracismo, que caracteriza programas idênticos, é ainda assim atenuada, por um lado, pelo reduzido tamanho dos dois conjuntos, se comparado com outros

grandes empreendimentos do género, e ao mesmo tempo pelo facto do crescimento urbano ter acabado por engolir e integrar estes dois bairros, antes periféricos, no seu tecido e funcionamento.

Com início em Sagres, neste já longo capítulo dividido em duas partes, podemos perceber duas facetas distintas na obra do arquitecto português: a de um Andresen-arquitecto, comprometido e empenhado nas teses da modernidade, e a de um Andresen-urbanista, em fase de dissolução dos CIAM e da revisão dos seus postulados. No primeiro caso é notória e preponderante a influência das propostas teóricas de Giedion, que se reflecte na adopção de um discurso *da Época*, na experimentação e elaboração de esquemas espaciais específicos, no apadrinhamento de uma nova noção de monumentalidade e na exploração das relações entre a arquitectura e outros saberes artísticos e científicos. Já na segunda metade do seu percurso em que a par da docência, tem de enfrentar questões de natureza e escala urbana, os ensinamentos de Mumford abrem-lhe as portas a novas perspectivas, de equacionamento e superação das regras estabelecidas pelo *Estilo Internacional* e a *Carta de Atenas*.

Ainda que as teses do historiador suíço pareçam a determinada altura aproximarem-se das ideias sustentadas pelo historiador norte-americano, a leitura destes dois autores empurram e sacodem o seu trabalho em direcções contrárias, entre a visão disciplinar de um Giedion educado na pura visibilidade e no formalismo de Wölfflin e a visão socio-ecológica de Mumford, enraizada no transcendentalismo romântico de Emerson, Whitman e Thoreau, cujo livro mais famoso (*Walden or life in the woods*), em que exalta os valores da vida meditativa em harmonia e comunhão com a natureza, irá marcar de forma indelével o pensamento e a obra de Raul Lino, e por arrasto o próprio debate da *Casa Portuguesa*.

Em Giedion, Andresen vai encontrar desta forma um relato fascinante sobre a evolução e a vida íntima da arquitectura, arte e tecnologia, enquanto em Mumford vai deparar-se com uma reflexão filosófica sobre o progresso e a condição humana na idade da máquina. No primeiro, as propostas de Le Corbusier são

elevadas à condição de modelo e epítome do moderno, e no segundo as lições visionárias de Wright mantêm a mesma validade e actualidade. Em *Espaço, Tempo e Arquitectura*, Howard é lembrado como um “perito em estenografia” e a *Cidade-Jardim* descrita como uma panaceia e um projecto irrealista condenado ao fracasso – “uma solução parcial é impossível, somente um planeamento integrado que abarque toda a estrutura da vida moderna, em todas as suas ramificações, é capaz de realizar o que Howard tinha em mente”³⁷³. *A Cultura das Cidades*, pelo contrário, presta-lhe homenagem e assume-se como uma narrativa herdeira e continuadora de uma utopia julgada urgente e necessária.

Embora estas duas referências persistam e coexistam em Andresen até ao final da sua carreira, o seu trabalho evolui tendencialmente no sentido do *culturalismo* de Mumford, em que se vê forçado a repensar o significado e os valores que informam a cidade moderna. Num momento em que os próprios projectos em estágio envolvido obrigam-no a um salto de escala que de certo modo relativiza e relega para um segundo plano o papel da arquitectura, a leitura de Mumford repercute-se num novo olhar sobre o planeamento urbano e do território, mas também num novo olhar sobre a prática arquitectónica, em que as questões formais, do estilo, linguagem e da autoria, perdem toda a importância face à satisfação das necessidades mais básicas e humanas – de privacidade, conforto, funcionalidade, pertença e identidade, do habitar colectivo e individual.

Documento severo e crítico de duas das obras mais iconográficas do Movimento Moderno (Casa Farnsworth e Brasília), *Para Uma Cidade Mais Humana* é a prova mais evidente desta influência e viragem, e em que podemos ver resumido num dos seus parágrafos o posicionamento e o sentido de uma abordagem voluntariamente apagada e discreta assumida por Andresen nas últimas etapas do seu trajecto: “*Tendo tido recentemente a oportunidade de ver inúmeras realizações suíças, verifiquei que em inúmeros casos a arquitectura das edificações se limita a ser correcta, limpa, calma, sem qualquer motivo de especial interesse no seu aspecto arquitectónico, demasiado repetida, mes-*

*mo por vezes, e até vulgar, mas no seu conjunto, de uma maneira geral, esses agrupamentos caracterizam-se por um aspecto são e agradável, que é resultado da forma como se enquadraram no ambiente verde que os rodeia e da simplicidade da sua concepção. Dir-se-ia mesmo que os próprios autores quiseram colocar num plano secundário o brilho da concepção arquitectónica, deixando a valorização do conjunto mais a cargo do tratamento do terreno, o que se depreende pelo extremo cuidado verificado na generalidade dos casos... Se assim é, trata-se de uma sábia mais do que modesta e bela lição, antepondo aos interesses de exibicionismo profissional (tão humanos, aliás), outro valor bem mais alto – a própria Vida*³⁷⁴.

NOTAS:

³³² Lewis Mumford, *A Cultura das Cidades*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1961 (Nova Iorque, 1938).

³³³ Sigfried Giedion, *Mechanization Takes Command, a contribution to anonymous history*, New York, Oxford University Press, 1970 (1948), pp.625. Pode entender-se a razão e o interesse de Andresen em experimentar esta solução pelas primeiras frases do texto: “*Mechanization brought with it difficulties of its own. There was on one hand the wish to use rooms as flexibly as possible and to enjoy the utmost freedom of ground plan; on the other hand, mechanization conflicted with this by seeking the utmost concentration of all installations. The cost of mechanization amounted 40 per cent of the building costs. If the market is to be broadened, these costs will have to be cut comparably with the lowering of automobile prices three decades ago. The mechanical core of the house, embracing the kitchen, bath, laundry, heating, wiring and plumbing, will therefore be factory-made and assembled before being brought to the building site*”. Ao recordar as experiências de Buckminster Fuller, ou ainda o “mechanicore” do projecto vencedor de N. Fletcher, de um concurso “*for the average small family house*” patrocinado, em 1945, pela revista de arquitectura *Pencil Points*, a conclusão de Giedion era apesar de tudo esta: “*What matters is to domesticate mechanization rather than to let the mechanical core tyrannize the house*”. Da totalidade do livro, serão estes os capítulos e subcapítulos que maior interesse terão despertado em Andresen: *Mechanization Encounters the Household, Mechanical Comfort in the Household, Streamlining and Full Mechanization, Industry Enters the Field, The Abandoning of the Isolated Kitchen and Isolated Dining Room, The Kitchen-Dining Room?, The Bathroom and the Mechanical Core*.

³³⁴ Sigfried Giedion, *Arquitectura e Comunidade*, Lisboa, Livros do Brasil, 1958 (*Architektur und Gemeinschaft*, Hamburg, 1956), pp.97: “Quando...tive de escrever um prefácio para a edição em japonês do meu livro “*Space, Time and Architecture*” (Maruzen Company, Tóquio, 1955), senti a necessidade de dizer que o homem ocidental está a aperceber-se lentamente do prejuízo que causou ao destruir o ritmo natural que esses povos tinham desde épocas remotas, sem lhes ter oferecido um equivalente válido. Ao mesmo tempo acrescentei que nós temos consciência de que a posição racionalista, na qual se baseia a última fase da nossa civilização, já não nos basta. Agora que renunciámos a crer no progresso – esse produto de uma concepção racionalista do mundo – começámos de novo a aproximar-nos do homem primitivo e do homem oriental. O que se está a veri-

ficar é um encontro a meio caminho entre a mentalidade oriental e ocidental; pressupõe-se no entanto que o ritmo da mecanização e da industrialização não esmague antes disso essas forças há tanto tempo existentes. Uma perigosa necessidade de imitação ameaça reduzir as culturas primitivas e antigas a uma trivialidade sem salvação”.

³³⁵ Traduzido integralmente para inglês sob o título: *Architecture You and Me*, o livro foi publicado em Portugal num formato mais reduzido, dividido em duas partes apenas: *Bases Estéticas (Acerca do Gosto Dominante, Acerca da Nova Monumentalidade, Nove Pontos sobre a Monumentalidade: uma necessidade humana, Acerca da Formação dos Arquitectos, Acerca da Colaboração entre Arquitecto, Pintor e Escultor...)* e *A Reformação da Consciência Colectiva (Sobre a Humanização da Cidade, Acerca do Novo Regionalismo, Sobre a Necessidade de Imaginação...)*.

³³⁶ Sigfried Giedion, *Espaço, Tempo e Arquitectura, o Desenvolvimento de uma Nova Tradição*, São Paulo, Martins Fontes, 2004 (1941), pp.692.

³³⁷ João Andresen, *Para Uma Cidade Mais Humana*, Porto, Imprensa Social, 1962, pp.12.

³³⁸ *Idem*, pp.5.

³³⁹ *Idem*, pp.11.

³⁴⁰ *Idem*, pp.16.

³⁴¹ *Idem*, pp.50.

³⁴² *Idem*, pp.59.

³⁴³ Ortega y Gassset que também é amplamente lembrado por Fernando Távora na sua (também) tese de agregação – *Da Organização do Espaço*, Porto, FAUP, 2007 (1962).

³⁴⁴ *Idem*, pp.13. Na opinião de Andresen, será Le Corbusier “quem ataca mais corajosamente de frente o problema (das novas questões urbanas) pondo-nos, sem rodeios, em face duma civilização maquinista em marcha, no meio da qual procura estabelecer de forma coordenada as relações Homem-indivíduo, Homem-sociedade. Os seus projectos para uma «Cidade Contemporânea» de 3 milhões de habitantes (1922), o «Plano Voisin» para Paris (1925), a «Cidade Radiosa», e outros, são documentos brilhantes em que essas preocupações estão bem patentes, sendo além disso notáveis pelo emprego duma extraordinária técnica urbanística. Apesar do grande contributo que daí resultou para o esclarecimento dos problemas do Urbanismo, e o grande sucesso na época, vistas hoje, essas soluções têm o sabor de ilustrações dos romances visionários de Wells, como o faz notar L. Mumford, desenrolados num mundo de robots, além de que um sistemático espírito de planificação põe os problemas das relações humanas como que numa espécie de equação matemática, abstrata e fria. Tudo parece certo, mas é justamente a partir daqui que se vão pondo determinadas interrogações quanto à sua validade sob o ponto de vista humano... O mais curioso – observa – é que em toda a obra de Le Corbusier sentem-se apaixonadas preocupações de ordem histórica e humana, chamando ele próprio por diversas vezes para testemunho vivo das suas ideias os exemplos mais consagrados do passado. Deve dizer-se além disso, que o extremismo funcional das suas primeiras fases, verdadeiramente utópicas, é compreensível e foi mesmo necessário, não como uma meta ou princípios de formulário, mas como reacção lógica e sã aos muitos desmandos de uma arquitectura e um urbanismo até aí reinantes...”.

³⁴⁵ *Idem*, pp.14. Em Wright e nos seus planos, também eles utópicos, Andresen vê o representante de uma tendência organicista contrária às propostas de Le Corbusier, pela sua marcada anti-urbanidade e pela ênfase na independência e liberdade individual, caracteristicamente norte americana.

³⁴⁶ *Idem*, pp.14.

³⁴⁷ *Idem*, pp.14.

³⁴⁸ *Idem*, pp.36.

³⁴⁹ *Idem*, pp.74. Em conclusão, acrescenta: “Se à cidade humana é necessária uma orgânica e estrutura que permita que ela cumpra as suas funções, é-lhe também inerente um ambiente em que se espelhem as características da própria Vida, com os seus diversos cambiantes, tons e livres movimen-

tos, ao qual inclusivamente pode dar sabor um mínimo de improvisação e paradoxo, e, enfim, um sentimento de liberdade que tanto se pode imaginar num harmónico e justo traçado hipodâmico, como no conforto espontâneo dos burgos medievais. Que sejam belas, sim, as nossas cidades e a casa dos homens, mas que essa beleza não deturpe um sentido mais profundo das coisas que estão base da existência humana”.

³⁵⁰ *Idem*, pp.36.

³⁵¹ *Idem*, pp.58. Nestas linhas, Andresen começa por lamentar o desaparecimento das praças, cuja função, “em muitos casos, foi atirada para as avenidas, não se tendo em atenção que enquanto uma praça é por excelência um ponto de convergência e comunhão social...a avenida é um elemento de dispersão, de perspectivas duvidosas, primeiro passo para uma escala urbana pouco humana, e no qual não é fácil fazer-se sentir o pulsar da cidade”. Mais à frente escreve extensivamente sobre as novas capitais do Brasil e da Índia, reservando ao projecto de Le Corbusier uma crítica apesar de tudo mais contida: “Se todo o racionalismo emotivo do autor de Chandigarh transparece no amplo coração da cidade, e se manifesta através de uma brilhante composição de conjunto, generosa como Versalhes, surpreende o procurado carácter indiano que parece exalar do tratamento dado às grandes massas arquitectónicas. No entanto, esta tentativa de ambiente próprio...é de certo modo atraíçoadas pela escala do conjunto, influenciada, como nos dá a entender o próprio Le Corbusier, pela presença do Himalaia. Esta concorrência dá a este complexo plástico uma grandeza simbólica verdadeiramente monumental, mas que tende a diminuir a presença humana, tal como, em nosso entender, Versalhes, traçado à escala simbólica de um imenso Poder. O espírito da grande composição subordinada a determinados eixos exactos, ditando a localização dos elementos dominantes, o desejo permanente da grande perspectiva, a clareza consciente da disposição dos valores que entram em jogo, mais uma vez são patentes neste projecto de espírito classicamente francês. Não consegue no entanto a grande praça do Capitólio de Chandigarh apresentar um ar confortável, próprio às mais variadas manifestações de carácter cívico e social, ser enfim dominada por uma escala humana capaz de criar um ambiente abrigado, à medida dos gestos e movimentos naturais”. A sua apreciação de Brasília será ainda mais dura e contundente: “O plano geral, embora concebido de forma a que tudo venha a funcionar com aquela exactidão mecânica, que é até certo ponto de ter em conta, revela-se paradoxalmente formalista, convencional e pouco imaginativo na sua estrutura geral, por demasiado preso às lucubrações de prancheta, donde resultou, apesar da generosidade dos espaços, uma cidade espartilhada, rígida, ditadora, sem grande lugar a sentimentos espontâneos e ao desabrochar da personalidade humana, e no seu espírito totalmente inadequado ao espírito livre e vivo dum povo, de tal ordem que dificilmente concebemos como uma população habituada ao ambiente feérico e cheio de contrastes humanos como o do Rio se poderá adaptar ao clima urbano de Brasília”.

³⁵² *Idem*, pp.72.

³⁵³ *Idem*, pp.24-28. O mais conhecido caso de Londres é justamente citado por Andresen como um verdadeiro exemplo de sucesso de uma abordagem à escala do território: “Não foi possível resolver o plano de Urbanização de Londres, sem encarar a fundo o plano Regional de Londres. Esse plano baseou-se justamente, não só na intenção de estancar o afluxo de população da província para a cidade, como na preocupação de fazer baixar a densidade populacional metropolitana...A construção de cidades-satélite nos seus arrabaldes com o carácter de cidades dormitório, não só não resolia o problema, como o agravava sob o ponto de vista da circulação e transportes...Verificou-se naturalmente que a deslocação desses excessos demográficos só seria possível se fosse acompanhada pela deslocação dos próprios centros de actividade. Assim se promoveu paralelamente uma política de descentralização da indústria para as novas cidades a criar na extensa cintura londrina, de certo modo à imagem do que já havia sido proposto por E. Howard quase meio século antes. O

planeamento regional foi o processo necessário para promover organicamente não só essa descentralização, criando novos centros de interesse enquadrados na paisagem rural, como para organizar o espaço do território adstrito à zona de influência duma cidade como a capital inglesa”.

³⁵⁴ *Idem*, pp.38-42. Andresen define a *Unidade de Vizinhança* como um “primeiro agrupamento de famílias dotado no seu conjunto daquela escala humana susceptível de favorecer harmonicamente as relações Indivíduo-Sociedade. Esse escalão de base implica um mínimo de auto-suficiência, que é a sua razão de ser, em matéria de abastecimento diário, assistência infantil e escolar, espaços livres, cultura física e espiritual, além de ocupações profissionais em reduzida escala, sem perder de vista os contactos fáceis, rápidos e económicos com os locais de trabalho, quer estes se prendam às actividades urbanas ou industriais. A ordem de grandeza de uma *Unidade de Vizinhança* varia entre os 4000 e os 12000 habitantes...É assim através dela e talvez só nela, que é possível matar velhas saudades, encontrando de novo a escala humana, e portanto um ambiente que favoreça um «habitat» equilibrado, em contraste com o espectáculo caótico que nesta matéria se vai avolumando nas grandes cidades, onde tal planificação não foi feita segundo este espírito”. A definição apresentada por Andresen corresponde ainda, de uma maneira geral, ao conceito de *Unidade de Vizinhança* formulado originalmente por Clarence Arthur Perry no contexto do plano regional de Nova Iorque, de 1929 – conceito por sua vez herdeiro da cidade-jardim de E. Howard, a quem Mumford dedica todo um capítulo de *A Cultura das Cidades* em defesa dos valores de comunidade e de uma sociedade cooperativa que a sua concepção implicava.

³⁵⁵ *Arquitectura*, n.63, 3ª Série, Lisboa, (Dezembro) 1958, pp.5-22. A retrospectiva de Howard, conta com a organização e os textos de Carlos S. Duarte, e ainda com a publicação de um ensaio de Mumford, em que refuta uma das principais acusações apontadas ao modelo da *Garden-City*: “A Cidade-Jardim não foi apenas uma tentativa para aliviar a congestão das grandes cidades...foi igualmente uma tentativa para abolir o dormitório suburbano...a Cidade Jardim, tal como Howard a definiu, não é um subúrbio, mas a antítese de um subúrbio; também não é um refúgio rural, mas um alicerce mais integrado para uma vida urbana mais efectiva”.

³⁵⁶ Depois de receber, em 1962, o *National Book Award*, na categoria de não ficção, a *National Film Board of Canada* produziu uma série documental, de seis episódios, com base no livro, que levou os alarmantes avisos de Mumford a uma audiência ainda mais alargada.

³⁵⁷ João Andresen, *Para Uma Cidade Mais Humana*, Porto, Imprensa Social, 1962, pp.78-79.

³⁵⁸ Dando razão e vindo de encontro aos avisos deixados por *Uma Cidade Mais Humana*, em 2001 Vasco Croft descreve desta maneira o quadro desastroso do urbanismo nacional na última metade do século – sem que entretanto pouco ou nada de significativo tenha mudado: “Por razões económicas, sociais e políticas...Portugal não acompanhou as várias experiências do urbanismo moderno vividas por outros países europeus...O sistema urbano entrou em conflito permanente criando problemas de uma grandeza tal que começam a tornar-se insolúveis e a pôr em causa a vida das populações. Por detrás das acções de planeamento propostas, ou na base da sua inexistência, estão sempre decisões políticas, e os nossos governantes e autarcas, sem considerarem o futuro, têm confiado em demasia em processos liberais do tipo *laissez faire, laissez passer*...esquecendo as bases sociais e regionais do planeamento moderno. Os políticos são os primeiros a reconhecer a impossibilidade de resolução de certos problemas na ausência de estratégias de desenvolvimento nacionais e regionais em que os investimentos sectoriais se deveriam inserir...Sem planeamento nacional e na inexistência de um planeamento regional, o país vive um estado generalizado de indecisão, gastando verbas vultuosas em investimentos discutíveis, ao sabor das necessidades eleitoralistas, do apetite das câmaras e do paternalismo da administração central. Como é que é possível imaginar o país apenas como um somatório de planos directores mu-

nicipais, tantas vezes desadequados das realidades locais e completamente desenquadrados de grandes objectivos nacionais...E que fazer do descrédito generalizado no planeamento e nos seus instrumentos de acção, derivado do distanciamento e da falta de participação dos que com eles convivem diariamente...De onde advém a total ineficácia de tanta legislação sobre o ambiente, sobre o património histórico-cultural...Poderemos desculpar as câmaras, por falta de meios para combater a especulação fundiária e para que deixem de necessitar das grandes intervenções imobiliárias para se autofinanciarem? Porque razão hão-de as câmaras municipais travar a dispersão contínua das áreas residenciais e a promoção de «projectos grandiosos»...se estas acções vêm permitir a obtenção de verbas chorudas, através da cobrança de taxas...Em Portugal, tem faltado uma visão de conjunto em relação aos problemas do país. O Estado tem disponibilizando verbas importantes para a construção de estruturas físicas – habitações, escolas, hospitais, estradas, saneamento, etc. – obras realizadas avulso, muitas vezes apressadamente e segundo critérios duvidosos. Contudo, o planeamento que nos faz falta não se esgota na construção das obras e só poderá realizar-se completamente quando for capaz de considerar a vida social e cultural no seu sentido mais amplo” – Vasco Croft, *Arquitectura e Humanismo, o papel do arquitecto, hoje, em Portugal*, Lisboa, Terramar, 2001, pp.50-51.

³⁵⁹ Como recorda e explica Robert Wojtowicz: “Jacob’s book, «*The Death and Life of Great American Cities*», appeared the same year as «*The City in History*», and it was a sweeping indictment of the whole principle of decentralized planning. Jacobs argued that the various planning movements of the twentieth century had all sapped the vitality out of large cities, and she lumped these movements together under the single scornful heading, «*Radiant Garden City Beautiful*». Curiously, both Mumford and Jacobs believed in a sociological approach to understanding urban centers with all of their human variety. In practice, however, they differed over the form that the modern city should take. Mumford, of course, looked to the regional city as the ideal solution, whereas Jacobs maintained that the best neighborhoods were not planned at all. Her ideal was the high-density city block, like that of her adopted Greenwich Village, in which people of many diverse groups and ages mixed at all hours without fear of crime. A variety of periods and styles in building helped to foster this diversity, as did a wide range of residential types and commercial establishments placed cheek by jowl” – Robert Wojtowicz, *Lewis Mumford and American Modernism: eutopian theories for architecture and urban planning*, New York, Cambridge University Press, 1996, pp.158. A resposta e a crítica feroz de Mumford, em “*Home Remedies for Urban Cancer*” – sugerindo que as receitas de *A Vida e Morte das Grandes Cidades* estavam para o planeamento, da mesma maneira que o remédio caseiro estava para a medicina moderna, não vai impedir a influência, a popularidade e a actualidade que as observações de Jacobs ainda hoje mantêm.

³⁶⁰ Vasco Croft, *Arquitectura e Humanismo, o papel do arquitecto, hoje, em Portugal*, Lisboa, Terramar, 2001, pp.43.

³⁶¹ *Arquitectura*, n.63, 3^a Série, Lisboa, (Dezembro) 1958.

³⁶² Com raízes nas teses de Proudhon (*Do Princípio Federativo*, 1863), as ideias de Kropotkin (*A Comuna de Paris*, 1880), Gasser (*A Liberdade Comunal como Salvação para a Europa*, 1943) e Bookchin (*Municipalismo Libertário*, 1990) partilham, de uma maneira geral, da mesma filosofia, de que o território natural de organização política, de participação directa e democrática, de gestão e administração das comunidades não é o do Estado-Nação, mas o das cidades, municípios e regiões, cooperando livre e solidariamente entre si. Escrita em plena II guerra mundial, a obra de Gasser antecipava, ainda que timidamente, a concepção de uma união europeia muito diferente da actual, com base no modelo confederativo inspirado na experiência helvética, e que está na origem da fundação, em 1953, do *Council of European Municipalities and Regions*.

³⁶³ Duas notas breves sobre o regionalismo e o urbanismo no contexto do Estado Novo. Primeira: no início da década de 1960, a emigração da po-

pulação do interior para as cidades e para o estrangeiro era já um tema premente, de todos conhecido e debatido nas sessões da Assembleia da República, onde havia a consciência de que as políticas de investimento económico, agrícola ou industrial não beneficiavam nem atendiam às necessidades do país se não fossem discutidas no quadro das assimetrias e das necessidades das regiões mais carecidas. O governo chega por isso a ponderar a criação de uma Junta de Planeamento Regional tutelada por si e que concentrava em si mesmo a distribuição dos recursos e a resolução dos problemas vividos localmente, nas mais diversas cidades e províncias do território nacional. Dirigido a partir de Lisboa, a instituição deste organismo acabará por não se concretizar e só em 1969, na sequência da aprovação do III Plano de Fomento (1968-1973), são criadas as quase inconsequentes Comissões Consultivas Regionais de seis regiões-plano – Norte, Centro, Lisboa, Sul, Açores e Madeira. Segunda nota: Se é verdade que a legislação de 1934 (Decreto-Lei n.24802) e 1944 (Decreto-Lei n.33921) promovia a elaboração de planos gerais de urbanização e a expansão das sedes dos municípios (“em ordem a obter a sua transformação e desenvolvimento segundo as exigências da vida económica e social, da estética, da higiene e da viação com o máximo proveito e comodidade para os seus habitantes”), o certo é que às câmaras municipais nunca foram dados os meios materiais, humanos e a autonomia, nem as mesmas mostraram a capacidade de iniciativa e a coragem política de remarem contra o carácter ideologicamente ruralista e centralista do fascismo português, que acabou por frustrar à nascente a concepção e o alcance destes projectos. A aprovação do Decreto-Lei n.46673, de 1965 vem entretanto mais tarde, em fase de expansão económica, retirar competências urbanísticas às autarquias para as entregar em definitivo à promoção privada, através do licenciamento de operações de loteamento esporádicas, negociadas caso a caso com o aparelho burocrático do Estado. A realização de planos de urbanização cai assim em desuso, tornada quase impossível por um novo regime legal de uso e classificação do solo, que antes permitia a expropriação da propriedade rústica pelo valor do seu rendimento agro-florestal, vindo agora premiar a especulação imobiliária da obtenção de mais-valias pela passagem de um terreno agrícola a urbano. É ainda neste quadro, já com décadas, que continuam a ser projectadas densidades e áreas de construção muito acima das necessidades, do crescimento demográfico e do previsível serviço à actividade económica, num modelo extensivo e fragmentado que dificulta o estabelecimento de redes de mobilidade e de serviços à população.

³⁶⁴ A par de Andresen, concorrem ao lugar de professor da cadeira de Urbanologia os arquitectos David Moreira da Silva (com a dissertação: *Subsídios para a Elaboração do Código Urbanístico Português*) e Fernando António Lorenzini Borges de Campos (*Planeamento Urbano e Territorial*). As provas públicas para as posições de docente de arquitectura, urbanismo, pintura e escultura são tema da XI Exposição Magna da ESBAP, em Outubro de 1962.

³⁶⁵ No texto que acompanha o anteplano, Andresen começa por analisar o território a urbanizar detectando três zonas distintas que descreve cuidadosamente: Zona 1 – “*Parte a ocidente, já comprometida por toda uma malha viária em xadrez, de ruas paralelas e perpendiculares à costa, que constitui a chamada Foz Nova...apresenta características nitidamente residenciais, embora mal apetrechada em matéria de apoio comercial local e de estabelecimentos de Ensino Oficial, o que a levou a ser considerada com um tipo de cidade-dormitório, ainda que dotada de certa vida social fechada que a tem caracterizado, facilitada, senão provocada, pela grande zona rural que se interpõe desde longa data, entre ela e a restante parte urbana do Porto. Verifica-se porém que esse carácter tende ultimamente a desaparecer, não só devido a uma maior facilidade de transportes rápidos, como pela continuidade cada vez mais acentuada na direcção do centro urbano da cidade provocada pela abertura da Avenida Marechal Gomes da Costa, com toda a consequente urbanização envolvente. O facto desta zona se desenvolver ao longo do mar, com as suas praias, o seu*

carácter isolado e sossegado, transformou esta parte do litoral num local residencial de eleição para uma parte de população de maior nível de vida, reflectida aliás nas boas e cuidadas moradias que aqui se encontram, apesar de se notar ultimamente a construção de alguns blocos de andares". Zona 2 – "A parte oriental, onde começou já uma urbanização do mesmo tipo...conhecida por zona dos Dominicanos...embora mais recente, é igualmente uma zona estritamente residencial, constituída por moradias igualmente reveladoras dum bom nível de vida dos seus habitantes. Há aqui a assinalar a presença duma recente praceta, sobre a qual dá a Igreja e um prédio de andares, cujo rés-do-chão é ocupado por estabelecimentos comerciais. Neste pequeno conjunto esboça-se um princípio de centro de interesse à escala vicinal. De resto, o apoio comercial desta zona é praticamente nulo". Zona 3 – "O terreno intermediário entre as duas zonas citadas, de características predominantemente rurais, reforçadas por um ou outro agrupamento habitacional...(constitui uma) grande zona intermédia, de carácter rural, como acontece ainda em tantos outros pontos da Cidade do Porto. Apresenta esta zona aspectos curiosos dignos de serem salvaguardados pelo contraste agradável que oferecem em relação à grande parte urbanizada da cidade. Chamou-nos neste capítulo a atenção o conjunto onde se situa a Igreja de Nevogilde, formando um largo pitoresco, no meio do qual se situa a Igreja, de pequenas proporções, mas de vincado sabor arquitectónico. Em torno desse largo arborizado, dispõem-se um conjunto de moradias cuidadas, que são testemunhas agradáveis doutros tempos e devidamente integradas no ambiente local. No fundo da Travessa de Nevogilde, situa-se uma outra moradia integrada num belo jardim cercado por muros altos que representa no seu conjunto um valor a manter. De resto, nota-se a presença de casario pobre, de exploração rural, anacrónico dentro duma cidade, o qual dá albergue a diversas famílias, em condições higienicamente indesejáveis. A par destas figuram outras, de construção mais recente, embora sem grande interesse arquitectónico, mas a respeitar pelo valor que representam e porque oferecem já as devidas condições de habitabilidade. Caracteriza ainda esta zona a existência de manchas de arvoredo que lhe dão um ar agradável de paisagem rural e que tornam o local saudável. Na maioria dos terrenos livres faz-se lavoura, pelos processos mais primitivos, o que, embora pese o carácter pitoresco que esse espectáculo empresta por contraste a uma cidade, tem na verdade o seu quê de extemporâneo nesta época, em que há ainda uma grande população urbana mal alojada. Há, pois, que conquistar esses terrenos para lhes dar um destino mais de acordo com as necessidades actuais, acabando-se pois com o habitat rural que ainda abunda no Porto". Depois de enumerar ainda os programas e equipamentos de apoio existentes, Andressen passa a explicar exaustivamente os 4 sectores previstos na proposta, tendo em conta o esquema viário do Plano Director Municipal: Sector A – "Compreendido entre a Avenida da Boavista, a projectada Avenida Central e um troço do ramo ascendente do Sistema de Travessia, com uma área de 46,0045 hectares...constituirá uma Unidade de Vizinhança, à ilharga da qual se localizou o Liceu Misto exigido no programa...(neste sector) está integrado o conjunto onde se encontra a Igreja de Nevogilde, que se procurou manter intacto na sua estrutura espontânea. Mantiveram-se também intactas...determinadas propriedades com belos jardins e arvoredo, pois são elementos de valorização insubstituíveis... (bem como alguns) arruamentos existentes, embora se alarguem ou rectifiquem onde necessário e possível, e se prolonguem quando se tornou vantajoso". Ao longo da Avenida da Boavista era proposta a edificação de "um grupo de 8 blocos para habitações, com 8 andares cada...com acesso pelo interior do sector" e a construção das mais variadas tipologias "que vão desde a moradia individual (em número reduzido aliás) até a um bloco de 14 andares, que se encontra junto ao Liceu". Num conjunto que "constitui organicamente aquilo a que hoje se chama uma Unidade de Vizinhança, isto é, um conjunto residencial dotado duma primeira auto-suficiência", estava ainda e por isso prevista a construção de "um pequeno Centro Comercial, disposto em torno duma

praceta, que devido à topografia local, se desenvolverá em duas plataformas, ligadas por escadarias. É constituído por um conjunto de edifícios de 3 e 4 pisos, cujo rés-do-chão é destinado a estabelecimentos comerciais do uso diário, tais como mercearia, drogaria, padaria, farmácia, café, etc., além dum pequeno cinema e centro social, com uma salão de reuniões...Em matéria de assistência infantil distribuiu-se pelo conjunto 4 creches e 4 jardins infantis. A escola primária, com 18 salas, com capacidade para 700 alunos (10% da população correspondente), situou-se no centro da composição, de forma a servir da melhor maneira toda a população em idade escolar, tendo-se admitido como raio de acção máximo 800 metros, de forma a que as crianças só tenham que atravessar no seu trajecto artérias de trânsito local, isto é, à escala vicinal. O local escolhido é rodeado dum pinhal, o que lhe o que lhe dará certamente o melhor enquadramento". A estes programas vinha juntar-se uma "biblioteca junto a um espelho de água, recinto de jogos para crianças" e o "Liceu Misto... (com) uma área de 28000m² aproximadamente...ladeado a nascente por uma ampla esplanada de acesso, que o separa dumha praceta de estacionamento de carros...que serve igualmente um bloco de habitações, em forma de torre, com 15 pisos". Sector B – "Limitado pela Avenida Marechal Gomes da Costa, a Avenida da Boavista e o restante troço do ramo ascendente do Sistema de Travessia...Corresponde a este sector uma área de 721,211 hectares... (constituindo) uma segunda Unidade de Vizinhança, na qual se integrou o Centro Desportivo e o Parque comuns a toda a zona de Nevogilde, aproveitando a existência dum campo de futebol". Neste sector Andersen pretendia conciliar a urbanização existente com a projectada, num "espírito mais livre e maleável, com grande predomínio de espaços livres, no meio dos quais se integram os volumes projectados... A este sector B fica destinado uma população da ordem dos 6782 habitantes, aproximadamente, ou seja, prevê-se um aumento, em relação à população actual, de 4705 habitantes... Tal como aconteceu no sector A, distribuiu-se esta nova população por diferentes tipos de habitação, ou seja desde a moradia unifamiliar até ao bloco-torre de andares. Constituíram-se assim diversos núcleos, agrupando as Habitações Económicas, as de Renda Económica, ou aquelas entregues à iniciativa privada". Esta unidade, equipada com "um Grupo Escolar de 16 salas para 670 alunos" e um "conjunto de 4 Jardins Infantis e 3 Creches", é sobretudo caracterizada pelo "Centro Desportivo, junto à bifurcação da Avenida Central, Centro este que se desenvolve à escala de toda a Zona de Nevogilde, assim como o Parque que lhe dá seguimento. Este Centro Desportivo... seria tratado e valorizado de forma a ser um foco de atracção de todos os habitantes, servindo não só para a prática da mais variada cultura física, como para promover o mais desejável convívio social". Sector C – "Compreendido entre os dois ramos do Sistema de Travessia, já atrás definido, com uma área de 21,780 hectares... o local mais indicado para o Centro Cívico, Comercial, Cultural e Religioso, que passaremos a denominar no seu conjunto por Centro Comum, dadas as circunstâncias do seu uso ser comum a todos os habitantes desta zona". Este CC "forma com o Centro Desportivo, o Parque e com o Liceu um conjunto localizado no centro de toda a composição, como está naturalmente indicado, tendo em vista a vasta área de terreno e a população a servir, apesar de que cada um dos outros sectores ter à sua disposição, centros comerciais próprios, à escala vicinal. A restante parte deste sector C será destinado a Unidades residenciais". O CC é concebido "com certa larguezza, de forma a poder comportar um determinado número de actividades inerentes a uma população da ordem dos 23000 habitantes", numa "política de descentralização urbana que se vem esboçando custosamente na cidade do Porto, a fim de aliviar não só o centro da cidade dumha população que lá se desloca diariamente, por não encontrar nas suas zonas residenciais aquilo que precisa, como se contribui para descongestionar o tráfego urbano, ao mesmo tempo que se dotaria a Zona de Nevogilde dumha auto-suficiência conveniente... (podendo instalar-se aqui) um pequeno mundo de negócios... provocando uma vida própria, na qual se integravam as actividades

des culturais, religiosas, os cafés, os centros de diversão, etc., fomentando as relações sociais naturais, através destes espaços organizados e variados, definidos pela série de praças postas à disposição dos peões, uma vez que os automóveis servem este complexo urbano perifericamente...O eixo principal da Composição é dado pela directriz da Rua do Crasto, no enfiamento da qual se situa a praça principal do Centro Comum, praça esta aberta a poente e sul. A nascente e norte é limitada por um bloco extensivo em L, destinado a comércio, escritórios e habitações, e por um edifício de 3 pisos, de base quadrada destinado a Supermercado. Do lado poente desta praça, e com frente para ela, implantou-se o Centro Religioso, que não é mais do que a Igreja Paroquial, com todas as instalações inerentes a tal instituição...Este conjunto de edifícios é ligado por um pórtico coberto para abrigo de peões, pórtico que se prolonga para sul e para norte. Do lado sul, ele parte dum parque de estacionamento, servindo um edifício alto (20 andares) destinado a escritórios e habitação, Do lado norte conduz os peões até ao Mercado, Centro de Saúde, e Centro Cultural, passando pelo meio dum parque que se projectou aproveitando uma zona arborizada existente". "Dentro deste sector, mas fora do Centro Comum, para norte, temos dois quarteirões...em relação ao primeiro, conservou-se um conjunto de 4 moradias com os seus jardins, e adaptou-se a parte restante de forma a poder comportar um certo número de habitações unifamiliares em ala contínua, dotadas de jardins privativos. O outro destinámos à implantação duma série de blocos-torres, adaptando-se à configuração do terreno". Sector D – "Constituído pela Foz Nova e umas parcelas de terrenos livres que se encostam ao ramo descendente do Sistema de Travessia, medindo 76 hectares...já praticamente estruturado duma forma total, manterá um carácter de zona residencial, além da sua função balnear". Andersen divide este Sector D em "dois subsectores – um para norte da Rua do Crasto e outro para sul...O primeiro foi dotado com um Grupo Escolar de 12 salas, que serve não só esta parte como a parte norte do Sector C. Destinaram-se também terrenos para a construção de Jardins Infantis, e criou-se um pequeno Centro Comercial local, constituído por uma praceta com dois lados envolvidos por um edifício em L, destinando-se o rés-do-chão a comércio, e os andares a habitações e escritórios...Um pequeno jardim-parque defronte do Centro Comercial, cria um local de ar livre que completa este equipamento de carácter comum, favorável ao fomento de relações sociais...O subsector sul, comporta igualmente um Grupo Escolar, para 10 salas, servindo também a parte sul do Sector C, e Jardins Infantis. Os restantes terrenos livres foram adaptados à construção de blocos de habitação de 3 e 4 pisos" A memória descritiva do projecto está disponível na íntegra em: doportoeneoso.blogspot.pt/2011/05/os-planos-para-o-porto-dos-almadas-aos_21.html (data da última consulta: 01/10/2018).

³⁶⁶ Tendo elaborado, em 1962, as *Bases para o Desenvolvimento Turístico do Algarve*, caberá a Keil do Amaral a elaboração da primeira proposta do plano para a península de Tróia, tendo em vista o seu "aproveitamento como zona de grande turismo nacional e internacional". Tratando-se de projectar integralmente um território vasto – obra excepcional no país, até então, e mesmo no estrangeiro, onde eram raros os exemplos de intervenções deste tipo com tamanha envergadura, Keil do Amaral chegará mesmo a confessar, feito o reconhecimento do terreno: "não ficámos só deslumbrados. Ficámos também amedrontados com a grandeza da tarefa. Assim como se nos tivessem convidado para jantar e nos pusessem à frente, para comer dum vez, um boi inteiro...". Nas *Bases para a Criação de um Centro Turístico em Tróia*, de 1963, vão ficar fixadas as linhas gerais de intervenção que passavam sucintamente pela organização não de uma cidade extensa, mas de um conjunto de pequenos núcleos distintos com relativa auto-suficiência, com capacidade para 3000 e 4000 habitantes, distribuídos ao longo de uma eixo principal – de uma via rápida de acesso interior, que estruturava longitudinalmente todo o território. A partir desta via era então definida uma malha secundária de circulação que dava acesso a 12 sectores residenciais – 10 "vilas" e 2 "cidades", que comportavam

uma população total de aproximadamente 52000 pessoas. A fraca densidade projectada acabará por estar na origem da discórdia e do definitivo divórcio do arquitecto com a Soltróia – Sociedade Imobiliária de Urbanização e Turismo Lda. que obviamente pretendia tirar do investimento a maior rentabilidade possível. Na sequência deste desentendimento Andresen é chamado a colaborar e a assinar, em 1964, um novo plano saído do Gabinete Técnico da Soltróia. Embora o espaço ocupado fosse menor em relação ao estudo anterior, o novo projecto propunha um aumento da população para 77950 habitantes, com cerca de 35% da população instalada em moradias e a restante em prédios multifamiliares, o que se traduzia numa maior densidade de ocupação do solo por m², e consequentemente num ganho financeiro mais elevado que satisfazia as pretensões da empresa promotora. O “plano Andresen”, como ficará conhecido, pressupunha, na vez de 12 vilas e cidades, um conjunto de 4 grandes núcleos, A, B, C e D, compostos por unidades mais reduzidas implantadas na costa sul e poente da península. De acordo com o quadro de áreas final, cada sector estava distribuído desta maneira: AI: 120.000m²/2520hab, AII: 280.000m²/5880hab, BI: 200.000m²/4200hab, BII: 600.000m²/2600hab, BIII: 360.000m²/7560hab, CI: 200.000m²/4200hab, CII: 410.000m²/8610hab, CIII: 280.000m²/5880hab, DI: 150.000m²/3160hab, DII: 350.000m²/7350hab, DIII – 250.000m²/5250hab. Aprovadas as bases da nova estruturação, são submetidos em 1966 os anteplanos relativos aos núcleos A (Ponda do Adoxe) e BIII, por onde se pretendia dar início à urbanização, procurando-se, como se afirmava em memória descriptiva, “*dotar o conjunto da comodidade e da eficiência funcional inerentes a uma criação urbana dos nossos dias, evitando no entanto cair em soluções que tomassem uma expressão demasiado rígida, resultante de uma concepção mais mecânica do que orgânica*”. Propunha-se como tal, “*dar aos mais variados sectores deste conjunto um ambiente mais espontâneo, ao qual não serão indiferentes tantos exemplos típicos dos pequenos aglomerados portugueses, tão conhecidos pelo seu carácter, intimidade e escala humana... de maneira que este primeiro núcleo que a Soltróia pretende edificar seja uma válida síntese dum moderna criação urbana nacional, dentro de um programa específico e das condicionantes naturais que houve que respeitar*” – enunciavam-se assim, para Susana Lobo, “os mesmos princípios que tinham estruturado o primeiro plano, mas agora interpretados sob a perspectiva de um cruzamento entre a tradição urbanística portuguesa e os modernos conceitos de planeamento”. Com o falecimento de Andresen, em 1967, a entidade promotora do empreendimento vê-se novamente sem um técnico responsável e é já só no início de 1970 que se retomam os trabalhos, agora a cargo de Francisco Conceição Silva. Sobre os vários planos de Tróia, dos anos 1960 à actualidade, ver: Maria da Graça Gonzalez Briz, *A Vilegiatura Balnear Marítima em Portugal, 1870-1970, Sociedade, Arquitectura e Urbanismo*, Dissertação de Doutoramento em História de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2003, pp.360-396; e Susana Lobo, *Arquitectura e Turismo: Planos e Projectos, As Cenografias do Lazer na Costa Portuguesa, da 1^a República à Democracia*, Dissertação de Doutoramento em Teoria e História da Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2012, pp.148-1544.

³⁶⁷ Antes da descrição da proposta, Andresen começa por fixar e estabelecer: “*Foi nossa intenção primordial tirar partido daquele ambiente de arquitectura espontânea que tanto caracteriza lugares célebres de turismo europeu de hoje, como Portofino, Santa Margarida, Capri, Ibiza, Sitges, Saint Tropez, etc., velhos lugares de pesca de que o turista se apoderou por neles ter encontrado um sabor de vida e uma espontaneidade colorida que não é possível obter em conjuntos novos planeados segundo as mais clássicas regras dum urbanismo funcional. Deve dizer-se no entanto que não se trata de fazer um “pastiche”, mas sim de aproveitar o carácter dum sítio embora constituído apenas por uma meia dúzia de casas modestas bem casadas com o mar e o penedo, e dele tirar o tom pelo*

qual deve afinar a restante partitura arquitectónica. O imprevisto, o colo-rido, o ar modesto, mas alegre, o próprio paradoxo ingénuo, são notas que se pretendem valorizar através de uma linguagem plástica que será certamente sensível a muito turista exigente e criterioso. Consideramos pois esse modesto casario como o embrião urbanístico da parte principal do conjunto, verdadeiro ponto final duma visita ao futuro Centro Turístico dos Reis Magos. É evidente que por factores de ordem diversa não se-rá possível dotar todo o conjunto do mesmo espírito urbanístico, mas procurou-se no entanto conjugar as diversas zonas e sectores de forma a que as características e exigências de umas e outras pudessem ser satis-feitas sem prejuízo mútuos quer de ordem estética quer funcional. Assim se definiram zonas com características diferentes, administrando o espa-ço de maneira a encontrar o lugar mais apropriado para as diversas ini-ciativas. Houve porém o cuidado de não criar uma compartimentação rí-gida e formal, mais própria de centros urbanos onde a disciplina funcio-nal se põe naturalmente com outra premência. Adoptou-se antes uma téc-nica urbanística francamente simples, não arreigada a teorias especiais, mas sempre de acordo com a natureza topográfica do terreno e com os meios de que pode vir a dispôr para levar a termo este empreendimen-to...A variedade de elementos que constituem o programa determinou a subdivisão do conjunto por sectores de natureza diferente – as zonas e centros – para os quais se prevê diferentes tipos de ocupações e edifica-ções a saber: Centro Misto CM2, constitui como já demos a entender a parte principal do conjunto, pois não só corresponde ao sítio onde existe actualmente um pequeno agrupamento de casas sobre a praia, que são a pedra de toque para o espírito de desenvolvimento deste sector, como se-rá o ponto de convergência de todos os interesses e actividades locais. Trata-se de uma zona de carácter misto, isto é, tanto será o centro balne-ar, como centro comercial, como local onde se encontram concentrados os restaurantes, os cafés, etc., como se permitirá a construção de edifícios destinados a pensões, pequenos hotéis, apartamentos ou aluguer de quar-tos. Enquadrado neste centro misto inclui-se ainda a construção dum pe-queno centro cultural (CC) - cinema, sala de exposições, museu. Prevê-se mesmo a construção de uma torre de apartamentos englobada neste sec-tor, pois pretende-se que ele seja um centro animado de vida e activida-des, pelo que é nele que se conta instalar ainda as agências de turismo, de companhias aéreas, os correios, os bancos e o comércio não só de ar-tesanato e artigos regionais, mas também a mercearia, farmácia, vestuá-rio, tabacarias, etc. Será o carácter versátil deste conjunto que fará desta zona o verdadeiro centro social dos Reis Magos... Praticamente todo o espa-ço livre deste sector é posto à disposição do peão, formando ruas aconchegadas ou pequenas pracetas em socalcos sobre o mar, dotadas de escala humana e de formas irregulares, processo através do qual preten-demos dar ao ambiente um conforto que a todos será grato apreciar, por contraste com um tipo de urbanização monumental e fora de escala que, em vez de congregar todos num desejado convívio dotado de calor huma-no, a todos dispersa e faz sentir o seu isolamento. Não se pretenderá im-por para este Centro qualquer céreca rígida, a fim de evitar o tom mono-córdico resultante de um planeamento categórico. Prevê-se de facto que os edifícios corridos que definem as pracetas e se estendem ao longo da rua central que as une, tenham 2 ou 5 andares...Já a torre de apartamen-tos é um elemento a considerar não só para tirar um maior rendimento de espa-ço, como para provocar uma certa densidade de população, como ainda se torna um elemento que, por contraste, se poderá harmonizar plasticamente com a restante parte...Centro Misto CMI, localizado no outro extremo da composição destina-se a apoio comercial dos sectores residenciais considerados para este lado. Forma uma pequena praca, que recebe dois edifícios de 3 e 4 pisos, cujo r/chão se destina a comércio local e cujos restantes pisos se podem destinar a habitação. Centro Cívi-co CCV, sob esta designação...considerou-se uma zona contígua ao CM2, organizada em socalcos formando pracetas, destinadas a receber a igre-ja, mercado, comércio de abastecimento e algum artesanato, assim com o

posto de correios, polícia, etc... Centro Desportivo CD, para este efeito aproveitou-se a parte do terreno que pelas suas condições topográficas oferecia as melhores condições. Por outro lado a sua localização, dado o seu carácter de espaço verde reservado, constitui a melhor transição do CM2 e do CCV, para as restantes zonas, desenvolvidas segundo um tipo diferente de urbanização que teve de atender a outros critérios de ocupação... 4 campos de ténis, um campo de golfe, um edifício destinado a clube com vestiários, balneários, sala de jogos, recinto para crianças, podendo mesmo admitir-se uma piscina... Unidades Hoteleiras UH, independentemente do carácter de ocupação hoteleira, embora mais modesta que pode desempenhar parte das edificações do CM2, criaram-se 5 sectores hoteleiros com características diferentes, quer pela sua localização, quer pela sua classificação... Unidades de Habitação Isolada HI... Unidades de Habitação Acoplada HA... Unidades de Habitação Multifamiliar HM... Espaços Verdes, é desnecessária encarecer a importância da presença dos elementos verdes na composição do conjunto, não só pelo seu contributo para a valorização paisagística do sítio, de forma a que os elementos naturais e a arquitectura constituam um quadro harmónico e variado, como pela sua necessidade sob o ponto de vista social – locais de convívio ameno de crianças e adultos...” – de acordo com a memória dos estudos preliminares, de 24 de Novembro de 1963.

