

IV.

Tiago Lopes Dias

BRUTALISMO NO PORTO

Suaviter in modo. Fortier in re?

BRUTALISM IN PORTO

Suaviter in modo. Fortier in re?

In recent years, a series of events and publications sought to carry out a critical revision of Brutalism in architecture. On the one hand, the aim was to alert us to the need to preserve and conserve works which marked the first apogee of the movement, in the early 1960s and, on the other hand, to claim it nowadays as a multifaceted global and autonomous phenomenon with regard to the arguments which formed the basis of its initial debates. In order to reflect upon what Brutalism initially was in Portugal, and more specifically in Porto, we cannot however forget those first debates, enlivened by the young architects, Alison and Peter Smithson and by the critic and historian Reyner Banham. 'New features' arrived through architecture magazines, and Brutalism was a recurring theme between 1953 and 1960 in two well-read magazines in Portugal, the *Architectural Review* and the *Architectural Design*. Therefore, it is not surprising that the first references to Brutalism were made by a young critic, Nuno Portas, apropos of a young architect, Álvaro Siza.

Critics often indicate references which authors only have unconsciously. In various interviews, Siza admitted that he did not know what Brutalism was when Portas wrote his first article on his work, in 1960.¹ The reference was only tangential, but in a second article, from 1965, Portas deemed the Matosinhos Parochial Centre (1956–59) as being an architecture with "brutalist roots" as it was thought of as an "uncouthly technical ecological proposal", through "effectively" and crudely expressing the idea around which it was organised and the values of the human group to which it was targeted, and through the force and quality of the "idea-space" which relegated questions of style or taste to a secondary level.² A little later, in 1967, Pedro Vieira de Almeida – without ever mentioning the term Brutalism – commented that in the Lordelo do Ouro Cooperative (1960–63), Siza tried out for the first time, in a conscious and somewhat risky manner given the sociopolitical context of the period, an "openness to the utilisation" of the spaces. In the same article, he demonstrated in a brilliant manner that the expressive and formal handling

Nos últimos anos, uma série de eventos e de publicações têm procurado fazer uma revisão crítica do Brutalismo em arquitectura. Por um lado, para alertar sobre a necessidade de preservar e conservar as obras que marcaram o primeiro apogeu do movimento, no início dos anos 1960, e por outro lado, para o reivindicar hoje como um fenómeno global multifacetado e autónomo em relação aos argumentos que fundamentaram os seus primeiros debates. Para pensar o que foi, num primeiro momento, o Brutalismo em Portugal, e mais concretamente no Porto, não podemos contudo esquecer esses primeiros debates, animados pelos jovens arquitectos Alison e Peter Smithson e pelo crítico e historiador Reyner Banham. As 'novidades' chegavam através das revistas de arquitectura, e o Brutalismo foi um tema recorrente entre 1953 e 1960 em duas revistas que tinham uma boa recepção em Portugal, a *The Architectural Review* e a *Architectural Design*. Não é portanto de estranhar que as primeiras referências ao Brutalismo sejam feitas por um jovem crítico, Nuno Portas, a propósito de um jovem arquitecto, Álvaro Siza.

Com frequência, os críticos indicam referências que os autores possuem apenas de forma inconsciente. Em diversas entrevistas, Siza admitiu que não sabia o que era o Brutalismo quando Portas escreveu o primeiro artigo sobre a sua obra, em 1960.¹ A referência era apenas tangencial mas, num segundo artigo, de 1965, Portas considerou o Centro Paroquial de Matosinhos (1956–59) uma arquitectura de "raiz brutalista" por ser pensada como "proposta ecológica rudemente técnica", por expressar "eficaz e nuamente" a ideia que a organiza e os valores do grupo humano a que se destina, e pela força e qualidade da "ideia-espaco" que relega para segundo plano questões de estilo ou de gosto.² Pouco depois, em 1967, Pedro Vieira de Almeida – sem nunca mencionar o termo Brutalismo – observou que na Cooperativa de Lordelo do Ouro (1960–63) Siza ensaiou pela primeira vez, de forma consciente e arriscada, dado o contexto sociopolítico da época, uma "abertura na utilização" dos espacos. No mesmo artigo, demonstrou de forma brilhante que o tratamento

¹ Nuno Portas, "3 obras de Álvaro Siza Vieira", *Arquitectura*, n.68, July 1960, pp.12–33.

² I am quoting freely from: Nuno Portas, "Casa de Chá da Boa Nova (Álvaro Siza Vieira)", *Arquitectura*, n.88, May/June 1965, pp.97–98.

of Piscina de Marés in Leça (1961-66) was subject to the control of space, particularly to the experience of transition between the city and nature provided by such an intervention.³ Whether consciously not, both raised issues which were being discussed within Brutalism.