³⁶⁸ Sobre os Bairros do Viso e do Cedro, que representam o último fôlego do programa de casas económicas construídas no Porto pelo Estado Novo, não foi possível recolher no arquivo de Cristiano informação significativa e esclarecedora da participação de Andresen na elaboração destes empreendimentos. Em relação ao Viso foram encontrados apenas os desenhos e a memória descritiva que dizem respeito ao primeiro anteprojecto, de Dezembro de 1959, e em que o autor começa desde logo por explicar que os terrenos onde se pretendia construir o agrupamento, “*integram-se dentro dum conjunto urbanístico recentemente estudado pelo Gabinete de Urbanização da Câmara Municipal e serão servidos por artérias a criar e consideradas no mesmo plano. Pena é que ao trabalho de que estamos incumbidos não corresponda uma unidade de terreno perfeitamente definida pelas novas vias, pelo contrário, ficamos a dispor de três parcelas separadas, de configurações irregulares e caprichosas. Ficou porém de pé a esperança de que a restante parte dos dois grandes quarteirões definidos pelas artérias projectadas venha, uma vez construída, a fazer o desejado conjunto com a parte que hoje se projecta. Dizendo isto, pensamos já que muito brevemente se virá a impor nas imediações deste núcleo de instituições de carácter colectivo tais como a creche, o jardim infantil ou a escola primária. Era grande desejo nosso efectivamente vir a ver este agrupamento não só aumentado como devidamente apetrechado, isto é completado dentro de um conjunto tão harmónico como eficiente. Julgamos que aliás isso está em princípio dentro do pensamento de todos que a este assunto se dedicam, pelo que nos é permitido pensar que aquilo que agora se inicia seja a primeira fase de um conjunto de outra escala a que venha a constituir um verdadeiro Habitat*”. O alerta de Andresen prende-se naturalmente com o desejo de ver o território definido pela estrada da Circunvalação e pelas ruas Direita do Viso e Ferreira de Castro pensado como um todo coerente, segundo os princípios de uma autêntica *Unidade de Vizinhança*, e não como um somatório de intervenções isoladas e desgarradas, com a ausência de equipamentos comuns e de serviço à comunidade, que só ao largo dos anos virão a ser construídos. Como aliás chega a ser noticiado, poucos meses após a inauguração do agrupamento, assiste-se ao protesto dos seus moradores “que tiveram de inscrever os seus filhos na escola da Senhora da Hora, em Matosinhos, que ficou logo sobrelotada. Dão conta que existem «mil crianças» no bairro, mas que não dispõem de qualquer equipamento, manifestando preocupação também com a linha de comboio e com os terrenos em volta, extensos silvados” – Paulo Rogério de Sá Pinto Marques de Almeida, *Favor, Recompensa e Controlo Social, os Bairros de Casas Económicas do Porto (1935/1965)*, Dissertação de Mestrado em História Contemporânea, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2012.

sidade do Porto, 2010, pp.44). Mesmo conseguindo persuadir o MOP a apostar num programa misto, entre habitação privada e plurifamiliar, o planeamento e a edificação do Viso não parece assim corresponder, desde o início, ao modelo de intervenção preconizado por Andresen, seja no que se refere à sua configuração urbana, escala e apetrechamento, seja no que se refere ao “*bom tratamento do terreno*”, que não chegará a ser executado, e que o arquitecto considerava tão importante e indispensável quanto o bom “*tratamento das fachadas e dos volumes dos prédios*”. Relativamente ao proposto neste estudo prévio, vai estar prevista a implantação de 7 blocos com 4 pisos, que abrigavam no total 290 apartamentos, e a construção de 36 moradias geminadas em grupos de 2 (GM2), 4 (GM3), 6 (GM1, GM5), 8 (GM4) e 10 (GM6). Os prédios comportavam distintas categorias – das mais modestas, com escadaria de acesso exterior (do tipo a), às mais espaçosas (do tipo A e B), e com diferentes tipologias (com 2, 3 e 4 quartos) distribuídas desta forma: aII-32 fogos (blocos BL1, BL5, BL6), aIII-96 (BL1, BL5, BL6), aIV-24 (BL5, BL6), AII-16 (BL2, BL4), AIII-40 (BL2, BL4), AIV-8 (BL2, BL4), BII-16 (BL3), BIII-48 (BL3, BL7), BIV-8 (BL3). As moradias, destinadas a classes sociais diferenciadas, eram-no também de diferentes tipos (C e D), mais ou menos “luxuosas”, com áreas variáveis e um número de quartos que se situava entre os 3 e os 7: CII-4 habitações (GM3), CIII-14 (GM1, GM4), CIV-2 (GM2), DII-2 (GM5) DIII-10 (GM6), DIV-4 (GM5). Sem regra aparente, que não seja a de proporcionar “*uma sequência de perspectivas variadas*”, a implantação do conjunto acusava inevitavelmente alguma falta de coesão e unidade, agravadas pela dispersão dos edifícios ao longo de diferentes parcelas de terreno separadas si. Na sua versão final, o plano acabará por adoptar uma disposição mais disciplinada, com volumetrias mais regulares e com uma orientação mais marcada, e de que constará a construção de 296 apartamentos e 30 moradias, cujo desenho porém já não será da autoria de Andresen, mas da própria DGEMN. Nos anos 1970 o Bairro do Viso vai conhecer entretanto uma nova fase de expansão que estará a cargo do arquitecto Bento Lousan. Em relação às Casas Económicas do Cedro, em Vila Nova de Gaia (1962/66), o projecto vai com naturalidade seguir os mesmos princípios do primeiro Agrupamento, ainda que aqui com base num plano mais compacto e legível, a que no entanto faltarão os mesmos arranjos exteriores e equipamentos colectivos. Este conjunto compreenderá a construção 12 blocos habitacionais e de 62 moradias distribuídas por diferentes tipos e categorias, que repetem o mesmo desenho da DGEMN, adoptado no Viso. Tanto num caso como no outro, a Andresen não lhe caberá assim, no final, a arquitectura, mas apenas o estudo da implantação dos prédios e tipologias previamente definidas pelos serviços do MOP.

³⁶⁹ Conforme Memória Descritiva e Justificativa, de Junho de 1957.

³⁷⁰ Lewis Mumford, *A Cultura das Cidades*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1961 (Nova Iorque, 1938), pp.485-493.

³⁷¹ Clarence Arthur Perry, “Neighborhood Unit: a scheme of arrangement for the family-life community”, *Neighborhood and Community Planning, Regional Survey of New York and Its Environs*, 1929.

³⁷² Responsável por alguns dos mais brilhantes exemplos de arquitectura moderna construída no nordeste transmontano, a passagem de Viana de Lima por Bragança, na década de 1960, como arquitecto e consultor urbanista da câmara municipal, marcou de forma indelével a imagem cidade, cabendo-lhe a autoria de obras notáveis como as do Hospital Distrital, do Edifício da Torralta, ou ainda do Bairro e da Escola Primária do Toural.

³⁷³ Sigfried Giedion, *Espaço, Tempo e Arquitectura, o Desenvolvimento de uma Nova Tradição*, São Paulo, Martins Fontes, 2004 (1941), pp.808.

³⁷⁴ João Andresen, *Para Uma Cidade Mais Humana*, Porto, Imprensa Social, 1962, pp.41-42.

3.6 DA ARQUITECTURA POPULAR

“A Arquitectura Popular proporciona fontes preciosas para o estudo da génesis da arquitectura. O claro funcionamento dos edifícios rurais e a sua estreita correlação com os factores geográficos, o clima, como as condições económicas e sociais, expressos simplesmente, directamente, sem interposições nem preocupações estilísticas a perturbar a consciência clara e directa dessas relações, ou a sua forte intuição, iluminam certos fenómenos basilares da Arquitectura, por vezes difíceis de apreender nos edifícios eruditos, mas que logo ali se descortinam, se já estivermos preparados para os compreender e apre-*ciar*”³⁷⁵.

O primeiro ciclo de Pousadas turísticas construídas por iniciativa do Estado Novo tem lugar num período particular de afirmação dos valores nacionalistas e conservadores sustentados pelo regime. Com início em 1939, o programa é lançado no quadro da *Política do Espírito* e da *Campanha do Bom Gosto* patrocinadas pelo Secretariado de Propaganda Nacional que, sob a direcção de António Ferro, vai abraçar e promover a ideia de uma cultura popular de matriz rural como referência estética obrigatória e expressão própria da identidade portuguesa. Chamando a si as competências do Conselho Nacional de Turismo, que é incorporado na sua própria orgânica, o planeamento e a execução deste empreendimento a cargo do SPN vai ser desta forma utilizado como um veículo e instrumento da ideologia e da imagem do país, tradicional e pastoral, que se pretendia fixar e difundir, dentro e além-fronteiras.

Embora mais tardia, a campanha do governo aparece claramente influenciada pela experiência espanhola dos *Paradores e Albergues de Carretera*, tendo ambas surgido em ambiente de celebração e exaltação nacionalista: no caso de Espanha, a criação da *Junta de Paradores y Hosterías del Reino* antecede a Feira Internacional de Barcelona e a Exposição Ibero-Americana de Sevilha, em 1929, enquanto em Portugal a primeira rede destes equipamentos integra o Plano de Realizações do Duplo Cente-



509.Pousada S. Martinho, Alfeizerão

510.Pousada Santa Luzia, Elvas

511.Pousada S. Brás de Alportel

512.Pousada Santiago do Cacém

nário da Fundação e Restauração da Independência, de 1940. Ainda que com resultados diferenciados, mas à imagem do que sucede no país vizinho, um dos objectivos do Estado Novo era o de que as suas Pousadas servissem em simultâneo como uma escola prática, da arte de bem servir e receber, como uma mostra da gastronomia e do artesanato regionais, e desde logo como modelo e exemplo de um *Gosto* oficioso, a imitar pela indústria hoteleira e outras iniciativas congéneres.

Implantados estratégicamente ao longo dos principais itinerários rodoviários e em locais privilegiados do ponto de vista paisagístico, que lhes permitiam funcionar como verdadeiros “cartões postais”, estes alojamentos foram propositadamente pensados à escala modesta e íntima de uma “casa de campo” onde, na vez de um estabelecimento anónimo em que passaria “a ser conhecido pelo número do seu quarto”, o hóspede podia experimentar toda a hospitalidade, o acolhimento e a autenticidade da cultura e do povo lusitano. No seu “conforto rústico” e na sua “simplicidade amável”, as Pousadas propunham assim, por oposição ao cosmopolitismo e à vida mundana nas cidades, a possibilidade de um retorno à ruralidade, assumindo-se no final, mais do que Pousadas, como espaços simbólicos de representação social, de uma idealizada e encenada portugalidade³⁷⁶.

Com base nestes critérios foram construídos, ao longo da década de 1940, um total de sete alojamentos. Excepção feita à Pousada de S. Martinho em Alfeizerão (1943), desenhada por Velloso dos Reis Camelo, as unidades a sul do Tejo – as Pousadas de Santa Luzia em Elvas (1942), S. Brás de Alportel (1942) e de Santiago do Cacém (1945), foram entregues a Miguel Jacobetty Rosa, enquanto, a norte, as Pousadas de S. Gonçalo no Marão (1942) (com a colaboração de Januário Godinho), de Santo António em Serém do Vouga (1942) e de S. Lourenço em Manteigas (1948), foram projectadas por Rogério de Azevedo³⁷⁷.

Apesar da adopção de esquemas de organização do espaço particulares e das feições de sinal diferente, numa adaptação a situações e contextos muito distintos, o pitoresco, o casticismo e a própria dimensão doméstica destas “casas de campo” remetem-nos inevitavelmente para o imaginário da *Casa Portuguesa* e

para o universo da obra de Raul Lino, em que o regime irá encontrar as propostas e o vocabulário arquitectónico em harmonia e conformidade com o seu ideário político. Discípulo do arquitecto e historiador alemão Albrecht Haupt, influenciado pelo romanticismo e revivalismo de Ruskin e William Morris, as habitações de Lino definem-se pela simplicidade e decoro formal, pela enfatização e integração no lugar natural e cultural, e, em oposição à estandardização da produção industrial, pelo recurso e valorização de materiais e métodos de construção artesanais. Manifestamente anti-moderna e anti-urbana, não é de estranhar que a sua visão tradicionalista e nostálgica venha a ser apropriada, distorcida e reduzida à condição de um estilo e receituário, instrumentalizado para efeitos de propaganda do discurso oficial sobre o carácter e a identidade histórica nacional.

Se, por um lado, o regionalismo dócil destas Pousadas – se as elaboradas coberturas em telha, as chaminés proeminentes, as pérgulas e alpendres, as cantarias, lambris e azulejaria, os muros de pesado granito da Pousada do Marão ou as paredes caiadas das Pousadas de Jacobetty Rosa, espelham a vulgarização dos temas e das proposições de Lino, despidas da sua componente ornamental e folclórica, a composição de volumes puros (cilíndricos e prismáticos), a racionalização dos espaços, a distribuição e a separação das diversas áreas funcionais, reflectida no arranjo das fachadas, acusam ao mesmo tempo uma pesquisa de ressonâncias modernistas, numa abordagem característica da “geração do compromisso”, especializada no domínio de diferentes linguagens e formas de fazer arquitectura, como é bem evidente em Rogério de Azevedo que aparece ligado ao *Português Suave* das escolas dos Centenários no mesmo período em que vê construída a moderna garagem do *Comércio do Porto*, lado-a-lado, numa linguagem académica e historicista, com o edifício-sede do mesmo jornal³⁷⁸.

Sendo possível ao Estado Novo manter, até meados de 1940, a mesma retórica reaccionária e imobilista, o final da Guerra e a derrota das potências do eixo assinalam uma nova ordem política na Europa e no mundo que irá obrigar o regime a moderar as manifestações e representações mais fascizantes, sem com isso



513. Pousada S. Gonçalo, Marão

514. Pousada S. António, Serém

515. Pousada S. Lourenço, Serém

516. Comércio do Porto (1930/32)

abrir mão do seu autoritarismo e conservadorismo ideológico. Num quadro de abertura diplomática ao exterior – de integração na NATO, Nações Unidas e outros organismos internacionais, e de investimento no desenvolvimento económico do país, face à pobreza generalizada da população e às convulsões sociais que gerava, o esforço modernizador, ainda que limitado, de actualização e diversificação dos sistemas de produção, de aposta na industrialização, na electrificação e construção de barragens, na extensão das redes de comunicação rodoviária, ferroviária e na criação dos transportes aéreos, irá repercutir-se forçosamente na fragilização da narrativa de um Portugal eminentemente rural e agrícola, e no desmoronamento de uma visão condescendente e paternalista sobre a cultura e a arte popular.

Em 1953, é já pois num contexto inteiramente novo que o Ministério das Obras Públicas e o agora Secretariado Nacional de Informação (SNI) lançam o segundo ciclo de Pousadas ajustando-se o seu programa às circunstâncias políticas, sociais e culturais do momento. Traduzindo uma emancipação da actividade turística em relação ao papel propagandístico que lhe estava confiado, para passar a ser entendida como um investimento estratégico e uma actividade económica em si mesma, neste acerto, o plano e as disposições para a construção das novas Pousadas deslocam-se do campo simbólico de representação do Poder e da identidade, para se centrarem tendencialmente nas questões de funcionalidade e conforto, aproveitando-se a experiência e as falhas entretanto detectadas nos primeiros alojamentos. Vendo ampliadas as suas dimensões e a capacidade de resposta, cada unidade devia possuir nesta fase quatro zonas distintas – zonas de estar e dos quartos, de serviços e do concessionário, onde os hóspedes, visitantes e funcionários podiam coabitar sem a invasão dos espaços de socialização e da privacidade de uns e outros. Os novos projectos devia proporcionar, neste sentido, diferentes áreas de convívio e de isolamento, de relação entre interior e exterior, entre público e privado, determinando-se o fim da concentração das salas de estar, jantar e leitura num mesmo espaço comum, com vistas panorâmicas.

Estas preocupações concretas com o funcionamento do pro-

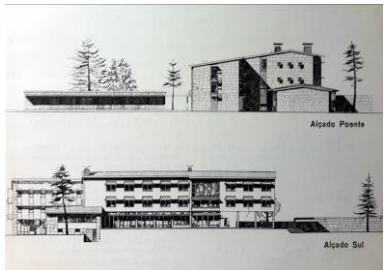
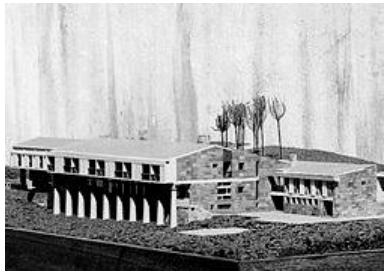
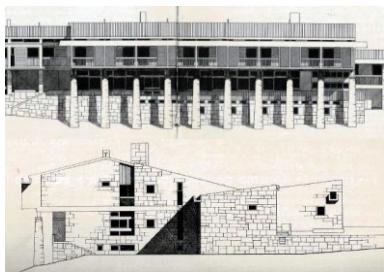
grama não implicam, ainda que em desuso, o abandono completo do enunciado de António Ferro – “As Pousadas destinam-se à propaganda do que é nosso, do que é português, simples e tradicional, de tudo o que faz o encanto de uma velha civilização, ainda tão pouco alterada por influências estranhas”³⁷⁹, subentendido nas entrelinhas do Despacho em que se exigia: “Deve fugir-se, como aliás e muito bem se fez nas construídas, a toda a espécie de estandardização quer no estilo, que se deseja se case intimamente com a paisagem e se aparente com a arquitectura da região, quer nas acomodações ou divisão interior... Para que as Pousadas possam cabalmente desempenhar a missão educativa e estimuladora que se pretendeu ao criá-las, é absolutamente necessário que sejam ao mesmo tempo modernas, cómodas, limpíssimas e de perfeito bom gosto”³⁸⁰.

Revelador de um processo de difícil e lenta adaptação do Salazarismo a um novo tempo histórico, será nesta contradição, entre o que resta do projecto político e iconográfico, e a autonomia, profissionalização e modernização da actividade turística, que é planeada a ampliação da rede de Pousadas, classificadas, em função da sua localização e vocação, em Pousadas de Estrada, Pousadas de Fronteira, Pousadas de Monumentos, Pousadas de Interesse Especial e Pousadas de Estímulo. Seja pela ambição da primeira estimativa, seja pela radicalidade de alguns projectos que acarretaram sucessivas revisões, aditamentos e mesmo o seu abandono, das 32 unidades inicialmente previstas apenas 10 serão de facto concretizadas até à primeira metade de 1960 – S. Bartolomeu em Bragança (1959), S. Gens em Serpa (1960), a Pousada da Ria em Aveiro (1960), a Pousada do Infante em Sagres (1960), S. Jerónimo no Caramulo (adaptação, 1962), S. Teotónio em Valença (1962), as Pousadas históricas dos Lóios em Évora (adaptação, 1963) e de S. Filipe em Setúbal (adaptação, 1965), e, da série de Pousadas em Barragens, que aproveitou os alojamentos provisórios da construção das hidroeléctricas nacionais, as Pousadas de S. Pedro em Castelo do Bode (adaptação, 1954) e de Santa Catarina em Miranda do Douro (adaptação, 1962)³⁸¹.

Contrariamente à unidade e uniformidade da primeira cam-



517.Pousada S. Bartolomeu, Bragança
 518.Pousada da Ria, Murtosa, Aveiro
 519.Pousada do Infante, Sagres
 520.Pousada do Infante, Sagres



521.M.Tainha, Oliveira do Hospital
522.M.Tainha, Oliveira do Hospital
523.F.Blasco, Portela da Gardunha
524.Teotónio Pereira, Vilar Formoso

panha, este novo conjunto de Pousadas apresenta uma natural heterogeneidade de expressões arquitectónicas que corresponde à segmentação programática e à sensibilidade diferente de um também heterogéneo grupo de arquitectos a quem foram adjudicados os projectos. Grupo em que consta o nome de profissionais mais próximos do regime, como será o caso de Jorge Segurado (responsável pela Pousada do Infante, edificada no quadro das Comemorações Henriqueinas, de 1960), quadros técnicos do SNI e do MOP, e ainda um conjunto de autores que integra a segunda geração moderna portuguesa: José Carlos Loureiro e Luís Pádua Ramos (encarregues do projecto de Bragança), Alberto Cruz (Caramulo e Murtosa), Manuel Tainha (Pousada de Santa Bárbara em Oliveira do Hospital, 1971), Francisco Blasco (Portela da Gardunha) Nuno Teotónio Pereira (Vilar Formoso) e Ruy d'Athouguia (Nazare).

Apesar de assinalar uma mudança de rumo na orientação política do governo, esta abertura à participação de uma geração mais jovem, que traz consigo uma nova perspectiva da prática disciplinar, contrária à *Casa Portuguesa*, não está isenta de conflitos, resistências e hesitações que levarão ao atraso das obras em Oliveira do Hospital e ao abandono não declarado dos projectos de Vilar Formoso, Portela da Gardunha e da proposta radical de Athouguia. Convidado a assumir o projecto de Valença do Minho – um dos poucos deste grupo que na verdade chega a ser construído, o trabalho desenvolvido por Andresen e a reconstituição passo-a-passo do conturbado processo de apreciação dos sucessivos estudos que vai apresentar, são esclarecedores deste episódio controverso de negociação e confronto entre o tradicionalismo favorecido pelo sector mais conservador do aparelho do Estado, a oportunidade e aposta na afirmação do moderno, e o equacionamento proporcionado pelo início do *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa*.

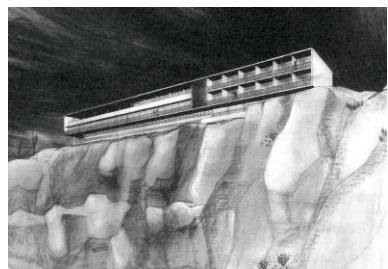
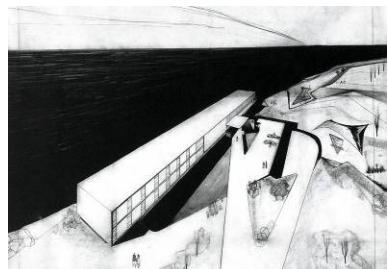
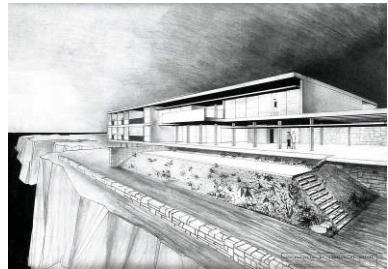
Com data de 2 de Agosto de 1954, o contrato do Ministério das Obras Públicas n.61.130/765, assinado por Andresen e pelo engenheiro civil Manuel de Sousa Machado Monteiro de Andrade, celebra o acordo para a elaboração dos projectos de arquitectura e especialidades da Pousada de fronteira a construir na Praça-

2:082

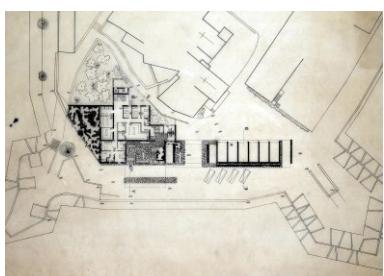
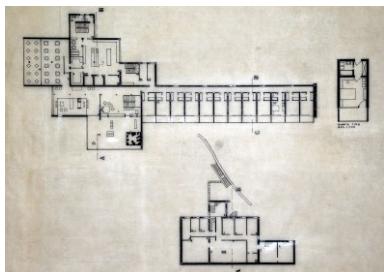
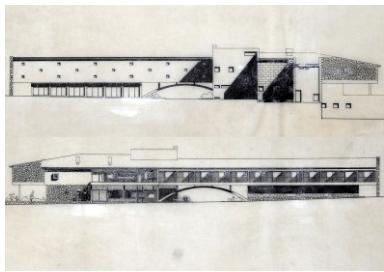
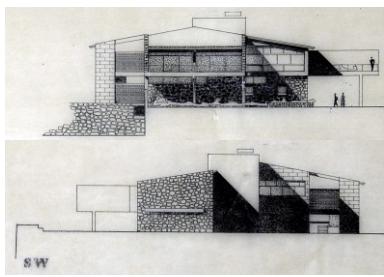
Forte de Valença, num terreno próximo do Baluarte do Socorro. O documento estabelece os termos e as condições gerais do encargo, o cumprimento da legislação e das directrizes impostas pela DGEMN e pelo SNI, e determina a realização de dois projectos separados, de construção e futura ampliação do empreendimento, bem como das infra-estruturas e mobiliário. Sugere-se genericamente que “as construções deverão integrar-se no ambiente local e harmonizar-se, nos materiais utilizados e no estilo, com a arquitectura da região”, e para a entrega dos trabalhos são estipulados os prazos de 30 de Setembro para a apresentação do anteprojecto, e de 31 de Outubro para a apresentação da solução definitiva.

A luz verde do Tribunal de Contas e o programa preparado pelo Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo, que complementa a informação anterior, só chegam porém no mês seguinte. Este último documento explica com maior rigor e detalhe o fasseamento da obra, a capacidade pretendida, os serviços e os equipamentos técnicos desejados, e define os critérios que deverão orientar a execução do projecto: “Deve o autor realizar o programa do edifício de modo que este, embora sendo de arquitectura actual, se integre de tal forma nas características regionais que nunca poderia ser construído noutra local” – enunciado que aparenta desistir do discurso ruralista da década de 1940 a favor de uma abordagem funcional e contemporânea, sem no entanto renunciar a uma concepção ligada ao património e às tradições culturais do lugar.

O programa em concreto estava organizado nas quatro grandes zonas funcionais citadas. Na área pública ou semiprivada cabiam os espaços de recepção, balcão de atendimento e instalações sanitárias comuns; uma sala de jantar com capacidade para 40 pessoas e acesso a esplanada coberta; e, por último, um grande átrio composto pelas salas de estar e convívio, com ligação a uma sala de leitura e ao terraço – entendido como o centro da Pousada, o desenho deste espaço devia obedecer a especiais exigências de acolhimento e conforto. Da zona de alojamento constavam 8 quartos (que, com a ampliação do equipamento, passariam a 12), com banhos privativos, arrumos para roupa e



525.R.Athouguia, Nazaré, 1^a versão
 526.R.Athouguia, Nazaré, 2^a versão
 527.R.Athouguia, Nazaré, 2^a versão
 528.R.Athouguia, Nazaré, 3^a versão



529.Pousada Valença, solução A
 530.Pousada Valença, solução A
 531.Pousada Valença, solução A
 532.Pousada Valença, solução A

material de limpeza. Os serviços e espaços de apoio compreendiam a cozinha e a copa, lavandarias, instalações mecânicas, garagens individuais para 6 carros e parque de estacionamento na proximidade da entrada. Um escritório e 2 quartos com instalações sanitárias para o pessoal permanente completavam a zona da administração e gerência. Referindo-se à articulação entre cada uma destas áreas, o programa alertava no final para a necessária independência dos circuitos dos serviços e dos funcionários, que não deviam cruzar-se e invadir os espaços reservados à intimidade dos hóspedes.

Depois de uma breve passagem por Lisboa, onde se terá reunido com o Director dos Serviços de Construção da DGEMN, Andresen obtém, a poucos dias de terminar o prazo para a entrega da proposta preliminar, a prorrogação em dois meses para a apresentação dos projectos³⁸² – datas limite absolutamente impraticáveis e que ao longo de todo o processo serão consecutivamente dilatadas.

O primeiro estudo prévio acabará assim por ser entregue a 6 de Dezembro de 1954³⁸³, acompanhado por uma extensa memória descriptiva e justificativa de 17 páginas, em que o arquitecto começa por abordar as dificuldades levantadas pela má orientação do terreno, situado no extremo norte da fortificação, e pela topografia irregular, com uma pendente acentuada no sentido da Calçada e das Portas da Gaviarra. Junto com estas condições, a configuração caprichosa e a exiguidade do lote impediam que à divisão do programa “correspondesse uma igualmente clara definição de volumes nitidamente acusados em planta e em alçados”, impondo no final “uma solução em bloco”³⁸⁴. Visivelmente insatisfeito com esta proposta, recorda que dos vários estudos realizados, que passavam pelo desvio da circulação viária existente, possibilitando à Pousada dispor de um logradouro privado, “o primeiro era precisamente aquele que tinha o condão de melhor resolver todos os problemas de ordem funcional, com lógica e que permitia a mais perfeita integração na edificação da fortaleza. Constava essencialmente dum único corpo de rés-do-chão, destinado à zona de recepção virado à paisagem. A zona dos quartos ficar-lhe-ia inferior, com pequenos rasgamen-

tos abertos na muralha, sobre o rio... O edifício tornar-se-ia assim muito discreto e estava muito mais intimamente integrado no ambiente. Porém, razões de ordem burocrática levaram-nos a pôr de parte tal hipótese, cujo croquis aqui juntamos”.

Na continuação, e como justificação do seu descontentamento, Andresen vem explicar que a existência de um arruamento entre a paisagem e a Pousada constituía um verdadeiro obstáculo, pelo que: “*para o vencer, ou melhor, para o atenuar, adoptamos uma solução em que a parte essencial do programa...é desenvolvido à altura do 1º andar. Quanto a nós, vamos assim adoptar uma solução que irá brigar mais com a existência da muralha, do que a ideia inicial. Uma questão de critério se põe aqui. Julgamos bem que o respeito a ter para com alguns valores arqueológicos do passado é relativo... Assim, a abertura de janelas de 0,90x 0,90m na muralha... representa para mim um menor atentado contra a sua integridade do que a consideração de um edifício extenso de rés-do-chão e andar por cima dela, a culminar com um berrante telhado encarnado a quebrar a horizontalidade definida pela fortaleza. Enfim, trata-se de critérios que devemos aceitar, embora intimamente discordemos deles. Por isso começamos francamente por afirmar que a concepção deste trabalho não corresponde áquilo que desejariamos ver feito”.*

Sem serem claras as “*razões de ordem burocrática*” que levaram ao abandono da primeira abordagem, podemos perceber por esta passagem que ela terá sido antecipadamente discutida e ponderada, e que só a pouca receptividade dos técnicos e/ou dirigentes do MOP terá impedido a sua apresentação. Certo é que a Solução A entregue nesta altura não passará confessadamente disto mesmo: de uma hipótese forçada e em segunda mão, que não corresponde à primeira ambição e à convicção de Andresen, mas às indicações que lhe terão sido dadas.

Fazendo questão de lembrar que a escala e as proporções não eram “*evidentemente as duma vivenda, mas sim as de um edifício público*”³⁸⁵, a longa descrição do projecto e do seu funcionamento ocupa os parágrafos seguintes. Implantado na vizinhança da Igreja Matriz de Santa Maria dos Anjos, o seu dese-

nho resultava em resumo da articulação de duas secções distintas: de um volume recortado com três pisos, onde em segundo plano ficavam localizados os serviços e espaços de apoio, e de um volume esguio nitidamente destacado, onde pelos motivos apontados ficavam instaladas no andar as partes fundamentais do programa, com a sala de leitura e a bateria dos quartos voltadas para a paisagem do rio Minho, a noroeste, e com as salas de estar e de refeições (situada em posição recuada, no corpo adjacente) dispostas e orientadas a nordeste. Ao abrigo do trânsito de pessoas e carros, e a uma cota que lhe permitia gozar das melhores vistas, toda a vida da Pousada decorria desta forma no patamar superior, relegando para o r/chão a recepção e a entrada principal, realizada sob a protecção do terraço balançado das áreas sociais. Junto com os compartimentos reservados ao concessionário, a recepção conformava um bloco independente localizado no extremo oposto ao bloco das garagens, deixando entre si um extenso vão suportado por uma estrutura em arco que emoldurava as perspectivas e a linha do horizonte, e cuja passagem definia a fronteira entre o tecido urbano da cidadela e o âmbito semiprivado do equipamento.

Parecendo limitar-se a dar resposta às circunstâncias materiais da encomenda (orientação, topografia, funcionalidade), o resultado final da proposta apresentada por Andresen é o de uma solução composta e aditiva, fruto do somatório de diferentes sugestões e das condições que lhe foram impostas. Em sua defesa (e na defesa possível de um projecto que não assume convictamente como seu), analisa criticamente na última parte da memória descritiva, em que é notória a influência do pensamento teórico de Giedion, a complexidade e as armadilhas colocadas pelo enunciado, procurando numa linguagem informal estabelecer uma linha de diálogo com os agentes mais conservadores da DGEMN e sobretudo do SNI: “*Na condição quarta do contrato...lê-se: «As construções deverão integrar-se no ambiente local e harmonizar-se, nos materiais utilizados e no estilo, com as características da região». Por outro lado, no programa emanado do SNICPT, deparamos com o seguinte: «Deve o autor do projecto realizar o programa do edifício de modo que este, em-*

bora sendo de arquitectura actual, se integre de tal forma nas características regionais, que nunca poderia ser construído noutra local». Procurei conjugar estas duas exigências, que me pareceram antagónicas...para tirar uma conclusão – arquitectura regional moderna, ou melhor, arquitectura regional moderno-tradicional. Temos registado nos nossos dias várias tentativas desta natureza. Entre nós, é forçoso confessar, a cada uma corresponde um fracasso, e por minha vez sinto-me condenado a mais um. É preciso meditar sobre este assunto com franqueza. Estas coisas não se encomendam. Estas coisas acontecem. Um gótico não foi uma arquitectura recomendada, como também não o foi o Pombalino. Também eu desejaría concorrer para o aparecimento duma arquitectura moderno-tradicional, mas julgamos que isso não é assim tão fácil, e sobretudo penso que isso não estará só na força do nosso querer. Trata-se duma questão transcendente, em matéria de arquitectura. Os próprios arquitectos de formação moderna têm consciência disso. Ao contrário do que muita gente poderá julgar têm pelos valores artísticos do passado uma paixão bem mais pura e emocionante do que muitos dos arqueólogos. Evidentemente que não defendo (nem ataco) a ideia de se conceber neste local uma arquitectura actual levada ao último extremo...Apenas quero vincar a ideia de que o tradicionalismo não é uma coisa estática, pelo contrário, é dinâmica, é metamorfose. No verdadeiro tradicionalismo mão é a forma que se mantém, é a ideia. Um alpendre será sempre um alpendre, desenvolva-se ele sobre uma consola de cimento armado ou sobre dois arcos de granito como nos séculos passados. O que é tradicional é o alpendre, é o pátio, é o adro da igreja, é o nicho, etc. Mantenha-se essas coisas todas e seremos todos tradicionalistas. Façamos sorrir o granito do Minho, esse material mais eterno do que moderno ou antigo. A arquitectura moderna tem-no tratado com especial deferência. Ele terá sempre o seu lugar...mas não o façam sorrir de compaixão ao transformá-lo em mais uma volupta. Já está farto dessa novidade. A telha, esse material puramente internacional, não somos inimigo dele...A sua bizarria tem-nos dado muitas alegrias (e bastantes desgostos). Mas a velha armação de ma-

deira sente-se cansada de tanto aguentar...quer ser rendida. A tijoleira no chão, porque não? O arco, porque não (é em betão armado desta vez). A alegria das paredes caiadas, e o conforto das paredes interiores de granito (rústico, sim), tudo isso continua. Os alpendres? Toda esta nova Pousada é um alpendre”.

Neste excerto, importante e esclarecedor do seu posicionamento perante a história e as tradições, a noção e a definição de uma arquitectura moderna de índole regional a que Andresen se refere, é desde cedo tema de debate no seio das organizações profissionais internacionais. Na III Reunião dos Arquitectos realizada em Praga, em Setembro de 1935, com o patrocínio da *Architecture d'Aujourd'hui*, é precisamente essa a hipótese que está em discussão, num momento em que por toda a Europa se assiste ao ressurgimento dos historicismos e casticismos, como reacção contra um internacionalismo igualitário e estrangeiro, e contra tudo aquilo que as vanguardas artísticas representavam.

Ao analisar as várias intervenções que neste encontro concorrem, de maneira diferente, para a formulação de uma prática contemporânea moderada pela cultura e as tradições locais, pelas condições socioeconómicas ou o grau de desenvolvimento industrial de um determinado país, Juan Calduch Cervera destaca, em *La Arquitectura Moderna Nacional: la crisis del internacionalismo*, quatro posturas distintas: “*En primer lugar sería aquella que assume aspectos eternos, inefables, irreductibles del carácter de cada Pueblo o nación. En tanto que la arquitectura actual, basándose en un supuesto internacionalismo, niega estos elementos irreductibles del carácter nacional, es rechazable. La arquitectura moderna debería ser capaz de ser sensible a estos aspectos reflejados en el carácter o la cultura tradicional. Y en consecuencia, si quiere ser algo que trascienda la moda pasajera, debería evolucionar en este sentido. La segunda postura identifica la arquitectura nacional con la imagen visible que toma elementos de los repertorios históricos, negando los aspectos formales de las corrientes plásticas modernas. Es, pues, una arquitectura moderna que se disfraza de antigua. Es moderna en el sentido que no niega ni renuncia a las aportaciones de la técnica, a los requisitos y necesidades actuales, pe-*

ro pretende camuflarse con elementos folclóricos. La crítica racional y funcionalista al estilo internacional da origen a entender la arquitectura moderna nacional como aquella que es capaz de responder concretamente a los requisitos específicos y no genéricos del problema arquitectónico, y por lo tanto, alumbrar formas distintas en cada caso en función de esos datos diferentes. Aplicar coherentemente los postulados funcionalistas y racionalistas conduce a resolver cada problema según sus condiciones concretas y no usar de una manera genérica soluciones estándar. Yendo más lejos en esa misma dirección se plantea incluso superar ese racionalismo pragmático vinculado a la eficiencia productiva, y se postula la necesidad de que la arquitectura responda a los condicionantes debidos al entorno, la geografía el soporte técnico y productivo, las diferencias sociales, las costumbres, las tradiciones y la historia. No sólo los problemas y posibilidades técnicas son distintos en unos lugares u otros, sino que las necesidades cambian como consecuencia de diferentes situaciones culturales. Es aquí donde las diferencias nacionales surgen del modo más claro y evidente. La verdadera arquitectura moderna no puede ser similar en todas partes si quiere ser racional, en un sentido más profundo, siendo sensible y respondiendo de modo diverso a problemas que de hecho no son iguales”³⁸⁶.

Com a presença e a participação de Porfírio Pardal Monteiro (ver na nota anterior: “Pense e faça-se apenas arquitectura, e ela será necessariamente do nosso tempo e lugar”), este episódio e as diferentes tendências que Caldúch Cervera identifica no enfrentamento da possibilidade de uma arquitectura moderna de feições nacionais, permitem-nos perceber a evolução, nesta matéria, da adesão disciplinar das diferentes gerações de profissionais portugueses, no quadro político-ideológico do Estado Novo. Se para alguns dos elementos mais destacados da geração de Carlos Ramos, a sua primeira ambição começa por ser a de contribuir para a definição de uma prática actualizada e a par com o panorama internacional, sustentada porém na evocação, voluntária ou inconsciente, da identidade, do substrato social e das virtudes anímicas e espirituais nacionais (na linha do que será

proposto pela “Representação 35”)³⁸⁷, rapidamente acabarão por cair na armadilha e na facilidade da segunda postura, de uma arquitectura disfarçada, reflectida entre outras variantes no modernismo dissimulado e adocicado do estilo *Português Suave*, bem-querido e acolhido pelo regime.

Começando por apontar a contradição entre modernidade e tradição, subentendidas na leitura do enunciado (a primeira expressão remete-nos forçosamente para o presente e para uma ideia de mudança, enquanto a segunda fala-nos do passado e da permanência dos hábitos e costumes), ao abordar o programa da Pousada, Andresen denuncia a plena consciência dos fracassos (“*por minha vez sinto-me condenado a mais um*”) e dos perigos da pretensa tradução formal de valores inefáveis e atemporais, sem tropeçar na esparrela dos revivalismos e dos estilos fingidos ou aparentados com o património rural. Sem com isso desdenhar a noção de uma “arquitectura regional moderna” – tema que de início estará latente no seu trabalho (ainda que por vezes de uma forma bastante primária, isto é, moderno do lado da organização e distribuição dos espaços, regional do lado da adopção dos processos de construção e materiais locais), vem-nos dizer no entanto que a sua concepção não podia condicionar, constituir uma meta ou um objectivo do projecto em si mesmo, independente e à margem das vicissitudes históricas – “*Estas coisas não se encomendam. Estas coisas acontecem*” (o sublinhado é seu). Para a sua geração, a solução e a única saída possível para o problema de uma arquitectura ao mesmo tempo actual e integrada nas características do lugar só podia ser, como tal, a de enfrentar os programas sem preconceitos e ideias preconcebidas, dentro dos limites estabelecidos pelos dados concretos de cada situação específica, e só essa maneira de encarar o projecto, com liberdade, sem imposições e uma intenção apriorística, dava espaço ao aparecimento natural e espontâneo de uma *Nova Tradição* e até de um *Novo Regionalismo*. Em grande medida fazia suas as palavras, atrás citadas, de um Teotónio Pereira, quando alertava: “Não se deve sequer pensar em construir em *estilo moderno*...a preocupação terá que ser *construir bem*. As únicas premissas deverão ser funcionais e construtivas.

Da conjugação racional e lógica destes dados materiais, sublimados pelo espírito criador, sairá então o estilo original, enraizado na Terra, ligado ao Povo e compassado à Época”³⁸⁸.

Sem escapar às contaminações do que lhe chega de fora, esta perspectiva e hipótese encaixa na terceira atitude descrita por Cervera, de um racionalismo pragmático, que à partida vai implicar um corte historiográfico e, por arrasto, um corte das relações íntimas com o sítio e a paisagem pela conotação com um pensamento romântico que em definitivo se queria afastar, mas que ao longo dos anos 1950 amadurece inevitavelmente no sentido de uma pesquisa *pós-modernista*, de redescoberta e revalorização das idiossincrasias culturais e das particularidades geográficas e regionais. Forçadamente e ainda às escuras, os últimos estudos de Andresen para Valença vêm-se na contingência de dar os primeiros passos nesta direcção, com todas as cautelas e as dúvidas de quem julga ser ainda cedo e precipitado seguir pelo caminho, no seu dizer, “*duma questão transcendent, em matéria de arquitectura*”.

Duas semanas passadas da entrega do primeiro estudo prévio, o arquitecto-director dos Monumentos Nacionais, Luís Benavente³⁸⁹, assina um parecer reprovador e duramente crítico tanto da solução apresentada, como daquela que na realidade Andresen pretendia levar até ao fim: “O presente anteproyecto, tal como se apresenta, julgamo-lo não satisfazer as condições a que devem obedecer as construções desta natureza. O autor pretende lamentar-se do condicionamento prévio, da estrada ficar em livre circulação entre a muralha e a Pousada, pretendendo alegar que, se a solução...não é perfeita, o motivo não lhe cabe inteiramente...não vemos motivo que a definição das diferentes naturezas a que o interior de um estabelecimento desta finalidade deve obedecer sejam obrigatoriamente traduzidas exteriormente em alçados e volumes. Puro engano quanto a nós. Lembra-nos pretender traduzir-se sentimentos apenas pela mímica, quando sentidos de maior alcance, estão sempre à disposição do arquitecto. Também não vemos maior utilidade na integração do edifício na fortaleza. Quem conhece o seu volume magnífico, visto sobretudo de terras de Espanha, o consideraria como um parasita a

dorso de tal obra. Para se chegar a bom termo neste empenho, também não vemos necessidade de deitar mão de soluções de recurso como se afirma ter feito. Na análise da solução do trabalho em causa verificamos o seguinte...No referente ao aspecto, devemos dizer logo ao analisar a entrada em planta, não visionamos que dela se possa obter qualquer partido que lembre estar-se num interior em Portugal. O aspecto exterior dos alçados pretende certamente negar a condição de que estamos no nosso país e muito menos num ambiente histórico e monumental que os nossos antepassados nos legaram. Em adição, tal obra deveria ser mais um padrão a legar para os vindouros e não julgamos que o apresentado para isso possa contribuir”³⁹⁰.

Sem esclarecer em rigor, sem prescrever um modelo ou exemplo do que podia ser entendido e aceite como uma intervenção com características de uma fiel e correcta portugalidade, o parecer recorda a não existência de um sistema ou de uma linguagem arquitectónica oficial, “imposta como expressão unitária do Poder”, mas também lembra e é testemunho das “inegáveis pressões avulsas...exercidas fragmentariamente por zelosos funcionários da administração”³⁹¹, no sentido da adopção de formas e signos conotados com uma ideia de tradição e nacionalidade, mesmo no período do pós-guerra, de empenhada modernização do país. O que no entanto ainda nos diz é que entre estes “funcionários” também se encontram arquitectos que, em posições subalternas ou de chefia, mantém da arquitectura, por convicção própria mais do que por zelo, uma alinhada visão conservadora, contrária a novas formas de encarar o património e a disciplina, pelo que este e outros episódios não nos contam necessária e linearmente uma história de censura e confronto com o aparelho político do regime, mas (também) de uma disputa que ocorre no seio da própria classe profissional.

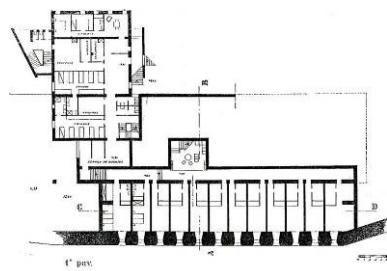
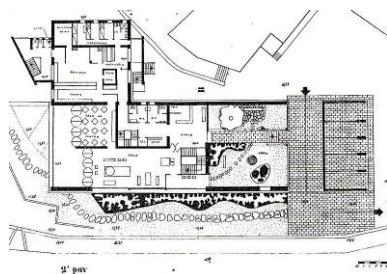
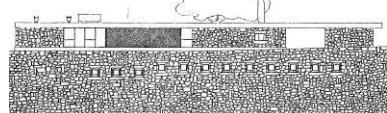
Teria sido interessante conhecer a resposta de Andresen ao desafio colocado pela avaliação negativa de Luís Benavente, mas a verdade é que dela não chegará a ter qualquer conhecimento formal. Aliás, em total desautorização e atropelo desta mesma informação, a única satisfação e as únicas instruções que lhe são devolvidas na entrega do estudo preliminar são as de apresentar

com a maior brevidade possível o desenvolvimento da primeira variante, em que propunha a construção de um só piso à cota da entrada, e a localização da zona dos quartos na cave – a Solução B.

Sem esconder o alívio e o contentamento pela oportunidade de regressar à ideia original, “*que tinha sido levado a abandonar*”, no texto de 16 de Fevereiro de 1955, que acompanha o envio do novo anteprojecto, Andresen volta a afirmar: “*Considero esta solução incomparavelmente mais satisfatória do que qualquer outra que nos levasse a considerar um prédio sobre a muralha, de r/chão e andar, ou andares*”. Referindo-se a ela como “*uma solução espontaneamente sentida no próprio local*”, argumenta a favor de uma intervenção “*quase imperceptível*” conseguida, como os desenhos pretendiam demonstrar, pela forma como o volume baixo e a cobertura plana casavam “*com a horizontalidade da muralha*”, mas também pela “*adopção da pedra rusticamente trabalhada*” que, ao confundir-se com a textura dos muros da fortificação, funcionava quase como um manto de invisibilidade.

Com algumas semelhanças e propostas trazidas do estudo anterior, o edifício em si ocupava uma superfície em L, em que as áreas de serviço (distribuídas pelo r/chão, cave e subcave) ficavam localizadas no braço mais curto, situado uma vez mais nas traseiras do corpo principal implantado paralelamente à *cortina* limitada pelos Baluartes do Socorro e do Carmo. A circulação e o acesso automóvel voltavam a definir a separação do corpo das garagens da entrada e recepção da Pousada que eram precedidas pela disposição de um pátio ajardinado, onde se pretendia manter “*uma grande nogueira existente*”. Passada a área de atendimento, a sala de convívio usufruía de amplas vistas para noroeste, parcialmente filtradas por grelhas que garantiam alguma privacidade, e partilhava com a sala de refeições de um terraço coberto, aberto a nordeste.

Socorrendo-se da justificação de “*ir ao encontro das naturais aspirações do turista, sempre ávido de conforto, sossego e de sensações novas e inesperadas*”, proporcionando-lhe neste caso o “*sabor de sentir-se absolutamente integrado no ambiente da*

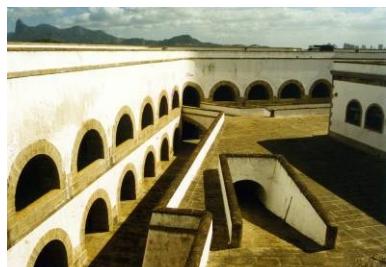
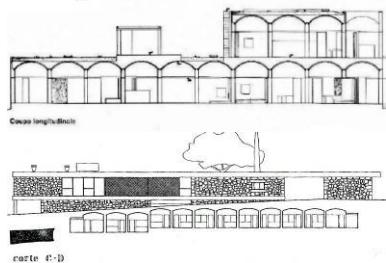


533.Pousada Valença, solução B

534.Pousada Valença, solução B

535.Pousada Valença, solução B

536.Pousada Valença, solução B



537.LC, Villa Sarabhai (1954)
 538.LC, Villa Sarabhai//Valença B
 539.Fortaleza Terezín, R. Checa
 540.Fortaleza Santa Cruz, Brasil

muralha”, naquela que será a mais original e arriscada opção do projecto, os quartos dos hóspedes ocupavam uma secção tangente à planta do acesso, num patamar inferior que acompanhava a pendente do terreno. Com tectos abobadados, a secção e o desenho destes espaços lembram de imediato obras de Le Corbusier (*La Celle-Saint-Cloud, Roq et Rob, Maison Fueter, Jajoul, Sarabhai*), mas também nos remetem para instalações tipicamente militares, nomeadamente as *casamatas* que começam a ser construídas a partir do Renascimento como postos de abrigo e combate de infantaria ou artilharia. Embora, na defesa de uma decisão que o próprio considera delicada e polémica, chegue a questionar “*se esteticamente as janelas trazem em si ou no conjunto algum inconveniente, tanto mais que elas são concebidas dentro dum espírito adequado às características das construções de épocas passadas*”, é estranho que Andresen não tenha desenvolvido ainda mais este argumento a que por certo o MOP e a DGEMN seriam sensíveis, insistindo na natureza histórica destas estruturas, e comparando a *troneiras* os vãos que a sua proposta obrigava a abrir no *pano* da fortaleza.

No cômputo geral, bem mais conseguida do que a primeira hipótese, com uma liberdade e segurança que resulta do aproveitamento e aprofundamento de temas já experimentados na *Casa*

2:072

Canadiana do Futuro ou no Alto do Lagoal, a solução cama-

2:062

leónica de Andresen para Valença será, na opinião de Ana Tos-

tões, a mais radical, “mas também a que melhor integra uma fi-

losofia contemporânea de intervenção no património”, uma

concepção reveladora “de uma atitude de extrema lucidez... de-

sassombrosa na modernidade que contém e na actualidade que

propõe...uma abordagem contextualizada e culta...na ligação

formal e orgânica à construção preexistente...mergulhando e

participando fisicamente da presença densa e dos valores de es-

pessura da muralha”³⁹².

Embora o autor veja assim satisfeita a exigência de uma “*construção com características tais que nunca poderia ser construída noutro local*”, devemos notar no entanto que em nenhum

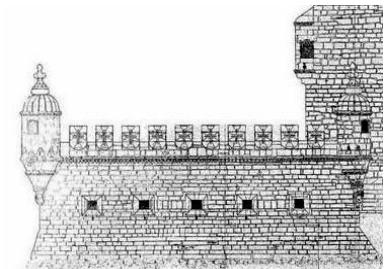
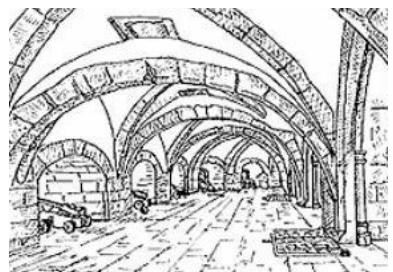
momento e em nenhum dos seus textos Andresen refere a edifi-

cação da Praça-Forte na viragem dos séculos XVII e XVIII, não

nos fala no traçado da sua cidadela histórica, no impacto ou nas relações da Pousada com os prédios vizinhos. Empenhado na mais simples e eficaz resolução possível do enunciado, em função quase exclusivamente da perspectiva e do ponto de vista das margens do rio Minho, o projecto não deixa de trabalhar com o sítio e as circunstâncias do lugar, mas parece fazê-lo, até certo ponto e tal como em Sagres (ainda que desta vez numa atitude contrária, de propositada dissolução na envolvente), em benefício e proveito das suas próprias regras, da sua própria lógica e do seu próprio enlevo. Nestes termos e neste âmbito apenas, podemos perguntar-nos se a crítica e a analogia (parasitária) de Benavente não fará afinal algum sentido.

O parecer de 23 de Março emitido pela Junta Nacional de Educação da DGESBA (JNE, para a qual o próprio Andresen virá a trabalhar mais tarde como consultor e relator), acabará entretanto por determinar a reprovação desta nova proposta, vindo julgar, como era esperado, o seguinte: “Pelos traçados apresentados verifica-se que a construção implica a abertura de 12 vãos de janela no paramento da muralha, perdendo esta, consequentemente, a expressão de força e resistência que hoje tem. Por outro lado as fachadas da Pousada apresentam um aparelho de pedra que, pretendendo talvez resolver um problema de harmonia com o aspecto dos muros da Fortaleza, também os desvaloriza do ponto de vista da sua expressão primitiva”. De acordo com esta informação, o Despacho, do dia 28, volta atrás e sugere a continuação dos estudos com base na Solução A, fixando-se mais à frente a data para a entrega da nova proposta em 30 de Junho de 1955³⁹³.

Já sem disfarçar a frustração e a indignação pela falta de transparência e indicações claras, numa nova carta enviada à DSC, Andresen recusa-se corajosamente a dar agora continuidade ao projecto sem conhecer na íntegra as informações e os motivos que explicavam o arrastar do processo: “*Depois de ter sido recebido por Sua Excelência o Senhor Ministro das Obras Públicas, o problema da Pousada de Valença estava no seguinte pé: Sua Excelência solicitou um estudo mais pormenorizado de uma Variante, já esboçada no Anteprojecto de Novembro pas-*



541. Torre de Belém, casamata
542. Torre de Belém, tronieiras

*sado, com o fim de poder comparar duas soluções, presumindo nós que o referido Anteprojecto não satisfazia totalmente. A Variante colocava os quartos sob aterro, com janelas abertas na muralha mas sua Excelência, ao receber pela segunda vez o Arquitecto Andresen participou-lhe que a JNE não tinha dado parecer favorável a esta Variante, tendo sua Excelência, acrescentado que se deveria encarar novamente a primeira solução. Ora desta, só por Sua Excelência ter solicitado com tanto interesse o estudo da Variante, é que presumimos que também não satisfaz mas desconhecemos, para já, quais as objecções levantadas pelas Entidades que neste estudo intervêm: Obras Públicas e SNI. Em face disto os ofícios colocam-nos numa posição bastante delicada pois dão-nos a notícia que em dois escassos meses teremos de acertar o primitivo projecto segundo as instruções que nos serão enviadas e elaborar o projecto definitivo. Mas o acerto do Anteprojecto, levará, possivelmente à execução de novo Anteprojecto, o terceiro, que procurará conciliar os diversos pontos de vista das entidades interessadas no assunto e que terá de ser submetido à apreciação das mesmas entidades sem a qual não nos parece acertado nem útil passar ao projecto definitivo. Com efeito não devemos dar início a este último projecto enquanto não tivermos uma base segura de trabalho pois qualquer revisão do projecto final dará em resultado uma perda de tempo muito maior*³⁹⁴.

Não é de todo improvável que ao redigir esta carta Andresen não tenha já conhecimento, por terceiros, do teor dos pareceres internos do SNI que avaliavam negativamente as suas e as propostas dos seus outros colegas de geração³⁹⁵ (Francisco Blasco, Manuel Tainha, Teotónio Pereira e Ruy d'Athouguia), acusando-os de terem projectado “pequenos hotéis em vez de pousadas grandes”³⁹⁶ – como dirá Leonardo de Castro Freire, e de não terem sabido interpretar, afastando-se em muito do espírito e da finalidade com que tinham sido pensados estes alojamentos turísticos. Com base nestas ideias, o então director, José Manuel da Costa, não se coíbe em ofício de 5 de Abril, endereçado ao próprio Presidente do Conselho, de apontar o pecado original responsável pelo aparente fracasso desta nova campanha e de

concluir sobre a única resolução possível para o problema: “Conforme indicação de Vossa Excelência envio para conhecimento e com pedido de instruções, antes de os enviar ao Ministério das Obras Públicas, os pareceres que recebi sobre os anteprojectos das cinco Pousadas da segunda fase...Há um erro de origem no critério seguido, pois a fórmula audaciosa que se adoptou no MOP, de escolher cinco arquitectos ousados e modernistas para elaborarem os anteprojectos, devia ter sido acompanhada...pelo arquitecto experimentado e hábil que ao tempo chefiava a Secção de Serviços Técnicos do Secretariado. A audácia de uns seria assim corrigida e mitigada pela experiência e pela serenidade do referido arquitecto e de presumir era, em tais circunstâncias, que pudessem ter sido evitados os excessos condenáveis e recusáveis em presença dos quais agora nos encontramos...pois não vejo nem comprehendo que se dê salto tão largo no espírito e na imagem das Pousadas, como será o que vai da primeira fase...até esta fase segunda em que parecem perdidas as noções tradicionais e locais da arquitectura portuguesa e perdido o sentido acolhedor e íntimo das hospedarias nacionais...Por estas razões de ordem geral e por todas as de natureza mais especial que se contém nos três pareceres juntos (do arquitecto Castro Freire, do Chefe de Brigada das Pousadas, Manuel de Mello Correa, e do Chefe da 4.^a repartição) sou de parecer que se proceda a uma revisão profunda dos cinco anteprojectos”³⁹⁷.

Sinal da coexistência de diferentes sensibilidades, das rivalidades e até dos diferentes Estados dentro do Estado Novo que não raras as vezes se contradizem, atropelam e lutam entre si por protagonismo e liderança na condução das políticas do governo, este documento é revelador das divergências entre um MOP mais receptivo e permeável à mudança, por oposição à inflexibilidade dos serviços de propaganda nacional, teimosamente amarrados às mesmas concepções das décadas de 1930 e 1940. Desentendimento que, além da mencionada chamada à participação de profissionais mais jovens reflecte-se, por exemplo, na aceitação, por parte da DGEMN, de propostas como aquela que é apresentada por Athouguia para a Nazaré, mas que é contrari-

ada pelo chumbo, sem apelo nem agravo, do SNI³⁹⁸.

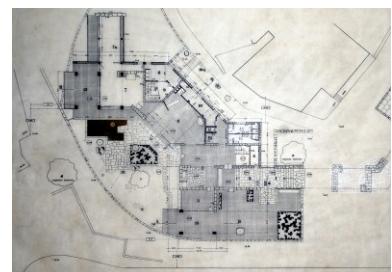
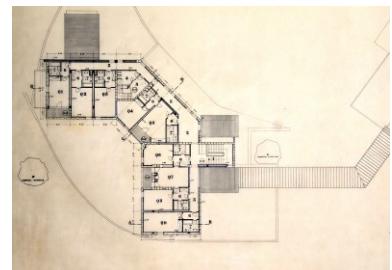
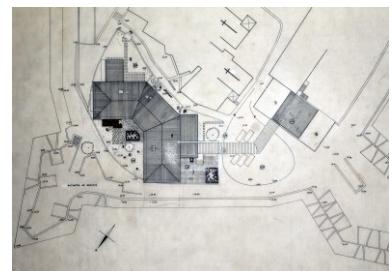
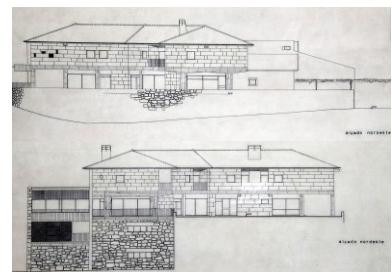
A resposta da Presidência do Conselho de Ministros ao ofício de Abril só chega meses mais tarde, a 16 de Agosto de 1955 – uma resposta contundente na defesa da função simbólica e de representação destes empreendimentos hoteleiros e que ajuda a explicar o facto de apenas duas, das cinco, soluções em causa terem sido construídas: “Concordo. Envie-se este parecer ao Ministério das Obras Públicas... Deve esclarecer-se que o papel que atribuímos às Pousadas se integra na orientação geral da propaganda do País em muitos dos seus aspectos pelo que, no que a elas se refere, não pode o parecer dos serviços do SNI limitar-se ao aspecto funcional dos projectos. E ou é possível levar estes àquela afinação que desejamos, ou é preferível prescindir-se da construção de mais Pousadas. As que se construíram no plano de 1940, embora com certas deficiências, puderam realizar o objectivo em vista. Os anteprojectos das novas Pousadas não o realizariam com certeza”³⁹⁹.

Com esta deliberação pronta e definitiva (e que nos leva a pensar: se com as Pousadas já foi assim, qual não terá sido a reacção de Salazar ao saber, um ano mais tarde, da vitória do *Mar Novo* no concurso de Sagres) tudo se precipita. Em ofício de 3 de Setembro é comunicada a Andresen a decisão que adia para o final do ano a apresentação do projecto, solicitando-se quase no imediato a sua presença para uma nova reunião em Lisboa com o Ministro Arantes e Oliveira, a realizar-se no dia 29. Em conformidade com o exposto, o que então terá sido transmitido ao autor (e o que, de uma maneira geral, terá sido transmitido aos restantes arquitectos) encontra-se expresso no Despacho do Ministério, com data de 23. De forma categórica rejeitavam-se as soluções e opções tomadas por não traduzirem o espírito inconfundível das Pousadas de Turismo, com o cunho próprio e tão característico que estava na base do êxito obtido com as anteriores, e que se pretendia que continuasse a presidir às novas unidades. Criticavam-se as propostas por se entender serem próprias de um hotel, sem a informalidade, o acolhimento e o conforto desejados para uma Pousada Regional. Censurava-se ainda a rigidez e o formalismo, bem como o desrespeito pelos

princípios segundo os quais as construções deveriam casar-se intimamente com a paisagem e aparentarem-se com a arquitectura da região, e no final, e para que não restassem dúvidas, sugeria-se o abandono de toda e “qualquer nota de arquitectura actual”. Face aos desvios, ao impasse e ao atraso de todo o processo, o Ministro vai reunir-se individualmente com cada um dos responsáveis pelos projectos para “se assegurar da perfeita execução do Despacho” e da correcta “interpretação dos desígnios da administração”.

Este quase ultimato deve-se obviamente ao facto de o MOP ver a sua autoridade e competência postas em causa, pelo que numa tentativa de salvar a face e de evitar novos embaraços vai nesta fase contratar os serviços de Leonardo de Castro Freire⁴⁰⁰, com a incumbência de prestar a sua colaboração junto dos autores das Pousadas, e vai solicitar a Andresen a remessa antecipada do novo projecto para uma apreciação prévia, antes da sua apresentação e avaliação final por parte dos demais organismos⁴⁰¹. Andresen responde a esta solicitação no fim do mês de Novembro, submetendo um novo e derradeiro estudo que envia acompanhado por uma nota pessoal endereçada ao Ministro⁴⁰² e é já, a 9 de Dezembro, que recebe do mesmo Castro Freire um telegrama congratulatório, desconcertante e estranho pelo tom de intimidade e conluio que revela, mas que omite a sua própria responsabilidade no chumbo de soluções anteriores: “Meu caro Jony, cá recebi a tua carta do dia 3 e o processo do anteprojecto. Acho que resolveste o caso muito bem, parece-me portanto que estás de parabéns. Vamos a ver que mais voltas isto leva”.

Autorizada a entrega oficial do projecto⁴⁰³, a Solução C acabará finalmente por merecer aprovação generalizada de todas as entidades envolvidas, condicionada porém a alguns acertos de ordem funcional e de implantação que aconselhavam desde logo a um maior afastamento da Pousada em relação aos edifícios vizinhos e ao elevar da cota das zonas comuns, ao nível do r/chão, de maneira a assegurar a melhor visibilidade e fruição da paisagem⁴⁰⁴. Tendo em conta as sugestões e as correcções propostas, a memória descritiva que acompanha a necessária realização de um novo estudo preliminar – a Solução D, data do dia 21 de

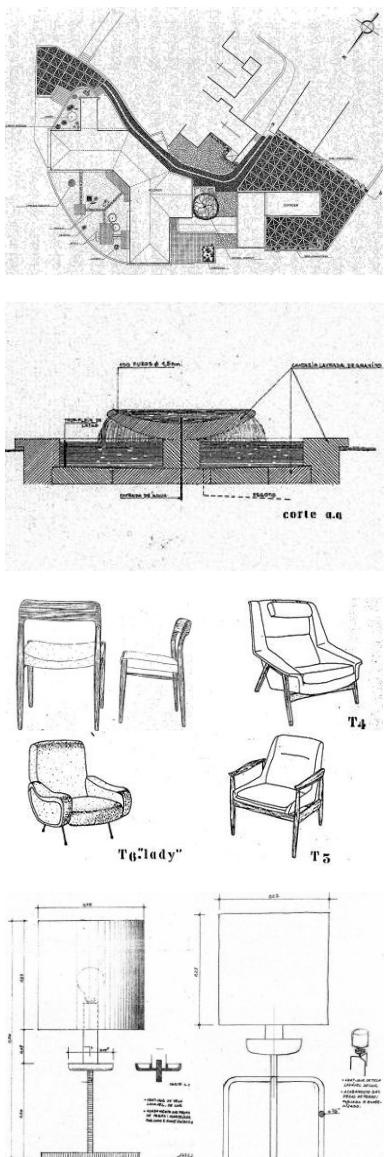


543.Pousada Valença, solução D

544.Pousada Valença, solução D

545.Pousada Valença, solução D

546.Pousada Valença, solução D



547.Pousada Valença, exteriores
548.Pousada Valença, taça, pátio
549.Pousada Valença, mobiliário
550.Pousada Valença, mobiliário

Março de 1956⁴⁰⁵ e só em Setembro desse ano, depois de discutida e desenvolvida a nova variante, é dada luz verde à elaboração do projecto de execução. Ao integrar e dar resposta a novas indicações, mas dentro do mesmo espírito de composição e de organização dos espaços dos estudos precedentes, a alteração mais evidente introduzida por este projecto final (que afinal não chegará a sê-lo) diz respeito ao desenho dos acessos, à reorganização dos quartos e à localização distanciada das garagens na continuidade do casario existente.

Parecendo à partida encerrado o “caso” de Valença, o processo conhece uma nova reviravolta quando, em Abril de 1957⁴⁰⁶, é solicitado a Andresen uma nova revisão e reelaboração do projecto que se estende até 1958. Revisão que, apesar de tudo, irá traduzir-se no regresso ao proposto originalmente na Solução C, e é por fim este o plano que, decorridos mais de 4 anos desde a assinatura do contrato, acabará por se construir.

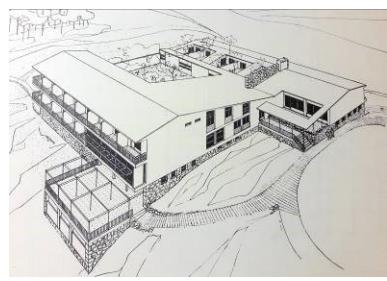
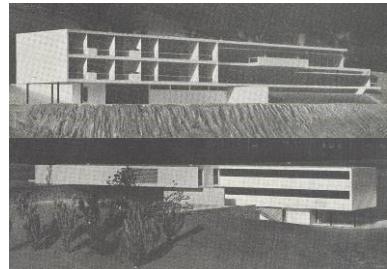
Até à inauguração da Pousada, em 1962, que entretanto decidiu designar-se de S. Teotónio⁴⁰⁷, Andresen vai continuar a trabalhar espaçadamente no desenvolvimento do projecto de decoração e equipamento⁴⁰⁸, em que a par do desenho de todo o mobiliário e sinalização (camas, roupeiros, cómodas, lustres e candeiros, balcões, cadeiras e sofás, etc.), chama a atenção a seleção de artigos e peças que apetrecham as áreas sociais, em especial as de *design* italiano, como é o caso da poltrona *Lady*, publicitada à época nas páginas da revista *Domus*⁴⁰⁹. A uma outra escala, finaliza ainda os trabalhos de arranjo exterior – desenho dos pavimentos, dentro e nas imediações da construção, pátio e jardins, onde não falta a proposta plantação do cipreste-mediterrânico, recorrente nas suas obras.

Posterior à publicação do anteprojecto da Nazaré⁴¹⁰, mas ainda antes de ser dada a conhecer a Pousada de Bragança (quando se cumpre “a oportunidade de documentar a primeira Pousada de espírito actual que se acaba no nosso país”)⁴¹¹, o número de Setembro de 1958 da revista *Arquitectura*⁴¹² é quase por inteiro dedicado à divulgação das propostas para as Pousadas de Oliveira do Hospital, Portela da Gardunha, Vilar Formoso e Valença do Minho. Da última, Andresen fará questão de ver publica-

das lado-a-lado ambas as Soluções B e C, que acabarão por servir de testemunho das atribulações que o texto introdutório desta edição vem denunciar, atribuindo a estes projectos uma importância marcante no panorama da arquitectura moderna em Portugal: “Na abertura do presente fascículo [publicamos] quatro projectos em torno do mesmo tema. Circunstâncias complexas têm impedido que os edifícios que lhes deverão corresponder sejam já uma realidade, obrigando-nos assim a que as peças gráficas substituam uma imprescindível reportagem fotográfica. E, no entanto, estes quatro projectos representam um notável esforço, testemunham os primeiros indícios da concretização de uma etapa decisiva na evolução da arquitectura portuguesa. Precisamente por isso...estes trabalhos não deverão merecer hesitações na sua prossecução, porque eles patenteiam uma atitude realista de responder activamente à vida do País, cada um em sua situação e exigências próprias”. Como a seguir se explicava, os indícios deste desenvolvimento encontravam-se em primeiro lugar numa correcta interpretação do programa, até aqui “encarado muitas vezes com tacanho e adulterado regionalismo”. Encontravam-se ainda na “procura de uma integração não passiva, mas activa no ambiente pré-existente, quer de um ponto de vista interno (na procura de ângulos panorâmicos mais ricos, na distribuição e tratamento das diferentes zonas, etc.), quer de um ponto de vista externo (no agrupamento dos volumes e espaços, no emprego de técnicas já historicamente experimentadas, nas relações da obra com o meio que se reflecte nela pela orografia, o clima ou a geografia humana)”. Encontravam-se, por último, na recusa comum “de um simplismo espacial em favor de uma maior consideração da multiplicidade ou de complexidade, resultante da diferenciação e intimidade dos indivíduos ou grupos em face do espaço interior ou exterior”.

Nestas qualidades, o texto via assim um sinal evidente de uma nova postura, de reavaliação do ideal moderno e aproximação à realidade nacional, mas esquecia (ou fazia por esquecer) que este passo frete, mais do que voluntário, resultava neste caso de uma prolongada e forçada negociação.

Em resposta aos chumbos e às imposições da administração, o

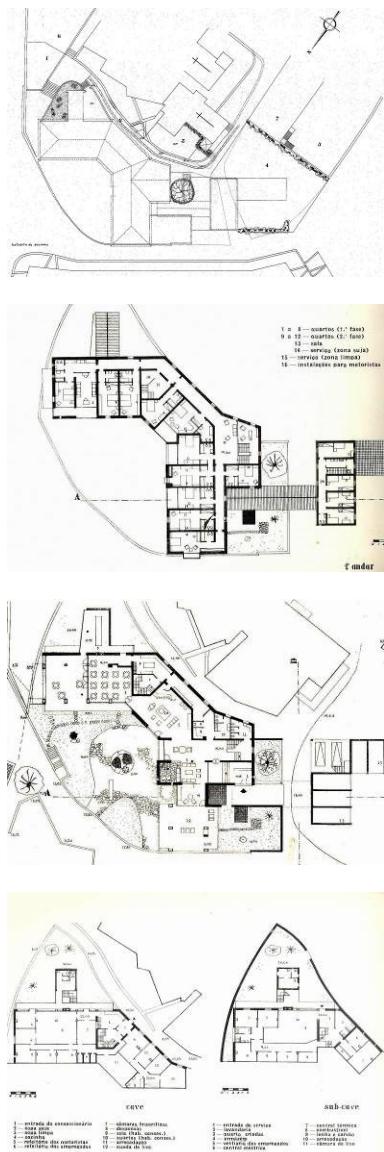


551.R.Athouguia, Nazaré, 1^a versão

552.J.Carlos Loureiro, Bragança

553.M.Tainha, Oliveira do Hospital

554.F.Blasco, Portela da Gardunha



555.Pousada Valença

556.Pousada Valença, solução C

557.Pousada Valença, solução C

558.Pousada Valença, solução C

último projecto de Andresen para a Pousada de Valença vai por isso obedecer a uma abordagem diferente das soluções anteriores e, de uma maneira geral, a um pensamento bem distinto daquele que animava a sua obra mais recente.

Tendo em conta as observações feitas pelos diversos departamentos do Estado, o plano proposto pela Solução C vai basear-se em dois princípios fundamentais. Primeiro: “*Provocar um ambiente tal que...esta Pousada se afastasse, no seu espírito de concepção, dum hotel pequeno, caracterizado por uma escravidão a um programa rigidamente funcional, isto é, fornecer-lhe um ambiente mais íntimo e acolhedor, de certo modo análogo à de uma casa de família*”. Segundo: “*No seu aspecto plástico, havia que pensar não no seu estilo, mas sim numa arquitectura de integração no ambiente regional e local*”⁴¹³.

Se recordarmos afirmações da primeira memória descriptiva – “*As proporções não são evidentemente as duma vivenda, mas sim as de um edifício público*”, ou “*Estas coisas não se encorrem. Estas coisas acontecem*”, a atitude de Andresen parece ser a de uma cedência em toda a linha. No final, não será tanto assim, mas o tom conciliatório, na tentativa de alcançar um compromisso satisfatório para ambas as partes, não podia ser mais óbvio.

Estas duas ideias-base acabam naturalmente por ditar opções formais e espaciais divergentes com os estudos iniciais, embora deva notar-se a invariável e inevitável exploração da paisagem como primeiro argumento e motor do projecto.

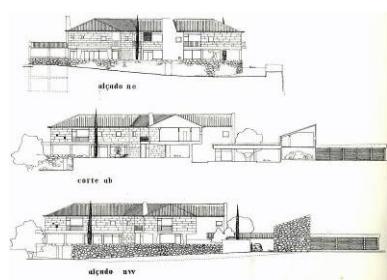
O equipamento e as garagens, estão dispostos desta vez em edifícios claramente independentes. Implantada no vértice mais a norte da fortaleza, em posição escondida atrás da Igreja de Santa Maria dos Anjos, a Pousada assume agora uma forma que se adapta e apoia no alinhamento dos muros e prédios vizinhos, e é definida pela articulação de três tramos abertos a 180º, limitando um pátio privativo para onde estão voltadas todas as áreas sociais e de alojamento do programa, localizadas respectivamente no r/chão e andar.

Em função do primeiro ponto de partida, esta articulação orgânica decorre, como é dito em memória, da determinação e pro-

cura de “uma solução que evitasse a repetição monótona e rígida dos quartos (apenas compreensível por simplificação da maneira de construir e pelo aspecto económico). Contrariando assim qualquer princípio de estandardização, adoptámos uma disposição de forma a fornecer aos hóspedes a possibilidade de escolherem o seu quarto, de acordo com as suas inclinações e desejos. Dos 12, apenas 2 são rigorosamente iguais. Todos os restantes diferem uns dos outros, quer pela orientação, quer pela configuração, quer ainda por disporem ou não de varanda ou alpendre, etc. Daqui resultou a composição de uma planta totalmente diferente das adoptadas anteriormente, e que se vai reflectir necessariamente na planta dos outros pisos”.

Os contornos irregulares e a complexa (e um tanto descontrolada) organização do pavimento da entrada é bem o espelho desta tomada de decisão. A esta cota, a sala de jantar e a pequena sala de leitura, servidas por terraços individuais abrigados sob a projeção da laje, ficam situadas nas extremidades contrárias, a nascente e poente. A sala de estar – desdobrando-se em diferentes espaços de convívio e socialização, proporcionando perspectivas variadas e de relação com o exterior, ocupa o tramo central da construção onde se localizou a escada de acesso à zona de dormir. Aqui e na proximidade do bar, as instalações sanitárias comuns, as divisões e a escada de serviço estão dispostas na periferia do enunciado. Cozinha, copas, armazéns, câmaras frigoríficas, refeitórios do pessoal e zona do concessionário situaram-se na cave, e as instalações dos funcionários, lavandaria, arrecadações, central térmica e eléctrica, na subcave. A área ocupada por estes compartimentos tira partido da forte pendente do terreno e do aterro do r/chão, que garante à Pousada gozar de vistas desafogadas sobre o rio.

De costas voltadas para a vila, é à volta do pátio/jardim que toda a Pousada se abre e “fica disposta, a enquadrá-lo e a protege-lo das vistas indiscretas e incómodas”. O acesso principal, na continuidade visual da Rua Mouzinho de Albuquerque, faz-se a partir de uma galeria coberta que liga o edifício e o corpo em L das garagens onde, no andar do seu braço mais curto, ficaram localizados os alojamentos para motoristas. Num percurso



559.Pousada Valença, solução C

560.Pousada Valença

561.Pousada Valença

562.Pousada Valença



563.Pousada Valença, pátio
564.Pousada Valença, sala leitura
565.Pousada Valença, zona lareira
566.Pousada Valença, zona lareira

entretanto adulterado pela recente ampliação do equipamento⁴¹⁴, passada a recepção e os degraus do *lobby*, uma divisória semi-transparente impedia o visitante de seguir em frente, conduzindo-o na direcção de um primeiro espaço de encontro e passagem, onde se cruzavam os atravessamentos horizontais e verticais, de quem entra e sai, no sentido de todas as salas, do jardim, dos quartos, lavabos ou do salão de jogo previsto no pata-mar intermédio das escadas. A partir daqui já era possível perceber o desenvolvimento da planta livre da zona de estar em toda a sua extensão, a ligação ao exterior e o seu carácter multifacetado. À esquerda, Andresen estabelece a um nível mais baixo e à volta de uma grande lareira em granito (que transparece na construção de uma chaminé caiada de branco que funciona como um eixo de rotação e marcação vertical), uma área mais re-catada e fechada iluminada apenas por dois pequenos rasgos em vidro colorido, a fazer lembrar Le Corbusier; à direita ficava situado por último um terceiro espaço mais amplo e público, com capacidade para acolher em simultâneo “*2 ou 3 grupos de hóspedes*”. A liberdade de movimentos desta zona contrasta forçosamente com a compartimentação das salas de refeições e leitura, que se relacionam de maneira diferente com o pátio e a envolvente.

Se a última versão de Valença traz consigo a novidade do abandono das tramas e grelhas ortogonais, do desenho geométrico e esquemático, em que Andresen se sente mais à vontade – e em que definitivamente é mais competente, do ponto de vista da expressão arquitectónica vê-se ainda obrigado a explorar caminhos muito diferentes de uma Casa em Caxias acabada de construir. As suas palavras são a este propósito – do “*estilo*” e integração no contexto, esclarecedoras: “*O Minho é precisamente uma das províncias portuguesas em que mais existe um espírito próprio em matéria de arquitectura. Mas, sobretudo em matéria de arquitectura espontânea, anónima, sem escola outra que não seja a própria sabedoria e intuição popular, aliada a um seguro «bom gosto» e com compreensão pelos materiais adoptados. Não nos referimos ao seu barroquismo, e seus palácios e solares do século XVII e XVIII, já produto duma escolha e du-*

ma moda (!), mas sim às construções de proporções caseiras, rústicas, de pedra sobre pedra (sempre o granito), os seus alpendres, consolas, as proporções dos seus vãos grandes ou pequenos (tudo ou nada). Era sobretudo as qualidades inerentes a essa arquitectura que me propunha expor aqui”.

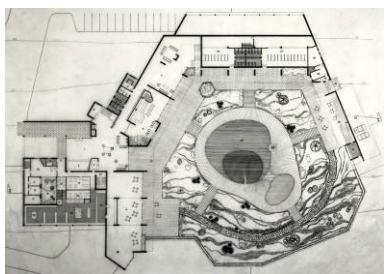
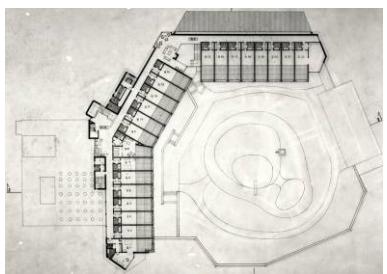
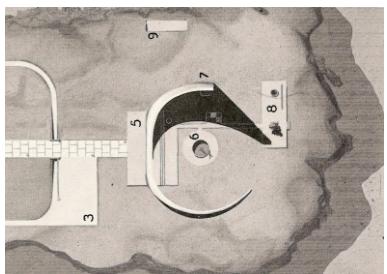
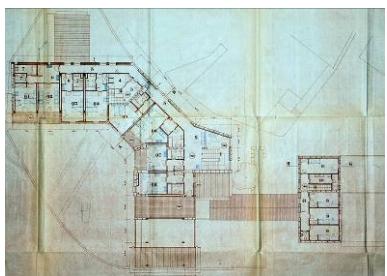
Consciente dos perigos e do desafio que colocava a si mesmo, confessava: “*Bem ingrato trabalho, por sinal, porque entrando por esse caminho corro o risco de ficar bem aquém daquilo que é por vezes obra-prima e fruto da própria força da Terra. Modestamente o afirmo, na convicção de que honestamente estou tentando tocar num ponto de capital importância em matéria de Arquitectura Portuguesa*”.

Mais à frente, acrescentava: “*Aliado a esta condicionante regional, temos o ambiente local criado pela existência da muralha. Ela impressiona pela força que parece emanar. A essa força há que corresponder pela força*”.

E para o conseguir: “*A estrutura da Pousada foi concebida com essa intenção. Pelas suas proporções e arrojo, a estrutura de betão armado patente no r/chão, sobretudo na parte que dá para o jardim, está concebida de forma a impressionar. Além disso as secções desses elementos são função das necessidades de ordem estática. Não serão revestidos. O próprio betão, saídos os moldes ficará à vista. Só ele assim...tomará um aspecto forte, e deixará transparecer as suas reais qualidades plásticas. Para cima, é tudo granito, pedras rectangulares, a pico grosso...De resto, onde conveniente, a Pousada é de uma transparência enorme, fundindo o interior com a paisagem e o ambiente...Para isso dispomos do vidro, e duma quase imperceptível caixilharia metálica. É deste sóbrio contraste que...resultará uma desejada valorização dos elementos e do panorama que a região e o local generosamente nos pode ceder*”.

Para finalizar, garantia: “*O aspecto exterior, no seu conjunto, deixou de acusar aquele formalismo existente no primeiro anteprojecto. Os volumes resultantes são de valores desiguais, contrastando-se mutuamente*”.

Em Valença não é obviamente difícil perceber temas coincidentes, na continuação de projectos anteriores de Andresen. Nestas



567.Pousada Valença, solução C
568.MIDH, Mar Novo, plano geral
569.Hotel da Marinha, Cascais
570.Hotel da Marinha, Cascais

mesmas passagens, o “*tudo ou nada*”, o “*contraste*” ou os “*valores desiguais*”, são ideias que na sua obra nos remetem novamente para a coexistência expressiva de duas condições contrárias, como o são a da transparência do r/chão *versus* a robustez e o peso da estrutura em betão e do granito que reveste a zona dos quartos, e que se eleva desafiando a gravidade. Ao mesmo tempo, e no sentido oposto ao da Solução B, de apostada dissolução na horizontalidade e textura da muralha, a Solução C destaca e desliga-se fisicamente dela, assumindo uma atitude soberaneira sobre o Baluarte do Socorro e a fortificação, que na prática lhe serve de base e pedestal.

Um outro tema, que em Andresen a Pousada só vem tornar ainda mais evidente, é o do agenciamento de uma área exterior que já não é apenas de prolongamento, mas o centro de todo o programa. Este espaço é delimitado pela face côncava de uma forma que na sua disposição articulada parece imitar o gesto redondo (de um abraço) do Monumento ao Infante D. Henrique, e é mais tarde retomada em projectos como os do Hotel da Marinha em Cascais (1961). Mais do que em Sagres, será no entanto na cultura e tradição popular que vamos encontrar as raízes e a razão deste pátio, e é precisamente este argumento inédito e novo de uma “*arquitectura espontânea, anónima, sem escola*” que, da leitura da memória do anteprojecto C, chama de imediato a atenção e importa destacar. Na realidade, esta ideia-chave – este “*ponto de capital importância em matéria de Arquitectura Portuguesa*”, como Andresen nos diz, vem-lhe abrir portas a uma nova pesquisa e hipótese de trabalho, e vem marcar um momento de viragem no seu percurso profissional. Uma viragem antecipada pelas circunstâncias de um compromisso a que se vê forçado, mas que também ocorre à boleia da crítica que agita e vai pôr termo aos CIAM, e que, entre outras influências, se apoia no *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa*, cujo levantamento tem início justamente em 1955, à data da sua última proposta para Valença do Minho.

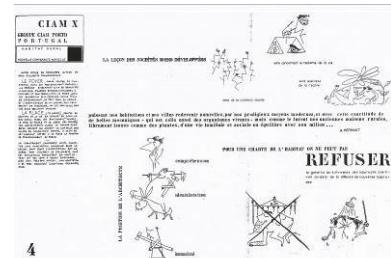
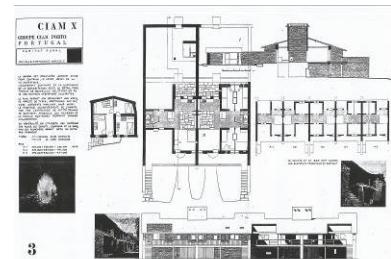
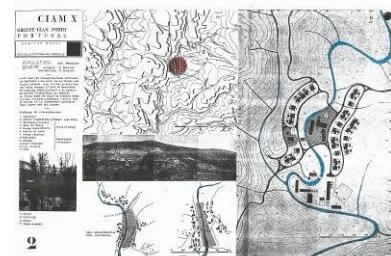
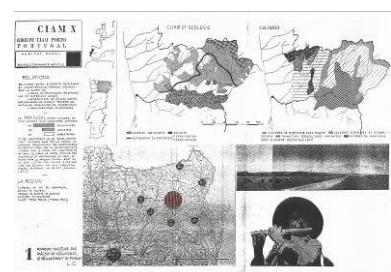
Promovido pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos, com o apoio financeiro do governo, a paternidade do *Inquérito* tem sido unanimemente atribuída a Keil do Amaral (*Uma Iniciativa*

2:074

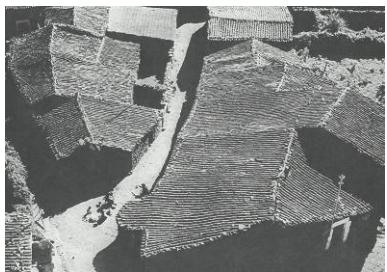
2:198

Necessária, 1947), ao pensamento pioneiro de Fernando Távora (*O Problema da Casa Portuguesa*, 1945) e até ao contributo do brasileiro Lúcio Costa (*Documentação Necessária*, 1937)⁴¹⁵. A iniciativa não era apesar de tudo original. Além dos levantamentos e registos feitos por Raul Lino e outros proponentes da *Casa Portuguesa* – que admitiam uma certa diversidade regional da habitação popular, mas que não impedia a possibilidade de se falar em algumas grandes constantes que lhe dariam unidade, num outro campo disciplinar, muito distinto, dos estudos do meio agrícola, também os engenheiros do Instituto Superior de Agronomia de Lisboa, liderados por Eduardo Lima Basto e depois Henrique de Barros, levam a cabo, no início de 1940, o *Inquérito à Habitação Rural* com o objectivo claro de conhecer as condições reais e materiais em que vivia a população campesina. Pouco interessado na beleza, no pitoresco ou no nacionalismo da arquitectura, as descrições e as imagens deste inquérito vêm denunciar de tal forma a situação deplorável, de insalubridade e miséria, em que na verdade se vivia no interior rural do país que a publicação do seu terceiro e último volume acabará por ser censurada. A vida no campo nada tinha afinal de bucólica e idílica, tal como a propaganda do regime procurava fazer crer, e a *Casinha Portuguesa* de Lino, simpática, alegre e bem arrumada, não passava afinal de um casebre⁴¹⁶.

Mantendo mais na sombra os aspectos sociais e económicos, a perspectiva e o enfoque do *Inquérito* do SNA será necessariamente outro. A sua realização contou com a activa participação de profissionais, docentes e alunos da ESBAP e da ESBAL, que se organizaram em seis equipas, repartidas por outras tantas regiões em que se dividiu o país (Minho, Trás-os-Montes, Beiras, Estremadura, Alentejo e Algarve), e que, “em três meses de deambulações, percorreram... 50.000 quilómetros de automóvel, de «scooter», a cavalo e a pé. Detiveram-se em centenas e centenas de povoados, nos quais fizeram cerca de 10.000 fotografias, centenas de desenhos... e tomaram milhares de notas”⁴¹⁷. É com base na recolha e tratamento deste material abundante que, em 1961, é finalmente publicado o intitulado *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal*, que desde então conheceu suces-



571.CIAM/Porto, CIAM X, Drubovnik
 572.CIAM/Porto, CIAM X, Drubovnik
 573.CIAM/Porto, CIAM X, Drubovnik
 574.CIAM/Porto, CIAM X, Drubovnik



575.IAP XX
576.IAP XX
577.IAP XX
578.IAP XX

sivas reedições (1980, 1988, 2004), rapidamente esgotadas.

Apesar da divulgação tardia dos resultados, o início dos trabalhos teve consequências imediatas no ambiente académico que se vive a norte, na ESBAP, traduzido numa nova atenção dada às questões relacionadas com o mundo rural⁴¹⁸ e que se reflecte na proposta de uma *Nova Comunidade Agrícola* em Bragança que, em 1956, o grupo CIAM/Porto⁴¹⁹ leva ao CIAM X em Dubrovnik. Esta proposta resulta fundamentalmente do estudo que Arnaldo Araújo desenvolve enquanto estudante⁴²⁰ e membro da equipa da Zona 2 (Trás-os-Montes), coordenada por Octávio Lixa Filgueiras⁴²¹, e que logo no imediato vai estar na origem da elaboração preparatória do Plano Regional da Província de Trás-os-Montes e Alto Douro⁴²².

Influenciada pela geografia do *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico* (1945), de Orlando Ribeiro⁴²³, a abordagem da equipa de Trás-os-Montes, será de todas a que revela uma perspectiva mais antropológica, preocupada com as raízes orgânicas, o quotidiano e as formas de vida em comunidade, enquanto outros levantamentos, mais disciplinares, estarão mais atentos às estruturas morfológicas, e outros ainda mais debruçados sobre as tipologias.

Ao contrário do estudo sistemático levado a cabo pelos agrónomos, em 1940, em que existia um guião e instruções precisas no sentido de se “obter o máximo de ajustamento entre os trabalhos de todos os inquiridores, de modo a que não houvesse falta de uniformidade nos processos de inquirição, na colheita e na escolha de elementos, e na apresentação das respostas”⁴²⁴, uma das críticas apontadas ao *Inquérito* (e que mais tarde vem a ser plenamente assumida pelos seus autores) é precisamente a de uma total ausência de articulação e metodologia comum, pelo que no final o documento parece resultar do somatório de diferentes inventários, parcelares e paralelos.

Sem um método definido, as equipas responsáveis pelo trabalho de campo parecem partilhar ainda assim, subentendida e tacitamente, de uma agenda prévia particular: por um lado, a enfatização da pluralidade das tradições geográficas e culturais que as leva a partir para o terreno “militantemente dispostas a ler a di-

versidade, tudo o que no território nacional resulta desuniforme e desconexo”⁴²⁵, com o firme propósito de desacreditar o nacionalismo e o conservadorismo da *Casa Portuguesa*; e ao mesmo tempo, a enfatização das afinidades e similitudes do moderno com a arquitectura vernacular encontradas na economia, no minimalismo, na simplicidade e racionalidade das suas construções. Esta ênfase e olhar reflectem-se claramente e tendenciosamente na selecção dos exemplos e imagens que ilustram o livro – “as soluções mais elogiadas e mais fotografadas são aquelas que partilham os critérios arquitectónicos do modernismo: adaptação ao meio e funcionalismo, verdade dos materiais, soluções de serialidade, etc.”⁴²⁶.

Se a segunda geração moderna de arquitectos portugueses parte desta forma para o *Inquérito* à descoberta do que intencionalmente pretendia encontrar, desmascarar e/ou legitimar, não será menos verdade que também regressa com a redobrada consciência da necessidade da aproximação às circunstâncias históricas e sociais do país, às suas tradições e paisagem, e em função disso, ao necessário repensar das relações e postulados – como os da valorização tecnológica, do Movimento Moderno.

Documento histórico de valor inestimável, que vem contribuir para a expansão da noção de património ao abranger a arquitectura anónima e não erudita, e que no último momento possível vem registar em toda a sua plenitude esse mesmo património e um mundo que em poucos anos acabará por desaparecer, com a emigração das populações rurais para as cidades e o estrangeiro, a realização do *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal* assinala irremediavelmente uma nova etapa da produção nacional, representando uma ferramenta imprescindível que vai permitir aos arquitectos “utilizar com um novo à-vontade, sem o sentimento de estarem a trair os princípios basilares da arquitectura moderna, alguns elementos tradicionais que eram antes considerados impuros e por isso proscritos”⁴²⁷.

Em grande medida, o (último) projecto de Valença será já um reflexo desta ideia e permissão, e a Pousada de S. Teotónio será neste sentido uma das primeiras consequências e descendentes directos do levantamento à arquitectura regional dos anos 1950.



579.IAP XX

580.IAP XX

581.IAP XX

582.IAP XX



583.J.Godinho, Pousada Venda Nova
584.J.Godinho, Pousada Vila Nova
585.J.Godinho, Pousada Salamonde
586.J.Godinho, Pousada Salamonde

Depois de achar, no início, que era ainda cedo e precipitado – e que “*Estas coisas não se encomendam*”, será justamente pelo conhecimento que por certo tem do arranque e dos trabalhos do *Inquérito* (junto de Lixa Filgueiras ou Fernando Távora, coordenador da Zona 1, do Minho) que Andresen sente-se autorizado a empreender uma solução de sinal diferente em relação à sua obra recente, uma solução que, de consciência mais tranquila, não deixa de ser de compromisso, mas que significará um ponto de não retorno a partir do qual podemos perceber uma nova fase da sua carreira.

Nesta fase, o tema de uma arquitectura “*espontânea...sem escola*”, de recusa de um “*estilo*”, seja ele moderno ou de feição nacional, atravessa e contamina todo o seu trabalho, antecipando em quase uma década a influente exposição e catálogo (também do MoMA), de Bernard Rudofsky – *Architecture Without Architects, an introduction to the nonpedigreed architecture*.

O projecto de Valença não deixa apesar de tudo de convocar um conjunto de referências arquitectónicas, mais ou menos evidentes: recorda desde logo o regionalismo das Pousadas da Hidroeléctrica do Cávado desenhadas por Godinho, lembra ainda o Le Corbusier interessado na *Art Brut* e o movimento com o mesmo nome, cuja novidade, a par do manifesto interesse pela textura e expressão natural dos materiais, é definida por Alison e Peter Smithson desta forma sintomática: “*What is new about the New Brutalism among Movements is that it finds its closest affinities, not in a past architectural style, but in peasant dwelling forms. It has nothing to do with craft. We see architecture as direct result of a way of life*”⁴²⁸.

Se por fim nos detivermos nas páginas da arquitectura anónima do *Inquérito*, a Pousada de Andresen, revestida em pesado granito levantado do chão, remete-nos sugestiva e visualmente para as inúmeras imagens dos espigueiros minhotos, de Monção, Terras de Bouro ou Soajo, que Rudofsky reproduz, entre outras fotografias do inventário português, no seu livro de 1964. Será no entanto na disposição funcional das habitações rurais desta Zona 1 que encontramos a analogia mais significativa entre S. Teotónio e a arquitectura não erudita da região. Na realidade, a

maneira como Andresen organiza todo o programa à volta de uma área exterior protegida da rua, encaixa e parece inspirar-se na organização e na própria escala da “casa de lavrador fidalgo” típica desta parte do país, e de que é apresentada como exemplo a Casa de Calvelhe em Creixomil⁴²⁹, em que os compartimentos da vida doméstica, localizados no andar, e os diversos espaços de trabalho agrícola, fechados ou apenas cobertos, situados no r/chão, estão dispostos e comunicam directamente com o eido (designação tradicional para pátio, quintal ou terreiro) que, na descrição da equipa dirigida por Távora, funciona como “uma autêntica sala de estar ao ar-livre”⁴³⁰.

Estas relações e esta pesquisa serão no seu todo um dos aspectos mais interessantes do processo de Valença, mas também explica o facto de a Pousada aparecer no final, ainda que na sua moderada ruralidade, como um objecto estranho, um tanto isolado e deslocado num contexto eminentemente histórico-urbano como é o da fortaleza, e talvez por isso mesmo Andresen continue convencido de que a neutralidade da Solução B se afigurava ainda assim como a mais capaz e adequada aquela situação concreta.

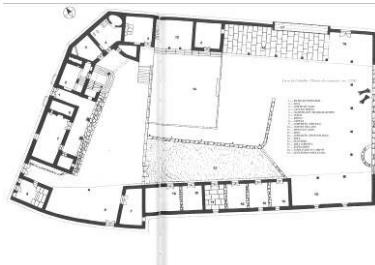
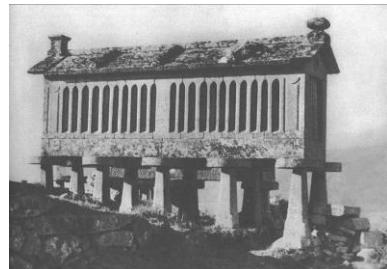
O percurso de Andresen não vai mudar radicalmente, da noite para o dia, nem com a Pousada, nem com o *Inquérito*. Continuará a arrastar e insistir em propostas que traz consigo desde as

2:098 primeiras obras, mas logo na Casa Lino Gaspar na Figueira da

2:116 Foz (1955/57), no Bairro da FCP-HE em Vila Nova de Gaia

2:124 (1957/60), no Seminário Menor das Caldas da Saúde (1958/59)

e em tantos outros trabalhos do final de 1950, podemos ver sinais de uma óbvia mudança, de uma nova fase de experimentação com base em novas influências e que, sem se fixar numa doutrina ou sistema, admitindo diferentes hipóteses, caminhos e atalhos possíveis, se prolonga pela década de 1960. Esta etapa de progressivo questionamento dos princípios e valores da herança moderna, acompanha a emergência de um período da arquitectura portuguesa em que, de acordo com Ana Tostões, “os novos *slogans* são a humanização, preocupação com factores psicológicos, uso expressivo dos materiais, renovado interesse pelas tradições locais, integração no ambiente: tudo o que as

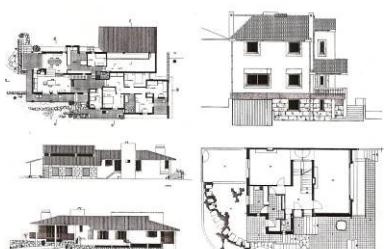


587.IAP XX

588.IAP XX

589.IAP XX, Casa de Calvelhe

590.IAP XX, Casa de Calvelhe



591.A.Siza, 1954

592.O.Lixa Filgueiras, 1961

593.A.C.Jorge, 1968

594.ESBAP, CODAs, 1961//1964

vanguardas de antes da guerra tinham parecido ignorar é reproposto como posterior mito, o da adesão ao sítio como novo naturalismo. Trata-se de um apelo a um ritual tranquilizante, de um mito anti-tecnológico, neo-humanístico e anti-teórico, decidido a realizar a relação com o público com base em linguagens empíricas e confidenciais, abertas ao sentido formal da participação do utente”⁴³¹.

Em Andresen, este conjunto de preocupações e temas manifestam-se de forma naturalmente evidente na abordagem da encomenda doméstica da segunda metade do seu trabalho, quando as casas projectadas por si readquirem gravidade e massa, quando passam a ser definidas pela espessura das suas alvenarias maciças, pelos rebocos texturados e ásperos, e o desenho mais ou menos elaborado das suas coberturas inclinadas, abandonando por completo a pretensão de um exercício formal e abstracto ao jeito da Casa em Caxias, em que a composição, vincadamente modernista, de linhas e planos, de superfícies lisas e ininterrup-
tas fazem parecer o volume como imaterial e sem peso.

De uma arquitectura aparente ou deliberadamente apagada, de-

2:140

sinteressante e desinteressada de si mesma, deste grupo de habi-

2:158

tações unifamiliares – Richard Wall (1958/60), Manuel Seixal

2:190

(1959/61), Lemos Pereira (1960/63), Campos Costa (1961/63),

2:210

Casal Ribeiro (1962/63) e Abreu Sottomayor (1965), Andresen

2:262

encontrará ainda assim (ou por isso mesmo) na primeira, moti-

2:280

vos de satisfação e orgulho, e qualidades suficientes para pre-

ender vê-la publicada ao lado de ambas as Casas Lino Gaspar, quando essa oportunidade se coloca no início de 1960.

Projectada para uma família britânica radicada no Porto, a habitação Richard Wall vai passar pela hesitação de um estudo inicial, em que é notória a procura e aposta em novos códigos espaciais e formais, para depois amadurecer, sem inibições e preconceitos, a partir de uma proposta de distribuição do programa feita pela própria Lia Wall. Ao contrário dos capítulos anteriores, em que falámos da apropriação e leitura como método criativo de descoberta e aprendizagem, esta casa só vem demonstrar que a imaginação e a concepção do projecto não se constrói, em Andresen, apenas com base na citação erudita, admitindo desde

muito cedo a ingerência e inspiração nas condições, no gosto e exigências do cliente.

No entanto, e tal como sucede noutras obras, Andresen procede a um trabalho de reinvenção do modelo que, neste caso, lhe é proposto, de uma casa de dois pisos que na tradição anglo saxónica está organizada à volta de um hall central que dá acesso às diferentes divisões da moradia. Na solução final, este hall, com ligação directa ao exterior, acaba por perder a escala e os contornos de um átrio entendido como espaço cenográfico de representação social (que se percebe pela sua exagerada dimensão e a posição relativa da escada), vendo-se transformado, um pouco à imagem do que já acontece na Casa Valle Teixeira em Lamego (1946/49), em mais uma área de socialização e de estar do fogo, ainda que exposta às circulações que a travessam. Ao mesmo tempo, a excessiva compartimentação dos espaços dá lugar a uma planta mais aberta que permite trazer alguma luz natural para o coração da habitação. Andresen traz ainda consigo outras ideias, influenciado pelas imagens da arquitectura popular e moderna do sul da Europa, e por uma mediterraneidade que, tal como na poesia da sua irmã Sophia de Mello Breyner, nunca deixará de estar presente na sua obra.

Reflexo das rupturas, da emancipação e afirmação das diferenças que gradualmente podemos observar na produção portuguesa da época, a Casa Wall⁴³² e as que se seguem, no Porto e em Cascais, vêm assinalar um corte definitivo das relações com as premissas formais do *Estilo Internacional*, com as abordagens espaciais apoiadas numa leitura funcionalista do enunciado doméstico – dos esquemas tripartidos, binucleares ou da organização da habitação à volta de um núcleo técnico, ou ainda com o conceito e as potencialidades do *Espaço-Tempo* de Giedion. As transparências e a fluidez dão lugar a relações mais controladas e orgânicas entre interior e exterior (e entre compartimentos), a sala comum (caracteristicamente moderna) é abandonada a favor de uma nova separação, parcial ou articulada, entre a sala de estar e jantar, e a lareira volta a desempenhar um papel central na definição do habitar. Cada casa obedece a disposições diferentes relacionadas com o modo de vida e a estrutura do agre-



595.Casa Richard Wall

596.Casa Richard Wall

597.Casa Richard Wall

598.Casa Richard Wall

gado familiar, com a configuração dos lotes e a envolvente urbana, mas partilham do mesmo “ar de família”, da mesma ambição de conforto, intimidade, de identificação e sentido de pertença dos seus ocupantes acima de qualquer pretensiosismo autoral.

Outra reflexão que chama a atenção na última parte do percurso de Andresen diz respeito a uma das críticas mais apontadas à arquitectura do Movimento Moderno: a de tratar por igual o que era diferente – nomeadamente a de tratar por igual programas com finalidade e significado diferentes, e que se traduz numa preocupação clara com a linguagem e o carácter dos edifícios. Ao que se assemelha afinal uma casa, um prédio de habitação colectiva ou rendimento, um edifício público ou de escritórios?, de que maneira pode e deve a arquitectura comunicar os usos e a actividade que ocorre no seu interior?, ou em que situações é admissível uma imagem de grandeza e monumentalidade?, são questões e inquietações latentes em propostas diferenciadas do final de 1950 e dos anos 1960, e que explicam a perplexidade do que aparentam ser pesquisas paralelas ou experiências pontuais que se esgotam em si mesmas.

A par das soluções muito diversas do Mercado (1961/65) e dos Paços do Concelho de Viana do Castelo (1961/64), um dos melhores exemplos desta preocupação é sem dúvida o dos projectos do LNEC em Lisboa (1958/59), em que a arquitectura do Instituto Calouste Gulbenkian, de uma marcada modulação, racionalidade e exactidão, análogas ao trabalho científico e de investigação que pretendia abrigar, contrasta com a escala e o vocabulário mais informal e acolhedor do Centro Social, destinado aos tempos de lazer e convívio dos funcionários do Laboratório Nacional.

Se para Andresen haverá certamente programas que exigiam a “necessidade de imaginação”, de que falava Giedion, e que legitimavam alguns riscos e excessos de liberdade criativa, outros haveria cuja arquitectura devia ser capaz de se anular a si mesma, limitando-se, para usarmos as suas próprias palavras, a ser “*a ser correcta, limpa, calma, sem qualquer motivo de especial interesse no seu aspecto... e até vulgar... antepondo aos interes-*

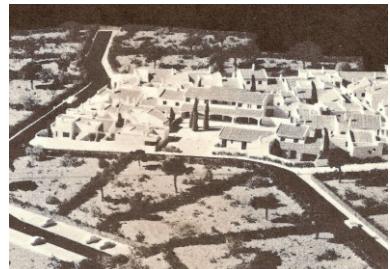
ses de exibicionismo profissional, outro valor bem mais alto – a própria Vida”⁴³³.

Neste espaço, em que cabe a moradia privada, a habitação económica (Gaia, Viso, Bragança), o equipamento industrial (UEP, SOGRAPE, SHELL) ou o edifício de serviços em contexto urbano (BESCL, BP), Andresen nunca deixará de perseguir uma ideia de autenticidade, naturalidade e espontaneidade, e outras qualidades que encontrará na arquitectura popular, mas cuja apropriação encerrava vários riscos de que o próprio arquitecto parece consciente quando atrás dizia: “*entrando por esse caminho corro o risco de ficar bem aquém daquilo que é por vezes obra-prima e fruto da própria força da Terra*”.

O olhar e o levantamento da arquitectura regional vão ser importantes no sentido em que vêm proporcionar uma importante lição de modéstia, de uma cultura e saber adquiridos e transmitidos ao longo de gerações – uma lição de engenho, respeito e capacidade de adaptação ao meio que a rodeia, e servirão por isso na arremetida contra a noção de estilo e moda passageira, contra os falsos nacionalismos, tanto quanto o igualitarismo do movimento internacional, contra a ornamentação e o pitoresco fingido, mas também contra a indiferença relativamente à geografia e a repetição monótona das construções sempre iguais do modernismo.

Em sentido totalmente contrário ao pretendido, as imagens do *Inquérito* vieram ao mesmo tempo fornecer um renovado repertório de elementos arquitectónicos que não raramente acabaram por ser apropriados para benefício e retorno do investimento turístico, institucionalizando, para outros fins que já não eram os do discurso e afirmação da identidade, a banalização, a estetização e a *disneyficação* do vernáculo, e é esse perigo imediato que de forma excepcional, mas particularmente gritante vemos em Andresen no projecto do aldeamento “típico” algarvio da Matina em Lagos (1965), em que a generosidade colocada no desenho das diversas tipologias das casas-pátio não apaga a impressão da construção de um “parque temático”.

Ainda que pontual e exagerado, este exemplo diz bem das armadilhas e do território movediço que Andresen atravessa no



599. Plano Turístico Matina, Lagos
600. Plano Turístico Matina, Lagos

^{2:276} na em Lagos (1965), em que a generosidade colocada no desenho das diversas tipologias das casas-pátio não apaga a impressão da construção de um “parque temático”.

período da sua obra interessada na arquitectura “*anónima, sem escola outra que não seja a própria sabedoria...popular*”, mas que também o era fruto das circunstâncias próprias e singulares determinadas pelo isolamento das populações, pela necessidade e carência de meios e materiais, por processos de autoconstrução baseados num conhecimento empírico e contingente.

Deslocada e descolada desta realidade, a prática propositada e tendencialmente vulgar e “demissionária” de Andresen, implica inevitavelmente uma boa dose de fingimento e simulação, traduzida numa quase fetichização do banal, do que é simples, ordinário e por vezes improvisado. A maior contradição e a melhor crítica que lhe podemos fazer nesta altura é a de recorrer à sua própria análise quando considerava, no âmbito do urbanismo, que “*as salutares reacções contra o carácter ditador, indiscutível e formalista do planeamento arriscam-se também elas a cair num campo falso, ao facilitar uma espontaneidade...demasiado procurada*”⁴³⁴ (o sublinhado é nosso).

E não será assim afinal com a sua própria arquitectura?

Desta última fase da sua carreira em que, apesar do anonimato, é possível perceber um conjunto de novas referências, como as do *New Empiricism* escandinavo, uma influência de Aalto na Casa Wall, ou da arquitectura italiana no Bairro da FCP-HE em Gaia e em tantas outras obras (influência aliás marcante na produção nacional da viragem da década, muito em virtude da sua difusão pela revista *Arquitectura*), importa não desprezar por inteiro a lição ética de desprendimento e de preocupação com o usuário que, nas suas melhores intenções, Andresen parece querer deixar-nos em herança, e que é tanto ou mais significativa quando a prática contemporânea vê-se cada vez mais arrastada para o campo saturado da imagem e do espectáculo, da cultura do consumo, do estrelato e do *branding*.

NOTAS:

³⁷⁵ AA.VV., *Arquitectura Popular em Portugal*, Vol. 1, Lisboa, Ordem dos Arquitectos, 2004 (1961).

³⁷⁶ Estas ideias encontram-se genericamente expressas no discurso do director do SPN, em 1943: “Ora as nossas Pousadas, que não possuem, sem dúvida, o número de quartos suficiente para satisfazer certas necessidades locais, foram construídas e arranjadas com o intuito principal de servir de

modelo a esta nova orientação da indústria hoteleira em Portugal, maquetas animadas, espalhadas pelo país onde se tornará fácil colher ensinamentos, apreender e desenvolver certas ideias. Procurou-se, portanto, que estes pequenos hotéis não se parecessem com hotéis. Se o hóspede ao entrar numa destas Pousadas tiver a impressão de que não entrou num estabelecimento hoteleiro onde passará a ser conhecido pelo número do seu quarto, mas na sua própria casa de campo onde o aguardam os criados da sua lavoura, teremos obtido o que desejávamos. Foi esse o motivo que nos levou a cuidar dos pormenores desta Pousada como se nós próprios a fossemos habitar. Tivemos, por exemplo, o cuidado de aquecer, de vestir as suas paredes com mantas, velhas gravuras, objectos regionais, bonecos de barro para que os hóspedes, ainda que sozinhos, se encontrem sempre acompanhados por certas coisas simples que os situem constantemente na região onde se encontram e não lhes quebre a continuidade entre o interior e o exterior, entre a casa e o campo. Foi esse mesmo critério que nos levou a substituir os clássicos criados ou malcriados (de “smokings” lustrosos nas bandas e no resto) por desenxovalhadas raparigas que lembram, na alegria e simplicidade dos seus trajes regionais, a própria paisagem que se enquadra nas janelas. Pela mesma razão, a cozinha das Pousadas do SPN não terá nunca a pretensão ou a comodidade de imitar a chamada cozinha francesa, deturpação insípida da verdadeira. Com a adaptação necessária às circunstâncias do momento, fugiremos à monótona estandardização, à fatal pescada e ao fatal carneiro com batatas. Cada Pousada terá os seus pratos locais, as suas especialidades regionais, imagens culinárias dos próprios recursos da província ou do lugar. Conforto rústico, bom-gosto fácil no arranjo das coisas e também no paladar, simplicidade amável, eis as grandes linhas do programa das nossas Pousadas. E poesia, alguma poesia...”.

³⁷⁷ Sobre a história, a narrativa e a representação das Pousadas ver: Marta Lalande Prista, *Discursos Sobre o Passado: Investimentos Patrimoniais nas Pousadas de Portugal*, Dissertação de Doutoramento em Antropologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2011. Para uma leitura mais pormenorizada da primeira campanha e em particular das Pousadas desenhadas por Rogério de Azevedo ver: Jorge Miguel de Faria da Cunha Pimentel, *Obra Pública de Rogério de Azevedo, os anos do SPN/SNI e da DGEMN*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Universidad de Valladolid, 2014.

³⁷⁸ Embora o plano da rede escolar dos Centenários levada a cabo pelo Estado Novo só venha a ser lançado a partir de 1940, os seus edifícios vão basear-se nos projectos-tipo elaborados na década de 1930 por Raul Lino e Rogério de Azevedo, cabendo ao segundo a autoria das soluções para o norte e centro do país (Minho e Alto-Minho, Trás-os-Montes, Douro, Beira Alta e Beira Litoral). Estas propostas regionalistas, coincidem no tempo com o desenho e a construção dos edifícios do *Comércio do Porto*, localizados ao longo do percurso que une as Praças D. João I e D. Filipa de Lencastre onde mais tarde vai projectar o edifício Rialto (1941) e do Hotel Infante Sagres (1945).

³⁷⁹ De acordo com “Informação acerca dos projectos para as novas Pousadas”, SNICPT, Manuel de Mello Correa, 3 de Fevereiro de 1955.

³⁸⁰ “Despacho sobre as Pousadas”, Presidência do Conselho, 16 de Dezembro de 1953.

³⁸¹ Entre o final de 1960 e a década de 1980 vão ser ainda inauguradas as Pousadas de Santa Bárbara (1971) e da Senhora das Neves em Almeida (1987), esta última da autoria de Cristiano Moreira (em que se pode notar uma influência de Andresen), e as Pousadas de barragens de S. Bento (1968), de Eduardo Coimbra Brito, e do Vale do Gaio (1971) e Santa Clara (1977) de Chorão Ramalho. Também deste último autor e entre a lista de propostas não construídas conta-se, além das soluções para Vilar Formoso, Portela da Gardunha e Nazaré, a Pousada do Portinho da Arrábida.

³⁸² No dia 18 de Setembro de 1954, Andresen envia ao engenheiro-chefe da Direcção dos Serviços de Construção o seguinte telegrama: “Brevemente desloco-me a Lisboa e desejava aproveitar a oportunidade para trocar

impressões com V. Exca. acerca da Pousada de Valença. Tenciono procura-lo por volta das 12 horas do dia 24 próximo, caso possa atender-me nessa altura. Chego a Lisboa na 5ª feira para jantar, onde em caso contrário V. Exca. me poderá procurar pelo telefone 24995, a fim de combinar outra hora, pois estarei em Lisboa 6ª e sábado. Com os meus cumprimentos”. Em poucas semanas recebe dos mesmos serviços o ofício, com data de 4 de Novembro: “Para os devidos efeitos, comunico a V. Exca. que o Sua Exca. o Ministro das Obras Públicas, por seu Despacho de 27-10-54, dignou-se a autorizar a prorrogação dos prazos fixados para a elaboração do projecto da Pousada de Valença do seguinte modo: anteprojecto: até 30-11, projecto: até 31-12...”.

³⁸³ De acordo com correspondência em que dá conta da entrega do projecto na Secretaria da Delegação Norte da DGEMN.

³⁸⁴ Conforme Memória Descritiva e Justificativa, de Novembro de 1954. O texto está organizado em três capítulos: “Da Concepção Geral e Programa”, “Do Aspecto Técnico” e “Do Aspecto Estético”.

³⁸⁵ Neste ponto Andresen refere-se especificamente às dimensões do átrio: “*O adro...é amplio, de forma a que nele se possam cruzar à vontade grupos de pessoas sem acotovelamentos – pessoas que entram, que saem, que se dirigem ao balcão de recepção, ou aos lavabos, ou que esperam, etc. As proporções não são evidentemente as duma vivenda, mas sim as de um edifício público, tanto quanto possível sem perder aquele conforto e ambiente que desejaríamos ter em nossa casa*”. Apesar de descrever uma divisão em particular, com esta descrição vem alertar claramente para a necessidade da Pousada ser pensada no seu todo, não tanto como uma habitação privada, mas como um equipamento e um espaço de uso colectivo.

³⁸⁶ Juan Caldú Cervera, *La Arquitectura Moderna Nacional, De 1927 a 1935: la crisis del internacionalismo*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2003, pp.123-124. Caldú Cervera vê no texto do espanhol Francisco Mora Berenguer e, com algumas nuances, na intervenção do português Pardal Monteiro (1897/1957) a defesa da primeira posição. Em relação ao arquitecto representante do *Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España* diz-nos: “*Todo su texto está coloreado con este tono que remite a problemas de los estilos tan catacterísticos del siglo XIX. Lo internacional se associa a formas inexpresivas, novedosas, rendidas al culto de la moda. Pero esa moda no puede dejar huella en la historia. Sólo la continuación del arte tradicional de un país puede llegar a ser plasmación en piedra de la historia, y por lo tanto, dar cuenta de ella. La arquitectura, si no quiere ser relegada al olvido, debe hacerse eco de los caracteres particulares de cada nación. Unos caracteres que se interpretan como un sello o una marca atemporal e inamovible. Las intervenciones del representante portugués son más afinadas. De un modo indirecto o genérico alude a lo inevitable del Zeitgeist en la arquitectura actual. Pero el verdadero artista recoge también, de una manera inconsciente, esas constantes culturales que lo identifican con un lugar. Escribe: «Es necesario ser, ante todo, de su tiempo. Es lo que ha sido en todas las épocas, lo que los verdaderos artistas, los verdaderos arquitectos han hecho ¿El resultado? Sus obras están profundamente marcadas de carácter local (regional, nacional, racial...). Pero esta diferenciación de la arquitectura se hace en el subconsciente, fuera de la voluntad del artista creador, a veces, incluso contra su voluntad. Sigamos pues el ejemplo de nuestros grandes maestros del pasado: no hagamos arquitectura moderna ni arquitectura nacional, hagamos sólo ARQUITECTURA, y haremos obras que serán de nuestro tiempo y de nuestro suelo»...En el texto escrito para la revista, este arquitecto aporta nuevas interpretaciones. Para él es evidente que ya hay un carácter internacional de la arquitectura moderna. Pero esto es más el signo de un estado inicial embrionario que no el resultado final que manifieste una meta ya conseguida...La madurez de este internacionalismo conducirá a una verdadera arquitectura moderna nacional, la cual ya empieza a percibirse en las obras de los verdaderos creadores actuales. Es, precisamente, esa expresión inconsciente de valores propios, profundos, inefables y eternos, manifestación del alma de cada*

da nación, lo que lleva a una arquitectura moderna, o mejor a la arquitectura sin calificativos, a ser portavoz de nuestro tiempo y nuestro sueño... Pardal Monteiro constata la imposibilidad de volver al pasado, de recuperar formas tradicionales, históricas o casticistas. Pero todo su discurso gira en torno a los aspectos estilísticos. Lo internacional debe evolucionar hacia lo nacional dentro siempre del debate formal

³⁸⁷ Ver a nota 276. Embora a primeira motivação da “Representação 35” seja a da rejeição radical do carácter alegórico da proposta premiada dos irmãos Rebelo de Andrade para o Monumento de Sagres, e a defesa das soluções apresentadas por José Cortês e sobretudo por Pardal Monteiro (que na memória descritiva do seu projecto se refere a “um estilo português dessa arquitectura moderna”), Pedro Vieira de Almeida vê neste documento um quase manifesto e uma tentativa de teorização, com base numa ideia de sublimidade, da possibilidade disto mesmo, de um estilo ao mesmo tempo nacional e moderno, reconhecido e sancionado pelo Poder – Pedro Vieira de Almeida, *A Arquitectura no Estado Novo, uma leitura crítica*, Lisboa, Livros Horizonte, 2002, pp.65-83.

³⁸⁸ Nuno Teotónio Pereira, “A Arquitectura Cristã Contemporânea”, *Ala, Jornal dos Universitários Católicos*, n.67, Ano 5, Lisboa, (Janeiro) 1947, reeditado em: Nuno Teotónio Pereira, *Escritos (1947-1996, selecção)*, Porto, FAUP, 1996, pp.5.

³⁸⁹ Luís Benavente (1902/1993) faz parte da geração de Pardal Monteiro e Veloso dos Reis Camelo, com quem chega a trabalhar em projectos como os do Instituto Superior Técnico em Lisboa (1927/37). Na década de 1930 é chamado por Duarte Pacheco a integrar os quadros do MOP onde, em virtude do seu trabalho ligado à reabilitação e salvaguarda do património, chega a exercer, entre 1952 e 1958, o cargo de director dos Monumentos Nacionais. A partir do final de 1950 e até ao início de 1970, trabalha para o Ministério do Ultramar, sendo responsável por várias obras de restauro e recuperação de antigas igrejas e fortalezas localizadas nos territórios indígenas e africanos de administração portuguesa. Em 1964, integra a delegação nacional da comissão que vai elaborar a *Carta de Veneza*, na sequência da realização do II Congresso Internacional dos Arquitectos e Técnicos dos Monumentos Históricos.

³⁹⁰ Além destas críticas mais gerais, o parecer, com data de 21 de Dezembro de 1954, chama ainda a atenção para alguns problemas de ordem programática: “Os quartos do pessoal masculino e feminino estarem de portas contíguas. Serem únicas, insuficientes e comuns as instalações sanitárias e de banho que pretendem destinar-se-lhes. Estar a despensa geral em posição que obriga a percurso interior dos géneros que nela se pretendem armazenar. Identicamente para o depósito de combustível. Estarem os vinhos dependentes da despensa geral, tudo integrado igualmente no percurso atrás citado. Inaceitável a posição das garagens. Ser defeituosa a posição da sala de leitura, junto do hall no 1º andar e respectiva escada, local onde devido ao movimento e distração causada a quem lê, por quem passa, sobe ou desce, não poder haver tranquilidade. Num edifício novo, a forma de esconder o serviço de mesa ser um pano de parede dentro da sala de janter, com solução defeituosa, para zonas limpas e suja da copa. Emparedamento demasiado da sala de estar. Terem os quartos dos motoristas insuficientes e mal colocadas instalações sanitárias e de banho....”. Na informação, Luís Benavente assina apenas como arquitecto, sem fazer qualquer menção ao cargo que ocupa dentro do MOP.

³⁹¹ Pedro Vieira de Almeida, *A Arquitectura no Estado Novo, uma leitura crítica*, Lisboa, Livros Horizonte, 2002, pp.79.

³⁹² Ana Tostões, “João Andresen e a Herança Moderna: a Pousada de São Teotónio”, *Monumentos*, n.12, Lisboa, IPPAR, 2000, pp.54-55.

³⁹³ De acordo com ofícios de 31 de Março e 23 de Abril de 1955.

³⁹⁴ De acordo com correspondência de 5 de Maio.

³⁹⁵ A par de Gonçalo de Mello Breyner (1896/1947), também a sua própria mulher, Júlia de Castelo-Branco de Castro e Almeida, chega a integrar os quadros do SPN/SNI, colaborando, nos anos 1950 com Manuel de Mello Correa no projecto de decoração e mobiliário do renovado Hotel de Santa

Luzia em Viana do Castelo e do Hotel dos Seteais em Sintra. Não será portanto estranho que através da sua tia Andresen possa estar a par das discussões e dos pareceres reprovadores que são elaborados dentro dos serviços de propaganda.

³⁹⁶ De acordo com “Parecer respeitante a cinco das novas Pousadas destinado a ser submetido a apreciação superior”, SNICPT, Leonardo de Castro Freire, 3 de Fevereiro de 1955.

³⁹⁷ Por esta altura, às reprovações e censura do SNI só irá escapar a Pousada de S. Bartolomeu em Bragança, uma vez que já tinha sido lançado o concurso para a sua construção – Susana Lobo, *Pousadas de Portugal: Reflexos da Arquitectura Portuguesa do Século XX*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006, pp.82.

³⁹⁸ Para o mesmo programa Athouguia chega a desenvolver três propostas distintas. As duas primeiras, de 1954 e 1958, tiram partido do contraste expressivo entre uma volumetria radicalmente purista, implantada no alto de uma escarpa, e a carga telúrica do sítio. A versão de 1962 é já de alguma concessão relativamente às exigências do SNI, mas ainda assim o projecto não chega a ser construído. Ver: Graça Correia, *Ruy d'Athouguia, a Modernidade em Aberto*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2008, pp.304-330.

³⁹⁹ Este documento e o ofício de Abril são citados no trabalho de Teresa Maria Ribeiro Belo Rodeia, *O Desenho como Invenção do Real, a Pousada de Oliveira do Hospital, o processo projectual em Manuel Tainha*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Universidade Lusíada de Lisboa, 2016.

⁴⁰⁰ Leonardo Rey Colaço de Castro Freire (1917/1970) desenvolve ao longo da sua carreira uma obra comprometida entre o regionalismo da Câmara Municipal de Santana, na ilha da Madeira, e um modernismo tardio que lhe valeu o Prémio Valmor, em 1970, pelo desenho do edifício situado no gaveto da Rua Coronel Bento Roma e a Avenida dos Estados Unidos, em Lisboa. No âmbito da segunda campanha das Pousadas promovidas pelo governo vai desempenhar um papel duplice, primeiro como autor dos projectos da Estalagem do Forte do Portinho da Arrábida (adaptação, 1955, não construído), e das Pousadas de S. Gens e Santa Catarina, e ao mesmo tempo como consultor técnico do SNICPT, cabendo-lhe avaliar os trabalhos apresentados pelos seus colegas – papel que desempenha em função dos suas próprias ideias e preconceitos, mas também dos preconceitos e da agenda do organismo que representa.

⁴⁰¹ De acordo com ofício de 3 de Outubro de 1955 – “De harmonia com o determinado por S. Exa., o Ministro das Obras Públicas, a quando da reunião realizada no seu Gabinete para a apreciação dos estudos das novas Pousadas a construir no País, tenho a honra de solicitar a V. Exa. se digne providenciar para que o anteprojecto da Pousada de Valença de que é autor, seja remetido até ao fim do mês de Novembro, depois de devidamente remodelado de harmonia com a orientação estabelecida”.

⁴⁰² “Senhor Ministro, pelo correio de hoje envio uma cópia do anteprojecto da Pousada de Valença, assim como a respectiva memória descriptiva e justificativa em duplicado, feita sobretudo no sentido de defender a solução que ultimamente tive a honra de apresentar quando aí estive, e de onde trouxe uma ponta de esperança de o ver aprovado na forma em que actualmente o apresento...” (de acordo com nota manuscrita, s/d).

⁴⁰³ De acordo com ofício de 28 de Dezembro – “Encarrega-me S. Exa. de agradecer em seu nome a carta de 29 do mês fim e comunicar que considera oportuna a remessa oficial à DGEMN do trabalho, com os ajustamentos que lhe serão sugeridos por intermédio do arquitecto Castro Freire, para apreciação pelos serviços competentes e do SNI. Junto se devolve o processo que acompanhou a referida carta”.

⁴⁰⁴ Embora tenha a data de 29 de Fevereiro, o parecer só é remetido a Andresen a 21 de Março de 1956. A proposta C é genericamente aprovada nestes termos: “Trata-se de um problema de difícil solução em virtude dos condicionamentos a que o autor teve de sujeitar-se para dar cumprimento ao programa que lhe foi imposto. Contudo, soube implantar no difícil ter-

reno uma solução agradável, que parece satisfazer, quer em planta, quer exteriormente, ao fim a que se destina. Simplesmente nos parece dever ser um pouco mais alargada a travessa da Gaviarra para evitar que a parede da Pousada fique apenas a 3,0m da frente da casa do capelão da Misericórdia do outro lado da rua. Analisadas as plantas sobre o aspecto funcional, cremos nada ter a objectar embora se trate de um anteprojecto, sujeito como é natural a beneficiação de pormenor por parte do autor, quando fizer o estudo definitivo. De um modo geral, portanto, a solução apresentada parece-nos bem concebida, vendo-se a nítida preocupação que houve em dar às várias zonas do edifício uma completa e lógica separação, sem perdas de vista do necessário e fácil acesso entre elas. No entanto em virtude da forma da planta os quartos dos hóspedes são um pouco devassados entre si e as instalações destinadas a motoristas, formando um corpo separado, o que lhe dá talvez isolamento em excesso, poderiam facilmente com vantagem ser integradas no corpo principal... A zona de serviço, resultando demasiada por virtude do relevo do terreno, seria a nosso ver bem aproveitada para este fim, para assim se conseguir uma certa economia na construção e uma vez que as cotas dos andares superiores têm de ser mantidas ou mesmo até aumentadas para se melhorar as condições de observação do belo panorama que dali se disfruta, agora um pouco prejudicado pela altura do muro existente do parapeito da fortificação. Facilitaria talvez a nova solução a encontrar se as garagens fossem retiradas do local onde foram previstas, implantando-se num terreno pertencente ao Estado, situado a pouco mais de 50,0m da Pousada, e inteiramente desaproveitado, onde outrora funcionou a Padaria Militar...”.

⁴⁰⁵ Conforme a data da Memória Descritiva e Justificativa do anteprojecto D

– *“As plantas que hoje vimos apresentar, referentes ao r/chão e andar da Pousada, são o produto das objecções ultimamente formuladas, quando da apreciação da Solução C. De um para o outro anteprojecto, foi tido em conta um maior afastamento da Pousada das edificações vizinhas situadas a sul. Para isso fez-se avançar o edifício da Pousada, tirando-lhe os dois quartos que se situavam nos extremos. Em sua substituição criou-se uma nova ala orientada sobre a muralha NW. Nessa ala consideraram-se três quartos de cama, a construir na 2^a fase, além de um que lhe fica anexo... as garagens deslocaram-se também, ficando reduzidas a sete... No que diz respeito ao seu aspecto plástico tenciona-se manter o mesmo espírito da proposta C... Há a acrescentar ainda que o piso do r/chão foi elevado em mais 1,0m... a fim de se garantir um melhor disfruto da paisagem. Limitamo-nos a apresentar simplesmente as duas plantas anexas, por nos parecer que podem ser elas a base de uma solução definitiva...”.* A entrega completa do estudo preliminar ocorre a 16 Agosto e o envio do projecto, que corresponde à versão D, data de Novembro de 1956.

⁴⁰⁶ De acordo com correspondência do dia 5 de Abril de 1957 – “Conforme

ficou assente na reunião havida no dia 1 deste mês, vamos proceder à revisão do projecto para a Pousada de Valença, no sentido de respeitarmos aquilo que se indicava no respectivo anteprojecto, salvo as alterações e indicações posteriormente recebidas e que não afectam o primitivo espírito da composição. Na referida reunião tive a oportunidade de verificar que houve certos aspectos na parte técnica que mereceram reparos e divergências de opinião em relação áquilo que apresentamos (sistema de aquecimento e electrificação, por exemplo). A fim de que os possamos ter em linha de conta no estudo agora a efectuar agradecímos que nos fossem facilitados os respectivos pareceres, assim como qualquer indicação ou sugestão que pareça necessário ou indicado ter em conta”. O projecto definitivo desenvolvido a partir da versão C data de 30 de Julho do mesmo ano, embora o seu envio só venha a ocorrer a 24 de Setembro de acordo com a carta dirigida ao director da DGEMN – “*Cumpre-nos comunicar que nesta data fizemos seguir pela Empresa Costa e Ramos, Lda. 3 exemplares do 2º projecto da Pousada de Valença...*”.

Após uma nova fase de apreciação, são apresentados em Julho e Outubro de 1958 as últimas revisões e aditamentos, que irão atender fundamentalmente sugestões de ordem técnica – “*Com referência ao ofício n.º 11543 de 9 do corrente inform*

mamos que o aditamento ao projecto da Pousada de Valença segue em correio separado nesta data. Este aditamento completa a revisão do referido projecto, já enviada em 15 de Julho passado..." (14 de Outubro de 1958).

⁴⁰⁷ Decisão transmitida a Andresen em ofício de 7 de Junho de 1960.

⁴⁰⁸ Os primeiros estudos para o apetrechamento e distribuição de mobiliário da Pousada foram apresentados em Novembro de 1959 e o projecto final data, de acordo com carta enviada ao Director dos Serviços de Construção da DGEMN, de Agosto de 1961 – “*Em separado, tenho a honra de enviar...o projecto de mobiliário, decoração e equipamento da cozinha, copas e lavandaria, para a Pousada de S. Teotónio, em Valença do Minho. Segue também um mostruário de diversos artigos a aplicar – estofos, tapeetes, tecidos para colchas, etc. Informo que da 1ª parte do projecto em referência, envio apenas um exemplar, visto ter entregue na Direcção dos Edifícios Nacionais do Norte, 3 exemplares, uma vez que se trata de obras a integrar na construção civil*”.

⁴⁰⁹ Além da “*poltrona in gommapium, modelo lady*”, desenhada por Marco Zanuso, também é recorrente encontrar à época nas páginas da *Domus* imagens da “*poltrona in vimini, modelo girasole*”, desenhada por Roberto Mango, e em que Andresen se deixa fotografar em pose contemplativa no terraço da Casa Lino Gaspar na Figueira da Foz. A aquisição deste mobiliário só vem demonstrar a curiosidade e a atenção que o autor português presta aos materiais e ao design modernos divulgados pelas publicações internacionais.

⁴¹⁰ *Arquitectura*, n.57, 2ª Série, Lisboa, (Janeiro) 1957.

⁴¹¹ *Arquitectura*, n.78, 3ª Série, Lisboa, (Maio) 1963.

⁴¹² *Arquitectura*, n.62, 3ª Série, Lisboa, (Setembro) 1958.

⁴¹³ Conforme Memória Descritiva e Justificativa do “*Anteprojecto duma Pousada a construir em Valença do Minho – Solução C*”, de 27 de Dezembro de 1955. São as passagens mais significativas deste texto que depois acompanham a publicação do projecto em 1958.

⁴¹⁴ Durante as sucessivas remodelações que o edifício tem conhecido, a divisória que separava o *lobby* de entrada da zona de estar, desapareceu. Embora o vão da porta não tenha sido fechado, o acesso faz-se agora preferencialmente, cruzando a sala (com a lareira em granito). O balcão de atendimento situa-se hoje na galeria coberta, que entretanto foi encerrada com uma caixilharia em vidro. Esta deslocação deve-se ao facto das garagens, no r/chão, e os alojamentos para motoristas, no andar, terem dado lugar a mais quartos para hóspedes, passando a contar no total com 18. As salas de jantar e de leitura viram as suas áreas aumentadas, tendo sido prolongadas respectivamente até à última e penúltima linha de pilares. A estas alterações somam-se as alterações na disposição do mobiliário, decoração, revestimentos interiores e exteriores – a mais flagrante neste caso é a do cobrimento do betão aparente com um reboco grosso pintado numa cor salmão. Estas intervenções tiveram na Pousada desenhada por Andresen um impacto irremediavelmente negativo, descaracterizador do espírito com que foi concebida.

⁴¹⁵ Lúcio Costa considerava que a arquitectura popular apresentava em Portugal, “interesse maior do que a erudita”. Era nas aldeias portuguesas e nas construções rurais que se encontrava a “justeza das proporções”, não deixando de referir que na sua transposição para o Brasil, na sua adaptação ao meio, essa arquitectura foi perdendo “um pouco daquela *carrière* tipicamente portuguesa”, o que por outro lado foi compensado no contexto brasileiro, com a diminuição ou mesmo eliminação de “certos maneirismos preciosos e um tanto arrebitados” que se encontravam na metrópole. Para si, o estudo da arquitectura popular portuguesa permitiria aos arquitectos modernos brasileiros usarem-no “como material de novas pesquisas” e como lição de uma “experiência de mais de trezentos anos” – Lúcio Costa, “Documentação Necessária”, *Revista do Património Histórico e Artístico*, n.1, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, Serviço do Património Histórico e Artístico, 1937, pp.31-39. Entre outras contribuições internacionais que podem ter influenciado o *Inquérito* por-

tuguês conta-se o caso italiano (do inquérito da *Architettura Rurale*, de 1936, de Pagano e Danieli) e o espanhol (nomeadamente do grupo catalão GATEPAC que, nos anos 1930, publicou vários exemplos de arquitectura vernacular na sua revista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*).

⁴¹⁶ Sobre o *Inquérito* ver a história e os textos de Pedro Vieira de Almeida (1986, 2008, 2010, 2013) e Maria Helena Maia (1986, 2013, 2015), nomeadamente os *Dois Parâmetros de Arquitectura Postos em Surdina, Leitura Crítica do Inquérito à Arquitectura Regional, Cadernos 1, 2, 3 e 4*, que resultaram do projecto de investigação sobre o tema levado a cabo no Centro de Estudos Arnaldo Araújo. Para uma análise comparativa entre os diferentes inquéritos, ver ainda: João Leal, *Arquitectos, Engenheiros, Antropólogos, Estudos sobre Arquitectura Popular no Século XX Português*, Porto, Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva, 2008.

⁴¹⁷ AA.VV., *Arquitectura Popular em Portugal*, Vol. 1, Lisboa, Ordem dos Arquitectos, 2004 (1961), pp.XXIV.

⁴¹⁸ Já em fase posterior à publicação do *Inquérito*, as teses de licenciatura de José Dias (*Recuperação de Aldeias, Espinhosela, Bragança*, 1963), Sérgio Fernandez (*Recuperação de aldeias em Rio de Onor*, 1964) e José Forjaz (*Um complexo cooperativo na Granja de Mourão*, 1966), são exemplo de um interesse evidente pelo tema específico da habitação rural.

⁴¹⁹ A representação portuguesa ao CIAM X é composta por Viana de Lima, Alberto Neves, Fernando Távora (coordenador da equipa da Zona 1, Minho) e pela totalidade da equipa da Zona 2, em que se inclui Carlos Carvalho Dias.

⁴²⁰ Arnaldo Araújo que, em 1957, apresenta justamente ao CODA o trabalho: *Formas do Habitat Rural, Norte de Bragança: contribuição para a estrutura da comunidade*.

⁴²¹ A razão da coordenação da equipa da Zona 2 ter sido entregue a Lixa Filgueiras deve-se ao facto de, logo em 1953, já ter apresentado uma tese teórico-prática intitulada: *Urbanismo, Um Tema Rural*.

⁴²² Manuel Marques, Arnaldo Araújo, “Planos Regionais”, *Boletim da Direção Geral dos Serviços de Urbanização, 1955/57*, Lisboa, MOP, 1957, pp.267-279. Como se explica no texto: “Em Agosto de 1956 uma equipa do CIAM do Porto, apresentou ao X Congresso CIAM em Dubrovnik, o Plano de uma Nova Comunidade Agrícola a situar na Província de Trás-os-Montes, no nordeste português. O Plano baseou-se num inquérito recente (o Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa realizado pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos) e foi elaborado por uma equipa de arquitectos, com o patrocínio do Ministério das Obras Públicas. No relatório anexo a esse plano afirmava-se: «Le groupe CIAM-PORTO, Portugal, présente au CIAM X le plan d'une Communauté Rurale qui a environ 40 habitations... (la communauté sert comme point d'appui à un groupe de petites communautés, existantes (20-50 habitations chacune) et fait la liaison de ces communautés, distants 4 Kms, en moyenne, avec la communauté principale de la région (la Ville de Bragança)... en mettant en évidence les aspects suivants: a) l'importance de l'habitat rural, que les CIAM ne peuvent jamais ignorer, s'ils veulent que les propositions soient vraiment universelles; b) l'importance d'enquêtes très poussées, surtout s'il s'agit de cas très particuliers comme par exemple la méthode qui peu à peu déduira les plans faits hors des réalités locales, et d'autre part évitera la dangereuse tendance vers la centralisation que l'on trouve partout; c) le respect pour les caractéristiques positives des sociétés humaines, si bien que l'on admet que, par un procédé d'évolution très haut elles puissent s'altérer sensiblement; d) la position de l'architecte qui n'est plus le dictateur qui impose sa propre forme, mais l'homme naturel, simple, humble... nous croyons que toutes les hommes, et ne seulement les architectes et l'urbanistes ont le droit et le devoir de participer et collaborer (communion) dans la création et le développement de son habitat». Se o fim imediato do plano de uma Nova Comunidade Agrícola era a afirmação de princípios gerais, por outro lado, assentando nas características dominantes da vasta província e nas particularidades de uma sub-região, lançava as bases para a realização de um aldeamento, concebido

como unidade de estruturação económica e social, e considerando essa realização tão necessária, no campo experimental, quanto a afirmação de princípios directores no campo doutrinário. Com isto se conjugou o interesse das entidades responsáveis que se traduziu, pelo reconhecimento das vantagens quer de realizações experimentais na Província, quer da elaboração do seu plano regional como tarefas paralelas e reciprocamente integradas, o que foi origem da resolução de se elaborar o Plano Regional para a Província de Trás-os-Montes e Alto Douro, estando agora em curso estudos para a definição das bases desse trabalho. Pela sua ordem de grandeza e pela natureza da região, esse plano revestir-se-á da maior importância nacional". Deste boletim constavam ainda relatórios das viagens realizadas por engenheiros da DGSU, ou que foram patrocinadas por si, às cidades-satélites de Londres e outros exemplos europeus, em França e na Holanda, que dão conta da emergência e de uma atenção crescente dada ao planeamento regional, que será tema da tese de agregação de Andresen.

⁴²³ Maria Helena Maia, Alexandra Cardoso, *O Inquérito à Arquitectura Regional, contributo para uma historiografia crítica do Movimento Moderno em Portugal*, Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em Homenagem a José-Augusto França, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2015, pp.380-381.

⁴²⁴ Henrique de Barros citado em: Pedro Vieira de Almeida, *Apontamentos para uma Teoria da Arquitectura*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008, pp.106.

⁴²⁵ De acordo com a crítica feita por Pedro Vieira de Almeida, e a que acrescenta: "Outra atitude – atitude que de resto outros inquéritos testemunhavam, seria lançar um trabalho de campo, que sem cegueira preconceituosa aos factores dispersivos... pudesse privilegiar aquilo que no território nacional são «permanências», não só no tempo, mas no espaço. Será talvez esse um dos aspectos mais limitados e limitadores que penso ver no Inquérito, tal como realizado" – Pedro Vieira de Almeida, *Apontamentos para uma Teoria da Arquitectura*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008, pp.110.

⁴²⁶ João Leal, *Arquitectos, Engenheiros, Antropólogos, Estudos sobre Arquitectura Popular no Século XX Português*, Porto, Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva, 2008, pp.48. Em reforço desta ideia João Leal cita o testemunho, de 1996, de Nuno Teotónio Pereira, a quem coube, na realização do Inquérito, o papel de coordenador da Zona 4 – Estremadura: "Ficávamos muito contentes, muito satisfeitos, quando encontrávamos expressões de arquitectura popular que tinham semelhanças com aquilo que nós achávamos que era a arquitectura moderna. Quando descobrímos por exemplo casas com uma só água, com paredes com empenas cegas e que tinham homologias com expressões que nós procurávamos utilizar na arquitectura que fazíamos. Ficávamos de facto muito contentes quando víamos uma construção que parecia ser moderna, que podia ter sido feita por um de nós. Construções elementares, muito simples, muito racionais, muito lógicas".

⁴²⁷ Nuno Teotónio Pereira, "Reflexos Culturais do Inquérito à Arquitectura Regional", *J-A*, n.195, (Março) 2000.

⁴²⁸ "The New Brutalism", *Architectural Design*, n.1, Vol. XXV, (Janeiro) 1955, (a revista foi consultada no arquivo do arquitecto Cristiano Moreira).

⁴²⁹ AA.VV., *Arquitectura Popular em Portugal*, Vol. 1, Lisboa, Ordem dos Arquitectos, 2004 (1961), pp.42-43.

⁴³⁰ A preocupação em agenciar uma "sala de estar ao livre" também parece estar presente nas Pousadas desenhadas por Manuel Tainha (Oliveira do Hospital) e Francisco Blasco (Portela da Gardunha), mas com uma diferença fundamental: enquanto em Andresen todos os espaços de estar e dormir convergem e organizam-se à volta deste pátio, relegando as circulações e os serviços para a periferia (como sucede na casa em Creixomil), as propostas dos outros autores desenvolvem-se a partir deste centro no sentido inverso, localizando as salas e os quartos no perímetro exterior da

edificação.

⁴³¹ Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 1950*, Porto, FAUP, 1997, pp.153.

⁴³² Depois da entrada na Câmara Municipal de um estudo prévio que prevê a construção de quatro habitações no terreno da Rua do Padrão ocupado pela Casa Richard Wall, foi solicitada em 2016 a classificação do edifício no sentido de se evitar a sua demolição (solicitação subscrita por 58 profissionais e não profissionais). Este pedido foi no entanto arquivado e mais recentemente tem sido feito um último esforço dirigido pelo Fórum da Cidadania do Porto no sentido de se evitar que mais uma obra projectada por Andresen se perca.

⁴³³ João Andresen, *Para Uma Cidade Mais Humana*, Porto, Imprensa Social, 1962, pp.41-42.

⁴³⁴ *Idem*, pp.74.

3.7 TEMPO PORTUGUÊS⁴³⁵

“Desde o início integrado na corrente dos CIAM – sendo no Porto um dos elementos fundadores do grupo ODAM – vai sendo progressivamente sensibilizado por um conceito de humanização que o levou a preocupações de escala, de organização espacial e de expressão, numa aproximação ao que em determinado momento chamou de *Tempo Português*”⁴³⁶.

—
De que tempo e geografia, em rigor, nos fala João Andresen? Que abordagem, significado e sentido, ou de forma o tempo se traduz em projecto?

Andresen nunca assumiu ou definiu em concreto o teor desta noção, nunca a esclareceu por escrito, não se conhecem as razões, os motivos, nem o contexto em que a terá utilizado. Como se de uma preocupação e inquietação latente se tratasse, ter-se-á referido a ela em conversas vaga e descomprometidamente sem nunca explicar os seus exactos limites e contornos. Resta-nos a memória, necessariamente breve, que dela tem Cristiano Moreira, mas ainda assim extremamente estimulante pelas questões que coloca e pelas hipóteses que deixa em aberto. Na verdade, vista de diferentes ângulos, esta ideia-chave – de um *Tempo Português*, admite interpretações circunstancialmente distintas, em função do momento, das propostas e dos textos, de Giedion, Mumford, ou até de Ortega y Gasset, que têm no seu trajecto uma influência e impacto particulares.

1. Sugestiva e ambígua, não pode antes de mais deixar de se relacionar esta noção com o *Espírito do Tempo* (*Zeigeist*) consagrado pelo Movimento Moderno, perspectiva segundo a qual a uma nova época, que se associa ao desenvolvimento sem precedentes da ciência e tecnologia, deverá corresponder necessariamente uma nova tradição cultural, exigindo-se à arquitectura e aos arquitectos a profissão de fé do seu momento histórico, a declaração enfática da sua actualidade, a tradução e a narração das circunstâncias exactas do seu tempo, em que a indústria e a máquina se assumem como referência e modelos incontestáveis. É de uma maneira geral esta a visão (e os seus paradigmas

formais) de que os autores portugueses se servem na arremetida contra os historicismos e regionalismos, e que no Congresso de 1948 reclamam como sua. Em 1951, é também esta a perspectiva subjacente à exposição da O DAM em que se reafirma: “Os nossos edifícios são diferentes dos do passado, porque vivemos num mundo diferente”, e, em 1956, Andresen fundamenta o seu projecto para o monumento em Sagres com base no pressuposto de incessante progresso e actualização: “*Novas Épocas, Novas Técnicas, Novas Formas*”, para propor uma solução que pretende ser uma expressão e afirmação da sua contemporaneidade, louvando o conhecimento que tornava possível a sua execução. Os desenhos, texto e imagens que em jeito de manifesto acompanham a apresentação do *Mar Novo* remetem-nos, como já vimos, para o mais célebre texto de Giedion, que em *Espaço, Tempo e Arquitectura* constrói uma narrativa legitimadora do Movimento Moderno como tendência inelutável, na medida em que se associa a um desenvolvimento teleológico da história e a um determinismo que, em ruptura com o passado, supõe a correspondência estrita entre um produto cultural e as condições específicas da sua época. Para Giedion, a arquitectura moderna encontrava razão e significado no progresso técnico e científico, em particular na revolução óptica operada pela matemática e a física com a descoberta do *Espaço-Tempo*, surgido em simultâneo e amplamente explorado pelo Cubismo. Transposto para a arquitectura, a abolição do ponto de vista único e a integração do movimento na sua concepção, dará lugar a uma nova percepção e a um conceito de espaço relativo, e à consecutiva fixação de uma *Nova Tradição*.

2. Em Giedion podemos achar ainda uma definição possível da noção completa de *Tempo Português* quando mais tarde, para integrar a obra de Aalto na sua narrativa, admite: “Raízes regionais, aliadas a uma orientação global, não são incompatíveis nos artistas sensíveis ao espírito da nossa época”⁴³⁷. No autor português será já este aproximadamente o sentido de propostas como as das Casas em Ofir (1945/46) e Montedor (1948/50), em que a universalidade dos esquemas espaciais e dos princípios modernos adoptados é regulada pelos requisitos e as contingências

2:074

2:016

2:046

locais (clima, topografia, processos construtivos e paisagem), ou seja, em que à urgência do presente se associa a urgência do lugar. Consistente com os debates que ocorrem no período do pós-guerra, o enunciado que Andresen se coloca sugere intuitivamente isto mesmo: a possibilidade de uma síntese entre o *Es- pírito da Época (Zeitgeist) e do Lugar (Genius Loci)* – no sentido lato do termo, traduzida num modernismo comprometido e moderado pelas especificidades nacionais e locais. Por outras palavras, descreve a possibilidade de um *Novo Regionalismo* em que, no entender de Arnaldo Araújo, “o arquitecto português sem ter de abandonar ou diminuir (e sem poder fazê-lo) as suas relações com as linhas universais (técnicas e estéticas) da arquitectura moderna, mais se aproximasse das realidades do seu povo, se fizesse intérprete das suas virtualidades, construísse uma radicada arquitectura portuguesa”⁴³⁸.

3. Com outras ambições, que não as de uma convenção e acordo entre tempo e território, o regionalismo descrito por Mumford suscita uma outra interpretação e uma prática culturalmente divergente, que exige da arquitectura e do urbanismo uma reflexão crítica sobre os processos e modelos de desenvolvimento. Em *A Cultura das Cidades*, Mumford alertava justamente que “o simbolismo do Cubismo estava enganado: glorificava a máquina como benfeitora sem igual da espécie humana, numa estranha ignorância de todos os horrores que tinham acompanhado a exploração capitalista”⁴³⁹. Contra a corrente acreditava que o regionalismo, “num período em que as uniformidades da civilização mecânica se tornavam ultra acentuadas, servia para dar ênfase aos elementos orgânicos compensadores...a essas diferenças que surgem das peculiaridades geográficas, históricas e culturais”⁴⁴⁰, e entendia que, longe de ser arcaico e reaccionário, o regionalismo pertencia ao futuro. Por essa mesma razão considerava que, “no respeito demonstrado para com o solo, o sítio, o clima e a região ambiente, Wright adiantou-se não só aos seus eclécticos contemporâneos mas àqueles intérpretes metropolitанизados do moderno que lhe sucederam quase uma geração depois: a sua arquitectura da pradaria, como a sua arquitectura do deserto...era a verdadeira forma regional”⁴⁴¹. No final, concluía

que o romantismo do auto norte-americano tinha sido “num grau pouco usual, uma síntese profética, um microcosmos de uma nova economia biotécnica”⁴⁴², em que a ciência e a tecnologia estavam orientadas no sentido de uma cultura mais humana, integrada e sustentável. Ainda que, na qualidade de subprodutos da *Nova Tradição*, o *Novo Regionalismo* e a *Nova Monumentalidade* já sejam em Giedion uma correcção e emenda aos princípios ortodoxos dos CIAM, Mumford vai indiscutivelmente mais longe e antecipa com as suas propostas as consequências negativas e destrutivas do progresso industrial e tecnológico associado ao *Esírito da Época*, questiona a própria modernidade e constrói com o seu regionalismo um modelo alternativo do mundo, das suas estruturas sociais e económicas, que inspirará o conceito de *Regionalismo Crítico* formulado por Alexander Tzonis e Liane Lefraive.

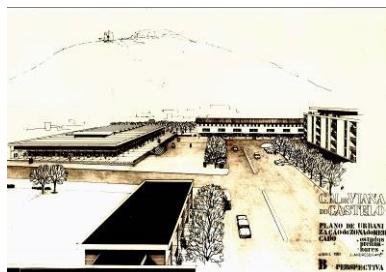
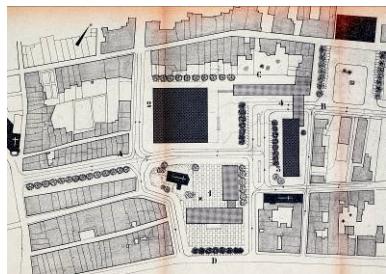
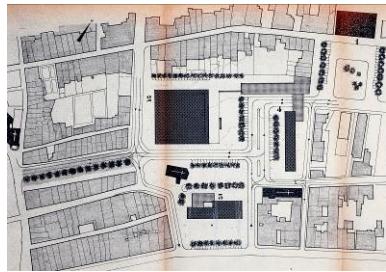
A par das ideias de Mumford, transportadas para *Uma Cidade Mais Humana*, Andresen subscreve ainda um outro *humanismo* com base nas reflexões de José Ortega y Gasset, para quem a sua época caracterizava-se por uma grave dissociação entre o passado e o presente – “Sentimos que de repente ficámos só...o resto do espírito tradicional evaporou-se. Os modelos, as normas, as pautas não nos servem. Temos que resolver os nossos problemas sem a colaboração activa do passado, em pleno actualismo”⁴⁴³. Em *A Desumanização da Arte*, o filósofo espanhol questionava precisamente a ruptura com a história e a autonomia que as vanguardas reclamavam para si, por oposição a uma arte figurativa e simbólica, que até então tinha representado a vida quotidiana através da pintura, escultura, música ou arquitectura. Ao contrariar esta tradição narrativa, esclarece a impopularidade e a dificuldade do observador comum se identificar com uma arte pura que já não ilustrava as suas crenças, os seus dramas e paixões, e põe em causa este processo de desrealização e distanciamento entre a arte e a vida, com a eliminação de instrumentos e vínculos históricos – o pictórico, o escultórico, o ornamental, o representativo, o alegórico.

Em Andresen, podemos associar ao pensamento de Mumford e Ortega y Gasset projectos da década de 1960, de uma lingua-

gem de deliberada modéstia e simplicidade, como os das Casas
2:158 Manuel Seixal (1959/61) e Frederico Casal Ribeiro (1962/63),
2:262 em Cascais, que assinalam uma diminuição das relações com a arquitectura moderna e um questionamento dos seus atributos operativos. Na expressão utilizada pelo arquitecto português já podemos ver assim, mais do que um tempo geograficamente condicionado, um programa crítico do determinismo sancionado pelo *Espírito Moderno*, uma declaração de emancipação em relação aos seus padrões espaciais e formais, a afirmação e a valorização de um tempo próprio, marcado por uma profunda tradição agrária, à margem da Europa industrializada, e que resulta numa reaproximação sem preconceitos à história e às lições da arquitectura popular, ao seu funcionamento, engenho e economia, aos seus valores ambientais, sociais e humanos.

4. Desconstruída desta forma, a ideia de um *Tempo Português* acaba por revelar diferentes perspectivas ideológicas do *Tempo* como argumento e material de projecto, que justificam a evolução, mas também uma certa dispersão e deriva na obra de Andresen. Entre o optimismo, scepticismo e a desconfiança em relação ao progresso, os textos de Giedion, de Mumford e Ortega y Gasset, sugerem pesquisas de trabalho contraditórias: entre uma prática obstinada com a actualidade e o questionar da ruptura com passado e as tradições históricas; entre um regionalismo como forma de adequação do moderno às condições locais, e um regionalismo crítico da arquitectura e do urbanismo racionalista, e que perante os desequilíbrios e as disfunções da civilização industrial alerta para a necessidade de se restabelecerem elos vitais com o património cultural e a natureza. Estas orientações vêm acentuar em Andresen vertentes *progressistas* e *culturalistas*, latentes na arquitectura portuguesa, e ajudam a explicar o facto de o cruzamento entre modernidade e tradição se traduzir na sua obra, não tanto numa síntese e acordo, mas frequentemente numa clivagem e confronto, particularmente evidente em trabalhos como os de Viana do Castelo.

5. Num período atarefado da sua vida profissional em que tem várias obras a decorrer em diferentes pontos do país, de Bragança ao Algarve, Andresen é encarregue, em 1961, pela Câma-



601.V.Castelo, PU, situação existente
602.V.Castelo, PU, solução A3
603.V.Castelo, PU, solução B
604.V.Castelo, PU, solução B

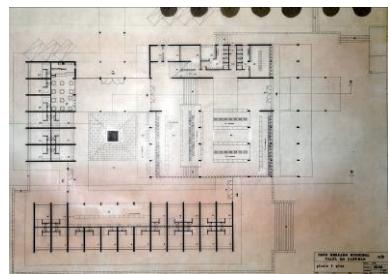
ra desta cidade⁴⁴⁴ do projecto de um novo Mercado Municipal, 2:228 tendo em conta o estado avançado de degradação do existente, cujas instalações, além de insuficientes, já não ofereciam quaisquer condições de higiene e segurança. A construir numa área localizada no interior do quarteirão definido pelas ruas da Bandeira (a norte), do Gontim (a sul), pela Rua Nova de S. Bento (a nascente) e Martim Velho (a poente), o desenho do novo equipamento implicava a demolição e expropriação de um conjunto importante de edificações e logradouros, pelo que o projecto é precedido por vários estudos de viabilidade económica e arranjo urbanístico, em que os problemas colocados pela implantação 2:220 do Mercado se associam aos de uma nova e “*condigna instalação dos Paços do Concelho*”⁴⁴⁵, desejada pela autarquia. Com 2:236 base no estipulado pelo próprio Plano Director da cidade, os estudos apresentados por Andresen vêm redefinir por completo a circulação e o tecido urbano, propondo a construção de novos edifícios e um conjunto de “*praças intercomunicantes*” com funções e de feições distintas, e em que se prevê, na solução A (subdividida em A1, A2 e A3), a deslocalização dos serviços camarários (até aí alojados em prédio alugado) para o “*magnífico*” Palácio dos Cunhas ocupado pelo Governo Civil, enquanto na solução B (B1, B2 e B3), a Câmara Municipal passava a ficar instalada num edifício de raiz projectado para o efeito – no primeiro caso o antigo mercado dava lugar a um hotel, e no segundo à sede do concelho. Bem mais modestos, os estudos da 2^a fase, de 1964, abandonam o radicalismo das primeiras hipóteses, limitando-se a um tratamento quase cirúrgico da área circundante, mas não abdicam da ideia inicial de uma praça entendida como um prolongamento do Mercado para o exterior, nem de “*tomar as medidas necessárias para defender essa mesma praça do mau enquadramento oferecido pelas traseiras dos prédios*”⁴⁴⁶ vizinhos, estabelecendo nesse sentido a arborização, o remate e a edificação de uma frente composta por blocos de habitação, armazéns e escritórios, que na visão de Andresen permitiriam à “*Câmara obter uma compensação económica afim de fazer face às despesas de urbanização*”.

Em relação ao projecto do equipamento propriamente dito, a

sua disposição, desenho e estrutura corresponde na prática ao fixado pelo anteprojecto apresentado em Julho e aprovado nos últimos meses de 1961, e em que, na vez de uma “*solução maciça*”, “*de uma só peça, de grandes proporções*”, sugerida nos anteplanos de arranjo urbanístico, Andresen acaba por optar por uma solução “*semicoberta*”, “*mais descontraída e desdobrada*”, organizada à volta de um pátio interior, descrito como o centro e “*espaço coordenador dos 3 corpos que essencialmente constituem o programa, garantindo as suas relações e a unidade do conjunto*”, e onde estas partes se “*fundem num todo, variado e rico de perspectivas tanto interiores, como exteriores*”⁴⁴⁷. Neste esquema, os corpos A e B, com cantina e estabelecimentos para talhos e charcutarias (orientados preferencialmente para a rua, de maneira a poderem funcionar fora do horário de expediente do Mercado), limitam o edifício a poente e sul, e estão implantados à cota da Rua de Martim Velho. No corpo C, as bancas de venda de frutas, legumes e peixe, bem como os espaços de serviço que encerram a construção a norte (vestiários, instalações sanitárias, fiscalização, armazéns, câmaras frigoríficas), estão distribuídos por três níveis – à cota mais baixa do interior do quarteirão (+4,95), à cota intermédia do pátio central (+6,70) e à cota do andar (+9,15). Situadas na separação entre as diferentes áreas funcionais, o projecto prevê três entradas para o público e um acesso para mercadorias, localizado nas traseiras dos prédios da Rua da Bandeira. Junto com o acesso por escada, entre os corpos B e C, e sob uma laje projectada em balanço, a entrada principal fazia-se ao nível e a partir do largo projectado a nascente, nas traseiras das ruas do Gontim e S. Bento, insistindo-se, em fase de execução, na probabilidade de um dia vir a transformar-se “*numa praça a ligar a uma outra próxima, a abrir defronte do edifício do Governo Civil*”⁴⁴⁸.

Apesar da sua demolição em 2003⁴⁴⁹, Andresen vê construído em Viana do Castelo um dos seus trabalhos mais interessantes, em que podemos identificar traços coincidentes com o projecto do Instituto Calouste Gulbenkian em Lisboa (1958/59): a mesma “sobriedade formal”, a mesma disciplina e flexibilidade, apoiadas no “ritmo exacto da modulação estrutural”, e a mesma

2:134



605.V.Castelo, Mercado Municipal
606.V.Castelo, Mercado Municipal
607.V.Castelo, Mercado Municipal
608.V.Castelo, Mercado Municipal

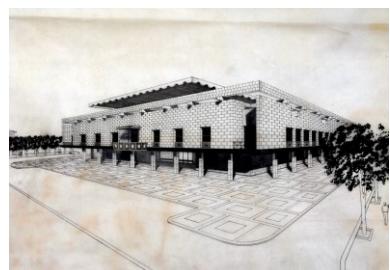
horizontalidade definida, neste caso, pela plataforma a sul, onde o edifício parece pousar delicadamente, e pelos planos e lajes de cobertura que se estendem bem além dos contornos da construção, proporcionando sombra e abrigo sobre a entrada principal e em zonas de circulação e passagem. A especificidade do enunciado impõe naturalmente características próprias que se traduzem numa organização e vivência em que o dentro e o fora se confundem, numa espacialidade fluída entre diferentes níveis e espaços que comunicam visualmente entre si (como se percebe em particular pelos cortes longitudinais), e numa disposição aberta em que (com a excepção das paredes divisórias dos serviços e estabelecimentos) os seus únicos limites seriam os dos gradeamentos, panos envidraçados e grelhas em *cobogó*, previstas de maneira a garantir a iluminação e a ventilação natural necessária em todo o corpo C. Outros dos aspectos mais felizes de todo o projecto é ainda o de, através dos desenhos e ao longo dos textos que os acompanham, Andresen nos deixar adivinhar o Mercado em dias de grande afluência – o ruído, a animação, o movimento e as perspectivas de um mar de gente a subir, descer ou a atravessar o pavimento ondulado do patamar intermédio, parando para espreitar, comprar ou apenas conversar; os cheiros, a moldura e o colorido das bancas de flores localizadas, em jeito de boas vindas, na proximidade do pátio, e ainda o prolongamento de toda esta actividade para a praça exterior onde, em dias de feira, ponderava-se permitir a venda de alguns produtos, dispondo-se para o efeito de “*banquetas de pedra, cobertas por guarda-sóis e toldos*”. No seu pensamento e por palavras, Andresen tem presente uma imagem consciente da vida quotidiana, da agitação e reboliço, no interior e à volta do programa, que se assume desde o início como uma componente integrante e inspiradora na concepção e fazer da arquitectura.

Em paralelo com o Mercado, é entretanto dada luz verde à elaboração do projecto dos novos Paços do Concelho, de acordo com a variante B dos anteplanos de urbanização, ou seja, em que se propunha a construção de um edifício inteiramente novo, situado no terreno limitado, a norte, pela Capela das Almas e a Praça Frei Gonçalo Velho, e, a sul, pela Avenida Luís de Ca-

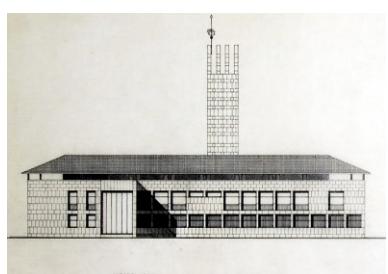
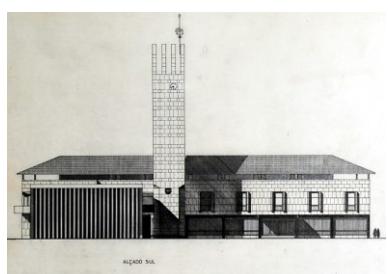
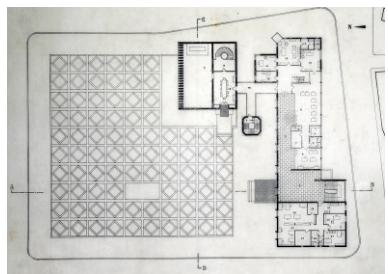
mões e o Jardim da Marginal do rio Lima. Em dois anos apenas, Andresen desenvolve um total de 7 hipóteses (A, B, C, D, E, F e G), até que, em 1964, depois de conversas tidas no interior do Ministério das Obras Públicas, decide por iniciativa própria solicitar a rescisão do contrato celebrado com a autarquia, em Agosto de 1962. Por desentendimento, diferenças de opinião ou outros motivos, as circunstâncias que estão por detrás deste episódio estão ainda por esclarecer. Devemos no entanto notar que toda a empreitada do Mercado e do arranjo urbanístico da zona circundante está marcada pelo vivo protesto de proprietários, particulares e instituições, afectados pelo processo de expropriação⁴⁵⁰, pelo que Andresen não estará seguramente entre as figuras mais queridas e bem-vindas na cidade.

Em todo o caso, e para aquilo que nos interessa, dos vários estudos e soluções para a nova sede do concelho, basta-nos referir a primeira, em que de resto o arquitecto mais se terá empenhado, a julgar pela quantidade e o rigor dos desenhos e perspectivas, pela reportagem fotográfica da maqueta, e pela própria memória descritiva, cuja introdução é elucidativa do espírito com que encara o enunciado: *“Poucas cidades portuguesas apresentam um conjunto tão grande e variado de elementos de interesse, como Viana do Castelo. Não só a forma como a cidade se integra numa paisagem viva e repleta de belezas naturais, como o seu património artístico e histórico, que se patenteia através do seu acolhedor espaço urbano... fazem desta cidade uma verdadeira e preciosa jóia do património nacional. Ao termarmos consciência deste facto, não podemos deixar de sentir a responsabilidade que representa estabelecer um projecto para um meio tão cheio, não diremos de compromissos, mas de condicionamentos, que não se podem desprezar. Neste aspecto, a questão agrava-se muito mais ainda, quando se trata de pensar na sua «Domus Municipalis», que em síntese deve ser como que o espelho de tão ricas virtudes e características...”*⁴⁵¹.

Citando mais à frente os exemplos do *“Hospital Velho, que deu abrigo aos peregrinos da estrada de Santiago, o formoso edifício central da Praça da República, o manuelino de certas fachadas, o barroco por todos os lados... testemunhos vivos e*



609.V.Castelo, PC, solução B
 610.V.Castelo, PC, solução C
 611.V.Castelo, PC, solução D
 612.V.Castelo, PC, solução E



613.V.Castelo, PC, solução A
 614.V.Castelo, PC, solução A
 615.V.Castelo, PC, solução A
 616.V.Castelo, PC, solução A

verdadeiros duma história urbana”, enaltece a tradição de abertura e receptividade da cidade “*ao espírito da arquitectura de diferentes épocas*”, que acabaram por construir uma obra rica de contrastes, propondo-se no final “*seguir pela mesma estrada*”, dando continuidade a este processo de sedimentação, mas sem se limitar a acrescentar uma nova camada.

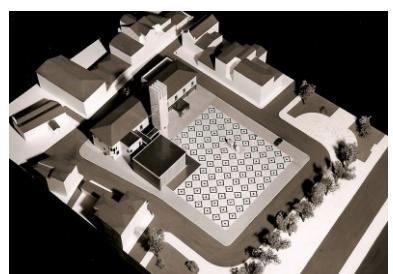
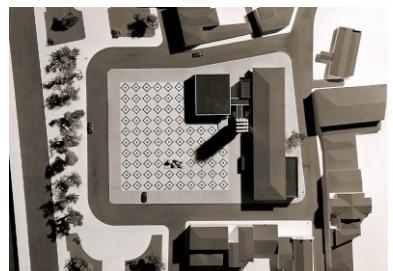
Sublinhando a necessidade de se ter em conta “*um ambiente muito especial no qual a arquitectura terá de se enquadrar*”, não nega que “*o glosar de certos elementos, pequenos nadas por vezes, podem contribuir para fazer reviver de forma nova uma velha alma, e provocar uma presença revigorada*”. Mais do que uma questão de estilo ou de uma “*arquitectura aparentada, ou não*”, tratava-se todavia de “*corresponder a um ambiente e ao tom geral do meio... bem como à natureza do próprio programa*. Uma Câmara Municipal é por excelência o edifício público n.º1...é a casa representativa da região sobre a qual a sua actividade se projecta”, e como tal, “*mais do que as implicações de ordem funcional e programáticas*”, importava, e interessava-lhe acima de tudo, “*compor um espaço arquitectónico significativo... expressão e símbolo de um municipalismo que assenta nas características não só do seu meio físico, como histórico e humano*”.

Com base nestes princípios, projecta um conjunto de três edifícios expressivamente distintos, “*dando presença destacada ao corpo do Salão Nobre, ao qual se quis dar o devido valor de peça significativa*”, enquanto “*toda a parte destinada a instalações de ordem burocrática circunscreve-se noutro corpo, que, em posição secundária, fará de pano de fundo à nova praça do município*”. Uma torre com 33,0m de altura – vindo juntar-se a tantas outras, “*que já de longe definem a silhueta da cidade*”, articulava e servia de “*elo de ligação entre os dois elementos principais da composição*”. Dispostos em L no terreno, no corpo rectangular com três pisos e uma cobertura de quatro águas solta da construção, ficavam assim instalados, no r/chão, a recepção e o atendimento ao público, os serviços técnicos e administrativos ocupavam o andar, e os arquivos e arrecadações o andar-recuado. A ligação entre os três volumes fazia-se por uma

galeria à cota alta, a partir dos gabinetes da presidência, dando acesso a uma sala de reuniões preparatórias, com um varandim sobre o arco de entrada, da peça mais importante situada a sul-poente. Lá dentro, o Salão Nobre, aberto para os Passos Perdidos, era profusamente decorado e iluminado através de elementos verticais providos de vitrais que permitiam filtrar a luz, proporcionado, como se pode imaginar, um ambiente solene e saturado, comparável talvez, mais do que ao de uma assembleia municipal, ao de uma igreja.

Num projecto, com um carácter absolutamente distinto do Mercado, em que é assumida uma vocação e vontade de representação e monumentalidade, recorrendo sem pudores à analogia, ao efeito cenográfico, à ornamentação e à colagem de elementos encontrados no contexto, Andresen justifica as suas opções neste parágrafo final: *“Através do espírito da composição arquitectónica das fachadas e da articulação volumétrica, procurámos uma discreta insinuação de integração no ambiente urbano, sem negarmos o espírito da nossa época, que também o tem, diga-se com convicção... Não haverá pois imitação, nem sujeição preconcebida e cega, como também não haverá indiferença à bela lição que se depreende através do conhecimento do património desta cidade. Haverá sim, dentro das nossas possibilidades e intenção, uma aliança do passado com o presente, de forma a garantir o futuro”.*

No capítulo seguinte, “*do arranjo urbanístico*”, em que é explicada a implantação dos volumes e a sua relação com a paisagem e a vizinhança, Andresen vem no entanto afirmar que “*os actuais prédios marginantes não constituem um enquadramento favorável do ponto de vista estético*”, e introduz alterações profundas no desenho do espaço urbano. Propõe o aumento, para sul, “*do espaço frontal (à nova Câmara) de forma a obtermos uma pequena praça susceptível de criar perspectivas mais favoráveis, como também nos parece inerente a um programa desta natureza esse espaço cívico de tão velhas tradições e utilidade para concentrações*”. Coloca ainda a hipótese de se alargar a área a poente, “*não só de forma a desafogar mais o ambiente envolvente como a regularizar a configuração do quartei-*

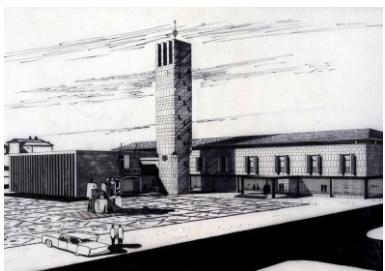


617.V.Castelo, PC, solução A

618.V.Castelo, PC, solução A

619.V.Castelo, PC, solução A

620.V.Castelo, PC, solução A



621.V.Castelo, PC, solução A

622.V.Castelo, PC, solução A

623.Godinho, CM Famalicão

624.Godinho, CM Famalicão

rão em causa”, e recorda a eventual demolição dos prédios da Rua do Gontim, prevista em estudos preliminares, tendo em vista a ligação entre a praça dos novos Paços do Concelho e do Mercado Municipal.

Nesta fase, o conflito é óbvio e mais do que evidente.

Se por um lado é no desenho da cidade, na sua identidade própria, no seu património, no acumular de camadas “*duma história urbana*”, que Andresen encontra razão e inspiração para o projecto, admite ao mesmo tempo, e em sentido completamente contrário, a normalização e uma quase higienização do seu tecido histórico, numa decisão que recorda novamente Giedion e o oitavo dos seus *Nove Pontos para uma Nova Monumentalidade* – “*Sites for monuments must be planned. This will be possible once replanning is undertaken on a large scale which will create vast open spaces in the now decaying areas of our cities. In these open spaces, monumental architecture will find its appropriate setting which now does not exist. Monumental buildings will then be able to stand in space, for, like trees or plants, monumental buildings cannot be crowded in upon any odd lot in any district. Only when this space is achieved can the new urban centres come to life*”⁴⁵².

Claramente influenciada pelo desenho da Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão (1956/61), como desde logo se percebe pelo alpendre e a transparência da área de atendimento ao nível do r/chão, pela torre, ou ainda por detalhes como os vitrais e os gradeamentos em ferro trabalhado do Salão Nobre, a solução de Andresen – volumétrica e formalmente compósita, estará longe de representar uma das suas propostas mais conseguidas, revelando hesitações próprias de quem, num percurso de aproximação a Januário Godinho, dá os primeiros passo num vocabulário que não domina por inteiro, em contraste com a certeza e a segurança, mas também a sensibilidade, demonstradas no LNEC e no próprio Mercado.

Numa tentativa de experimentar novos caminhos, o que apesar de tudo mais causa perplexidade nesta proposta, nem é tanto o edifício em si mesmo, mas o facto de pretender fazer-se representante e intérprete da envolvente, colocando em simultâneo a

hipótese de um reordenamento urbano em total contradição com os valores de qualificação e protecção do património, que virão a ficar consagrados na *Carta de Veneza de 1964*⁴⁵³. Uma e outra vez, Andresen remete-nos incessantemente para as virtudes e a história da cidade, mas por outro faz tábua rasa da sua escala íntima e acolhedora. As feições e as proporções da nova Câmara encontram cabimento na malha estreita do núcleo histórico, mas que ao mesmo tempo é tido como um estorvo obsoleto e insalubre que urge limpar, descongestionar e regularizar, para dar um ar respeitável ao novo edificado, ou ainda oferecer as necessárias perspectivas desafogadas, tão criticadas em *Para Uma Cidade Mais Humana*. No final, pretendendo acrescentar, mais do que uma marca do seu tempo, uma marca do tempo todo, mostra-se contudo incapaz de escapar a uma pulsão sanitária e modernizante, de ruptura com o passado, características do *Espírito da Época e da Nova Tradição*.

Entre a oportunidade da concepção de um centro cívico à escala humana e (exageradamente) a intervenção de um quase Le Corbusier do *Plan Voisin*, à escala de uma pequena cidade minhota, os estudos de Andresen para Viana do Castelo são esclarecedores dos desvios, de um discurso e de uma prática contraditórios, decorrente de um vacilar entre diferentes narrativas do progresso e do desenvolvimento da sociedade, entre diferentes cosmovisões e, como tal, entre diferentes perspectivas disciplinares que cabem dentro e em que se desdobra a noção de um *Tempo Português*, e que, aos 47 anos, deixará em grande medida por resolver.

NOTAS:

⁴³⁵ Este capítulo retoma, corrige e amplia partes do artigo: Luís Miguel Rodrigues Moreira Pinto, “João Andresen, Tempo e Projecto”, Alexandra Cardoso, Fátima Sales, Jorge Cunha Pimentel (Ed.), *Januário Godinho, Leituras do Movimento Moderno*, Porto, CEAA/ESAP, 2012, pp.91-102.

⁴³⁶ Cristiano Moreira, “João Andresen 1920/1967”, *Desenho de Arquitectura, Património da ESBAP e da FAUP*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, 1987, pp.94.

⁴³⁷ Sigfried Giedion, *Espaço, Tempo e Arquitectura, o Desenvolvimento de uma Nova Tradição*, São Paulo, Martins Fontes, 2004 (1941), pp.689.

⁴³⁸ Citado em: Pedro Vieira de Almeida, Alexandra Cardoso, *Arnaldo Araújo, Arquitecto (1925/1982)*, Porto, CEAA/ESAP, 2002, pp. 14.

⁴³⁹ Lewis Mumford, *A Cultura das Cidades*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1961 (Nova Iorque, 1938), pp.427.

⁴⁴⁰ *Idem*, pp.323.

⁴⁴¹ *Idem*, pp.423.

⁴⁴² *Idem*, pp.423.

⁴⁴³ José Ortega y Gasset, *A Rebelião das Massas*, 1929, pp.28, disponível em: ebooksbrasil.org/adobeebook/ortega.pdf (data da última consulta: 01/10/2018).

⁴⁴⁴ A encomenda do projecto parece ter sido feita por sugestão da direcção do próprio Ministério das Obras Públicas, como se depreende pelo ofício, de 2 de Janeiro de 1962, que a Câmara Municipal de Viana do Castelo endereça a Andresen: “Os últimos temporais e as chuvas persistentes que há longos meses vêm caindo nesta região, arruinaram de tal maneira o Mercado Municipal desta cidade que ele deixou de oferecer garantias de segurança aos comerciantes que o utilizam e nele armazenam as suas mercadorias. Torna-se, portanto, da maior necessidade a construção de um outro, mesmo porque o actual está na contingência de ruir a todo o momento. Embora seja do meu perfeito conhecimento que V. Ex.^a está habitualmente asoberbado com excesso de trabalho, venho pedir-lhe o favor de proceder com a maior brevidade possível ao estudo que Sua Excelência o Ministro, com completo acordo desta Câmara, o encarregou no sentido de resolver o problema da localização do futuro Mercado de Viana...”.

⁴⁴⁵ Conforme Memória Descriptiva e Justificativa, de Abril de 1961.

⁴⁴⁶ Conforme Memória Descriptiva e Justificativa, de Abril de 1964.

⁴⁴⁷ Conforme Memória Descriptiva e Justificativa, de Julho de 1961.

⁴⁴⁸ Conforme Memória Descriptiva e Justificativa, de Maio de 1962.

⁴⁴⁹ Num momento em que já tanto se falava e fazia pela reabilitação e classificação do património moderno, podemos e devemos questionar se esta resolução não terá sido precipitada e se o “belíssimo projecto de João Andresen” – nas palavras de José Pulido Valente, não merecia melhor sorte e destino, como aliás era a convicção de vários profissionais, que apontavam no sentido da sua requalificação. Decidida no âmbito do programa Pólis e do Plano de Pormenor do Centro Histórico de Viana do Castelo, de 2002, no lugar do mercado foi construído um conjunto habitacional, onde à partida planeava instalar-se os moradores do controverso Prédio do Coutinho, que a Câmara Municipal também pretendia demolir à época, mas cujo processo de expropriação tem-se arrastado indefinidamente. Da segunda metade dos anos 1970, este edifício, com uma céreca de 13 andares que se destaca e destoa na paisagem da cidade, ocupa os mesmos terrenos do primeiro mercado municipal, de 1892, onde também se projecta construir o novo. Quanto ao mercado inaugurado em 1965, embora, de acordo com o inquérito realizado em 2001, os comerciantes fossem da opinião de que as suas instalações já não ofereciam propriamente as melhores condições de funcionamento, o anúncio da sua demolição acaba por ser recebida com indignação e surpresa, agravadas pela deslocalização dos postos de venda para o antigo pavilhão da EPAC, longe do centro da cidade, onde ainda hoje permanecem provisoriamente – sobre o assunto, ver as notícias saídas no jornal *Público*, de 2 de Outubro de 2001 e 29 de Junho de 2002 (disponíveis em: publico.pt/local-porto/jornal/arquitectos-tecem-criticas-a-planos-de-pormenor-de-viana-do-castelo-162499, e em: publico.pt/local-porto/jornal/mercado-municipal-de-viana-vai-ser-desocupado-em-setembro-172180) (data da última consulta: 01/10/2018).

⁴⁵⁰ Um dos exemplos mais evidentes, é o do violento protesto apresentado, em Agosto de 1964, pela Mesa da Irmandade das Almas e de que constam estes pontos: “1.^º Que todo o adro circundante da Igreja das Almas é Propriedade desta Irmandade e que não pode ser alienado, no seu todo ou em parte, sem expressa licença da competente Autoridade Eclesiástica; 2.^º Que esta Mesa sente com profundo pesar o abuso e a profanação que se tem feito do dito adro, lembrada de que ele foi o primeiro cemitério da vila e hoje cidade de Viana, e portanto terreno sagrado; e que em conformidade de sentimentos está decidida a fazer tudo para lhe restituir o carácter que deve ter e impedir novos abusos; 3.^º Que por este motivo e para este fim, deseja que o referido adro seja limpo de todo o comércio e devidamente vedado; 4.^º Que, não havendo oposição da Autoridade Eclesiástica

e atendendo ao zelo como que a Câmara tem cuidado dos seus jardins e centros turísticos, inclusive deste mesmo adro, não vê inconveniente em que a autarquia, em vez da indemnização devida pela expropriação, promova o arranjo urbanístico que se acordar e continue a zelá-lo, por compromisso devidamente lavrado e registado; 5.º Que, visto o projecto apresentado não satisfazer às legítimas pretensões da Irmandade e esta não deseja demorar a execução dos planos, os seus técnicos ou competentes representantes estudem *in loco*, com esta Irmandade, as modificações a introduzir no sobredito projecto”.

⁴⁵¹ Conforme Memória Descritiva e Justificativa, de Dezembro de 1962.

⁴⁵² Citamos o original em inglês, pelo facto da sua tradução para português perder algum sentido – Sigfried Giedion, *Arquitectura e Comunidade*, Lisboa, Livros do Brasil, 1958 (*Architektur und Gemeinschaft*, Hamburg, 1956), pp.44.

⁴⁵³ Nomeadamente em relação ao primeiro artigo em que se estabelece que: “A noção de monumento histórico engloba a criação arquitectónica isolada, bem como o sítio rural ou urbano que testemunhe uma civilização particular, uma evolução significativa ou um acontecimento histórico. Esta noção estende-se não só às grandes criações, mas também às obras modestas, que adquiriram com o tempo um significado cultural” – *Carta Internacional Sobre a Conservação e Restauro dos Monumentos e dos Sítios*, IIº Congresso Internacional dos Arquitectos e dos Técnicos de Monumentos Históricos, 31 de Maio de 1964. Em sentido contrário à ideia da cidade entendida como monumento e património histórico no seu conjunto, Andresen só parece atribuir verdadeira importância e significado aos edifícios monumentais isoladamente, que assinala justamente a negro nas plantas – a Sé Catedral, a Casa da Capela das Malheiras, a Capelas das Almas (a primeira igreja matriz da cidade), a Igreja de S. Bento e o Palácio dos Cunhas.

4. INVARIÁVEIS, DA ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO

“La façade sur la rue orientée vers le nord, a été conçue comme un mur, abritant l’intérieur des vues de la rue et des vents dominants. La vie de la maison, de cette façon, se déroule sur le paysage, et tourne le dos à la rue”⁴⁵⁴.

...

“No seu aspecto estético, há a assinalar a adopção de um espírito de franca simplicidade, pelo emprego de materiais tradicionais aliado à preocupação de dotar o conjunto de um ambiente confortável e íntimo, tendente a isolar a casa da rua, que apenas lhe interessa como elemento essencial de acesso, como aconteceu nouros bons tempos”⁴⁵⁵.

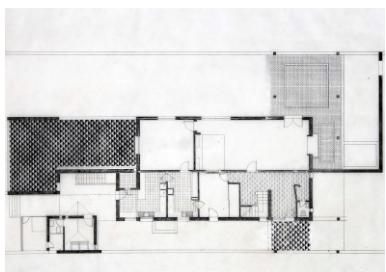
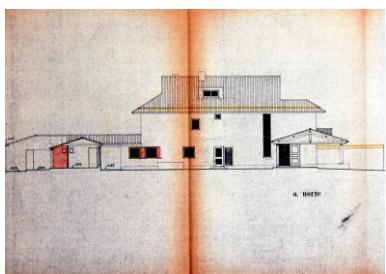
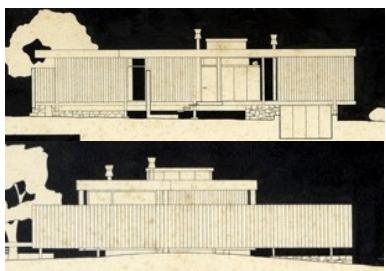
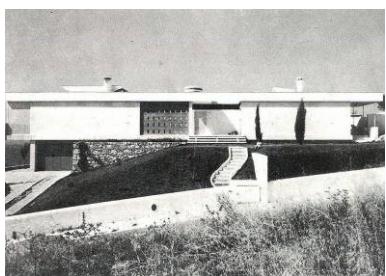
—

Nos capítulos anteriores procurámos mostrar de que maneira o trabalho de Andresen evolui ao longo de uma trama complexa de ideias e circunstâncias iniciais que marcam a produção nacional, a partir da leitura de outras arquitecturas e obras de autores estrangeiros, da teoria de *Espaço, Tempo e Arquitectura* e *A Cultura das Cidades*, do revisionismo legitimado pelo levantamento da arquitectura regional, e de um pensamento que hesita entre a utopia prometida pela modernidade e a distopia descrita em *Para Uma Cidade Mais Humana*.

Resta agora abordar aquelas *invariáveis* que, em duas décadas de carreira profissional, resistem ao tempo e à mudança, e que permitem traçar uma linha coerente e consistente que atravessa e une diferentes experiências, e que no final tornam a obra de Andresen relativamente previsível e característica.

Sem serem novidade, essas grandes *constantes* traduzem um modo específico e quase intuitivo de organizar o espaço e a arquitectura – em particular a habitação unifamiliar, e que, pelo que já fomos dizendo, ou pelas citações que se podem ler de início, serão fáceis de adivinhar.

Estes temas perfazem no seu conjunto todo um programa e quase uma fórmula, mas uma fórmula elástica que, com adaptações e ouro significado, afecta outros enunciados para além da encomenda doméstica, e que de forma perene e persistente so-



625.CLG, Caxias

626.Casa Canadiana do Futuro

627.Casa Campos Costa

628.Casa Campos Costa

brevive a diferentes influências e contaminações.

O primeiro destes temas diz obviamente respeito à impermeabilidade inicial da habitação, por oposição a uma frente interior aberta à paisagem e/ou organizada à volta de um ou mais pátios. Ao contrário da convencional fachada nobre do palacete, da casa senhorial ou burguesa, esta disposição genérica do fogo oferece à entrada a sua face mais reservada e improvável.

A Casa Lino Gaspar em Caxias (1953/55) será confessadamente 2:062 deste princípio o exemplo mais acabado: “*la vie de la maison... se déroule sur le paysage, et tourne le dos à la rue*”, e a ideia da construção de um muro cego voltado para o acesso principal é de tal forma intencional que, nas situações em que não foi possível orientar as janelas a nascente e poente (nomeadamente para assegurar a iluminação e a ventilação das instalações sanitárias), Andresen recorre à disposição de lanternins rasgados na laje de tecto, na vez de um simples vão aberto na fachada. Do outro lado, pelo contrário, a localização privilegiada do terreno permite que em total liberdade a edificação se prolongue e confunda com o magnífico panorama que o estuário e a foz do Tejo têm para oferecer.

Na *Casa Canadiana do Futuro* (1954), do mesmo período, assistimos, com inevitáveis correcções, a uma reinterpretação da mesma concepção, em que só o traçado dos muros altos, que assinalam e escondem a entrada, concede e permite a transparência dos vãos da sala e da circulação do núcleo técnico voltados para o arruamento. 2:072

Quase uma década mais tarde, e numa linguagem muito diferente, a Casa Campos Costa no Porto (1961/63) constitui, no seu 2:210 “*espírito de franca simplicidade*”, uma das obras mais modestas e menos conseguidas de Andresen, mas em que ainda assim é possível verificar o mesmo propósito de encerrar e “*isolar a casa da rua*”. Condicionada pela largura do lote, situado em Guerra Junqueiro, a moradia é composta por cave, r/chão, andar e águas-furtadas. A entrada principal e dos serviços, as zonas de água e as comunicações verticais localizaram-se na metade longitudinal da habitação orientada a norte, enquanto o escritório, as salas de estar e jantar, e a generalidade dos quartos ocupam a

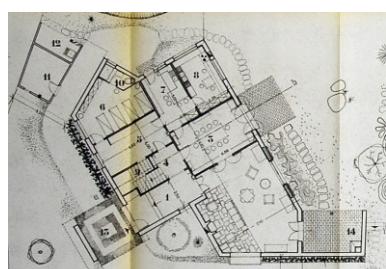
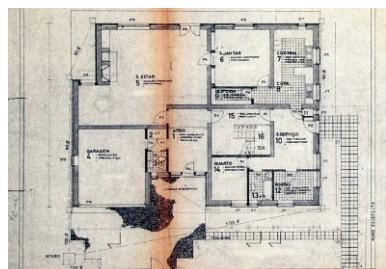
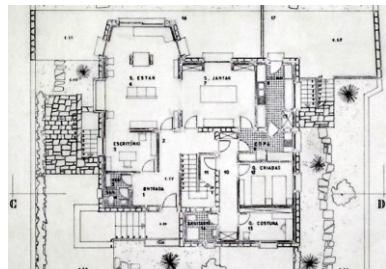
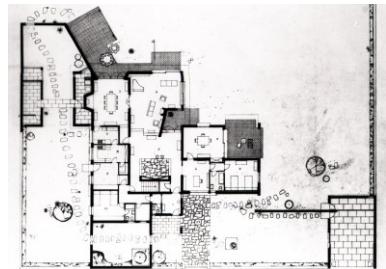
metade voltada a sul. A proposta excepcional, mais interessante e a que de imediato chama a atenção em todo o projecto, é sem dúvida a do prolongamento para o exterior da parede que divide a construção a meio e que, ao jeito dos planos livres de Mies, limita um pátio resguardado na continuidade da sala, protegendo-a por completo dos olhares de quem entra ou passa, de carro ou a pé.

Ainda que de uma maneira que nunca será tão radical e evidente como no Alto do Lagoal, podemos reconhecer uma e outra vez, mais à frente ou se recuarmos atrás no tempo, processos idênticos na organização e implantação da habitação. É, por exemplo, 2:140 o que continuamos a constatar, no Porto, nas casas Richard 2:190 Wall (1958/60), Lemos Pereira (1960/63) e Abreu Sottomayor 2:280 (1965), onde as divisões fundamentais da vida familiar (salas e quartos) estão por regra localizadas e orientadas para a privacidade do interior dos lotes (orientação impossível em Campos Costa face à estreita configuração do terreno), enquanto as áreas de serviço e outras de menor importância ocupam a frente da moradia de forma a defender as primeiras da intrusão, do barulho e reboliço do mundo exterior.

Destes últimos anos do percurso de Andresen, os projectos das 2:158 casas em Cascais – Manuel Seixal (1959/61) e Casal Ribeiro 2:262 (1962/63), insistem e repetem sensivelmente o mesmo esquema e representam, a par da Casa Wall, as soluções mais qualificadas – sem o serem de todo brilhantes, em consequência das lições da arquitectura espontânea e sem escola do *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal*.

De todas, a residência Manuel Seixal, a mais contida em termos de dimensão do programa, merecerá uma referência especial pelo formato em L que conforma um pátio, a fazer lembrar a Casa 2:036 de Férias no Alto do Rodízio (1947/48), mas cuja posição e função assemelha-se mais ao papel desempenhado pelo pátio da 2:082 Pousada de Valença (1954/62).

Construída num lote de gaveto, a construção, cujo projecto nunca será executado na íntegra (tendo entretanto sofrido alterações que o desvirtuaram por completo), foi implantada a meio dos limites nascente e poente, e praticamente colada ao limite norte

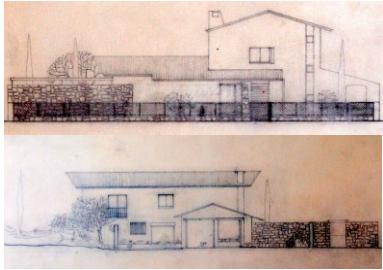
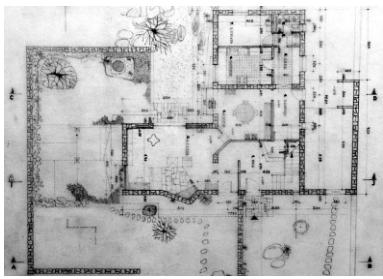


629.Casa Richard Wall

630.Casa Lemos Pereira

631.Casa Abreu Sottomayor

632.Casa Casal Ribeiro



633.Casa Manuel Seixal
634.Casa Manuel Seixal
635.CLG, Figueira da Foz
636.CLG, Figueira da Foz

da parcela. Dentro da habitação, o braço mais a sul era ocupado pela sala de estar e, a norte, pela cozinha, copa e sala de refeições, em articulação com um duplo hall de entrada onde ficava localizada a escada de acesso à zona de dormir, composta por 3 quartos apenas. O acesso ao terreno (na direcção de uma fachada definida escultoricamente pela lareira), fazia-se por uma única entrada a nascente, mas que depois se subdividia em circulação de serviço e em duas circulações paralelas que conduziam à casa. A mais directa pode ser entendida como a entrada principal, de carácter público, enquanto a segunda destinava-se a uma utilização mais privada, protegida por um muro alto que confinava o jardim previsto na frente da moradia. Depois deste jardim, Andresen propunha um *período* abrigado, uma área livre entre o edifício e um muro em U, em pedra, que rodeava e protegia a sala dos olhares indiscretos do lote vizinho, e era este espaço, coberto por uma pérgula, que antecedia o recinto delimitado pela distribuição dos compartimentos e pelo arranjo do tulede a poente. Daqui resultava um pátio precedido por áreas exteriores que se sucediam numa escala de crescente intimidade, e para onde se abriam despreocupadamente as divisões e os vãos de maior dimensão.

Um exemplo que parece escapar ao modelo e ao “esquema das coisas” apurado em Caxias é o da Casa Lino Gaspar na Figueira da Foz (1955/57), a que se tem acesso pelo lado sul da varanda com *muxarabi*, a toda a largura da edificação. Feito a uma cota inferior à da habitação, este percurso por uma das suas frentes, está pensado porém de maneira a desorientar e levantar a dúvida sobre a localização da entrada, que no final do caminho se esconde atrás da parede em betão tratada plasticamente por Hein Semke. A este plano cego sucede-se um outro, ao subirmos a escada exterior que finalmente nos leva ao patamar de acesso à moradia e que, sem termos dele total percepção, é o do alçado que se fecha a nascente, à vizinhança, por oposição, uma vez mais, à fachada poente, que se abre ao mar. Numa disposição adaptada, mas que no final vem de encontro aos critérios aprimorados no Alto do Lagoal, um último plano cego é ainda o do alçado que recusa toda e qualquer relação e contacto com a Rua

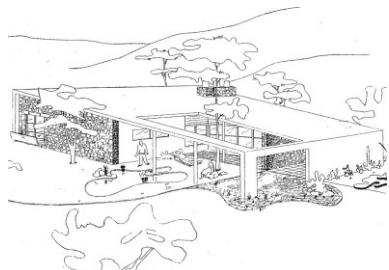
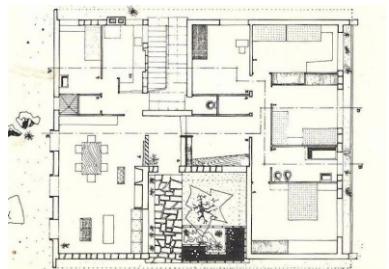
2:098

Almeida Garrett, que limita o terreno a norte.

Se de facto quisermos encontrar em Andresen a excepção à regra das *invariáveis* que constatamos na sua obra doméstica, esse trabalho é o da Casa Reis Figueira em Valongo (1948/51) onde, apesar do caminho na direcção da habitação, projectado a partir da garagem, desembocar no seu alçado mais fechado, onde somos recebidos num pátio cuidadosamente estudado, em tudo o mais a disposição da construção suscita de imediato alguma estranheza: à fachada da entrada não corresponde, do lado oposto, a fachada mais franca e aberta da casa, mas a de serventia e dos anexos, e a frente dos quartos, ainda que a alguma distância do limite do lote, está voltado para o arruamento de acesso, a nascente, numa obediência demasiado cega às regras da melhor orientação e exposição solar. Sem espaços de prolongamento da vida para o exterior, será no seu funcionamento, apesar do ar brasileiro, a mais norte-americana das suas propostas na pegada de Breuer, e é essa influência, a par de alguma obstinação funcionalista, que pode explicar a sua singularidade no conjunto das moradias desenhadas por si.

Até aqui falámos exclusivamente da habitação permanente, de todos os dias. Se agora analisarmos as casas de férias e fim-de-semana, em Ofir (1945/46), no Alto do Rodízio (1947/48) e em Montedor (1948/50), concluímos rapidamente que este programa obedece a regras e a uma organização muito diferente, em que o denominador comum será o da dupla função desempenhada pelo pátio ou alpendre que serve como espaço frontal de recepção e transição entre a casa e a rua, mas também como espaço de permanência ao ar-livre, na continuação das zonas de socialização do fogo.

Esta ideia é já bem evidente na Casa Felisberto Cardoso, onde o balcão da entrada separa e articula as relações entre o interior e exterior, e que a uma outra escala é plenamente desenvolvida no projecto do concurso promovido pela revista *Arquitectura*, em que o pátio voltado para a estrada de acesso funciona em simultâneo como uma área protectora da privacidade da habitação, mas também como um recinto para onde se estende a área de convívio, de lazer e ócio em família.

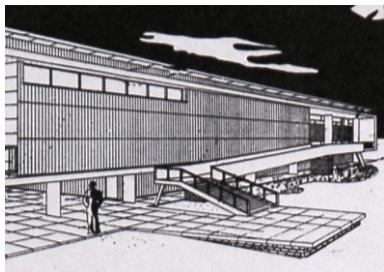
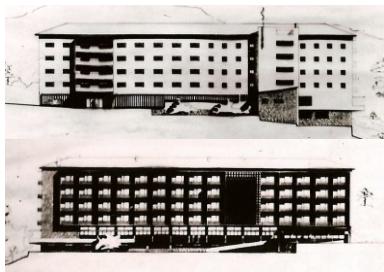
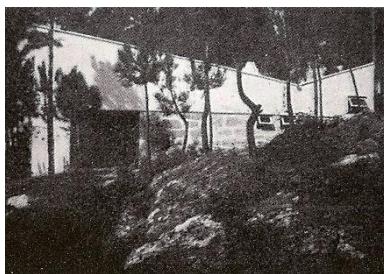


637.Casa Reis Figueira

638.Casa Reis Figueira

639.Casa de Férias em Ofir

640.Casa de Férias, Alto do Rodízio



641.Casa Ruben A.

642.Casa Ruben A.

643.Hotel no Gerês

644.Pavilhão Lusalite

Em posição resguardada, diferente destes dois casos, o alpendre de entrada da Casa em Carreço não está voltado para o acesso, que se faz pelo lado contrário a partir de um caminho existente, a nascente, nas traseiras da construção. Uma vez dentro do terreno, o percurso que nos leva à habitação faz-se de seguida de sul para norte até encontrarmos, aí sim, o terraço, que ao mesmo tempo funciona como um vestíbulo, abrigado da chuva e do vento sob a laje do andar.

Se no entanto continuarmos e entramos em casa através da porta localizada sob a rampa, somos levados a atravessar uma sala de pé-direito variável que se abre francamente à paisagem, até chegarmos, de costas voltadas para o alpendre, ao patamar de serviços. Ao darmos a volta deparamo-nos com o mezanino encerrado onde se esconde o quarto de Ruben A., e o aspecto mais interessante no final desta sucessão de momentos e etapas será precisamente este: o muro ou o alçado cego que precede o acesso principal das habitações unifamiliares de Andresen parece existir em Montedor no interior-exteriorizado da sala à cota elevada de uma divisão que se pretendia separada do resto da casa, e que do lado oposto continua e estende-se até à varanda, junto à copa das árvores, onde em isolamento era possível usufruir das melhores vistas sobre a praia e o mar.

O tema da impermeabilidade inicial vai tocar outros programas, com natural e particular incidência o do turismo e hospitalidade, como desde cedo se percebe pelos alçados de valor desigual do Hotel em S. Martinho do Porto (1946/47) e no Gerês (1947), em que podemos distinguir claramente uma face mais fechada, da entrada e dos serviços (e dos quartos mais económicos), e do lado contrário uma fachada transparente que oferece as melhores perspectivas da envolvente e que proporciona o prolongamento das zonas comuns para o exterior.

Esta concepção é levada ainda mais longe no projecto do concurso para o Pavilhão Balnear Lusalite (1950), cujo acesso ao bar e restaurante faz-se demoradamente ao longo de um plano que oculta e adia até ao último momento o contacto com uma paisagem que o próprio edifício parece aprisionar para si e para único proveito dos seus utilizadores.

2:020

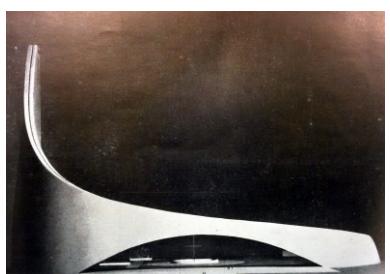
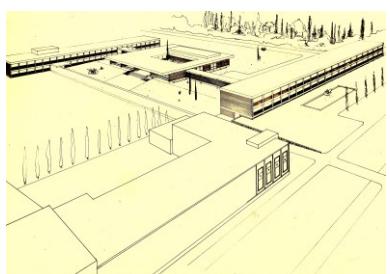
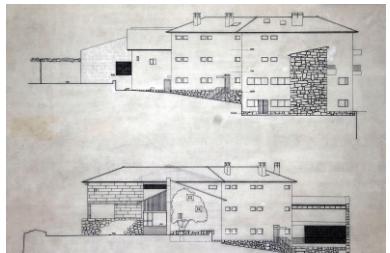
2:032

2:056

2:082 Mais à frente, a última solução de S. Teotónio (1954/62) representa no âmbito do enunciado turístico o mais radical e emblemático exemplo desta tendência e método de projectar em Andresen. A implantação e a disposição da edificação gera neste caso, de costas voltadas para a vila, um espaço exterior próprio, inacessível a quem passa, e captura para si mesmo um fragmento ou fotograma da paisagem, a que só os hóspedes da Pousada têm o privilégio de ter acesso.

2:198 Sobretudo na proposta do Hotel da Marinha em Cascais (1965),
 2:268 mas também no Oporto Cricket & Lawn Tennis Club (1964) – cuja entrada era feita por trás, pela Rua João Martins Branco, e não pelo Campo Alegre como sucede actualmente, vemos adop-
 tada uma solução semelhante, desenvolvida à volta de um terra-
 ção ou esplanada, enquanto, em Oliveira de Azeméis, o estudo
 2:254 da Estalagem de S. Miguel (1961/66), de influência wrightiana,
 procura tirar partido da situação sobranceira do terreno, implan-
 tando o equipamento em posição paralela, voltada a sul para o
 vale do rio Caima.

No campo da monumentalidade e do equipamento público, na configuração e na maneira como o edifício dos Tribunais Su-
 2:146 priores do Palácio de Justiça de Lisboa (1958/66) recua para uma
 · localização discreta definida pelo alinhamento dos quarteirões vizinhos, ou ainda na maneira como o próprio Instituto Calouste
 2:134 Gulbenkian do LNEC (1958/59) se recusa “a exhibir a ostentação de uma qualquer fachada principal virada à rua”⁴⁵⁶, podemos ver sinais da mesma introversão e reserva procuradas por Andresen, mas será especialmente na forma e no gesto desenhado
 2:074 pelo Monumento ao Infante D. Henrique (1954/56) que vemos explorada e representada a mesma monodireccionalidade, o en-
 simesmamento e a disposição contemplativa que encontramos repetidamente nos seus projectos. Disposição que aqui se traduz numa quase rejeição e proibição à nossa passagem, marcada pelo repúdio da sua face convexa e pela mudez da construção, mas que ao mesmo tempo nos atrai e leva a aproximar-nos para depois, ao atravessarmos o “edifício”, sermos recebidos no seu abraço, que acaba por desvendar em toda a extensão o panorama que a parede em espiral esconde à entrada do promontório.



645.Pousada de Valença
 646.Estalagem S. Miguel
 647.LNEC, Instituto Calouste G.
 648.MIDH, Mar Novo

A projecção de um muro que funciona como uma cortina ou filtro da paisagem, e como uma barreira de um espaço interior e exterior que se pretende manter secreto, acabará, em conclusão, por desempenhar em Andresen um duplo papel.

No quadro específico da residência unifamiliar, delimita num só gesto o território e o lugar simbólico do fogo, estabelecendo uma clara linha de fronteira, um fosso e uma muralha, irredutível e intransponível, que abriga e protege a privacidade e a intimidade da habitação, separando-a da vida quotidiana e da rua. Embora Andresen nunca tenha tomado uma posição comprometida e esclarecedora sobre o significado e o sentido filosófico do habitar, as suas propostas parecem concordar com a teorização romântica de Raul Lino quando qualificava e definia a morada como “reduto” e “último refúgio”, quando exortava o recato, o isolamento e retraimento, e quando afirmava que “uma das coisas que mais encantam no conjunto de uma habitação é o sentimento de independência e separação daquele mundo exterior que deixamos lá fora e que nos é estranho, indiferente e por vezes hostil”⁴⁵⁷.

Num texto de 1966, Bollnow utiliza a mesma expressão ao analisar e enumerar as diferenças fundamentais entre a vida vivida dentro e fora de casa: “*El mundo exterior a la casa es el mundo de la vida hostil, el mundo del trabajo y de los peligros. En él tiene que estar el hombre en guardia en todo momento. Necesita la máxima atención para dominar las situaciones y para reaccionar rápidamente ante las sorpresas...La casa, en cambio, exige una actitud completamente diferente...La casa no es el lugar para probar heroísmos, sino reino de seguridad, en el que el hombre no necesita concentrarse y estar en tensión. En cierto modo, puede desarmarse. Reingresa en un estado de conciencia menos explícito...Se siente levantado y llevado por este mundo conocido. Puede abandonarse*”⁴⁵⁸.

Bollnow descreve ainda a habitação como um lugar firme e de referência, de onde partem e convergem todos os caminhos, diz-nos que “*solo en ella puede el hombre ser hombre en pleno sentido de la palabra*”⁴⁵⁹, e recorda a inspirada definição de Bachelard: “*Una casa...es un instrumento para hacer frente al cos-*

*mos...La casa nos permite decirle a todo, y contra todo: seré un habitante del mundo, a pesar del mundo*⁴⁶⁰.

Ao omitir todos os sinais de representação e da vida que suporta no seu interior, a impermeabilidade das moradias de Andresen determina um limiar impenetrável e vem de encontro às ideias e valores que estas reflexões propõem, ou seja, comprehende a distinção estrutural entre o espaço público, da vida activa e em comunidade, e o espaço protector da habitação, do recolhimento e da esfera privada familiar, comprehende a função e a vivência que os separa, e constrói quase um salto no tempo, um portal que nos transporta para dimensões diferentes, na colisão entre os dois.

Compreende por fim, a casa como um mundo à parte, como um espaço soberano e de pertença quase sagrado, como casa-abrigo para um habitar retirado, introvertido e intimista, tópico que lateralmente não podemos deixar de relacionar com a timidez e a introspecção que Andresen tanto acalentava. Em última análise, as casas projectadas por si até podem ser o fruto e o resultado das ambições e do gosto do cliente, mas também serão neste sentido um reflexo e o retrato da sua própria postura e da personalidade do arquitecto.

Se num primeiro momento o virar de costas em Sagres, em Caxias e em tantos outros trabalhos, pretende demarcar e resguardar o território e o espaço próprio da casa, do monumento, etc., a sua reclusão e “misantrópia” acaba contraditória e simultaneamente por aliciar e despertar a nossa atenção, e a vontade de saber mais. E será justamente este o segundo objectivo que a mudez inicial dos projectos de Andresen vem propositadamente cumprir: suscita um segredo, cria um certo mistério e suspense, provoca a nossa curiosidade e expectativa, constituindo o primeiro passo na elaboração de uma narrativa a que a própria arquitectura dá corpo e forma, constrói a introdução de uma trama e enredo que só a exploração e a experiência da obra permite conhecer e resolver.

Como já se pode imaginar, a segunda grande *constante* em Andresen representa o reverso da medalha da primeira, e corresponde ao reiterado agenciar de espaços de transição entre inte-

rior e exterior, e de vida ao ar-livre, num ambiente privado e íntimo que, por regra, o alçado cego da entrada possibilita.

Ainda que com o tempo pareça perder alguma tracção e intencionalidade, a constatação e a centralidade desta *invariável* é tanto ou mais óbvia do que a primeira: vejam-se sucessivamente os 2:016
alpendres e pátios das casas de veraneio em Ofir, no Rodízio e 2:036
Montedor; o pátio de entrada da Casa Reis Figueira a fazer 2:046
lembra os pátios de Marcel Breuer (que não chegam a ser de 2:052
permanência na rua); o terraço coberto da *Casa Canadiana do* 2:072
Futuro, que vai dando lugar a outras áreas de lazer que estendem 2:062
a habitação até ao fundo do lote; o terraço coberto junto à 2:098
água e a laje de pavimento da Casa Lino Gaspar em Caxias que 2:140
prolonga a sala de estar até à paisagem; o terraço mais exposto e 2:158
o pátio quase fechado da Casa na Figueira da Foz; os diferentes 2:190
espaços externos nas casas Richard Wall e Manuel Seixal; o alpendre 2:210
a toda a extensão da Casa Lemos Pereira, voltado para o 2:262
jardim nas traseiras; os pátios com características e funções distintas, a nascente e poente da Casa Campos Costa; ou ainda em Cascais, o terraço abrigado a sul da Casa Casal Ribeiro, bem como a orientação das varandas e a abertura da zona comum para o recato e a intimidade da parcela.

Como se pode concluir, e como de resto temos vindo a explicar ao longo dos capítulos anteriores, a extensão do programa doméstico para o exterior joga em Andresen um papel determinante na definição de um habitar que se divide entre a vida que decorre tanto dentro como fora da habitação. Os terraços, pátios e/ou jardins constituem desta forma uma parte integrante e indissociável da casa, cuja implantação e disposição aparece indissociavelmente ligada à concepção destes espaços, que lhe servem de âncora e dão sentido à morada.

Longe de obedecer a um princípio e a regras fixas, o desenho destas áreas explora diferentes possibilidades e relações, adaptando-se a diversos contextos, às circunstâncias geográficas e às particularidades da encomenda.

Em Colares e Cascais, por exemplo, as casas Antero Ferreira e Manuel Seixal são as únicas que estão dispostas à volta de um pátio central que organiza toda a habitação, mas que além de

ocupar nos dois casos uma posição totalmente diferente em relação ao acesso principal, aparece definido de uma maneira inteiramente diversa.

Nas restantes situações podemos distinguir, de um modo geral, duas zonas exteriores muito distintas: uma área mais exposta na continuidade das salas estar e jantar, em contacto directo com a paisagem ou o jardim interior, de acordo com o que o potencial e as características dos terrenos, e uma outra área mais abrigada (geralmente coberta) que serve de mediação com a envolvente. Enquanto a primeira destina-se a uma utilização mais livre e aberta, a segunda funciona claramente como um espaço de fuga, visual e físico, mais recatado e discreto.

2:062 É o que desde logo verificamos em Caxias, em que o projecto tira o máximo proveito das perspectivas desafogadas que o lugar proporciona, mas não deixa de prever um espaço exterior mais retirado, onde os moradores podem encontrar uma área de descanso na proximidade da frescura emprestada pelo espelho de água. Na segunda Casa Lino Gaspar constatamos uma aposta idêntica, embora o pátio, no alinhamento do recuo da fachada, ocupe aqui uma localização mais central, na separação entre as zonas de dia e de dormir. Trata-se em todo o caso de um espaço de claro recolhimento que se presta a actividades mais isoladas (como os da leitura, ou da sesta), um compartimento reservado e com vistas limitadas que contrasta com a extroversão projectada pelo terraço na direcção do extenso areal da praia da Figueira da Foz, onde Andresen se deixa fotografar. Nesta obra chama ainda a atenção a varanda semifechada do quarto de casal e, à cota do acesso, o recinto abrigado e escondido que tanto funciona como um amplo átrio de entrada, como uma área de convívio suplementar.

2:140 Nas casas da Rua do Padrão, no Porto, ou da Avenida de Sintra, 2:262 em Cascais, voltamos a encontrar uma solução ou soluções semelhantes adaptadas às contingências da situação urbana dos lotes, mas onde a preocupação de Andresen continua a ser a de possibilitar um prolongamento para o exterior com diferentes 2:046 funções e níveis de privacidade que já se observa em Montedor na disponibilidade e flexibilidade do alpendre, por oposição ao



649.CLG, Caxias
650.CLG, Figueira da Foz
651.Casa Richard Wall
652.Casa Canadiana do Futuro



quase secretismo da varanda do quarto de Ruben A.

No que toca à Casa Richard Wall, além do pequeno *green* para a prática do golfe, no andar, e das diversas saídas, ao nível do r/chão, para o jardim a sul da edificação (onde chega a estar prevista a construção de uma piscina), podemos notar um espaço sombreado na extensão da sala de refeições e um outro pátio abrigado que, na periferia das principais zonas da habitação, proporciona uma vivência ao ar-livre mais solitária – funcionalidades que no seu conjunto estão concentradas na Casa Casal Ribeiro num mesmo recinto coberto, também lateralizado.

2:140

Ainda no Porto, na Casa Campos Costa deparamo-nos com uma nova proposta, em que o pátio frontal desenhado pelo muro alto protege a moradia da invasão da rua construindo uma paisagem onde ela não existia, enquanto o pátio traseiro, esse sim, presta-se ao prolongar da vida doméstica e em família para fora da habitação, na continuação da sala de jantar.

2:210

No projecto para o Canadá constatamos ainda uma outra ideia, em que apesar da transparência da sala comum, o atravessamento para as áreas de estar e recreio ao longo do terreno passa exclusivamente pelo alpendre coberto que, por convicção, vem roubar área útil ao fogo, mas que aqui aparece necessariamente como um espaço de transição menos resguardado do que noutras soluções e hipóteses.

2:072

A abertura ao exterior em contraste com a inacessibilidade inicial da construção atravessa outros programas, em especial o do equipamento turístico, num esquema e em moldes muito semelhantes ao da residência unifamiliar.

É o que de imediato podemos verificar no desenho das varandas e esplanadas, abrigadas ou a descoberto, dos hotéis em S. Martinho e no Gerês, e é ainda o que podemos ver na disposição do balcão contínuo e do terraço coberto no fim do caminho proposto no projecto do Pavilhão Lusalite.

2:020

2:032

2:056

Em Valença, onde desde os primeiros estudos a distribuição e o arranjo das áreas exteriores joga um papel fundamental, o corpo da Pousada define, na sua última versão, um pátio que, em articulação com a fruição da paisagem, se assume como o centro de todo o programa, sem negligenciar a projecção de outras zonas

2:082



653.Hotel S. Martinho do Porto

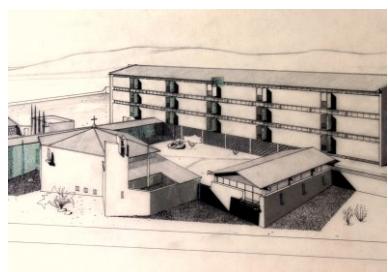
654.Hotel no Gerês

655.Pousada de Valença

656.Estalagem S. Miguel

complementares com finalidades específicas que proporcionam experiências e um grau de intimidade diferenciado. Resolução 2:198 que voltamos a encontrar no Hotel da Marinha e na composição 2:254 linear da Estalagem em Oliveira de Azeméis, ou ainda, no Porto, na organização dos espaços do Clube Inglês em que o olhar 2:268 desimpedido e o convívio à volta da piscina contrasta com o ambiente mais controlado e acolhedor do pátio interior que serve o bar.

A noção de um espaço exterior privativo como extensão natural e indissociável da arquitectura, ou até nalguns casos como dispositivo gerador do projecto é ainda evidente em Andresen noutras obras e enunciados. É, por exemplo, mais do que evidente 2:146 no desenho dos Tribunais Superiores do Palácio de Justiça de 2:134 Lisboa, do Centro Social do LNEC e do pavilhão central do Instituto Calouste Gulbenkian, organizados, a uma escala e com propósitos diferentes, à volta de um pátio fechado nos seus quatro lados, que estrutura e enforma os programas; é assumidamente evidente nos primeiros estudos do Seminário Menor das 2:124 Caldas da Saúde (1958/59) em que é proposto um “*jogo de volumes, dispostos em volta de um elemento tradicional – o claustro – elemento do indispensável recolhimento em contacto com o ar-livre*”⁴⁶¹; é ainda evidente no projecto do Mercado Municipal de Viana do Castelo (1961/1965) que se desenvolve a partir 2:228 de um pátio entendido como o “*espaço coordenador dos 3 corpos que essencialmente constituem [o edifício], garantindo as suas relações e a unidade do conjunto*”⁴⁶²; é por força das circunstâncias bastante claro na implantação da Escola do Bairro 2:116 da FCP-HE em Vila Nova de Gaia (1957/60), cujas salas de aula estão dispostas em função dos espaços de recreio cobertos e descobertos; mas é também evidente em trabalhos inesperados 2:162 como os do prédio de rendimento e da sede do BESCL em S. João da Madeira (1959/62), em que a ventilação e a iluminação natural da agência bancária, à cota da Praça Luís Ribeiro, é amplamente assegurada “*quer através das ruas que ladeiam o edifício, quer através do pátio interior*” que, como Andresen então explicava: “*se pretende que seja verdadeiramente um pátio e não um saguão. Pretendemos mesmo que esse pátio seja trata-*



657.PJL, solução final
658.LNEC, Instituto Calouste G.
659.LNEC, Centro Social
660.Seminário, Caldas da Saúde



661.BESCL

662.BESCL, memória descritiva

663.BESCL, memória descritiva

664.BESCL, memória descritiva

*do, embora com simplicidade, de forma a ser um elemento tonificante e de valorização do próprio interior”⁴⁶³, a exemplo dos pátios ajardinados da *Lever Brothers Company* em Nova Iorque (Skidmore, Owings and Merrill, 1951/52) e do edifício de congressos em Zurique, cujas imagens ilustravam e acompanhavam a memória descritiva.*

A segunda *invariável*, de um espaço (ou espaços) de “*recolhimento em contacto com o ar-livre*”, ao abrigo do mundo lá fora, permeia deste modo toda a obra de Andresen, não importa se doméstica ou não, assumindo diferentes valências e formatos: espaço fechado, semifechado, privativo ou semiprivado, vazio vertical, terraço coberto, pátio, quintal ou jardim que confronta a paisagem, ou que constrói uma paisagem inteiramente nova; área funcional de articulação do programa, microclima que protege do vento, da chuva ou da luz em excesso; lugar de escape ao olhar, à meditação e devaneio, ou que pelo contrário se destina a ser fisicamente vivido e utilizado, como se de uma qualquer outra área de socialização se tratasse.

Ainda que tangencial a este tema, mas de uma forma que revela as mesmas estratégias e a mesma preocupação com a relação e a interdependência entre construção e vazio construído, podemos identificar em Andresen uma outra categoria de espaço exterior como o é à escala urbana o espaço público (o pátio redimensionado), cenográfico e monumental, da Praça da Justiça limitada

2:146

pelos Tribunais e Juízos de Lisboa, implantados no alto do Parque Eduardo VII; como o é a grande Praça dos Descobridores definida pelo próprio Monumento de Sagres; ou como o pretendia ser ainda a Praça do Município diante dos novos Paços do

2:074

Concelho de Viana do Castelo (1961/64) – *espaço cívico de tão velhas tradições e utilidade para concentrações*⁴⁶⁴, circunscrito pela disposição das diferentes edificações em que se distribuía o programa.

2:236

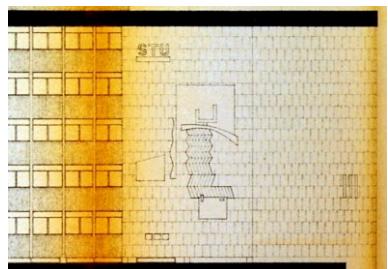
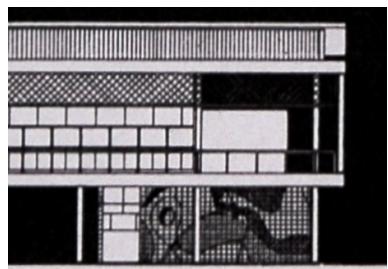
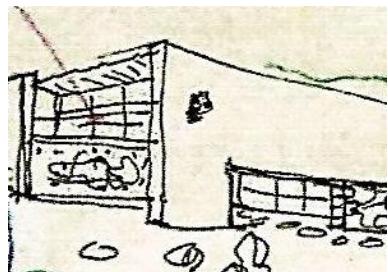
No percurso de Andresen é possível constatar ainda outras ideias que não serão tanto uma *constante*, mas uma matéria recorrente e, noutros casos, uma quase obsessão.

A par dos contrastes expressivos, da tendência para o edifício horizontal, rente ao chão, e da forte marcação dos planos de co-

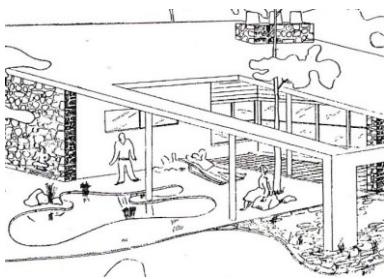
ertura e do pavimento que caracterizam vários dos seus projectos, um tópico recorrente, que o é sobretudo pela via e influência da arquitectura moderna, das lições de Giedion e Le Corbusier, é o da contribuição e participação das artes, exemplarmente explorado no concurso do Monumento ao Infante D. Henrique. Tópico que em termos práticos apenas vemos materializado nas casas Lino Gaspar, e de uma maneira descontrolada em Lisboa (PJL), mas de que encontramos sinais desde o início nas discretas peças escultóricas ou painéis cerâmicos previstos nas fachadas de obras tão diversas como as do Laboratório da Empresa Electro-Cerâmica em Gaia (1948/50), das habitações em Colares e Montedor, do Pavilhão Balnear Lusalite e dos prédios da Rua Sá da Bandeira no Porto (1955); na preocupação em prever “*frescos pintados nas próprias paredes... e baixos relevos*”⁴⁶⁵, em S. Martinho; na decoração do Salão Nobre da nova Câmara Municipal da cidade da foz do Lima, ou na definição plástica das já citadas praças da Justiça, na capital, e do Município minhoto.

Em relação à sua quase obsessão e compulsão, essa diz respeito à repetida proposta de pequenos vasos, taças, tanques e espelhos de água localizados à entrada e no interior dos pátios das construções desenhadas por si. Repare-se, por exemplo, no pequeno lago que condiciona o acesso à Casa Antero Ferreira; nos espelhos de água que nos recebem ao entrar em Valongo ou ao entrar em Caxias e, já lá dentro, junto ao pátio coberto; nos tanques que recolhem as águas da chuva, a sul e a norte da habitação na Figueira, bem como na proposta de uma taça de águas paradas prevista no terraço, que depois reencontramos em diferentes posições nas casas Richard Wall e Manuel Seixal; ou ainda nos espelhos de água dos pátios frontal e traseiro da Casa Campos Costa.

No campo da habitação unifamiliar, mas também da habitação colectiva, em espaços de trabalho, de representação e celebração, os exemplos sucedem-se, e as situações em que isso não acontece serão em grande medida a excepção que confirma a regra. Veja-se o detalhe da taça e da gárgula projectadas para o Bairro da FCP-HE em Gaia; o lago circular previsto no arranjo



665.Casa Ruben A.
666.Pavilhão Lusalite
667.Edifícios, Rua Sá da Bandeira
668.V.Castelo, Paços do Concelho



669.Casa Férias, Alto do Rodízio

670.Casa Reis Figueira

671.CLG, Caxias

672.CLG, Figueira da Foz

exterior do Prédio de Rendimento em Guimarães (1957); o tanque previsto no pátio interior do BESCL e que, em Viana do Castelo, marca o centro do Mercado Municipal; vejam-se as taças propostas nos terraços e pátios do Hotel em S. Martinho do Porto, Valença e Oliveira de Azeméis; repare-se no inusitado tanque que recolhe as águas pluviais da Subestação da UEP na Figueira da Foz (1960/62); o espelho em L que, ao dar vida ao colorido dos vitrais do Salão Nobre, funciona ao mesmo tempo como um fosso que marca o acesso aos Passos Perdidos da nova Câmara de Viana; recorde-se por fim a Praça de Jogos de Água que articula os palácios da Justiça e da Cidade em Lisboa; ou o Instituto Calouste Gulbenkian em que, além do tanque da fachada voltada para a Avenida do Brasil, no interior do pátio, “um delicado espelho de água anima-se com a presença de uma taça, onde um discreto repuxo canta continuamente o seu murmurio. Aqui alegremente, em cascata se acolhem as águas que, pelas caleiras da cobertura ondulada, correm nos dias de chuva”⁴⁶⁶. Embora esta última descrição, do texto publicado na revista *Binário*, diga bem do ambiente e da atmosfera que Andresen pretende obter com a presença da água, a recorrência e o consecutivo retorno ao mesmo tema indiciam outros valores que irão bem além do efeito refrescante, decorativo e relaxante que o ruído e os seus reflexos proporcionam.

Ao longo destes parágrafos percorremos insistente e longitudinalmente a obra de Andresen para listar, enumerar e apontar os exemplos concretos daquelas ideias que teimam e reaparecem sistematicamente em cada projecto, sobrevivendo ao fascínio e contágio da arquitectura de outros países e autores, e que no final constituem quase uma impressão digital ou assinatura (mais ou menos legível), que caracteriza e permite identificar o seu trabalho.

Para compreender no seu todo o significado e a conjugação destas ideias, e para sustentar a tese de que elas persistem desde o início, deixámos para último o seu projecto de fim de curso em que prematuramente já podemos ver fixadas as grandes linhas *invariáveis* que estruturam as suas propostas, e que reencontrarmos sucessivamente ao largo da sua carreira.

2:106

2:162

2:228

2:020

2:082

2:254

2:188

2:236

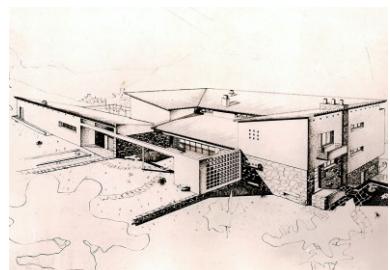
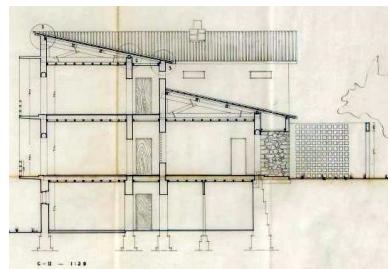
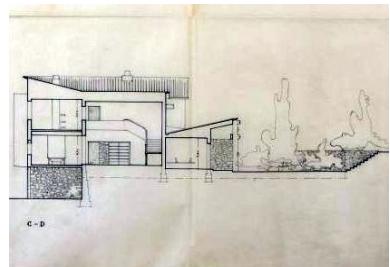
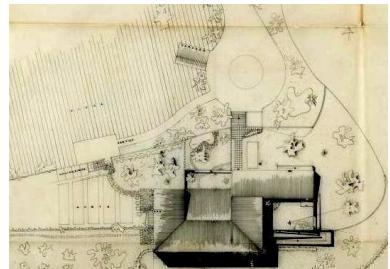
2:146

2:134

Implantada num lote que confronta a sul/nascente com a estrada nacional n.2 e, na outra margem da estrada, com as instalações de produção de vinho que pertenciam à própria família Valle Teixeira, a construção da habitação na Raposeira em Lamego (1946/49) acabará por não observar as acessibilidades que os desenhos do CODA propunham, mas será a partir deles que podemos perceber melhor as verdadeiras e reais intenções de Andresen em relação ao percurso de aproximação à casa.

De acordo com este plano inicial, o acesso à moradia fazia-se a partir de poente (e não por uma via paralela vindas do lado sul, como veio a ser feito) e estava pensado em função do acesso automóvel, que desembocava num *cul-de-sac* à volta do qual ficava situada a garagem. A uma cota quase ao nível do andar, a primeira visão da casa seria nesta fase a de uma construção entrancheirada no terreno e fechada sobre si mesma, no sentido convergente das coberturas e da chegada. O primeiro passo na direcção da habitação obrigava, neste caso, a vencer uma escada e a continuar por um caminho pavimentado perpendicular ao alpendre – espaço de recepção exterior que resulta da subtração do volume do escritório e biblioteca. Ao longo do trajecto, a disposição do pátio/jardim que defende a privacidade da sala de jantar, a mudez relativa do alçado e a composição volumétrica estavam claramente pensadas de maneira a escudar e salvaguardar a vida íntima doméstica, rejeitando e provocando, em simultâneo, a nossa curiosidade e intromissão.

Nesta etapa deparamo-nos novamente com o tema da água, e com a sua reincidência em consecutivas propostas de Andresen. Em Lamego, Andresen projecta de início um tanque rectangular que, em jeito de boas vindas, acompanha o percurso de acesso e que contrasta com um outro tanque localizado, na fachada oposta, a um canto do pátio/terraço que se abre a norte e nascente. Se nesta solução e em soluções posteriores, o primeiro vaso remete-nos de imediato para uma simbologia herdeira do papel que as pias de água desempenhavam (e continuam a desempenhar) à entrada e no interior das igrejas⁴⁶⁷, os tanques de água na segunda situação, remetem-nos para a sua presença no espaço doméstico do mediterrâneo, e em particular para a memória

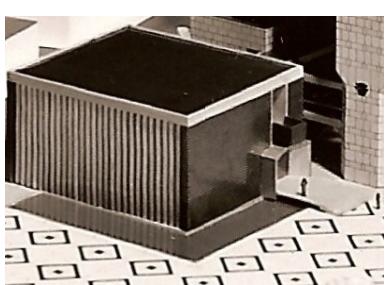
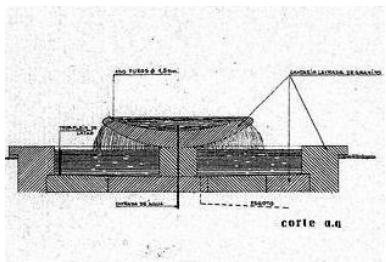
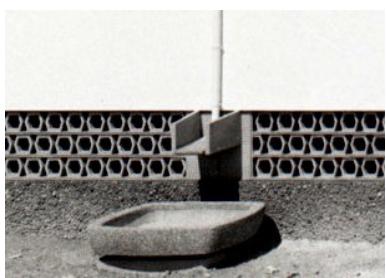


673. Casa Valle Teixeira

674. Casa Valle Teixeira

675. Casa Valle Teixeira

676. Casa Valle Teixeira



677.Bairro FCP-HE, V.N. Gaia
678.Pousada de Valença
679.V.Castelo, Paços do Concelho
680.LNEC, Instituto Calouste G.

histórica da *domus* romana e do pátio com *impluvium*.

Ao mesmo tempo, não podemos deixar de relacionar este tópico com uma perspectiva moderna e com algumas passagens da segunda parte do artigo de Keil do Amaral – *A Casa e a Natureza*, publicado nestes anos⁴⁶⁸, em que começa precisamente por assinalar “a sedução e o encanto que um pequeno lago ou um minúsculo curso de água emprestam a um jardim, e à casa que esse jardim envolve”. Keil do Amaral refere a agradável sensação de calma e bem-estar, e o efeito quase hipnótico da água, para depois concluir que “com o advento do chamado modernismo arquitectónico, tão frequentemente acusado de secura, de mecanização, de falta de integração na natureza, sucedeu justamente que a natureza passou a ser mais apreciada, respeitada, e melhor compreendida. Voltou-se a uma concepção mais singela, natural e útil, a um tempo. O pequeno jardim deixou de ser o armazém abastecedor de flores e passou a constituir uma moldura para a casa, um local de repouso e recreio; e a água foi chamada a proporcionar novos prazeres. Junto de pequenos lagos e canais arranjaram-se recantos de estar, sombreados, confortáveis, onde as horas dos dias quentes se passam mais agradavelmente e os dias bonitos parecem mais bonitos ainda”.

Com adaptações, alternada ou simultaneamente, a água em Andresen vem no final concordar e convocar estas ideias, e cumprir estas funções: uma função decorativa e ornamental, concorrendo por vezes para orientar e sugerir um acesso; uma função simbólica, da água como fonte de purificação e condição necessária e indispensável à vida; e uma função estimulante, da memória, dos sentidos, da fantasia e imaginação, e do prazer associado ao contacto com a natureza.

No âmbito destas ideias, em Lamego (e mais tarde em propostas como as do Alto do Lagoal), o primeiro espelho de água parece servir fundamentalmente para sinalizar a ritualidade e a sacralidade da passagem, o acto grave e sério que significa transpor a porta de casa onde, precedida pelo compasso de espera no alpendre, a admissão e o acesso ao interior dá lugar a um vestíbulo, a partir do qual podemos ser convidados a continuar na direcção do coração da habitação, ou ser encaminhados para a zo-

na de trabalho.

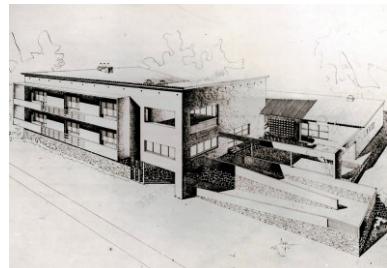
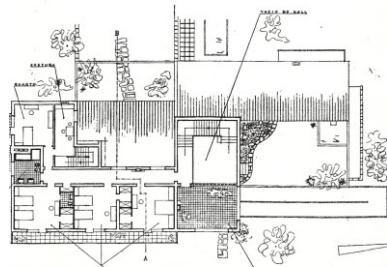
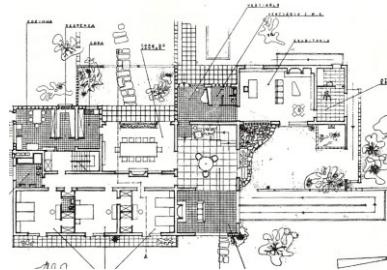
No terceiro passo, ao seguir em linha recta na direcção do átrio central, somos obrigados a subir dois degraus situados sob a laje da escada principal que liga o r/chão e andar. Este pequeno desnível e afunilamento constitui o derradeiro obstáculo que, ao ser vencido, projecta-nos para o espaço íntimo da morada, produzindo a impressão, somada aos dois momentos anteriores, de definitivo distanciamento e abandono do mundo “profano”, dos “negócios” e da rua.

O hall representa na Raposeira o centro de gravidade em que finalmente nos é dado a conhecer o cenário e o território privado da vida familiar que se organiza à sua volta. Percorrendo-o com o olhar à entrada, o patamar que conduz aos quartos situados no piso superior emoldura o acesso, o vão envidraçado da sala de refeições, o vão que oculta o corredor da zona de dormir, e termina no único pano de parede que só parcialmente encerra a sala de estar pelo que, através das suas janelas horizontais, já podemos vislumbrar a paisagem de que a construção se apropriou e fez sua.

O impacto e o efeito surpresa que entretanto a chegada ao átrio vai inevitavelmente causar, resulta da curiosidade sustida e da tensão acumulada ao longo das etapas preliminares que, em progressivo ensimesmamento, o precedem, para depois desaguar num amplo espaço-rótula com dupla altura.

Ao acabar, a nossa atenção vai fixar-se por fim no prolongamento da vida para o exterior, na exploração do pátio/terraço e da rampa que, ao articular a topografia, dá continuidade a todo o percurso realizado até aqui, convidando a um passeio pelo jardim envolvente.

Este último capítulo, de descoberta dos espaços previstos do lado de fora da habitação, só termina porém ao subirmos a escadaria que parte do hall e que termina quase apoteoticamente ao acharmos o terraço coberto localizado sobre a sala, numa posição privilegiada de absoluto domínio sobre o terreno e a paisagem circundante. Ao contrário do convívio que o pátio comum, ao nível da sala de estar e do escritório, propicia, este terraço/belveder, abriga um outro estado de alma e um outro viver



681.Casa Valle Teixeira

682.Casa Valle Teixeira

683.Casa Valle Teixeira

684.Casa Valle Teixeira



685.CLG, Caxias (i)
686.CLG, Caxias (i/ii)
687.CLG, Caxias (iii)
688.CLG, Caxias (iv)

ao ar-livre mais isolado, prestando-se ao recolhimento individual, e a uma atitude mais solitária e contemplativa.

Se recapitularmos todos os passos que o projecto da Casa Valle Teixeira propõe, não podemos deixar de lembrar – sobretudo a propósito das etapas intermédias, do vestíbulo e do átrio, o mesmo sentido de progressão e encadeamento que Pedro Vieira de Almeida encontra no trabalho de Raul Lino⁴⁶⁹, embora as referências de Andresen pareçam ser outras, recaindo invariavelmente em Le Corbusier e na sua *Conversa com os Estudantes*⁴⁷⁰ em que afirmava categoricamente: “A arquitectura caminha-se, percorre-se e não é de modo nenhum...essa ilusão inteiramente gráfica organizada em torno de um ponto central abstracto que se pretenderia homem...Dotado dos seus dois olhos e olhando em frente, o nosso homem caminha, desloca-se, entregue às suas ocupações, registando assim o desenrolar dos factos arquitectónicos que se vão sucedendo. Sente o seu efeito, fruto das co-moções sucessivas”. Dando como exemplo as Villas Le Lac e Savoye, acrescentava: “A arquitectura é circulação interior, não exclusivamente por razões funcionais (é sabido que, para responder ao rigor dos problemas modernos, o arquitecto de fábricas, de locais de administração, de edifícios públicos é obrigado a alinhar numa ordem implacável ao longo de um fio condutor a sequência regular das diversas funções), mas muito em particular por razões de emoção, uma vez que os diversos aspectos da obra, a sinfonia que de facto se toca, só podem ser apreendidos à medida que os passos nos transportam, nos colocam e deslocam, oferecendo ao nosso olhar o pasto de paredes ou de perspectivas, o esperado ou o inesperado das portas que revelam o segredo de novos espaços, a sucessão das sombras, penumbras ou luzes geridas pelo sol que penetra pelas janelas ou pelos vãos, a visão longínqua dos terrenos construídos ou plantados, ou a dos primeiros planos sabiamente organizados...A boa arquitectura «caminha-se» e «percorre-se» por dentro e por fora. É a arquitectura viva”.

Nas propostas mais inventivas de Andresen (e naquelas que não obrigam ao “alinhar numa ordem implacável ao longo de um fio condutor a sequência regular das diversas funções”), tanto em

Lamego, em Montedor (no caminho que nos leva até ao quarto de Ruben A.), em Sagres (no caminho que nos leva até à estátua do Infante, até à cripta e ao topo do Monumento), ou em ambas as casas Lino Gaspar (no caminho que nos leva até aos varandins e terraços debruçados sobre o mar), há uma clara e óbvia concordância com esta noção de uma “arquitectura viva” que se “percorre”, e que também relacionamos com o conceito de *Espaço-Tempo* teorizado por Giedion.

Esta aparente *promenade architecturale*, esta noção dinâmica e cinematográfica, de espaços e acontecimentos que se sucedem e desdobram ao longo da obra, parece obedecer em Andresen a uma montagem e a uma estrutura narrativa que a habitação Valle Teixeira vem desde muito cedo fixar e que, em tantas outras soluções, estará dividida nas quatro partes descritas que, à semelhança das partes que compõem um conto literário, podemos designar por: (i) introdução, (ii) trama, (iii) climax e (iv) desenlace:

1) A primeira tem a ver com a aproximação e introdução à obra, marcada pela impermeabilidade inicial da construção, projectada de maneira a alterar o nosso foco, a provocar e avivar os sentidos, e a preparar o nosso estado de ânimo. Se pegarmos nas palavras de Jean Hani (ver nota 461), por afinidade e analogia, as habitações de Andresen parecem compreender que, tal como numa igreja, também “não se entra numa (casa) como num estabelecimento comercial...o recinto da (casa) delimita e separa nitidamente do domínio profano que a rodeia, um domínio sagrado reservado (à domesticidade e intimidade)”, e será nesta ordem de ideias que também cabe aos espelhos de água colocados à entrada (em substituição do vaso de abluções) marcar a divisão e a fronteira entre estes dois mundos.

2) A segunda etapa está circunscrita ao vestíbulo, mais ou menos generoso, onde, de acordo com Lino (ver nota 468), “ao mesmo tempo que nos desempoeiramos, devemos também lançar para longe de nós a má disposição por onde infelizmente se rasteja a qualidade do comércio tido lá fora”. Este compartimento interior funciona como um segundo espaço de transição, na continuação do alpendre da rua, e articula, no quadro da ha-

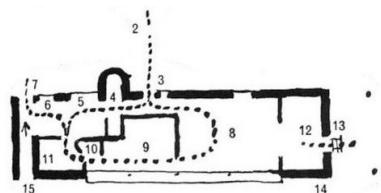


689.CLG, Figueira da Foz (i)

690.CLG, Figueira da Foz (i/ii)

691.CLG, Figueira da Foz (iii)

692.CLG, Figueira da Foz (iv)



693.LC, Villa Schowb
694.LC, Villa Le Lac
695.LC, Villa Le Lac
696.LC, Villa Le Lac

bitação permanente, a separação e passagem entre diferentes zonas do enunciado doméstico.

3) Depois da imprevisibilidade e expectativa somadas ao longo dos passos anteriores, o terceiro capítulo é o do regresso ou, na qualidade de convidados, da revelação da casa, em que finalmente ficamos a conhecer as suas áreas de socialização, as relações com o exterior e a paisagem que a fachada cega do acesso escondia – é, na maioria dos exemplos, o espaço representado pela sala comum, ou pelo átrio central na Raposeira e na Casa Wall. 2:024

4) A quarta e última etapa é a da derradeira descoberta e fruição das vistas, dos pátios, terraços e/ou jardins da moradia, das suas diversas potencialidades e vocações. Esta fase constitui, em jeito de conclusão, de arrebatamento e catarse, a da resolução de um enredo que nos transporta do espaço público para uma outra dimensão exterior, afastada e isolada da agitação e do frenesim da vida quotidiana. 2:124

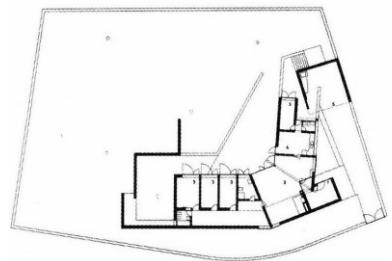
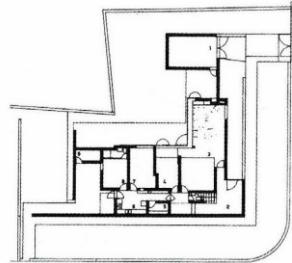
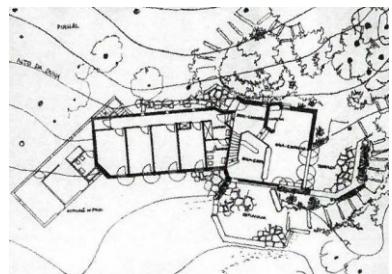
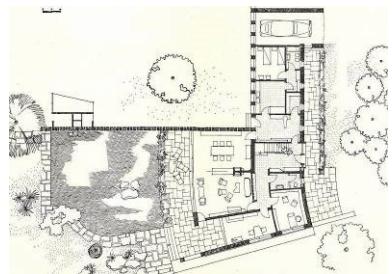
De uma maneira mais ou menos evidente, mais ou menos elaborada e conseguida, em trabalhos do início ao fim da carreira, no âmbito da habitação, mas também no âmbito da hospitalidade ou monumentalidade, podemos perceber na generalidade da obra de Andresen os mesmos temas, a mesma composição e organização do projecto baseada nesta progressão gradual ao longo da construção que, em última instância, também nos remete para a ideia de um percurso ritual e simbólico, e para um mistério acessível apenas ao iniciado da arquitectura.

Ainda que de acordo com as suas próprias regras e preceitos a disposição recorrente e as etapas que os trabalhos de Andresen nos propõem estão longe de constituir uma novidade. Adoptam, entre outros exemplos, a mesma disposição fechada à entrada das *Usonian Houses* que Wright projecta a partir dos anos 1930, a mesma mudez das casas de Breuer em Cape Cod (1948/49) e New Canaan (1947/48; 1951), ou mais precocemente das casas e villas de Le Corbusier em La Chaux-de-Fonds (Villa Schowb, 1916), em Zapallar no Chile (Casa Errázuriz, 1930) ou em Corceaux, na Villa Le Lac (1923), cujo esquema de circulação, a partir da entrada, através da habitação, e que termina na janela

aberta sobre o Lago Léman, vemos até certo ponto reproduzido no caminho que, em Caxias, nos leva da Rua Paulo da Gama até ao alpendre (i), ao vestíbulo (ii) e à sala comum (iii), até acabar no terraço e nas lajes projectadas em consola, voltadas para a margem sul e a foz do Tejo (iv).

Na própria arquitectura moderna portuguesa não é difícil encontrar traços em comum na introversão de sentido único de projectos como os de Keil do Amaral (Casa Sousa Pinto, Restelo, Lisboa, 1950), Fernando Távora (Casa Ribeiro da Silva, Ofir, 1956/57), Nuno Teotónio Pereira (Casa Metelo, Praia das Maçãs, 1957/59), Ruy d'Athouguia (Casa Sande e Castro, Cascais, 1954/56), e sobretudo nas primeiras moradias de Álvaro Siza Vieira invariavelmente organizadas à volta de um pátio interior – Carneiro de Melo (Porto, 1957), Luís Rocha Ribeiro (Maia, 1960/63), Ferreira da Costa (Matosinhos, 1962/65), Rui Feijó (CODA, 1963), Alves Santos (Póvoa do Varzim, 1964/70) ou Alves Costa (Molledo do Minho, 1964/71).

Antecipando algumas destas soluções, mas sem serem originais, as propostas de Andresen aparecem incontestavelmente influenciadas pela obra de figuras tutelares do Movimento Moderno, mas para entendermos a razão e as raízes das premissas experimentadas de antemão na Casa Valle Teixeira também temos de recuar, como o próprio sugere anos mais tarde no contexto da habitação Campos Costa, aos “*bons tempos*”⁴⁷¹, que mais não podem ser senão os da história e tradição mediterrânea da casa grega e romana (inevitavelmente), das casas-pátio da Andaluzia e do mundo islâmico, ou das mais familiares e próximas edificações-tipo da arquitectura regional nacional, como os montes alentejanos ou as casas de lavoura do norte do país, fechadas à rua e implantadas à volta de um terreiro, quintal ou eido. Dentro desta tradição haverá necessariamente que distinguir aquelas tipologias mais densas e compactas, que cercam por completo o *atrium* e o *peristylium*, ou o *west ed-dar*, e as que correspondem à mais ambígua noção de *house with a courtyard* (ou, *casa com era*)⁴⁷², em que mais aproximadamente se enquadra a Casa na Raposeira, propondo uma esquematização ainda assim mais aberta, dispersa e fluída, que no final balança entre os conceitos



697.K.Amaral, Casa Sousa Pinto
698.Teotónio Pereira, Casa Metelo
699.A.Siza, Casa Alves Santos
700.A.Siza, Casa Alves Costa

de *casa-com-pátio* e a *casa-miradouro*.

Neste ponto, importa esclarecer a linguagem que ao longo do texto temos usado quase indiscriminadamente para descrever situações distintas, e que importa fixar e definir em rigor, quando dizemos que as propostas apresentadas por Andresen estão por norma organizadas à volta, a partir ou de maneira a conformar um pátio. A primeira categoria engloba os poucos exemplos em que as principais divisões do projecto estão concentradas, voltadas e abertas para um recinto exterior que ocupa e se assume com o centro focal do programa, empurmando para o perímetro externo da construção as circulações e os espaços de serviço – como acontece nas casas Antero Ferreira, Manuel Seixal ou na Pousada de S. Teotónio. No segundo caso, constatamos uma disposição em sentido tendencialmente contrário, de dispersão e desenvolvimento a partir de um pátio privado, que também ocupa o centro do edifício, mas que não se assume como a sua frente principal. Este pátio proporciona intimidade, luz e ventilação suplementares, mas não substitui as fachadas abertas para rua – como ocorre no LNEC, com o Instituto Calouste Gulbenkian e o Centro Social, como ocorre na última solução dos Tribunais Superiores de Lisboa, no Mercado de Viana ou no edifício-sede do BESCL em S. João da Madeira. O que é mais usual em Andresen (e como desde logo sucede em Lamego) não cabe porém em nenhuma destas classificações e corresponde mais acertadamente à ideia de uma composição geradora de um espaço exterior-interiorizado (um semi-aberto) que a frente interior aberta à paisagem ou jardim, relega geralmente para uma posição lateral e periférica, sem no entanto afectar ou pôr em causa o papel nuclear que desempenha no funcionamento da habitação e a vivência abrigada que possibilita⁴⁷³.

As *invariáveis* de que nos ocupámos neste capítulo, as linhas de força que atravessam, dão sentido e unidade ao trabalho de Andresen, parecem em resumo participar, encaixar e convocar tradições diversas, interrelacionadas entre si:

> Uma tradição iniciática, denunciada pela formalidade e liturgia do acesso, pelo arco dramático e o caminho para a redenção que, em sentido figurado, as suas melhores obras sugerem;

> Uma *Nova Tradição*, da interdependência entre os espaços interno e externo, e uma tradição renovada do modernismo interessado na recuperação e reabilitação do pátio, e outras formas tradicionais e intemporais – Gonzalo Díaz Recasens assinala precisamente isto, citando a propósito as habitações projectadas por Mies, Aalto, Philip Johnson, Utzon e Sert: “*Tras los inicios del Movimiento Moderno, en que se buscaba la ruptura con la tradición histórica, se recurre al origen y razón de ser de las formas remotas y ancestrales...esta búsqueda de la esencia de la arquitectura, de lo imperecedero, desemboca en un progresivo reencuentro con las raíces y formas heredadas, y va presentando el patio como forma labrada por el tiempo, cúmulo de buenas soluciones y valores espaciales, capaz de soportar muchas situaciones e intenciones arquitectónicas*”⁴⁷⁴;

> Por último, a impermeabilidade e os espaços “*do indispensável recolhimento em contacto com o ar livre*”, remetem-nos incontornavelmente para uma tradição histórica do modo de habitar meridional⁴⁷⁵, que em Andresen corresponde a um manifesto interesse pela arte e a história da Antiguidade Clássica, que alguma da bibliografia da sua tese *Para Uma Cidade Mais Humana* já deixa adivinhar; interesse que terá partilhado com a irmã Sophia de Mello Breyner, cuja poesia, “profundamente mediterrânea na sua tonalidade”⁴⁷⁶, reflecte uma sólida formação e fascínio pela literatura e a mitologia grega e latina; interesse inquestionavelmente alimentado pela influência e o mediterranismo do próprio Le Corbusier⁴⁷⁷, mas também pela discussão sobre as raízes da *Casa Portuguesa*⁴⁷⁸, que culmina com a realização do *Inquérito à Arquitectura Popular*; interesse que no final será a causa e a consequência das suas viagens pela Grécia, Turquia e mais frequentemente por Espanha, sul de França e Itália, onde se interessa tanto pela produção moderna, como pelas “arquitecturas da história, mesmo as sem autor”⁴⁷⁹.

Fiel a uma herança cultural e geográfica transfronteiriça, a uma noção de identidade alargada, e às suas próprias circunstâncias e temperamento pessoal, o que em Andresen permanece e perdura representará em conclusão uma abordagem e solução de continuidade, em que se cruza modernidade e tradição, conformando

uma ideia-base de um viver e habitar que precede o projecto, e que na sua largura e elasticidade amortece a deriva das *variáveis*, das diferentes experiências, modismos e maneirismos mais ou menos passageiros.

Sempre poupado em explicações e palavras, Andresen não deixará, apesar de tudo, de se mover ao longo desta pauta com a mesma agilidade fugidia, com a mesma intuição e pragmatismo que marcam as suas adesões momentâneas, sem aparente e consequente aprofundamento e elaboração crítica, sem ambição de síntese ou a construção de um corpo teórico.

NOTAS:

-
- ⁴⁵⁴ Casa Lino Gaspar, Alto do Lagoal (1953/55), Memória Descritiva, de Dezembro de 1956, enviada à revista *Architecture d'Aujourd'hui*.
- ⁴⁵⁵ Casa Campos Costa, Porto (1961/63), Memória Descritiva e Justificativa, de Fevereiro de 1963.
- ⁴⁵⁶ Carlos Antero Ferreira, “Um Belo Edifício”, *Binário*, n.51, Lisboa, (Dezembro) 1962.
- ⁴⁵⁷ Raul Lino, *Casas Portuguesas, Alguns Apontamentos sobre o Arquitectar das Casas Simples*, Lisboa, Cotovia, 1992 (1933), pp.24.
- ⁴⁵⁸ Otto Friedrich Bollnow, “El Hombre y su Casa”, *La Torre, Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, ano XIV, n.54, 1966, pp.20 (wernerloch.de/doc/ElHombreysuCasa.pdf) (data da última consulta: 01/10/2018).
- ⁴⁵⁹ *Idem*, pp.24.
- ⁴⁶⁰ *Idem*, pp.15.
- ⁴⁶¹ Conforme Memória Descritiva e Justificativa, de Janeiro de 1959.
- ⁴⁶² Conforme Memória Descritiva e Justificativa, de Julho de 1961.
- ⁴⁶³ Conforme Memória Descritiva e Justificativa, de Dezembro de 1959.
- ⁴⁶⁴ Conforme Memória Descritiva e Justificativa, de Dezembro de 1962.
- ⁴⁶⁵ Conforme Memória Descritiva e Justificativa, de Maio de 1947.
- ⁴⁶⁶ Carlos Antero Ferreira, “Um Belo Edifício”, *Binário*, n.51, Lisboa, (Dezembro) 1962.
- ⁴⁶⁷ Sobre esta matéria socorremo-nos das analogias sugeridas pela leitura que Jean Hani faz da simbologia do templo cristão: “Não se entra numa igreja como num estabelecimento comercial. A área que ela delimita é um espaço sagrado e reside aí, aliás, o sentido etimológico das palavras *templum*, em latim, e *temenos*, em grego, ambas provenientes de uma raiz que significa «cortar», «separar». O recinto do templo delimita e separa nitidamente, do domínio profano que o rodeia, um domínio sagrado reservado à Divindade... Do vestíbulo ao santuário, o fiel percorre a «via da salvação» que a igreja reproduz de certo modo no seu plano... Antes de penetrar no mundo sagrado do templo, o homem deve sujeitar-se a uma lustração: o baptismo; é essa lustração que é convidado a reactualizar de cada vez que entra, purificando-se com água benta”. Mais à frente acrescenta: “Seria, aparentemente, natural estudar a porta antes da pia de água benta, pois esta última está situada no interior da igreja. No entanto, não é sem motivo que principiamos por aí. Logicamente, ela deveria situar-se diante da porta e, historicamente, veremos que assim aconteceu... O templo primitivo e natural, antes de o homem conhecer a arte de construir, foi, muito simplesmente, o mundo... Quando, mais tarde, nasceu a arquitectura, o templo tornou-se uma casa e as suas componentes minerais e vegetais foram transpostas para constituírem os próprios elementos do edifício... Nesse novo conjunto, a nascente, e isto reconduz-nos ao nosso tema, foi captada

e converteu-se numa fonte ou, mais frequentemente, foi substituída por um vaso de ablucções. Empregamos propositadamente esta última expressão, porque ela evoca com exactidão a natureza do gesto ritual dos fiéis: purificarem-se antes de entrarem no edifício sagrado. Havia fontes destinadas a esse fim junto das antigas igrejas, como a que São Paulino mandou construir em Tiro, na velha basílica do Vaticano, em Notre Dame de Paris... Entre [aqueles] colocadas diante das antigas igrejas, havia uma privilegiada: a que brotava do baptistério. Este também foi «introduzido» na igreja e transformou-se nas fontes” – Jean Hani, *O Simbolismo do Templo Cristão*, Lisboa, Edições 70, 1998 (*Le Symbolisme du Temple Chrétien*, 1962), pp.71-73.

⁴⁶⁸ *Arquitectura*, n.13, 2ª Série, Lisboa, (Junho) 1947, pp.18.

⁴⁶⁹ Pedro Vieira de Almeida refere especificamente o sentido hospitalidade largamente explorado no arranjo e ordenação dos átrios da entrada que o leva a recuperar esta passagem do livro de Raul Lino, *A Nossa Casa* (1918): “Entramos num pequeno vestíbulo que até nas casas modestas não deve minguar; serve de guarda-vento e tem lugar bastante para cabides, capacho e escovas. Cobre o chão singelo ladrilho vermelho e em volta das paredes um rodapé alto de azulejo miúdo axadrezado, apara bem os salpicos da chuva quando alguém chega acossado pela invernia. Todas as casas têm a sua importância simbólica especial. Num vestíbulo ao mesmo tempo que nos desempoeiramos, devemos também lançar para longe de nós a má disposição por onde infelizmente se rasteja a qualidade do comércio tido lá fora com o mundo exterior. Devemos portanto cuidar do arranjo destas pequenas mas importantes divisões cujo aspecto logo de entrada nos deve impressionar agradavelmente... entrarmos daqui para a divisão central da casa – um átrio relativamente amplo e fundo onde nas casas mais modestas se pode com vantagem fazer sala de estar... desta divisão poderíamos criar uma feição que bem caracterizasse a moderna habitação portuguesa. Distinguir-se-ia do hall à primeira vista por ter um aspecto mais maciço pelo predomínio da pedra e cal em vez dos ricos madeiramentos mais próprios dos países do norte... aquele efeito delicioso de estar dentro de uma grande arca teria de ser substituído aqui pela impressão de recolhimento e frescura semelhante à que é própria dos nossos pátios claustrais... Parece-me que esta é uma orientação em que se poderia aproveitar as qualidades pitorescas dos nossos antigos pátios e átrios de entrada... do átrio conforme o imaginamos poderíamos muito bem desenvolver um tipo original de aposento. Nele reuniríamos certas feições tendentes a procurar aquela mesma sensação que nos causam os pátios do Alentejo, ou certos átrios de entrada nas casas das províncias do norte”. Pedro Vieira de Almeida justifica esta longa citação – em que, automaticamente, podemos rever aspectos simbólicos, orientações e feições da Casa Valle Teixeira, “pela descrição fundamental de entrar”, ou ainda “pelo paralelismo que surge entre os parágrafos de Raul Lino e as fundamentais páginas de Bachelard acerca da casa e dos significados mais profundos de um verdadeiro habitar” – Pedro Vieira de Almeida, “Raul Lino, Arquitecto Moderno”, *Raul Lino: Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, pp.144-146.

⁴⁷⁰ Le Corbusier, *Conversa com os Estudantes das Escolas de Arquitectura*, Lisboa, CotoViva, 2003 (*Entretien avec les étudiants des écoles d' architecture*, 1943), pp.51-53.

⁴⁷¹ Casa Campos Costa, Porto (1961/63), Memória Descritiva e Justificativa, de Fevereiro de 1963.

⁴⁷² O levantamento *Arquitectura Tradicional Mediterránea* destaca três tipologias características da habitação meridional: “la Casa con Patio”, “la Casa con Era” e “la Casa con Jardín”, sublinhando: “Si hemos destacado el patio, la era o el jardín es porque son tres expresiones, con sus matices formales y locales, de un hecho mediterráneo por excelencia: la vida al aire libre y bajo techo; la arquitectura de tierra, de piedra o de madera tanto como de luz, de sombra y de perfumes”. Ao invés da primeira tipologia em que o pátio domina e ocupa o centro da casa, sobre a segunda tipologia é dito que: “No es por casualidad que una lengua precisa como el

francés no haya dudado a admitir la palabra *patio* para matizar la diferencia, muy sutil y muy clara, que existe entre *cour* (era) y *patio*. En ambos casos se da la misma vocación de encerrar una parcela del exterior y convertirla en privada, pero el resultado es netamente menos denso y mucho más ambiguo. Algunos aspectos determinan y refuerzan estas diferencias: la escala que altera tanto las materialidades (cuerpos del edificio, edificios/individuos) como las inmaterialidades (miradas, voces); la posición muchas veces descentrada de la era en relación al edificio (lo que complica o impide la relación de igualdad y de equilibrio entre los diferentes espacios e individuos); la presencia de un cerramiento (es decir, la ausencia de la continuidad del muro que ha de habitarse, como Hassan Fathy definía las estancias que envuelven el patio); la promiscuidad y la cantidad de actividades (agrícolas, productivas) que allí se desarrollan, así como las de los habitantes y animales que conviven (lo que genera una modulación diferente y singular); y, finalmente, el tratamiento de este espacio, tanto desde el punto de vista de su composición como de su textura” – *Arquitectura Tradicional Mediterránea*, Barcelona, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes de Barcelona, Comisión Europea, Meda Euromed Heritage, Corpus, 2002 (www.medacorpus.net/libros/pdf_livre_atm/atm_esp/02-atm_esp.pdf) (data da última consulta: 01/10/2018).

⁴⁷³ No panorama editorial português a questão do pátio é abordada na revista *Arquitectura* n.64, de Janeiro de 1959, com a publicação de dois artigos da autoria de Nuno Portas (“Conceito da Casa em Pátio como Célula Social”) e Alzina Meneses (“Casas-Pátio, vantagens desta solução habitacional”) em que são apontadas algumas das mais-valias que vemos nas propostas de Andresen, nomeadamente a possibilidade de se poder “viver ao ar-livre sem viver na rua”, um viver protegido e não devassado, e outros factores, como os do isolamento do ruído exterior, ou “a facilidade de utilização pelas crianças, a facilidade de permanência ao ar-livre libertas do contacto directo com as vias de circulação”.

⁴⁷⁴ Gonzalo Díaz Recasens, “La Tradición del Patio en la Arquitectura Moderna”, *DPA Documents de Projectes d'Arquitectura*, n.13, Barcelona, UPC, 1997, pp.6 (upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/12155/DPA_13_6_RECASENS.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (data da última consulta: 01/10/2018).

⁴⁷⁵ O trabalho de Andresen parece assim coincidir com a análise de Eglo Benincasa (*L'arte di abitare nel mezzogiorno*, 1955), citado por Pedro Vieira de Almeida na sua tese apresentada ao CODA, em 1963: “A vida ao ar-livre, que o meridional prefere não é a «*la grand vie en plein air*» de que se fala tanto no Norte... O contacto com a natureza é uma exigência nórdica talvez por estar sempre constrangido a viver fechado, e sente por isso periódica e espasmodicamente a necessidade de reagir e de evasão... O meridional pelo contrário vive habitualmente ao ar-livre, mas num aberto protegido do sol no verão e do vento no inverno, podemos chamar-lhe um semi-aberto... Um problema que deveria ser fundamental na arquitectura meridional, é o de conservar nos ambientes abertos o máximo de intimidade” – Pedro Vieira de Almeida, *Ensaio Sobre o Espaço na Arquitectura*, Porto, CEAA/ESAP, 2013 (1963), pp.92.

⁴⁷⁶ Ver: portaldaliteratura.com/autores.php?autor=296.

⁴⁷⁷ De acordo com as suas próprias palavras em 1965: “*A lo largo de los años me convertí en un hombre de todas partes. Viajé a través de los continentes. No tengo más que una atadura profunda: el Mediterráneo. Soy fuertemente mediterráneo... Mediterráneo, reino de formas de luz. La luz es el espacio. El principio es mi contacto en 1919 con Atenas. Luz decisiva. Volumen decisivo. La Acrópolis. Mi primera pintura realizada en 1918, la “chimenea” es la Acrópolis. ¿Mi unidad de habitación en Marselha? Es su prolongación. En todo me siento mediterráneo. Mi resort, mis fuentes, hay que encontrarlas en el mar que nunca dejé de amar*”. Citado em: *Le Corbusier, Viaxe ó Mundo dun Creador a través de Vintecinco Arquitecturas*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1997, pp.164.

⁴⁷⁸ Recorde-se a este propósito o interesse de Raul Lino pela arquitectura do Mediterrâneo e em particular pelas casas típicas marroquinas – Pedro Vi-

eira de Almeida, “Raul Lino, Arquitecto Moderno”, *Raul Lino: Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, pp.138-142. Ainda no mesmo contexto, importa lembrar as preocupações e ideias do mesmo arquitecto (em *Casas Portuguesas, Alguns Apontamentos sobre o Arquitectar das Casas Simples*, 1933) que associamos e vemos traduzidas em Andresen. Lino advertia, por exemplo: “Se atentarmos bem no fim que, se tem vista nas variadas disposições que damos à nossa casa...veremos...que na maioria dos casos o que se pretende é o ISOLAMENTO. As paredes exteriores e a cobertura da casa protegem-nos dos agentes atmosféricos, isolando-nos do que se passa lá fora; as divisórias e os tectos no interior da casa separam os aposentos criando o indispensável isolamento entre uns e outros; as próprias divisões têm por algum fim estabelecer isolamento mais eficaz do que as simples paredes – assim...o vestíbulo que interpõe uma zona neutra entre o mundo exterior e a intimidade do lar...Muitas pessoas há para quem a casa é verdadeiro refúgio e por isso sabe bem apreciar aquela interessante disposição de planta que consiste em deixar um espaço livre, que pode ser ajardinado, ao centro da habitação e para onde deitam as principais divisões. Esta espécie de clauso dá às casas grande intimidade, cria um pequeno mundo à parte e ao abrigo das indiscrições dos vizinhos, quando haja em contacto directo de prédio – como acontece geralmente nas ruas da cidade”. Noutro parágrafo volta à questão do acesso para insistir: “Ao entrarmos em qualquer casa é agradável sentir que não estamos em lugar público, que se entra na casa de alguém, que a individualidade do proprietário se reflecte na moldura que lhe serve de habitação; e neste sentido a casa, como todas as molduras, tem a função de isolar. Por isso é tão apreciável que haja casa de entrada, vestíbulo ou pelo menos bom guarda-vento que obrigue quem entra a um compasso de espera, evitando assim que o lar seja facilmente devassado”. Noutra importante passagem, Raul Lino não tem dúvidas em afirmar: “Ao contrário do que sucede por exemplo em Espanha, onde se conserva a tradição dos pátios, nós não temos ainda uma disposição de casa, lógica e generalizada, que corresponda às exigências do nosso clima e da nossa maneira de viver. Se o calor do verão nos apoquenta, as nossas casas, ainda as mais ricas, não oferecem na sua maioria refúgio próprio e apetecível nesses dias em que voltamos da rua extenuados e ansiosos de encontrar a celebrada frescura dos pátios meridionais” – em grande medida, a obra de Andresen comprehende e dá resposta a estas provocações.

⁴⁷⁹ De acordo com o depoimento de Maria Margarida Mendonça de Sousa Andresen, prestado a Guedes, Furtado, Campos, Couto (1989).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se por um lado, “*Toda a biografia é um romance*” – como assinala o escritor Mário Cláudio, outra nota prévia a este trabalho podia bem ser a de qualquer produção cinematográfica de reconstrução histórica: “Este filme é uma interpretação dramática de acontecimentos e personagens baseada em fontes públicas e num registo histórico incompleto. Algumas cenas e acontecimentos são apresentados de forma composta, ou colocados de forma hipotética e/ou condensada”. Com esta analogia mais não queremos obviamente do que reforçar os avisos feitos na introdução da tese: a nossa investigação e “documentário” sobre a obra de Andresen constitui forçosamente uma “interpretação” e análise subjectiva – “hipotética” e especulativa, que não inviaibiliza outras perspectivas e leituras que os mesmos “acontecimentos”, as mesmas “fontes públicas” e o mesmo “registo histórico incompleto” possam suscitar.

O tema da dissertação comprehende um intervalo curto no tempo, abrangendo um dos períodos seminais da arquitectura portuguesa contemporânea que sempre nos interessou particularmente. A oportunidade e o oportunismo destas condições contrasta no final com a frustração deixada pela ausência de resposta ao *Quo Vadis?* de uma obra promissora que a morte prematura de Andresen deixa em aberto, numa idade que ainda lhe garantia uma larga margem de progressão e estabilização das suas propostas.

As apenas duas décadas de carreira profissional não o impedem de deixar um legado e uma marca importante na história da arquitectura moderna produzida em Portugal, em especial numa primeira fase que se estende até meados de 1950. São desta fase os conhecidos e reconhecidos projectos da Casa Ruben A. em Montedor (1948/50), da Casa Lino Gaspar em Caxias (1953/55) e da proposta vencedora do terceiro concurso do Monumento ao Infante D. Henrique (1954/56), que o vai projectar em definitivo para um lugar destacado entre os autores da sua geração.

A polémica não construção do *Mar Novo* parece entretanto antecipar os reveses e os contratemplos que vão marcar a segunda

metade da sua obra – de compromissos a que pontualmente se vê forçado, ou de encargos que, por uma razão ou outra, não chegam a concretizar-se e em que o seu trabalho perde, também por isso mesmo, algum protagonismo e notoriedade.

Embora nesta etapa seja possível encontrar propostas tanto ou mais qualificadas do que aquelas da primeira fase, o seu trabalho parece perder ao mesmo tempo algum fôlego, atrevimento e frescura – seja porque a docência e o foco nas questões urbanísticas relegam para um segundo plano as questões da pequena escala, da experiência laboratorial e apuramento do detalhe arquitectónico; seja porque a própria perspectiva escorregadia de uma arquitectura espontânea e anónima, inspirada na arquitectura popular, sugere um desinvestimento das pesquisas espaciais e formais, e o expurgar de todas as referências eruditas; seja porque o que lhe sobra, nestes anos, em encomenda e responsabilidades, escasseia obrigatoriamente em tempo disponível para o estudo e amadurecimento das soluções apresentadas.

Recorrendo quase excessivamente à montagem e colagem de citações que nos permitem compor o quadro do pensamento e das ideias que explicam os vários momentos e o carácter multifacetado do seu percurso, a nossa “interpretação” da obra de Andreassen aparece influenciada, ainda que de forma involuntária e inconsciente, por *Space, Time and Architecture*, organizando-se à imagem da noção dos elementos e factos constituintes e transitórios.

O que assim na sua arquitectura podemos entender por elementos transitórios diz naturalmente respeito a um navegar à vista, ao sabor dos ventos e marés, das *variáveis* do contexto e circunstâncias que marcam o início do seu trabalho, à contaminação das lições de Le Corbusier, à influência da arquitectura brasileira, de Lúcio Costa e Óscar Niemeyer, e da arquitectura norte-americana, de Breuer, Mies van der Rohe ou Wright, diz respeito à influência da teoria diferente de Giedion e Mumford, ao momento de reavaliação dos ideais modernos proporcionado pela realização do levantamento da arquitectura regional (que abre as portas à ruptura e à polissemia dos anos 1960), e às contradições que o *Espírito da Época*, do progresso e o *Tempo Por-*

tuguês encerram.

Os elementos constituintes indiciam, pelo contrário, uma metodologia e concepção recorrente (uma maneira de fazer), traduzida, em particular no campo da habitação unifamiliar, na oposição entre uma frente fechada à rua e uma frente interior aberta à paisagem ou jardim, e organizada de maneira a conformar um pátio e outros espaços de abrigo, protegidos da chuva, do vento, da luz, e sobretudo da curiosidade alheia. Adiantando-se ao *Inquérito*, esta disposição, que permite “conservar nos ambientes abertos o máximo de intimidade”⁴⁸⁰, remete-nos de imediato para uma tradição cultural do modo de habitar no Mediterrâneo, estabelecendo em simultâneo um caminho com princípio, meio e fim, de aproximação, expectativa e descoberta da construção que, nalgumas situações, também relacionamos com uma vertente ritual e iniciática.

Abordagem sincrética, em que se cruzam os temas da identidade e continuidade história, da arquitectura vernacular e da Antiguidade Clássica, da *Casa Portuguesa* de Raul Lino, da *promenade architecturale* e do *Espaço-Tempo* moderno, as grandes linhas *invariáveis* que caracterizam o trabalho de Andresen desde os primeiros projectos – a impermeabilidade inicial e os espaços “*do indispensável recolhimento em contacto com o ar-livre*”⁴⁸¹, acabarão no final por funcionar como uma pauta comum, que estrutura e acomoda a experimentação, apropriação, os desvios e a aprendizagem que os factos transitórios representam.

Reflexo do retrato que dele faz o primo Ruben A. – “introvertido nas apreciações, e de uma boémia tão vincadamente peripatética...”⁴⁸², no trajecto plural e heterogéneo de Andresen podemos distinguir, talvez como em nenhum outro autor do mesmo período, as adesões e as mais variadas influências que cruzam a produção nacional destas décadas, e que denunciam uma abertura, receptividade, e um conhecimento actualizado e par com o que se passa lá fora, que contradiz a ideia frequentemente veiculada da falta de acesso a informação e da “insularidade” a que os profissionais portugueses estavam votados.

Com momentos e lapsos de genialidade, mas sem chegar a ser

verdadeiramente “genial” – mostrando-se bastante mais hábil e confortável na manipulação dos códigos formais do racionalismo, mais do que no domínio revisionista das linguagens neorealista e/ou sem *pedigree*, a obra inacabada de Andresen encontra todo o sentido no já mencionado alerta de Távora quando, a propósito dos problemas e desafios que a sua geração tinha pela frente, advertia: “Será leviano pensar-se...que as novas casas surgirão em poucos anos e todos os problemas se hão-de resolver em breve. É impossível...para os homens de hoje, poderem ainda ver o resultado dos seus trabalhos; porém as grandes obras e as grandes realidades pertencem não a indivíduos, mas a uma comunidade constituída por todos, passados, presentes e futuros, e dentro deste espírito ficaremos contentes em saber que as gerações vindouras obterão as soluções que sonhamos e nas quais colaboramos, sem no entanto ter o prémio da sua realização completa”⁴⁸³.

Sem efectivamente dar “mostras de prudências e esforços contidos” (como nota Ana Tostões)⁴⁸⁴, em Andresen vemos assim enfrentadas, com um entusiasmo nem sempre o mais esclarecido e esclarecedor, as questões centrais que marcam a arquitectura portuguesa no período do pós-guerra, e a que apenas as gerações mais jovens estarão em condições de dar resposta e continuidade, com renovada capacidade e consciência da função social da disciplina, sabendo aprender e retirar do debate entre tradição e modernidade as lições que mais interessavam ao seu tempo histórico, às necessidades e realidade do país, abraçando novas inquietações, nomeadamente em relação ao ordenamento e planeamento urbano, e demonstrando uma aguda percepção dos valores ambientais e simbólico do sítio, em que o trabalho de Andresen fica por vezes bastante aquém, embora seja possível perceber na sua arquitectura uma aproximação, sensibilidade e a leitura correcta das condições materiais do lugar.

Deixando-nos em herança uma obra encyclopédica, um pensamento e ideia de habitar, uma lição ética de humanismo e de desprendimento relativamente à autoria e originalidade, reconhecer e afirmar que, nas suas especificidades, as suas propostas – as de “mão esquerda” e “mão direita”, as menos interes-

santes e as mais significativas (que vemos prosseguidas por “osmose” nas casas introvertidas de um Siza, por exemplo), contribuíram directa e indirectamente para abrir novos caminhos e preparar o terreno, servindo de trampolim para o aparecimento de gerações ainda mais avisadas e bem formadas, com um conhecimento técnico, uma bagagem teórica e uma consciência crítica mais apurada, não o menoriza, nem é dizer pouco. Será, por ventura e pelo contrário, o mais grave elogio e a mais merecida homenagem que lhe podemos prestar.

NOTAS:

⁴⁸⁰ Eglo Benincasa (*L'arte di abitare nel mezzogiorno*, 1955), citado em: Pedro Vieira de Almeida, *Ensaio Sobre o Espaço na Arquitectura*, Porto, CEAA/ESAP, 2013 (1963), pp.92.

⁴⁸¹ Seminário Menor das Caldas da Saúde (1958/59), Memória Descritiva e Justificativa, de Janeiro de 1959.

⁴⁸² Ruben A., *O Mundo à Minha Procura, Autobiografia*, Vol.1, Lisboa, Assírio e Alvim, 2000 (1966), pp.53.

⁴⁸³ Fernando Távora, “O Problema da Casa Portuguesa”, *Aléo*, 1945.

⁴⁸⁴ Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 1950*, Porto, FAUP, 1997, pp.180-181.

RESUMO/RESUMEN

1. Introducción:

El tema de disertación es la obra del arquitecto portuense João Andresen, uno de los autores más destacados de la generación moderna portuguesa representada por Fernando Távora, José Carlos Loureiro, Octávio Lixa Filgueiras, en el norte, Nuno Teotónio Pereira, Ruy d'Athouguia o Conceição Silva, en el sur, la cual, titulada a finales de los 1940 y principios de los 1950, realizó el cambio necesario de mentalidad en la arquitectura nacional en el periodo de la postguerra. Según las palabras citadas en tantas ocasiones, de José-Augusto França, que resumen el papel desempeñado por este grupo de profesionales nacidos durante la década de los 1920: “*Fueran ellos los que pudieron y supieron «aprovechar las primeras redes tejidas en el frente antimodernista para iniciar una renovación del vocabulario y de las ideas», en nombre de una modernidad que debía abandonar posiciones estrictamente racionalistas, funcionalistas o de un formalismo internacional, y que,,importaba finalmente definir en nuevos términos de crítica totalizadora, pendiente de la variabilidad funcional y de la adecuación social e histórica*” (França, 1991: 496) [tradução do autor].

Al igual que otros estudios biográficos y retrospectivas, la tesis se inscribe en el marco más amplio del interés manifiesto y la atención que ha merecido el período moderno de la arquitectura en Portugal en las últimas décadas, demostrado por el esfuerzo del redescubrimiento y la divulgación de obras y autores menos conocidos o publicitados, pero también de sensibilización, inventariado y clasificación del patrimonio asumido activamente por el Colegio de Arquitectos y el antiguo IGESPAR (*Instituto de Gestión del Patrimonio Arquitectónico y Arqueológico*), o por instituciones transnacionales como el DOCOMOMO Ibérico (*Documentación y Conservación de Edificios, Sitios y Barrios del Movimiento Moderno*).

En el ámbito de la historia y del “*persistente éxito de la biografía*”, de la que nos habla con cierto escepticismo Paolo Scrivano (Scrivano, 2010), la obra de Andresen no deja de representar al

mismo tiempo un tema expiatorio, importante y estimulante, para iniciar una investigación que desde el principio deseó ser operativa, capaz de informar y provocar la teoría y la práctica profesional.

Frecuentemente citado por los proyectos de las casas Ruben A. y Lino Gaspar en Caxias, del Monumento al Infante D. Henrique y de la Posada de Valença, en el estudio de la obra de Andresen han sido indispensables, y nos han servido de guía y punto de partida, las pistas y las referencias a su trabajo que encontramos en los textos de Nuno Portas, Pedro Vieira de Almeida y Sérgio Fernandez; las llamadas de atención de Ana Tostões, en *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 1950*, y en *João Andresen e a Herança Moderna: a Poussada de S. Teotónio*; la nota biográfica de Cristiano Moreira que acompaña la publicación de la *Casa Canadiana do Futuro*, en *Desenho de Arquitectura, Património da ESBAP e da FAUP*; de Rui Ramos, el análisis de la Casa de Ferias en Ofir, Valle Teixeira en Lamego, Montedor e Caxias, en *A Casa, Arquitectura e Projecto Doméstico...*, e incluso con Sérgio Silva Dias, *João Andresen, a Casa do Pós-Guerra e o Debate Arquitectónico nos Anos 1950*; el artículo de Cristina Guedes, todavía a cerca de la habitación en Alto do Lagoal; los textos de Manuel Mendes, de Joaquim Pedro Alpendurada, Moisés e Paulo Raposo Andrade sobre la Casa Ruben A.; y finalmente, las muchas alusiones que encontramos en catálogos y disertaciones, como las de Edite Rosa, sobre el trabajo desarrollado por los profesionales que forman parte de la ODAM (*Organización de Arquitectos Modernos*); de José Guilherme Abreu, el análisis del concurso y proyecto *Mar Novo*, así como de la Anclaje Norte del Puente sobre el Tajo; o aún, de António Manuel Martins Nunes, la historia y las vicisitudes en torno a las propuestas para al Palacio de Justicia de Lisboa.

En ausencia de un estudio global sobre la obra de Andresen, tampoco hemos olvidado la contribución y la información contenida en los trabajos y las pruebas finales realizados en el ámbito académico, como el estudio de Cristina Guedes, Isabel Furtado, Francisco Vieira de Campos e Guilherme Couto (*Esboço*

de uma Ideia, João Andresen, FAUP, 1989) – un abordaje pionero, particularmente útil por la labor de investigación e inventariado, y por los importantes testimonios de familiares, colaboradores y clientes que se pudieron reunir en ese momento.

Teniendo en cuenta el estado del arte en su conjunto, a partir del material publicado en revistas de los años 1940, 1950 y 1960, y de la consulta de archivos – especialmente el archivo preservado por Cristiano Moreira, se ha podido llevar a cabo una recopilación exhaustiva (sin que podamos afirmar que sea definitiva) de las obras y los proyectos, y demás documentación útil (memorias descriptivas, correspondencia, fotografías), reuniendo una muestra completa que ha servido de base y soporte para nuestra investigación, de ambiciosa aproximación a la obra (in)completa de Andresen, cuya muerte prematura deja inacabada y abierta una trayectoria y un trabajo prometedor de dos décadas.

Según los objetivos y el rumbo que se marcó la investigación, la disertación está organizada en un formato convencional, dividido en dos partes: texto y catálogo, indisociables y complementarios. El primer volumen se compone de un capítulo inicial, introductorio y biográfico, y además una caracterización resumida y panorámica del trabajo del autor. Los capítulos siguientes (3 y 4) componen el grueso del análisis crítico e interpretativo de la obra del arquitecto: el primero está dividido en 7 subcapítulos, en los que intentamos agrupar diferentes etapas, experiencias, influencias y tendencias que podemos observar en la arquitectura portuguesa de la época (o al menos, en alguna arquitectura portuguesa de la época). Respecto al capítulo siguiente, su intención es demostrar la insistencia y la persistencia de elementos y temas, y de una determinada manera de organizar el proyecto en relación con la calle y el paisaje, que parecen resistirse al cambio, a los desvíos y a las rupturas en el lenguaje. Finalmente, las últimas consideraciones, a modo de resumen y conclusión pasan revista a las principales ideas y puntos de vista que deseamos exponer.

La lectura de estos capítulos y del texto en su conjunto, aunque ilustrado, no es autónoma ni dispensa la consulta paralela y si-

multánea del segundo volumen, de inventario y catalogación, compuesto por un índice de obras cronológico y temático, y fichas individuales de los proyectos más significativos, cuyos elementos gráficos permiten acompañar y comprender mejor las descripciones y el análisis propuesto a lo largo de la tesis.

Aunque resulte sistemática y ambiciosa, nuestra reflexión, necesariamente parcial y subjetiva, no pretende agotar la comprensión, otras vías, hipótesis y lecturas que la obra de Andresen pueda suscitar, y que puedan derivarse de la recogida del material inédito pendiente de reunirse, especialmente el que corresponde a su archivo personal que mantuvo en la casa de Rua da Pena, en Oporto, material al que, a pesar de múltiples intentos no logramos acceder, y que podía haber revelado información y documentación importante relacionada con los múltiples viajes que sabemos que realizó, con los libros y la biblioteca que coleccionó con avidez, con los recuerdos y los objetos personales, la correspondencia, el material, los dibujos y los apuntes que guardaba, e incluso otros proyectos que eventualmente pueda haber elaborado al margen del trabajo desarrollado profesionalmente.

Al abordar cualquier tema siempre queda pendiente la tarea de revelar información olvidada o perdida, explorar otras líneas de investigación, establecer relaciones, atar cabos sueltos y contar historias escondidas detrás de la historia. En Andresen en particular, proyectos como los del Palacio de Justicia de Lisboa o del Ayuntamiento de Viana do Castelo merecía en sí mismos una tesis aparte, una investigación individualizada y un desarrollo más detallado sobre las diversas soluciones, discusiones y escollos que conoció cada uno de los procesos. En un análisis más amplio, que no es, ni podría ser completo ni absoluto, la documentación recopilada, tratada y presentada será sin embargo la suficiente dentro de los objetivos y la lectura que proponemos, de desconstrucción, corte y montaje de la obra del autor.

2. João Andresen (1920/1967):

Con un trabajo que contribuye activamente a la profunda transformación que se produce en la arquitectura portuguesa entre el

final de la década de los 1940 y principios de los 1960, el estudio de la obra de João Andresen se confunde con la revisión de los modelos y los temas que guían la práctica profesional en este período, de lucha contra los historicismos y los falsos regionalismos, de tardía afirmación del lenguaje y de los valores sostenidos por la arquitectura del Movimiento Moderno, al casi inmediato cuestionamiento de las reglas y de la ortodoxia transmitida por los CIAM (*Congreso Internacional de Arquitectura Moderna*).

A pesar de la trayectoria fugaz, que impide la maduración y la confirmación de todas sus cualidades, los premios y el reconocimiento que obtiene en la primera mitad de los años 1950 le otorgan un lugar destacado en un momento de la producción nacional en el que la importación y la libre manipulación de los modelos internacionales, moderada por la ineludible influencia de las tradiciones locales, adquiere el perfil de un proceso de ruptura y refundación, y de búsqueda de una identidad propia, con todas las dudas e interrogantes de una generación que declara abiertamente: “*Hay que rehacerlo todo, comenzando por el principio*” (Távora, 1945).

2.1 Nota Biográfica:

Finalizado el Curso de Arquitectura de la Escuela de Bellas Artes de Oporto en 1947, fecha en la que de inmediatamente es invitado a ocupar la plaza de Asistente de la asignatura de Proyectos y Obras de Urbanización, los primeros años de actividad profesional de Andresen reflejan el activismo moderno, la voluntad de cambio y la apertura al exterior que inaugura un nuevo ciclo en la historia de la arquitectura portuguesa, dejando atrás los duros años 1940:

- > Antes del I Congreso Nacional de Arquitectura, en 1948, integra el grupo fundador, participa en las acciones y se adhiere a las posturas públicas de la ODAM, plataforma de encuentro entre profesionales y estudiantes de Oporto, que permitirá a sus miembros desarrollar una acción concertada y solidaria de divulgación y promoción de la ideología moderna;
- > En 1950 asiste al Curso de Verano de los CIAM que se cele-

bra en el *Istituto Universitario di Architettura di Venezia*;
> Forma parte de la sección del CIAM/Oporto y, ya en la calidad de miembro de este grupo, asiste en julio de 1953 al CIAM 9 en Aix-en-Provence, y a la celebración de su 25 aniversario;
> En septiembre del mismo año participa en el III Congreso de la UIA (*Unión Internacional de Arquitectos*) que se celebra en Lisboa, siendo responsable de una de las comunicaciones que se centra en el *Habitat*, y en el tema: *Besoins d'une Famille en Matière de Logement*.

Es en este período en el que, en el ámbito profesional, consigue algún éxito en la participación de concursos de ideas, obteniendo primeros, segundos y terceros premios. Entre estas participaciones destaca la inscripción en el *International Calvert House Competition for the Canadian Home of Tomorrow* (1954) y posteriormente la presentación de dos soluciones para el Monumento de Auschwitz (1957/58) – episodios fundadores en el panorama de la producción nacional, cuando por vez primera un arquitecto portugués participa en concursos en el extranjero.

El momento cumbre de su carrera se produce en 1956, con el primer premio por el proyecto *Mar Novo*, que presenta a la tercera edición del concurso para el Monumento al Infante D. Henrique, en Sagres (1954/56). Con una gran repercusión e impacto en los ámbitos académicos, culturales y profesionales portugueses, la propuesta mereció los mejores elogios y la casi unánime aplauso de la crítica, que le proyecta definitivamente hacia un puesto privilegiado entre los autores de su generación.

A partir de 1955, con la elaboración del *Inquérito à Arquitectura Regional*, y mientras la crisis sacude el Movimiento Moderno, se abre un nuevo ciclo en la cultura arquitectónica portuguesa y, con él, una nueva fase en la trayectoria de Andresen, menos divulgada y menos participativa, una fase más dispersa y ambiciosa por la cantidad y la envergadura de los encargos que se le fueron realizando mientras tanto, un gran número de los cuales no se materializaron.

En esta etapa colabora con Januário Godinho en la elaboración de los proyectos en Lisboa del LNEC (*Laboratorio Nacional de Ingeniería Civil*) (1958/61) y del Palacio de Justicia (1958/66),

del que únicamente se finalizaron los edificios de los Tribunales Civiles, Policía y Ejecución de Penas.

En 1962, con la presentación de la disertación: *Para Uma Cidade Mais Humana*, en la que apunta la deficiencia de los principios ortodoxos de la *Carta de Atenas*, se le concede el primer premio en el Concurso para Profesores del grupo de Urbanología de la ESBAP, ocupando desde ese momento el puesto de docente titular de dicha cátedra.

En 1964 se asocia profesionalmente con Cristiano Moreira, después de una colaboración que ya venía de la década anterior.

En 1966, acepta la invitación de la DGESBA (*Dirección General de Enseñanza Superior y Bellas Artes*) para desempeñar el cargo de consultor y ponente de la Junta Nacional de Educación, y en esta época visita las ciudades satélite del Plan Metropolitano de Londres, después de haber viajado a España, Francia, Italia, Suiza, Alemania, Austria, Grecia y Turquía.

En 1967 participa en el Coloquio sobre el Desarrollo Regional celebrado en Abrantes, se incorpora a la nueva dirección de la Sección Regional Norte del Sindicato de Arquitectos y, en las vísperas de su fallecimiento, en un episodio que demuestra perfectamente el prestigio y la notoriedad que conquistará dentro y fuera de la Escuela, es invitado a relevar a Carlos Ramos en la dirección de la ESBAP.

En julio del mismo año, la revista *Arquitectura* publica su inesperada muerte, poco después de habersele propuesto la publicación de sus trabajos más recientes. Tenía 47 años.

2.2. Obras y Proyectos, Interrumpidos:

El estudio del trabajo de Andresen refleja una trayectoria polifacética, amplia, dispersa y desigual. Una trayectoria plena, reflejada en una carrera de obras y proyectos sorprendentemente amplia, en tan breve período de ejercicio profesional, de tan solo dos décadas, especialmente sobrecargada en la segunda mitad de los 1950 y principios de los 1960. Una trayectoria dispersa por la expansión geográfica (con encargos de norte a sur del país) y de diferentes escalas y programas, que podemos dividir en cinco grandes categorías: Vivienda Unifamiliar; Vivienda Co-

lectiva; Monumentalidad, Celebración y Representación; Equipamiento y Planificación Turística; Equipamiento: Industria, Comercio y Servicios. Por último, una trayectoria desigual y dispar, con proyectos carentes de interés, descuidados, otros más logrados sin ser ejemplares en absoluto y otros, esos sí, ya trabajos serios, de un indiscutible talento, valor y significado histórico. Entre estos trabajos de “*mano derecha*” destacan las casas Ruben A. (1948/50) y Lino Gaspar en Caxias (1953/55), la Posada de Valença (1954/57) y el emblemático proyecto del Monumento al Infante D. Henrique (1954/56), cuya no construcción señala un trayecto marcado por innumerables decepciones, reveses y contratiempos, de propuestas que no se materializaron, que quedaron a medio hacer, o que no correspondían a las intenciones ni a las ideas iniciales de Andresen.

3. Variables, Influencias y Contaminaciones:

El diálogo y el intercambio de ideas proporcionado por los libros que Andresen muestra al cliente – en el caso particular de Carlos Lino Gaspar, revelan la importancia que concede a las peticiones y a la interacción con el solicitante, confirmada en proyectos como los de la da Casa Valle Teixeira en Raposeira (1946/49) y de la Casa Richard Wall en Oporto (1958/60).

La utilidad y la fundamentación que encuentra en las discusiones y en las relaciones privilegiadas que el programa doméstico permite especialmente, constituyen de esta forma uno de los temas centrales y transversales de su trabajo, una *variable* constante que ayuda a comprender las ambigüedades y la hibridez de algunas de sus propuestas. Sin embargo no explica las adhesiones momentáneas, la deriva y una vocación casi enciclopédica en la manera en que se deja impresionar por diferentes imágenes de la modernidad, divulgadas por las revistas y los periódicos extranjeros, pero también por diferentes perspectivas teóricas, tan manifiestamente distintas como las de Giedion y Mumford, en las que sin embargo parece encontrar alguna complementariedad.

La bibliografía de su disertación: *Para Uma Cidade Mais Humana* (1961) corrobora esta misma pluralidad de sugerencias

que permiten entrever una trayectoria y un trabajo marcado por diferentes orientaciones y tendencias.

3.1 “Comenzando por el Principio”:

Aún en fase de formación, Andresen y Rogério Martins mantienen en la segunda mitad de los 1940 una breve, pero fructífera colaboración materializada en la elaboración de proyectos que reflejan las ambivalencias de la producción nacional en el período de agitación cultural de la postguerra, que anticipa el giro promovido por el Congreso de 1948. Retrato de la cultura y de los compromisos característicos de la década, y al mismo tiempo, presagio de una deseada y sentida necesidad de cambio, se sitúan a medio camino entre la timidez del lenguaje dulce y castizo que se asocia a una vaga idea de tradición local y regional, rehén del mito y del nostálgico debate sobre la *Casa Portuguesa*, y simultáneamente una práctica decidida a recuperar sin concesiones y con renovada conciencia las primeras experiencias del racionalismo de los años 1920 y 1930, una arquitectura fascinada con lo que le llegaba de fuera e impaciente por abrazar los valores de una modernidad que se hacía esperar.

Entre estos dos polos, los proyectos de la Casa de Férias en Ofir (1945/46), de los hoteles en S. Martinho do Porto (1946/47) y Gerês (1947), o de la Casa Valle Teixeira en Lamego (1946/49), revelan una primera aproximación y ambición de modernidad adaptada e ambientada a las circunstancias nacionales, con resultados aún modestos e incipientes, pero que de inmediato relacionamos con las síntesis buscadas, pero que dejaron abiertas las generaciones anteriores, con la llamada de atención de Keil do Amaral y con la tesis de Fernando Távora y Teotónio Pereira que, de una manera general, plantean la hipótesis de una “*tercer vía*”, tan deseada y deseable como inevitable.

3.2 D’après Le Corbusier:

En el Congreso Nacional de arquitectos celebrado en 1948, correspondería a la ODAM las ponencias más radicales en las que se retoman los argumentos y los lemas del modernismo más positivista y militante de las primeras décadas del siglo, y el dis-

curso más programático del primer Le Corbusier, del *Esprit Nouveau* y de los *Cinq Points pour une Nouvelle Architecture*, en los que los profesionales portugueses más jóvenes parecen encontrar todo el programa ideológico, la utopía, el sentido de lo nuevo y del cambio que sirven instrumentalmente al deseo de ruptura con el pasado y de concordancia con el panorama europeo. A estas comunicaciones corresponde forzosamente una fase en la que las enseñanzas y los modelos corbusianos constituyen una referencia casi obligatoria, pero circunscrita no obstante a un número limitado de obras, destacables por su excepcionalidad.

En Andresen la influencia de Le Corbusier (sus propuestas teóricas y prácticas) le acompañaría a lo largo de toda su carrera, haciéndose notar de forma más discreta o evidente en proyectos tan distintos como los hoteles en S. Martinho (1946/47) y Gerês (1947), la Casa Valle Teixeira en Raposeira (1946/49), la Posada de S. Teotónio en Valença (1954/57) o del Palacio de Justicia de Lisboa (1958/66).

De todos, el de la Casa Ruben A. en Montedor (1948/50) constituye uno de los más interesantes y significativos ejemplos de esta inspiración y adhesión, que nos remite automáticamente a la propuesta de la Casa Errázuriz en Chile, de principios de los años 1930.

El análisis más detallado de esta obra permite finalmente llegar a la conclusión sobre la idea de la lectura, la copia y la reinvencción como método creativo del proyecto, que viene de encuentro a una tendencia histórica de la arquitectura portuguesa a incorporar y apropiarse de otras culturas, siendo que, en el final, “*es en la forma como interpreta los modelos exteriores y los adapta a su realidad donde encontramos su especificidad*” (Costa, 1995: 27) [tradução do autor].

3.3 Modernismo Brasileño:

La notoriedad que alcanza la arquitectura brasileña moderna con la exposición celebrada en el MoMa en 1943, la proximidad cultural, la monumentalidad y la expresión autóctona, que confirma la posibilidad de un lenguaje propio en el Movimiento

Moderno, son las razones que explican la fascinación y el “*tropicalismo*” fugaz que podemos constatar en la producción moderna en Portugal a principios de los años 1950.

En la obra de Andresen la influencia de las propuestas de Lúcio Costa u Óscar Niemeyer es por supuesto evidente en proyectos del principio de su carrera, como los de la Casa de Férias en Alto do Rodízio, Colares (1947/48), Casa Reis Figueira en Valongo (1948/51) o el Pavilhão Lusalite (1950), e incluso en la segunda mitad de la década, cuando son ya otros los modelos que interesan a los profesionales portugueses, la misma influencia persiste en soluciones e hipótesis como las del Palacio de Justicia de Lisboa (1958/66), cuya historia nos permite abordar el trabajo y la colaboración episódica con Januário Godinho.

3.4 Arquitectura Norteamericana:

La arquitectura norteamericana, transmitida por los catálogos del MoMA y la divulgación en revistas europeas de la obra de sus protagonistas más directos (Wright, Mies van der Rohe, Gropius, Neutra, Paul Rudolph, etc.) tiene una influencia y un impacto innegable en el desarrollo de la arquitectura moderna en Portugal. En Andresen esta influencia tiene reflejos inmediatos en proyectos como los de la Casa Reis Figueira en Valongo (1948/51), la Colónia de Férias de la FNAT en Matosinhos (1954/55), de la *Casa Canadiana do Futuro* (1954) – que relacionamos con conceptos de Mies y de las *Case Study Houses* en California, de Craig Ellwood y Pierre Koenig, o de la Casa Lino Gaspar en Caxias (1953/55) que inmediatamente nos remite a propuestas de Marcel Breuer, y especialmente a Clark House, pero también a su pensamiento teórico desarrollado en *Sun and Shadow*, de 1955.

Uno de sus trabajos más emblemáticos, el diseño de la Casa en Caxias (declarada Monumento de Interés Público en 2012), tiene un nuevo desarrollo y una nueva versión en la Casa Lino Gaspar en Figueira da Foz (1955/57), donde a pesar de la contaminación americana, se pueden apreciar nuevas influencias, sobre todo del Le Corbusier más heterodoxo, interesado por la apariencia y la expresión “*bruta*” de los materiales.

3.5 Teoría (1):

El proyecto *Mar Novo*, ganador de la tercera edición del concurso del Monumento al Infante D. Henrique (1954/56) – por su novedad y sus logros, pero también por sus aspectos menos positivos (que podemos percibir mejor si tenemos en cuenta para su lectura las dos propuestas del Monumento de Auschwitz, de 1957), sirve de referencia para abordar las ideas y las imágenes que se encuentran en la base de su diseño, y en particular la influencia de las tesis teóricas de Giedion que marcan toda la obra de Andresen.

Esta influencia se refleja inmediatamente en el hecho de abrazar una práctica obstinada con la actualidad y el *Espíritu de la Época*, en la adhesión al concepto del *Espacio-Tiempo* moderno, en la abolición del punto de vista único y en la interpenetración entre los espacios interno y externo, en el concepto de una *Nueva Monumentalidad* concordante con la *Nueva Tradición*, y que implicaba forzosamente la contribución y la participación de las artes, la ingeniería y la planificación urbana, en la adhesión a las formas de intervención y relación con el paisaje, por disolución o contraste, o incluso en la exploración del concepto de “*diseño de grupo*”, coincidente con “*le jeu savant des volumes dans l'espace*” corbusiano.

3.5 Teoría (2):

Ya antes de *Mechanization Takes Command* (1948), que Andresen conoce perfectamente, asistimos en Giedion a una progresiva corrección de trayectoria y discurso, materializada en un conjunto de nuevas preocupaciones y temas relacionados con la necesidad de imaginación, la humanización de la ciudad y el *Nuevo Regionalismo*, que el historiador suizo aborda en artículos reunidos en *Arquitectura e Comunidad*, traducidos y publicados en Portugal a finales de los 1950. Andresen no sólo permanecería indiferente a estas nuevas propuestas, sino que en la segunda mitad de su trabajo podemos ver confirmados los nuevos caminos que Giedion ve recorridos por la tercera generación de arquitectos modernos – un mayor cuidado con el existente, unas relaciones más estrechas con el pasado, la consoli-

dación de las tendencias escultóricas en la arquitectura o el derecho de expresión por encima de la funcionalidad estricta.

Aunque con una formación muy diferente a la de Lewis Mumford, podemos notar en Giedion alguna confluencia con las tesis del autor de *A Cultura das Cidades*, tanto en las reflexiones sobre el impacto de la tecnología en las actividades y relaciones humanas, como en el análisis de la evolución de las grandes metrópolis, señalando la necesidad de que las ciudades se volvieran más rurales y las aglomeraciones rurales más urbanas.

Del historiador norteamericano será comprensiblemente más difícil identificar en la arquitectura de Andresen una transposición directa de sus propuestas, aunque su influencia sea tan importante como inequívoca, tal como se observa en 1961, cuando el arquitecto portugués presenta, para la plaza de profesor de Urbanismo de la ESBAP, una disertación basada en el pensamiento teórico de Ebenezer Howard y Patrick Geddes, continuado y perfeccionado por el pensador americano.

Evitando entrar en las cuestiones políticas que la filosofía de Mumford implicaba, en *Para Uma Cidade Mais Humana* vemos cuestionadas las soluciones urbanísticas recomendadas por los CIAM, se citan nuevas referencias (de la arquitectura nórdica y del finlandés Alvar Aalto especialmente) y las ciudades-satélite de Estocolmo y Londres se presentan como ejemplo de la aplicación práctica de dos herramientas básicas del urbanismo más avanzado: la planificación regional y, a una escala de proximidad, la *Unidad de Vencidad*.

De este último concepto podemos encontrar indicios en Andresen en el desarrollo del *Plano Parcial de Urbanização da Zona de Nevogilde* (1962), en los planes de desarrollo turístico de Marinha (1961), Reis Magos (1964) y Soltróia (1966), o incluso en el diseño de los barrios de viviendas sociales en Vila Nova de Gaia (1957/60) y Bragança (1960/63).

3.6 Arquitectura Popular:

La historia del segundo ciclo de Posadas promovido por el régimen y la reconstitución paso a paso del proceso de apreciación de los sucesivos estudios que Andresen presentó para la

Posada de S. Teotónio en Valença (1954/57), resultan esclarecedoras respecto a un episodio controvertido de negociación y enfrentamiento entre el tradicionalismo favorecido por los sectores más conservadores del *Estado Novo*, la apuesta por la afirmación de lo moderno en la que estaban empeñadas las generaciones más jóvenes de arquitectos portugueses, y la solución proporcionada por el *Inquérito à Arquitectura Regional*.

Obligado a presentar una solución que no se corresponde con sus intenciones primeras y reales, la propuesta de Andresen se apoya en nuevas referencias *brutalistas* y organicistas y, sobre todo, en la idea de una arquitectura espontánea y anónima que, pretendiendo huir de las trampas de los estilos y la identidad, encuentra justificación en ejemplos y en el estudio de la arquitectura popular en Portugal, que se inicia en 1955.

Aunque de compromiso asumido, el proyecto de Valença acaba abriéndole las puertas a nueva fase de su trabajo que acompaña la revisión crítica de los postulados racionalistas y que es justamente de dedicación y apuesta por una perspectiva escurridiza y engañosa de una arquitectura “*sin autor*”, que precede en casi una década a la influyente exposición y catálogo de la *Arquitectura sin Arquitectos*, de Bernard Rudofsky.

3.7 Tiempo Portugués:

Andresen nunca definió en concreto el significado y el contenido del concepto de un *Tiempo Portugués*, nunca lo aclaró por escrito, no se conocen las razones exactas, los motivos, ni el contexto en el que lo utilizó. Nos queda la memoria, necesariamente corta y breve, que tiene de ella Cristiano Moreira (Moreira, 1987: 94), pero aún así extremadamente sugerente y estimulante por las cuestiones que plantea y las hipótesis que deja abiertas.

Entre el *Zeitgeist* celebrado por las vanguardias, la idea moderada del *Nuevo Regionalismo* de Giedion y de un *Regionalismo Crítico* inspirado en Mumford, la deconstrucción y desmultipliación de esta idea-clave permitirá revelar diferentes relatos del progreso y perspectivas ideológicas del *Tiempo* como argumento y material de proyecto que explican la evolución, pero tam-

bien una cierta dispersión y deriva en la obra de Andresen, en la que se refleja el conflicto entre las vertientes *progresistas* y *culturalistas* latentes en la arquitectura portuguesa.

4. Invariables, la Organización del Espacio:

En la trayectoria de Andresen se puede constatar un conjunto de *invariables* que reflejan un modo específico y casi intuitivo de organizar el espacio y la arquitectura, concretamente (pero no exclusivamente) la vivienda unifamiliar. Estos temas conforman todo un programa y casi una fórmula, pero una fórmula elástica que, en dos décadas de carrera profesional, sobrevive a diferentes influencias y contaminaciones, y que finalmente convierte la obra de Andresen en relativamente previsible y característica.

El primero de estos temas se refiere a la impermeabilidad inicial de la construcción, a la proyección de un muro que funciona como una cortina o filtro del paisaje, y como una barrera de un espacio interno y externo que se desea mantener en secreto.

La segunda gran *constante* representa el reverso de la moneda de la primera, y corresponde a la reiterada configuración de espacios de transición y de vida al aire libre, en un ambiente privado e íntimo que permite el alzado ciego de la entrada.

Aunque por una parte la Casa Lino Gaspar en Caxias (1953/55) constituye el ejemplo más acabado de la combinación de estas ideas – “*la vie de la maison...se déroule sur le paysage, et tourne le dos à la rue*” (Andresen, 1956), la Casa Valle Teixeira en Lamego (1946/49) nos permite llegar a la conclusión respecto a su precocidad y la manera en la que concurre a la elaboración de una estructura narrativa, de espacios y acontecimientos que se suceden y desdoblán a lo largo de la obra.

En resumen, las *invariables* en Andresen parecen encajar y convocar tradiciones diversas e interrelacionadas:

- > Una tradición iniciática, revelada por el camino hacia la residencia que, en sentido figurado, sugieren sus mejores obras;
- > Una *Nueva Tradición*, de la interdependencia entre los espacios interno y externo, y una tradición renovada del modernismo interesado por la recuperación y rehabilitación del patio, y otras formas tradicionales e intemporales;

> Nos remite por último e ineludiblemente a una tradición histórica de la forma de habitar meridional, que en Andresen corresponde a un interés manifiesto por el arte y la historia de la Antigüedad Clásica, compartido con su hermana Sophia de Mello Breyner; interés incuestionablemente alimentado por los viajes que realizó, por la influencia y el mediterranismo del propio Le Corbusier, pero también por el debate sobre las raíces de la *Casa Portuguesa*, que culmina con la elaboración del *Inquérito à Arquitectura Popular* en 1955.

5. Consideraciones Finales:

Si por un lado, “*Todas las biografías son novelas*”, como señala el escritor Mário Cláudio, otra nota previa a este trabajo bien podía ser la de cualquier producción cinematográfica de reconstrucción histórica: “*Esta película es una interpretación dramática de acontecimientos y personajes basada en fuentes públicas y en un registro histórico incompleto. Algunas escenas y acontecimientos se presentan de forma compuesta, o dispuestos de forma hipotética y/o condensada*”. Obviamente, con esta analogía únicamente deseamos consolidar las advertencias indicadas en la introducción de la tesis: nuestra investigación y *documento* sobre la obra de Andresen forzosamente constituye una “interpretación” y un análisis subjetivo – “hipotético” y especulativo, que no descarta otras perspectivas y lecturas que los mismos “acontecimientos”, las mismas “fuentes públicas” y el mismo “registro histórico incompleto” puedan suscitar.

El tema de la disertación abarca un intervalo corto en el tiempo cubriendo uno de los períodos seminales de la arquitectura portuguesa que siempre nos ha interesado particularmente. La oportunidad y el oportunismo de estas condiciones contrasta finalmente con la frustración que deja la falta de respuesta al *Quo Vadis?* de una obra prometedora que la muerte prematura de Andresen deja abierta en una edad que aún le garantizaba un amplio margen de progreso y estabilización de sus propuestas.

Las escasas dos décadas de carrera profesional no le impiden dejar un legado y una marca importante en la historia de la arquitectura moderna producida en Portugal, especialmente en

una primera fase que se extiende hasta mediados de la década de 1950. De esta fase son los conocidos y reconocidos proyectos de la Casa Ruben A. en Montedor (1948/50), la Casa Lino Gaspar en Caxias (1953/55) y la propuesta ganadora del tercer concurso del Monumento ao Infante D. Henrique (1954/56), que le impulsa definitivamente hacia un lugar destacado entre los autores de su generación.

Entretanto, la polémica en la construcción del *Mar Novo* parece anticipar los reveses y contratiempos que marcarían la segunda mitad de su obra, de compromisos a los que puntualmente se ve obligado, o de encargos que, por una razón u otra, no llegan a materializarse y en los que su trabajo pierde, también por eso mismo, algún protagonismo y notoriedad.

Aunque en esta etapa sea posible encontrar propuestas tanto o más cualificadas que en la primera fase, su trabajo parece perder al mismo tiempo algo de fuelle, atrevimiento y frescura, acaso porque la docencia y el hecho de centrarse en las cuestiones urbanísticas relegan a un segundo plano las cuestiones de la pequeña escala, de la experiencia laboratorial y el desarrollo del detalle arquitectónico, ya sea porque la propia perspectiva escu-ridiza de una arquitectura espontánea y anónima, inspirada en la arquitectura popular, sugiere un abandono de las investigaciones espaciales y formales, y la eliminación de todas las referencias eruditas, o porque lo que le sobra en estos años, en cuanto a encargos y responsabilidades, le falta forzosamente en tiempo disponible para el estudio y la maduración de las soluciones presentadas.

Recurriendo casi de forma excesiva al montaje y al collage de citas que nos permiten crear el cuadro del pensamiento y de las ideas que explican los diversos momentos y el carácter polifacético de su trayectoria, nuestra “interpretación” de la obra de Andresen se revela influida, aunque de forma involuntaria e inconsciente, por *Space, Time and Architecture*, organizándose a imagen de la noción de los elementos y hechos *constituyentes* y *transitorios*.

Lo que podemos entender así en su arquitectura como elementos *transitorios* corresponde naturalmente a un navegar a la vis-

ta, al sabor de los vientos y mareas, de las *variables* del contexto y las circunstancias que marcan el inicio de su trabajo, hasta la contaminación de las enseñanzas de Le Corbusier, la influencia de la arquitectura brasileña, de Lúcio Costa y Óscar Niemeyer, y de la arquitectura norteamericana, de Breuer, Mies van der Rohe o Wright, corresponde a la influencia de la teoría diferente de Giedion y Mumford, al momento de reevaluación de los ideales modernos proporcionado por la elaboración del estudio de la arquitectura regional (que abre puertas a la ruptura y a la polisemia de los años 1960), y a las contradicciones que el *Espíritu de la Época*, del progreso y el *Tiempo Portugués* encierran.

Los elementos *constituyentes* permiten entrever, por el contrario, una metodología y una concepción recurrente (una forma de hacer), reflejada especialmente en el ámbito de la vivienda unifamiliar, en oposición entre una fachada cerrada a la calle y una fachada interna abierta al paisaje o al jardín, y organizada de manera que conforme un patio y otros espacios protegidos de la lluvia, el viento, la luz y sobre todo la curiosidad ajena. Adelantándose al *Inquerito*, esta disposición, que permite “*conservar en los ambientes abiertos la máxima intimidad*” (Eglo Beninca-sa citado en Almeida, 2013: 92), nos remite de inmediato a una tradición cultural del modo de habitar en el Mediterráneo, estableciendo simultáneamente un camino con principio, medio y final, de aproximación, expectativa y descubrimiento de la construcción que, en algunas situaciones, también relacionamos con una vertiente ritual e iniciática.

Abordaje sincrético, en el que se combinan los temas de la identidad y continuidad histórica, de la arquitectura vernácula y de la Antigüedad Clásica, de la *Casa Portuguesa* de Raul Lino, de la *promenade architecturale* y del *Espacio-Tiempo* moderno, las grandes líneas *invariables* que caracterizan el trabajo de Andresen desde los primeros proyectos, la impermeabilidad inicial y los espacios “*del indispensable recogimiento en contacto con el aire libre*” (Andresen, 1959), acabarán finalmente funcionando como una pauta común, que estructura y acomoda la experimentación, apropiación, los desvíos y el aprendizaje que re-

presentan los hechos transitorios.

Reflejo del retrato que hace de él el primo Ruben A. – “*invertido en las apreciaciones, y de una bohemia tan marcadamente peripatética...*” (Ruben A., 2000: 53), en la trayectoria plural y heterogénea de Andresen podemos distinguir, probablemente como en ningún otro autor del mismo período, las adhesiones y las influencias más variadas que combinan la producción nacional de estas décadas, y que revelan una apertura, una receptividad y un conocimiento actualizado y parejo a lo que ocurre fuera, que contradice la idea frecuentemente transmitida de la falta de acceso a la información y la “*insularidad*” que se atribuía a los profesionales portugueses.

Con momentos y lapsos de genialidad, pero sin llegar a ser verdaderamente “*genial*” – mostrándose bastante más hábil y cómodo en la manipulación de los códigos formales del racionalismo, que en el dominio revisionista de los lenguajes *neo-realista* o sin *pedigree*, la obra inacabada de Andresen encuentra todo su sentido en el mencionado aviso de Távora cuando, en relación con los problemas y desafíos a los que se enfrentaría su generación, advertía: “*Sería frívolo pensar... que las nuevas casas surgirán en pocos años y que todos los problemas se resolverán de forma inmediata. Resulta imposible – y por lo tanto costoso – que la gente de hoy pueda ver el resultado de sus trabajos; sin embargo las grandes obras y las grandes realidades no pertenecen a los individuos, sino a una comunidad compuesta por todos, pasados, presentes y futuros, y dentro de este espíritu, nos satisfará saber que las generaciones venideras conseguirán las soluciones que soñamos y en las que colaboramos, sin que por ello obtengan el premio de su realización completa*” (Távora, 1945) [tradução do autor].

Sin dar efectivamente “*muestras de prudencia y esfuerzo contenido*” (Tostões, 1997: 180), vemos enfrentadas en Andresen, con un entusiasmo no siempre claro ni esclarecedor, las cuestiones centrales que marcan la arquitectura portuguesa en el período de la postguerra, pero a las que sólo las generaciones más jóvenes estarán en condiciones de dar respuesta con una renovada capacidad y conciencia de la función social de la discipli-

na, sabiendo aprender y obtener del debate entre tradición y modernidad la enseñanza que más interesaba a su tiempo histórico, a las necesidades y a la realidad del país, abrazando nuevas inquietudes, especialmente relacionadas con la ordenación y planificación urbana, y demostrando una aguda percepción de los valores ambientales y simbólicos del sitio, donde el trabajo de Andresen a veces queda bastante por debajo, aunque sea posible percibir en su arquitectura una aproximación, una sensibilidad y la lectura correcta de las condiciones materiales del lugar.

Dejándonos como legado una obra enciclopédica, un pensamiento y una idea de habitar, así como una enseñanza ética de humanismo y generosidad respecto a la autoría y originalidad, reconocer y afirmar que en sus especificidades, sus propuestas, las de “*mano izquierda*” y “*mano derecha*”, las menos interesantes y las más significativas (que podemos ver proseguidas por “ósmosis” en las casas introvertidas de un Siza, por ejemplo), contribuyeron directa e indirectamente a la apertura de nuevos caminos y a la preparación del terreno, sirviendo de trampolín para la aparición de generaciones aún más ilustradas y bien formadas, con un conocimiento técnico, un bagaje teórico y una conciencia crítica más esmerada, no le minusvalora, ni es decir poco. Será quizás, y por el contrario, el más grave elogio y merecido homenaje que le podemos prestar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV., *Arquitectura Popular em Portugal*, Lisboa, Ordem dos Arquitectos, 2004 (1961)
- AA.VV., *Anos 60, Anos de Ruptura, uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*, Lisboa Capital Europeia da Cultura, Livros Horizonte, 1994
- AA.VV., *Veintiún Edificios de Arquitectura Moderna en Oporto*, Valladolid, ETSAV/UVA, Asociación Cultural “Domus Pucelae”, 2010
- A., Ruben, *O Mundo à Minha Procura, Autobiografia*, Vol.1, Lisboa, Assírio e Alvim, 2000 (1966)
- A., Ruben, *O Mundo à Minha Procura, Autobiografia*, Vol.3, Lisboa, Assírio e Alvim, 1994 (1968)
- ÁBALOS, Iñaki, *A Boa-Vida, visita guiada às casas da modernidade*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003
- ABREU, José Guilherme Ribeiro Pinto de, *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal, Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2006
- ALMEIDA, Paulo Rogério de Sá Pinto Marques de, *Favor, Recompensa e Controlo Social, os Bairros de Casas Económicas do Porto (1935/1965)*, Dissertação de Mestrado em História Contemporânea, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010
- ALMEIDA, Pedro Vieira de, “Raul Lino, Arquitecto Moderno”, *Raul Lino: Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970
- ALMEIDA, Pedro Vieira de, MAIA, Maria Helena, “A Arquitectura Moderna”, Pedro Vieira de Almeida, José Manuel Fernandes (Dir.), *História da Arte em Portugal*, Vol.14, Lisboa, Publicações Alfa, 1986
- ALMEIDA, Pedro Vieira de, “Carlos Ramos, Uma Estratégia de Intervenção”, *Carlos Ramos, Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986
- ALMEIDA, Pedro Vieira de, *A Arquitectura no Estado Novo, uma leitura crítica*, Lisboa, Livros Horizonte, 2002
- ALMEIDA, Pedro Vieira de, *Da Teoria, Oito Lições*, Porto, ESAP, 2005
- ALMEIDA, Pedro Vieira de, *Apontamentos para uma Teoria da Arquitectura*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008
- ALMEIDA, Pedro Vieira de, *Dois Parâmetros Postos em Surdina, o propósito de uma investigação*, Porto, CEAA/ESAP, 2010
- ALMEIDA, Pedro Vieira de, *Dois Parâmetros Postos em Surdina, Leitura Crítica do Inquérito à Arquitectura Regional, [Cadernos 1 e 2]*, Porto, CEAA/ESAP, 2013
- ALMEIDA, Pedro Vieira de, *Ensaio Sobre o Espaço na Arquitectura*, Porto, CEAA/ESAP, 2013 (1963)
- ALPENDURADA, Joaquim Pedro, *O Refúgio de Ruben A., João Andresen, Arquitecto Português do Século XX*, Prova Final para Licenciatura em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2002

- ALPENDURADA, Joaquim Pedro, ANDRADE, Moisés, ANDRADE, Paulo Raposo, *A Casa Ruben A., Obra de João Andresen, Arquitecto Português do Século XX*, Porto, Civilização, 2009
- AMARAL, Francisco Keil do, *A Moderna Arquitectura Holandesa*, Lisboa, Cadernos Seara Nova, 1943
- AMARAL, Francisco Keil do, “A Casa e a Natureza”, *Arquitectura*, n.14, 2ª Série, Lisboa, (Abril) 1947
- AMARAL, Francisco Keil do, “Uma Iniciativa Necessária”, *Arquitectura*, n.13, 2ª Série, Lisboa, (Março) 1947
- ANDRESEN, João, *Para Uma Cidade Mais Humana*, Porto, Imprensa Social, 1962
- ANDRESEN, João, “O Planeamento Regional e a Formação de Urbanistas”, *Arquitectura*, n.98, 3ª Série, Lisboa, (Julho) 1967
- ARMESTO, Antonio, “Quince Casas Americanas de Marcel Breuer (1938-1965), la refundación del universo doméstico como propósito experimental”, *2G Revista Internacional de Arquitectura*, n.17, Barcelona, Gustavo Gili, 2001
- ARNUNCIO PASTOR, Juan Carlos, *Elogio de la arquitectura moderna: lección inaugural del Curso Académico 2004-2005*, Valladolid, UVA, 2004
- ARNUNCIO PASTOR, Juan Carlos, *Peso y Levedad, Notas sobre la Gravedad a partir del Danteum*, Madrid, Fundación Caja de Arquitectos, 2007
- BARBOSA, Cassiano (Org.), *ODAM, Porto, 1947/1952*, Porto, Asa, 1972
- BORGES, Jorge Luis, “Pierre Menard, Autor do Quixote”, *Ficções*, Lisboa, Teorema, 1998
- BREYNER, Gonçalo de Mello, “O Bom Gosto na Arquitectura”, *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*, n.27, 3ª Série, Lisboa, (Junho) 1937
- BRIZ, Maria da Graça Gonzalez, *A Vilegiatura Balnear Marítima em Portugal, 1870-1970*, Sociedade, Arquitectura e Urbanismo, Dissertação de Doutoramento em História de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2003
- CERVERA, Juan Calduch, *La Arquitectura Moderna Nacional, De 1927 a 1935: la crisis del internacionalismo*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2003
- COHEN, Jean-Louis, *Mies van der Rohe*, Madrid, Akal, 2002 (Paris, 1985)
- CORBUSIER, Le, *Vers Une Architecture*, Paris, Flammarion, 2008 (1923)
- CORBUSIER, Le, *La Ville Radieuse, Éléments d'une Doctrine d'Urbanisme pour l'Équipement de la Civilisation Machiniste*, Paris, Vicent, Fréal & Cie, 1964 (1933)
- CORBUSIER, Le, *Maneira de Pensar o Urbanismo*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2008 (*Manière de Penser l'Urbanisme*, 1946)
- CORTÉS, Juan Antonio, *Modernidad y Arquitectura, Una Idea Alternativa de Modernidad en el Arte Moderno*, Valladolid, UVA, 2003
- CORREIA, Graça, *Ruy d'Athouguia, a Modernidade em Aberto*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2008

- COSTA, Alexandre Alves, *Dissertação (...)*, Porto, ESBAP, 1982
- COSTA, Alexandre Alves, *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa*, Porto, FAUP, 1995
- COUTINHO, Bárbara dos Santos, *Carlos Ramos 1897-1969, obra, pensamento e acção, a procura do compromisso entre o modernismo e a tradição*, Dissertação de Mestrado em História da Arquitectura, FCSH-UNL, 2001
- CROFT, Vasco, *Arquitectura e Humanismo, o papel do arquitecto, hoje, em Portugal*, Lisboa, Terramar, 2001
- FERNANDES, José Manuel, *Português Suave: Arquitecturas do Estado Novo*, Lisboa, IPPAR, 2003
- FERNANDES, Eduardo Jorge Cabral dos Santos, *A Escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, 2010
- FERNANDEZ, Sérgio, *Percorso, Arquitectura Portuguesa 1930/1974*, Porto, FAUP, 1988 (1985)
- FIGUEIRA, Jorge, *Escola do Porto, Um Mapa Crítico*, Coimbra, Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2002
- FILGUEIRAS, Octávio Lixa, “A Escola do Porto (1940/69)”, *Carlos Ramos, Exposição Retrospectiva da sua Obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986
- FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX (1911/1961)*, Lisboa, Bertrand, 1991 (1974)
- GIEDION, Sigfried, *Espaço, Tempo e Arquitectura, o Desenvolvimento de uma Nova Tradição*, São Paulo, Martins Fontes, 2004 (1941)
- GIEDION, Sigfried, *Arquitectura e Comunidade*, Lisboa, Livros do Brasil, 1958 (*Architektur und Gemeinschaft*, Hamburg, 1956)
- GIEDION, Sigfried, *Mechanization Takes Command, a contribution to anonymous history*, New York, Oxford University Press, 1970 (1948)
- GOODWIN, Philip L., *Brazil Builds, Architecture New and Old 1652-1942*, New York, Museum of Modern Art, 1943
- GUEDES, Cristina, FURTADO, Isabel, CAMPOS, Francisco Vieira de, COUTO, Guilherme, *Esboço de Uma Ideia: João Andresen*, trabalho académico realizado no âmbito da disciplina de História da Arquitectura Portuguesa, leccionada por Manuel Mendes, FAUP, 1989
- GUEDES, Cristina, “Casa Lino Gaspar, Alto do Lagoal, Caxias, 1953/1954-1955, João Andresen”, Annette Becker, Ana Tostões, Wilfried Wang (Org.), *Arquitectura do Século XX: Portugal*, Lisboa/Frankfurt, Prestel, 1997
- HITCHCOCK, Henry-Russell, DREXLER, Arthur (Ed.), *Built in USA, Post-War Architecture*, New York, Museum of Modern Art, 1952
- LEAL, João, *Arquitectos, Engenheiros, Antropólogos, Estudos sobre Arquitectura Popular no Século XX Português*, Porto, Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva, 2008
- LOBO, Susana, *Pousadas de Portugal: Reflexos da Arquitectura Portuguesa do Século XX*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006

- LOBO, Susana, *Arquitectura e Turismo: Planos e Projectos, As Cenografias do Lazer na Costa Portuguesa, da 1^a República à Democracia*, Dissertação de Doutoramento em Teoria e História da Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2012
- MAIA, Maria Helena, "From the Portuguese House to the Survey on Popular Architecture in Portugal: notes on the construction of Portuguese architectural identity", *Theoretical Currents: Architecture, Design and the Nation*, International Conference Proceedings, Nottingham Trent University, 2010
- MAIA, Maria Helena, CARDOSO, Alexandra, LEAL, Joana Cunha, *Dois Parâmetros Postos em Surdina, Leitura Crítica do Inquérito à Arquitectura Regional*, [Cadernos 3 e 4], Porto, CEAA/ESAP, 2013
- MAIA, Maria Helena, CARDOSO, Alexandra, *O Inquérito à Arquitectura Regional, contributo para uma historiografia crítica do Movimento Moderno em Portugal*, Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em Homenagem a José-Augusto França, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2015
- MANGUEL, Alberto, "Los Herederos de Pierre Menard", *El País*, (06 de Janeiro) 2004
- MANIAQUE, Caroline, *Le Corbusier et les Maisons Jaoul, Projects et Fabrique*, Paris, A&J.Picard, 2005
- MARTINS, João Palla e Carmo Reinas, *O Lugar do Desenho na Obra de Victor Palla*, Dissertação de Doutoramento em Belas Artes, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2012
- MENDES, Manuel, "Terra quanto a vejas, casa quanto baste", *Só Nós e Santa Tecla*, Porto, Dafne, 2008
- MILHEIRO, Ana Vaz, *Nos Trópicos Sem Le Corbusier, Arquitectura Luso-Africana no Estado Novo*, Lisboa, Relógio d'Água, 2012
- MONIZ, Gonçalo Esteves de Oliveira do Canto, *O Ensino Moderno da Arquitectura, a Reforma de 1957 e as Escolas de Belas Artes em Portugal (1931/69)*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2011
- MONTANER, Josep Maria, *La Modernidad Superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997
- MONTANER, Josep Maria, *Depois do Movimento Moderno, Arquitectura da Segunda Metade do Século XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001
- MORAIS, João Sousa, ROSETA, Filipa, *Os Planos da Avenida da Liberdade e seu prolongamento*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005
- MOREIRA, Cristiano, "João Andresen 1920/1967", *Desenho de Arquitectura, Património da ESBAP e da FAUP*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, 1987
- MOREIRA, Cristiano, *Reflexões sobre o Método*, Porto, FAUP, 1994
- MUMFORD, Lewis, *A Cultura das Cidades*, Belo Horizonte,

- Itatiaia, 1961 (1938)
- NUNES, António Manuel Martins, *Arte, Memória e Ideologia, Espaços e Imagens da Justiça do Estado Novo (elementos para uma análise da arte judiciária)*, Dissertação de Mestrado em História das Instituições e Cultura Moderna e Contemporânea, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, 1999
- PALLA, Victor, “Lugar da Tradição”, *Arquitectura*, n.28, 2^a Série, Lisboa, (Janeiro) 1949
- PAPADAKI, Stamo, *The Work of Oscar Niemeyer*, New York, Reinhold, 1951 (1950)
- PEREIRA, Nuno Teotónio, “Uma nova dívida”, *Encontro, Jornal dos Universitários Católicos*, n.8, Ano 2, (Fevereiro) 1957
- PEREIRA, Nuno Teotónio, *Escritos (1947-1996, selecção)*, Porto, FAUP, 1996
- PIMENTEL, Jorge Miguel de Faria da Cunha, *Obra Pública de Rogério de Azevedo, os anos do SPN/SNI e da DGEMN*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Universidad de Valladolid, 2014
- PINTO, Luís Miguel Rodrigues Moreira, *João Andresen (1920/1967), O Projecto da Casa Ruben A.*, Dissertação de Mestrado em Arquitectura, Universidade Lusíada do Porto, 2011
- PINTO, Luís Miguel Rodrigues Moreira, “João Andresen, Tempo e Projecto”, Alexandra Cardoso, Fátima Sales, Jorge Cunha Pimentel (Ed.), *Januário Godinho, Leituras do Movimento Moderno*, Porto, CEAA/ESAP, 2012
- PINTO, Luís Miguel Rodrigues Moreira, “A Sombra do Arquitecto, da colaboração entre João Andresen e Teófilo Rego”, Alexandra Trevisan, Jorge Cunha Pimentel, Miguel Moreira Pinto (Ed.), *Teófilo Rego e os Arquitectos*, Porto, CEAA/ESAP, 2015
- PORTAS, Nuno, “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: Uma Interpretação”, Bruno Zevi, *História da Arquitectura Moderna*, Vol.2, Lisboa, Editora Arcádia, 1978
- PORTAS, Nuno, “Das casas às pessoas e vice-versa”, *Só Nós e Santa Tecla*, Porto, Dafne, 2008
- PORTAS, Nuno, “As duas mãos de Januário Godinho, Um testemunho”, Alexandra Cardoso, Fátima Sales, Jorge Cunha Pimentel (Ed.), *Januário Godinho, Leituras do Movimento Moderno*, Porto, CEAA/ESAP, 2012
- PRISTA, Marta Lalande, *Discursos Sobre o Passado: Investimentos Patrimoniais nas Pousadas de Portugal*, Dissertação de Doutoramento em Antropologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2011
- RAMOS, Rui Jorge Garcia, *A Casa, Arquitectura e Projecto Doméstico na Primeira Metade do Século XX Português*, Porto, FAUP, 2010
- RAMOS, Rui Jorge Garcia, SILVA, Sérgio Dias da, “João Andresen, a Casa do Pós-Guerra e o Debate Arquitectónico nos Anos 1950”, Alexandra Cardoso, Fátima Sales, Jorge Cunha Pimentel (Ed.), *Januário Godinho, Leituras do Movimento Moderno*, Porto, CEAA/ESAP, 2012
- RAMOS, Rui Jorge Garcia, *Modernidade Inquieta, Arquitectu-*

- ra e Identidades em Debate, desdobramento de um debate em português*, Porto, Afrontamento, 2015
- ROCHA, Ricardo de Souza, “A Arquitectura diante da Esfinge ou a Nova Monumentalidade: uma análise do Monumento Nacional aos Mortos na Segunda Guerra Mundial, Rio de Janeiro”, *Anais do Museu Paulista*, Vol.15, n.2, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2007
- RODEIA, Teresa Maria Ribeiro Belo, *O Desenho como Invenção do Real, a Pousada de Oliveira do Hospital, o processo projectual em Manuel Tainha*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Universidade Lusíada de Lisboa, 2016
- ROSA, Edite Maria Figueiredo e, *ODAM: Valores Modernos e a Confrontação com a Realidade Produtiva*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 2005
- SALES, Fátima, *Januário Godinho na Arquitectura Portuguesa ou a Outra Face da Modernidade*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Universidad de Valladolid, 2001
- SAMUEL, Flora, *Le Corbusier and the Architectural Promenade*, Basel, Birkhäuser, 2010
- SANCHEZ, Sebastião Formosinho, “A Arquitectura Moderna Brasileira, Arquitectura Moderna Portuguesa”, *Arquitectura*, n.29, 2ª Série, Lisboa, (Fevereiro) 1949
- JOVÉ SANDOVAL, José María, *Alvar Aalto, Proyectando con la Naturaleza*, Valladolid, UVA, 2004
- SANTOS, Luís Reis, “Gonçalo de Mello Breyner, alguns traços do seu perfil”, *Panorama*, n.34, Vol.6, Lisboa, SNI, 1948
- SCRIVANO, Paolo, “The Persistent Success of Biography, Architecture as a Narrative of the Individual”, *Still on the Margin: Reflections on the Perspective of the Canon in Architectural History* (1st Conference of the European Architectural History Network, Guimarães, Portugal, 17-20 Junho 2010)
- SEGURADO, Jorge, “A Obra de Gonçalo de Mello Breyner, Arquitecto da Brigada do SNI”, *Panorama*, n.34, Vol.6, Lisboa, SNI, 1948
- SHARR, Adam, *La Cabaña de Heidegger: un espacio para pensar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008 (Londres, 2006)
- SIZA, Álvaro, *Imaginar a Evidência*, Lisboa, Edições 70, 2000 (Roma, 1998)
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Diferencias, Topografía de la Arquitectura Contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995
- TÁVORA, Fernando, “O Problema da Casa Portuguesa”, *Aléo*, (Novembro) 1945
- TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, Porto, FAUP, 2007 (1962)
- THOREAU, Henry David, *Walden ou a Vida nos Bosques*, Lisboa, Antígona, 2009
- TOSTÓES, Ana, *Monsanto, Parque Eduardo VII, Campo Grande: Keil do Amaral, Arquitecto dos Espaços Verdes de Lisboa*, Lisboa, Salamandra, 1992
- TOSTÓES, Ana, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 1950*, Porto, FAUP, 1997
- TOSTÓES, Ana, “João Andresen e a Herança Moderna: a Pousada de São Teotónio”, *Monumentos*, n.12, Lisboa, IPPAR,

- 2000
TOSTÓES, Ana, “Em direcção a uma nova monumentalidade: os equipamentos culturais e a afirmação do movimento moderno”, *Cultura: Origem e Destino do Movimento Moderno. Equipamentos e Infra-Estruturas Culturais 1925-1965*, 3º Seminário Docomomo Ibérico, Porto, 2001
- TOSTÓES, Ana, “Arquitectura Moderna Portuguesa, os Três Modos”, *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920/1970*, Lisboa, IPPAR, 2004
- TOSTÓES, Ana, “10 Temas da Modernidade”, *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970*, Lisboa, IPPAR, 2004
- TREVISAN, Alexandra, *As Influências Internacionais na Arquitectura Moderna no Porto (1935/1955)*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Universidad de Valladolid, 2013
- WOJTOWICZ, Robert, *Lewis Mumford and American Modernism: eutopian theories for architecture and urban planning*, New York, Cambridge University Press, 1996
- VÁSQUEZ, Claudio, *La Casa Errázuriz de Le Corbusier, cronología del proyecto*, 2001
- VÁSQUEZ, Claudio, “Primeras ideas para la Casa Errázuriz”, *Massilia, 2002. Anuario de Estudios LeCorbusierianos*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2002

FONTE DAS IMAGENS

Cortesia: Arq. Michele Cannatà	001
Liberto Cruz, José Brandão, Nicolau Andresen Leitão (Org.), <i>O Mundo de Ruben A.</i> , Lisboa, Assírio & Alvim, 2001	002
purl.pt/19841/1/galeria/	003
Arquivo Cristiano Moreira	004
Cassiano Barbosa (Org.), <i>ODAM, Porto, 1947/1952</i> , Porto, Asa, 1972	005
Arquivo Cristiano Moreira	006-008
<i>Troisième Congrès de L'Union Internationale des Architectes, Rapport Final</i> , Lisboa, Livraria Portugal, 1953	009
<i>Arquitectura</i> , n.23/24, 2ª Série, Lisboa, (Maio) 1948	010
Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura/FAUP	011
Arquivo Cristiano Moreira	012-014
<i>L'Architecture d'Aujourd'hui</i> , n.67-68, Paris, (Outubro) 1956	015
Arquivo Cristiano Moreira	016-023
<i>Arquitectura Moderna Portuguesa 1920/1970</i> , Lisboa, IPPAR, 2004	024
Casa da Imagem/Fundação Manuel Leão	025
Arquivo Cristiano Moreira	026-027
Arquivo do Autor	028
Arquivo Cristiano Moreira	029-033
commons.wikimedia.org/wiki/File:Bloco_da_Carvalhosa_2_%28Porto%29.jpg	034
Arquivo Cristiano Moreira	035-036
infohabitar.blogspot.pt/2007/03/sobre-o-bairro-de-alvalade-de-faria-da.html	037
flickr.com/photos/carlosoliveirareis/15551798141/	038
infohabitar.blogspot.pt/2008_02_01_archive.html	039
Arquivo Cristiano Moreira	040-042
Arquivo do Autor	043
Arquivo Cristiano Moreira	044-047
Casa da Imagem/Fundação Manuel Leão	048-049
Arquivo Cristiano Moreira	050-051
mubevirtual.com.br/pt_br?Dados&area=ver&id=217	052
Arquivo Cristiano Moreira	053
Liberto Cruz, José Brandão, Nicolau Andresen Leitão (Org.), <i>O Mundo de Ruben A.</i> , Lisboa, Assírio & Alvim, 2001	054
Arquivo Cristiano Moreira	055
Casa da Imagem/Fundação Manuel Leão	056-057
Arquivo Cristiano Moreira	058-061
Casa da Imagem/Fundação Manuel Leão	062-065
Arquivo Cristiano Moreira	066-067
essenciamoveis.com.br/blog/2014/09/grandes-designers-mies-van-der-rohe/	068
Arquivo Cristiano Moreira	069-071
Raul Lino, <i>Casas Portuguesas: Alguns Apontamentos Sobre o Arquitectar das Casas Simples</i> , Lisboa, Cotovia, 1992 (1933)	072-074
<i>Arquitectura</i> , n.33/34, 2ª Série, Lisboa, (Maio) 1950	075-076
Arquivo Cristiano Moreira	077-078
<i>Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação</i> , n.100, 3ª Série, Lisboa, (Julho) 1943	079
<i>Arquitectura</i> , n.9, 2ª Série, Lisboa, (Outubro) 1946	080

- 081 *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.42-43, Paris, (Agosto) 1952
 082 *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.62, Paris, (Novembro) 1955
 083 Francisco Pires Keil do Amaral (Coord.), *Keil do Amaral: Arquitecto*, Lisboa, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1992
 084 fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5449&sysLanguage=fr-fr&itemPos=1&itemSort=fr-fr_sort_string1&itemCount=1&sysParentName=Home&sysParentId=64
 085 shelterpress.com/categories/homes/history-prefabricated-home/copper-houses-walter-gropius-associates-1931-1942.html#1
 086-087 *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*, n.100, 3ª Série, Lisboa, (Julho) 1943
 088 Arquivo Cristiano Moreira
 089 Arquivo do Autor
 090-091 *rA, Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, n.0, Porto, FAUP, 1987
 092 restosdecoleccao.blogspot.pt/2012/01/primeiras-pousadas-de-portugal.html
 093-097 repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/48334 (ADUP/FAUP)
 098-101 Arquivo Cristiano Moreira
 102-103 *Arquitectura*, n.27, 2ª Série, Lisboa, (Outubro) 1948
 104-105 Arquivo Cristiano Moreira
 106 pt.wikipedia.org/wiki/Viana_de_Lima
 107-115 Arquivo Cristiano Moreira
 116-118 Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, Nova Iorque, Dover, 1986 (1923)
 119 pt.wikipedia.org/wiki/Viana_de_Lima
 120 1951casaaristidesribeiro.blogspot.pt/2012/06/casa-aristides-ribeiro-viana-de-lima.html
 121 diariodebragance.blogs.sapo.pt/tag/hospital
 122 panoramio.com/photo/17881814
 123 arquitectura.ufp.pt/a-memoria-de-celestino-de-castro/
 124 *rA, Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, n.0, Porto, FAUP, 1987
 125 casaantoniorocha.blogspot.pt/
 126 *rA, Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, n.0, Porto, FAUP, 1987
 127 arquitectura.ufp.pt/arquitectura-moderna-portuguesa-o-percurso-de-mario-bonito-um-artigo-de-miguel-ribeiro/
 128 *Arquitectura*, n.50, 2ª Série, Lisboa, (Novembro) 1953
 129 Arquivo Cristiano Moreira
 130-131 Willy Boesiger (Ed.), *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre Complète 1910-1929*, Zurique, Les Éditions d'Architecture, 1930
 132 *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*, n.134, 3ª Série, Lisboa, (Maio) 1946
 133 architetturadelmoderno.it/scheda_nodo.php?id=71&lang=_eng
 134-136 *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*, n.114, 3ª Série, Lisboa, (Setembro) 1944
 137 isola-comacina.it/en/guided-tours/4-the-architecture-of-pietro-lingeri-in-ossuccio-the-rationalist-style/#!prettyPhoto
 138 fuckyeahbrutalism.tumblr.com/post/3172531709/forte-di-quezzi-residential-quarter-genoa-luigi
 139 Arquivo Cristiano Moreira

fondationlecor-	140
busier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=523	
4&sysLanguage=en-	
en&itemPos=58&itemCount=78&sysParentId=64&sysParentN	
ame=home	
Arquivo Cristiano Moreira	141-142
fondationsuisse.fr/FR/architecture2.html	143
Casa da Imagem/Fundação Manuel Leão	144
Arquivo Cristiano Moreira	145-146
fondationlecor-	146
busier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=490	147
3&sysLanguage=en-en&itemPos=35&itemSort=en-	
en_sort_string1%20&itemCount=78&sysParentName=&sysPar	
entId=64	
Arquivo Cristiano Moreira	148
fondationlecor-	149
busier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=605	
1&sysLanguage=en-en&itemPos=6&itemSort=en-	
en_sort_string1&itemCount=6&sysParentName=Home&sysPar	
entId=11	
monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=8451	150
fondationlecorbu-	151
sier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5228	
&sysLanguage=en-en&itemPos=2&itemSort=en-	
en_sort_string1&itemCount=2&sysParentName=Home&sysPar	
entId=11	
educ.fc.ul.pt/hyper/resources/ddias/index.htm	152
Liberto Cruz, José Brandão, Nicolau Andresen Leitão (Org.), <i>O</i>	153
<i>Mundo de Ruben A.</i> , Lisboa, Assírio & Alvim, 2001	
<i>Arquitectura</i> , n.41, 2ª Série, Lisboa, (Março) 1952	154
Joaquim Pedro Alpendurada, Moisés Andrade, Paulo Raposo	155-156
Andrade, <i>A Casa Ruben A., Obra de João Andresen, Arquitecto Português do Século XX</i> , Porto, Civilização, 2009	
fotolog.com/vosubtitulada/20725884/	157
tigerpapers.wordpress.com/2012/06/25/notes-on-continental-	158
philosophy-martin-heidegger/	
Joaquim Pedro Alpendurada, Moisés Andrade, Paulo Raposo	159-163
Andrade, <i>A Casa Ruben A., Obra de João Andresen, Arquitecto Português do Século XX</i> , Porto, Civilização, 2009	
<i>Arquitectura</i> , n.41, 2ª Série, Lisboa, (Março) 1952	164
fondationlecorbu-	165
sier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5449	
&sysLanguage=fr-fr&itemPos=1&itemSort=fr-fr_sort_string1	
&itemCount=1&sysParentName=Home&sysParentId=64	
Willy Boesiger (Ed.), <i>Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre Complète 1929-1934</i> , Zurique, Les Éditions d'Architecture, 1935	166-167
en.wikiarquitectura.com/index.php/Maison_Errázuriz	168
Claudio Vásquez, “Primeras ideas para la Casa Errázuriz”, <i>Massilia, 2002. Anuario de Estudios LeCorbusierianos</i> , Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2002	169-171
Willy Boesiger (Ed.), <i>Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre Complète 1929-1934</i> , Zurique, Les Éditions d'Architecture, 1935	172-175
<i>Arquitectura</i> , n.41, 2ª Série, Lisboa, (Março) 1952	176

- 177-178 Joaquim Pedro Alpendurada, Moisés Andrade, Paulo Raposo Andrade, *A Casa Ruben A., Obra de João Andresen, Arquitecto Português do Século XX*, Porto, Civilização, 2009
- 179 Liberto Cruz, José Brandão, Nicolau Andresen Leitão (Org.), *O Mundo de Ruben A.*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001
- 180 Márcia Heck, *Casas Modernas Cariocas 1930-1965*, Dissertação de Mestrado Arquitectura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005
- 181 Stamo Papadaki, *The Work of Oscar Niemeyer*, New York, Reinhold, 1951 (1950)
- 182 educacional.com.br/reportagens/niemeyer/
- 183 archdaily.com.br/br/615845/classicos-da-arquitetura-pavilhao-de-nova-york-1939-lucio-costa-e-oscar-niemeyer
- 184 lostonsite.com/2009/11/12/niemeyer/
- 185 archphoto.it/archives/408
- 186 Alcilia Afonso de Albuquerque e Melo, *La consolidación de la arquitectura moderna en Recife en los años 50*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 2006
- 187 *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.57, Paris, (Dezembro) 1954
- 188-189 *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920/1970*, Lisboa, IPPAR, 2004
- 190-192 *rA, Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, n.0, Porto, FAUP, 1987
- 193 doportoenaoso.blogspot.pt/2011/01/os-bairros-sociais-no-porto-iv.html
- 194-196 *Arquitectura*, n.23/24, 2ª Série, Lisboa, (Maio) 1948
- 197 *Arquitectura*, n.22, 2ª Série, Lisboa, (Abril) 1948
- 198-201 *Arquitectura*, n.23/24, 2ª Série, Lisboa, (Maio) 1948
- 202-203 Stamo Papadaki, *The Work of Oscar Niemeyer*, New York, Reinhold, 1951 (1950)
- 204-205 arqbh.com.br/2007/03/residencia-joo-lima-de-pdua.html
- 206-207 Arquivo Cristiano Moreira
- 208-209 *Arquitectura*, n.49, 2ª Série, Lisboa, (Outubro) 1953
- 210 breuer.syr.edu/project.php?id=296
- 211 breuer.syr.edu/project.php?id=364
- 212-213 Márcia Heck, *Casas Modernas Cariocas 1930-1965*, Dissertação de Mestrado Arquitectura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005
- 214-219 *Arquitectura*, n.38/39, 2ª Série, Lisboa, (Maio) 1951
- 220-221 Stamo Papadaki, *The Work of Oscar Niemeyer*, New York, Reinhold, 1951 (1950)
- 222 Arquivo Cristiano Moreira
- 223 Stamo Papadaki, *The Work of Oscar Niemeyer*, New York, Reinhold, 1951 (1950)
- 224 Arquivo Cristiano Moreira
- 225 *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.52, Paris, (Janeiro) 1954
- 226 flickr.com/photos/biblarte/14546776559/
- 227-232 João Sousa Moraes, Filipa Roseta, *Os Planos da Avenida da Liberdade e seu prolongamento*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005
- 233 Ana Tostões, *Monsanto, Parque Eduardo VII, Campo Grande: Keil do Amaral, Arquitecto dos Espaços Verdes de Lisboa*, Lisboa, Salamandra, 1992
- 234-237 João Sousa Moraes, Filipa Roseta, *Os Planos da Avenida da Liberdade e seu prolongamento*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005

Arquivo Cristiano Moreira	238-240
João Sousa Morais, Filipa Roseta, <i>Os Planos da Avenida da Liberdade e seu prolongamento</i> , Lisboa, Livros Horizonte, 2005	241
Casa da Imagem/Fundação Manuel Leão	242-244
fo-	245
tos.eluniversal.com.mx/colección/muestra_fotogaleria.html?idg al=18022	
<i>Architectural Design</i> , n.4, Vol.XXVI, (Abril) 1956	246-247
Arquivo Cristiano Moreira	248-250
www-ext.lnec.pt/LNEC/museuvirtual/campus_1961_1972.html	251
Casa da Imagem/Fundação Manuel Leão	252
<i>Binário</i> , n.51, Lisboa, (Dezembro) 1962	253
exhi-	254
bits.slpl.org/steedman/data/Steedman240088950.asp?thread=24 0091124	
en.wikiarquitectura.com/index.php/Hunstanton_School	255
www-ext.lnec.pt/LNEC/museuvirtual/apresentacao.html	256
flickr.com/photos/tags/jo%C3%A3omellobreynerandresen	257-259
Casa da Imagem/Fundação Manuel Leão	260
lostonsite.com/2009/11/12/niemeyer/	261
imoveldf.blogspot.pt/2013/10/construcao-de-brasilia-brasil.html	262
<i>Palácio de Justiça de Lisboa, Tribunal Cível e Tribunais de Polícia e Execução de Penas</i> , Lisboa, DGEMN/MOP, 1970	263
restosdecoleccao.blogspot.pt/2012/01/palacio-da-justica-de- lisboa.html	264-265
city-of-tomar.com/varzea-grande-and-the-judicial-tribunal-of- tomar-in-portugal/	266
monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=16478	267
restosdecoleccao.blogspot.pt/2011/06/palacio-da-justica-do- porto.html	268
João Sousa Morais, Filipa Roseta, <i>Os Planos da Avenida da Liberdade e seu prolongamento</i> , Lisboa, Livros Horizonte, 2005	269-274
Arquivo do Autor	275-277
Casa da Imagem/Fundação Manuel Leão	278
-	279-280
Arquivo Cristiano Moreira	280-281
<i>Paços do Concelho de Vila Nova de Famalicão, Percursos 1835-1961, Comemorações do Cinquentenário da Inauguração do Edifício da Câmara Municipal</i> , CMVNF, Arquivo Municipal Alberto Sampaio, 2011	282
pgdporto.pt/proc-	
web/comarcas.jsf?circuloId=15&comarcaId=51	
restosdecoleccao.blogspot.pt/2012/01/palacio-da-justica-de- lisboa.html	283
Henry-Russell Hitchcock, Arthur Drexler (Ed.), <i>Built in USA, Post-War Architecture</i> , New York, Museum of Modern Art, 1952	284
<i>L'Architecture d'Aujourd'hui</i> , n.18-19, Paris, (Julho) 1948	285-292
<i>L'Architecture d'Aujourd'hui</i> , n.30, Paris, (Julho) 1950	293-296
<i>L'Architecture d'Aujourd'hui</i> , n.44, Paris, (Setembro) 1952	297-299
<i>rA, Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto</i> , n.0, Porto, FAUP, 1987	300-304
Casa da Imagem/Fundação Manuel Leão	305
vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.145/4382	306
home.fa.ulisboa.pt/~al004865/casa%20de%20ofir/	307
	308

- 309-311 Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura/FAUP
 312 Rui Jorge Garcia Ramos, Sérgio Dias da Silva, “João Andresen, a Casa do Pós-Guerra e o Debate Arquitectónico nos Anos 1950”, Alexandra Cardoso, Fátima Sales, Jorge Cunha Pimentel (Ed.), *Januário Godinho, Leituras do Movimento Moderno*, Porto, ESAP/CEAA, 2012
 313-328 ccc.umontreal.ca/fiche_concours.php?lang=en&cId=241
 329-332 Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura/FAUP
 333 breuer.syr.edu/project.php?id=262
 334 spfaust.wordpress.com/2012/04/05/pierre-koenigs-case-study-house-21/
 335 fotos.habitissimo.com.br/foto/casa-farnsworth_889922
 336 archdaily.mx/mx/762099/casa-farnsworth-baukunst-del-enunciado-teorico-a-su-realizacion-practica-en-la-casa-farnsworth/54dbb7b7e58ece96bb000026
 337 Arquivo Cristiano Moreira
 338 fundacaooscarniemeyer.com.br/obra/pro019
 339 fundacaooscarniemeyer.com.br/obra/pro028
 340 fundacaooscarniemeyer.com.br/obra/pro034
 341-342 Arquivo Cristiano Moreira
 343-344 breuer.syr.edu/project.php?id=269
 345 *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970*, Lisboa, IPPAR, 2004
 346 *Arquitectura*, n.60, 3ª Série, Lisboa, (Outubro) 1957
 347-348 Graça Correia, *Ruy d'Ahouguia, a modernidade em aberto*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2008
 349-353 Arquivo Cristiano Moreira
 354 fr.trekearth.com/gallery/Europe/France/photo1444182.htm
 355 hoocher.com/Pieter_de_Hooch/Pieter_de_Hooch.htm
 356-357 Arquivo Cristiano Moreira
 358 breuer.syr.edu/project.php?id=262
 359-360 Arquivo Cristiano Moreira
 361-363 Arquivo Cristiano Moreira
 364-365 curbed.com/2017/8/24/16156818/stahl-house-julius-shulman-case-study-22-pierre-koenig
 366 Henry-Russell Hitchcock, Arthur Drexler (Ed.), *Built in USA, Post-War Architecture*, New York, Museum of Modern Art, 1952
 367 Casa da Imagem/Fundação Manuel Leão
 368 Caroline Maniaque, *Le Corbusier et les Maisons Jaoul, Projects et Fabrique*, Paris, A&J.Picard, 2005
 369 flickr.com/groups/basil-spence/pool/page6
 370 architectural-review.com/today/flats-at-ham-common-by-stirling-and-gowan/8685062.article
 371-372 Arquivo Cristiano Moreira
 373 laformamodernaenlatinoamerica.blogspot.com/2012/11/la-casa-del-puente.html
 374-384 Arquivo Cristiano Moreira
 385-388 skyscrapercity.com/showthread.php?p=132053946
 389-392 José Guilherme Ribeiro Pinto de Abreu, *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal, Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa, 2006
 393-396 vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.175/5374

Mar Novo, Memória Descritiva da 2ª Fase (opúsculo)	397
Arquivo Cristiano Moreira	398
José Guilherme Ribeiro Pinto de Abreu, <i>Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal, Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética</i> , Dissertação de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa, 2006	399-404
Casa da Imagem/Fundação Manuel Leão	405-406
Arquivo Cristiano Moreira	407-408
Mar Novo, Memória Descritiva, 2ª Fase (opúsculo)	409
Arquivo Cristiano Moreira	410-415
Mar Novo, Memória Descritiva, 2ª Fase (opúsculo)	416
Arquivo Cristiano Moreira	417-418
Mar Novo, Memória Descritiva, 1ª Fase	419-420
Arquivo Cristiano Moreira	421-423
Mar Novo, Memória Descritiva, 2ª Fase (opúsculo)	424
Arquivo Cristiano Moreira	425
annuncibrindisi.it/cartolina.asp?cartolina=1223	426
ehrenmale-kreis-dueren.de/Laboe - Marine-Ehrenmal.htm	427
heinbloed-cruiseguides.blogspot.com/2009/05/laboe-germany-navy-memorial-submarine.html	428
Arquivo Cristiano Moreira	429-430
Arquivo Cristiano Moreira (<i>Règlement du concours international pour l'érection d'un monument à Auschwitz</i>)	431-434
Arquivo Cristiano Moreira	435-440
artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/285	441-442
socks-studio.com/2016/10/25/the-road1958-an-antimonument-by-oskar-hansen/	443-444
thecharnelhouse.org/2015/05/07/walter-gropius-monument-to-the-march-dead-1922/	445
pressletter.com/2015/01/il-monumento-della-rivoluzione-e-la-nascita-della-modernita-miesiana-di-andrea-contursi/	446
akpool.de/ansichtskarten/189897-ansichtskarte-postkarte-laboe-marine-ehrenmal-weihehalle-mit-seemannsgrab	447
akpool.co.uk/postcards/27064692-postcard-laboe-probst-ostsee-marine-ehrenmal-weihehalle-mit-ehrenbuch	447
edmondjsafra.org/education/memorial-de-la-shoah	448
docpatdrac.hypotheses.org/695	449
fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Camp_du_Struthof_-m%C3%A9morial_du_Struthof_(Natzwiller).jpg	450
memorialmuseums.org/eng/staettens/view/88/Natzweiler-Struthof-Museum-and-European-Centre-of-Deported-Resistance-Members	450
lars-mueller-publishers.com/spirale-5-%E2%80%93-9	451
rulesbased.wordpress.com/2010/09/08/fifteen-variations-on-a-single-theme/	452
Max Bill, <i>FORM, Un Bilan de l' Évolution de la Forme au Milieu du XXe Siècle</i> , Basel, Verlag Karl Werner, 1952	453-454
Max Bill, <i>Robert Maillart</i> , Zürich, Verlag für Arkitektur AG, 1949	455-456
Mar Novo, Memória Descritiva, 2ª Fase (opúsculo)	457-459
quod.lib.umich.edu/u/ummu2ic/x-ls004855/ls004855	460
atlasofplaces.com/Schwandbachbrucke-Robert-Maillart	461
Arquivo Cristiano Moreira	462-464
moma.org/collection/works/38330	465

- 466 com-
mons.wikimedia.org/wiki/File:Juan_gris,_la_scacchiera,_1915.jpg
- 467 posterlounge.de/kuenstler/laszlo-moholy-nagy/
- 467 wanford.com/human-mechanics-by-laszlo-moholy-nagy
- 468-471 Arquivo Cristiano Moreira
- 472-473 Sigfried Giedion, *Mechanization Takes Command, a contribution to anonymous history*, New York, Oxford University Press, 1970 (1948)
- 474 Rui Jorge Garcia Ramos, Sérgio Dias da Silva, “João Andresen, a Casa do Pós-Guerra e o Debate Arquitectónico nos Anos 1950”, Alexandra Cardoso, Fátima Sales, Jorge Cunha Pimentel (Ed.), *Januário Godinho, Leituras do Movimento Moderno*, Porto, ESAP/CEAA, 2012
- 475-486 João Andresen, *Para Uma Cidade Mais Humana*, Porto, Imprensa Social, 1962
- 487-489 doportoenaoso.blogspot.pt/search?updated-max=2013-01-21T10:15:00Z&max-results=50&reverse-paginate=true
- 490 Casa da Imagem/Fundação Manuel Leão
- 491-498 Arquivo Cristiano Moreira
- 499 arquivoatom.up.pt/index.php/esquisso-de-planta-alcado-e-cortes-2
- 500 patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/327671
- 501-503 google.com/maps/place/Vila+Nova+de+Gaia/@41.1165966,-8.6112269,1270a,35y,90h/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0xd246527744036f1:0x677d50cf52addd75!8m2!3d41.1238759!4d-8.6117851
- 504 google.com/maps/place/Bairro+do+Viso/@41.1797734,-8.6465911,955a,35y,51.56h,0.83t/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x0:0x4d51b00f869602a1!8m2!3d41.1812228!4d-8.6484527
- 505-506 Arquivo Cristiano Moreira
- 507 Arquivo do Autor
- 508 monumentos.gov.pt/site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=30755
- 509-515 restosdecoleccao.blogspot.com/2012/01/primeiras-pousadas-de-portugal.html
- 516 arquivoatom.up.pt/index.php/exposicao-de-2097
- 517 monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=17332
- 518 monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=17340
- 519-520 restosdecoleccao.blogspot.com/2015/02/pousada-do-infante-em-sagres.html
- 521 *Arquitectura*, n.62, 3ª Série, Lisboa, (Setembro) 1958
- 522 monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=17324
- 523 monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=17332
- 524 *Arquitectura*, n.62, 3ª Série, Lisboa, (Setembro) 1958
- 525-528 Graça Correia, *Ruy d'Athouguia, a Modernidade em Aberto*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2008
- 529-532 Arquivo Cristiano Moreira
- 533 monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6217
- 534-536 *Arquitectura*, n.62, 3ª Série, Lisboa, (Setembro) 1958
- 537 circarq.wordpress.com/2015/01/11/villa-de-madame-manorama-sarabhai-ahmedabad-india-1951/
- 538 Willy Boesiger (Ed.), *Le Corbusier, Oeuvre Complète 1952-1957*, Zurique, Les Éditions d'Architecture, 1957

<i>Arquitectura</i> , n.62, 3 ^a Série, Lisboa, (Setembro) 1958	538
tere-	
zin.cz/en/vismo/dokumenty2.asp?id_org=200295&id=1007&n=retranchement%2D5&p1=1013	539
fortalezas.org/midias/jpg_originais/00305_001749.jpg	540
mosteirojeronimos.gov.pt/data/jt64_an3_pt.pdf	541
skyscrapercity.com/showthread.php?p=14643711	542
Arquivo Cristiano Moreira	543-546
monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6217	547-550
<i>Arquitectura</i> , n.57, 2 ^a Série, Lisboa, (Janeiro) 1957	551
51-henrique.blogspot.com/2011/10/braganca-pousada-de-sao-bartolomeu-nos.html	552
<i>Arquitectura</i> , n.62, 3 ^a Série, Lisboa, (Setembro) 1958	553-554
monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6217	555
<i>Arquitectura</i> , n.62, 3 ^a Série, Lisboa, (Setembro) 1958	556-559
Casa da Imagem/Fundação Manuel Leão	560-562
monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6217	563
Casa da Imagem/Fundação Manuel Leão	564-565
Arquivo do Autor	566
Arquivo Cristiano Moreira	567
Mar Novo, Memória Descritiva da 2 ^a Fase (opúsculo)	568
Arquivo Cristiano Moreira	569-570
<i>Arquitectura</i> , n.64, 3 ^a Série, Lisboa, (Janeiro) 1959	571-574
<i>Arquitectura Popular em Portugal</i> , Lisboa, Ordem dos Arquitectos, 2004 (1961)	575-582
arquivoatom.up.pt/index.php/exposicao-de-1997	583
repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/104755	584-586
<i>Arquitectura Popular em Portugal</i> , Lisboa, Ordem dos Arquitectos, 2004 (1961)	587-590
Ana Tostões, <i>Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 1950</i> , Porto, FAUP, 1997	591
Cassiano Barbosa (Org.), <i>ODAM, Porto, 1947/1952</i> , Porto, Asa, 1972	592-593
<i>rA, Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto</i> , n.0, Porto, FAUP, 1987	594
Arquivo Cristiano Moreira	595-597
Casa da Imagem/Fundação Manuel Leão	598
Arquivo Cristiano Moreira	599-606
<i>Arquitectura Moderna Portuguesa 1920/1970</i> , Lisboa, IPPAR, 2004	607-608
Arquivo Cristiano Moreira	608-622
retratosdeportugal.blogspot.com/2011/05/vila-nova-de-famalicao-pacos-do.html	623
Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão, Arquivo Municipal Alberto Sampaio	624
Cassiano Barbosa (Org.), <i>ODAM, Porto, 1947/1952</i> , Porto, Asa, 1972	625
Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura/FAUP	626
Arquivo Cristiano Moreira	627-637
<i>Arquitectura</i> , n.49, 2 ^a Série, Lisboa, (Outubro) 1953	638
Arquivo Cristiano Moreira	639
<i>Arquitectura</i> , n.23/24, 2 ^a Série, Lisboa, (Maio) 1948	640
<i>Arquitectura</i> , n.41, 2 ^a Série, Lisboa, (Março) 1952	641
Liberto Cruz, José Brandão, Nicolau Andresen Leitão (Org.), <i>O Mundo de Ruben A.</i> , Lisboa, Assírio & Alvim, 2001	642

- 643 Arquivo Cristiano Moreira
 644 *Arquitectura*, n.38/39, 2ª Série, Lisboa, (Maio) 1951
 645-647 Arquivo Cristiano Moreira
 648 Mar Novo, Memória Descritiva, 2ª Fase (opúsculo)
 649-651 Arquivo Cristiano Moreira
 652 Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura/FAUP
 653-654 Arquivo Cristiano Moreira
 655 monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6217
 656 Arquivo Cristiano Moreira
 657 monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=8451
 658 flickr.com/photos/tags/jo%C3%A3omellobreynerandresen
 659 Arquivo do Autor
 660 Arquivo Cristiano Moreira
 661 Casa da Imagem/Fundação Manuel Leão
 662 som.com/ideas/slideshows/art_som_isamu_noguchis_garden_for_lever_house
 663-664 Arquivo Cristiano Moreira
 665 Joaquim Pedro Alpendurada, Moisés Andrade, Paulo Raposo Andrade, *A Casa Ruben A., Obra de João Andresen, Arquitecto Português do Século XX*, Porto, Civilização, 2009
 666 *Arquitectura*, n.38/39, 2ª Série, Lisboa, (Maio) 1951
 667-668 Arquivo Cristiano Moreira
 669 *Arquitectura*, n.23/24, 2ª Série, Lisboa, (Maio) 1948
 670-672 Arquivo Cristiano Moreira
 673-675 Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura/FAUP
 676 *Arquitectura*, n.27, 2ª Série, Lisboa, (Outubro) 1948
 677 Arquivo Cristiano Moreira
 678 monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6217
 679 Arquivo Cristiano Moreira
 680 flickr.com/photos/tags/jo%C3%A3omellobreynerandresen
 681-683 *Arquitectura*, n.27, 2ª Série, Lisboa, (Outubro) 1948
 684-687 Arquivo Cristiano Moreira
 688 patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/7921453/
 689-692 Arquivo Cristiano Moreira
 693 imgrumweb.com/hashtag/villaschwob
 694 v6.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4445&sysLanguage=en&itemPos=53&itemSort=en_en_sort_string1%20&itemCount=79&sysParentName=&sysParentId=64
 695 i.pinimg.com/474x/10/fa/18/10fa18385aeafe3f38b6efbbd5dbce0--hic-arquitectura-architectural-sketches.jpg
 696 echelle-1.net/project/project2.html
 697 *Arquitectura*, n.46, 2ª Série, Lisboa, (Fevereiro) 1953
 698-700 Rui Jorge Garcia Ramos, *A Casa, Arquitectura e Projecto Doméstico na Primeira Metade do Século XX Português*, Porto, FAUP, 2010