All three works by Álvaro Siza are characterized by having fair-faced reinforced concrete without any finishing as their predominant aspect. Its use was justified for circumstantial rather than theoretical reasons. In the Parish Centre, due to the need to reconcile the partial functioning of the building along with its phased construction (which would define its programme) and thus diminish the risk of damage and maintenance costs.⁴ In the Lordelo Cooperative, through the “neutrality” of the material,⁵ with which Siza certainly sought to respond to the surroundings – a peripheral and semi-rural space of the city which had started to be a target of real estate speculation – and perhaps also the programme, complex and with few antecedents in Portugal (a cooperative for consumer goods with entertainment, cultural and administrative areas). In Piscina de Marés, due to the force of the sea and the constant need for maintenance. The concrete is used on the walls which mark the route of the pavement along the coast, located on a higher level, to the rocks of the Atlantic, where the swimming pools are located, and it is just coupled with the wood in the changing rooms.

However, one cannot avoid noticing a certain “aformalism” prevailing in all three works, a term which Reyner Banham associated with the Smithsons from early on and which was related to an “intuitive sense of topology”.⁶ By resorting to the word “topology” he sought to identify a composition radically dissenting from geometry and typology, the qualities of which – related to circulation, to the relationship between

expressivo e formal da Piscina de Marés em Leça (1961-66) estava subordinado ao controlo do espaço, nomeadamente à experiência de transição entre a cidade e a natureza que a intervenção proporcionava.³ Ambos tocam, de forma consciente ou não, em questões que estavam a ser discutidas dentro do Brutalismo.

Nas três obras de Álvaro Siza predomina o betão armado à vista, sem qualquer acabamento. O seu uso foi justificado com razões de ordem mais circunstancial do que teórica. No Centro Paroquial, pela necessidade de conciliar o funcionamento parcial do edifício com a sua construção faseada (através da qual se ia definindo o programa) e assim diminuir o perigo de estragos e as despesas de conservação.⁴ Na Cooperativa de Lordelo, pela “neutralidade” do material,⁵ com a qual Siza pretendia certamente responder à envolvente – uma zona da cidade periférica e semi-rural que começava a ser alvo da especulação imobiliária – e talvez também ao programa, complexo e com poucos antecedentes no país (uma cooperativa de bens de consumo com espaços de convívio, culturais e administrativos). Na Piscina de Marés, pela força do mar e a necessidade constante de manutenção. O betão é usado nos muros que definem o percurso que conduz do passeio da marginal, situado a uma cota superior, às rochas do Atlântico, onde se situam as piscinas, e apenas é acompanhado pela madeira nos vestiários.

No entanto, é inevitável observar como nas três obras prevalece um certo “aformalismo”, termo que Reyner Banham associou desde cedo aos Smithsons e que relacionava com um “sentido intuitivo de topologia”.⁶ Com “topologia” pretendia identificar um mecanismo de composição radicalmente diferente da geometria e da tipologia, cujas qualidades – relacionadas com a circulação, a relação entre interior

3 Pedro Vieira de Almeida, “Uma análise da obra de Siza Vieira”, *Arquitectura*, n.96, March/April 1967, pp.64-67.

4 Antonio Angelillo (ed.), *Álvaro Siza: scritti di architettura*, Milan: Skira, 1997, p.148 (original text from 1967).

5 Ibid., 151.

6 Reyner Banham, “The New Brutalism”, *The Architectural Review*, n.708, vol.118, December 1955, p.361.

the interior and the exterior, spatial interpretation, etc. – he considered as important in the definition of a brutalist work as the clear exposition of the structure and valuing the materials “*as found*”. On the other hand, Banham showed how the Smithsons – the authors of the first constructed Brutalist manifesto, the Hunstanton school (1949–54) – were dealing with concerns which went far beyond aesthetic questions and which concerned the flexibility and adjustability of the architecture to people, to cultures and to time. These issues reflected the post-war debate, as polarised between disciplinary autonomy (the space of architecture) and extra-disciplinary research (the social question). In considering the work of Álvaro Siza, Nuno Portas and Pedro Vieira de Almeida concurred with many of these themes.

64 After more than ten years of debate disseminated by journals, conferences and seminars, Banham was encouraged to prepare a more wide-ranging study of Brutalism. «The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?» (1966) presented a genealogy of the movement, with its precursors and founding works, its origins and key ideas, and followed its assimilation and reception in France, Switzerland, Italy, Sweden, Germany, the Netherlands, United States of America, Japan and Chile, with the United Kingdom as the implicit centre of its diffusion. The author cannot hide his disillusion: what he saw was far from constituting *une architecture autre*, i.e. a radically anti-academic and anti-aesthetic expression of post-war technological advances. As such, the subtitle became a rhetorical question. Banham knew that the development of Brutalism depended less on the critical and subversive action of the Smithsons on the artistic scenes of London and on the CIAM, and more on the seductive appeal of works such as the Maison Jaoul de Le Corbusier (1956) and the Apartments in Ham Common by James Stirling and James Gowan (1958). Both preceded the chapter «The Brutalist style» and the long list of works which illustrates it.⁷

e exterior, a interpenetração espacial, etc. – considerava serem tão importantes na definição de uma obra brutalista como a exposição legível da estrutura e a valorização dos materiais em bruto, “*as found*”. Por outro lado, Banham demonstrou como os Smithsons – os autores do primeiro manifesto brutalista construído, a Escola de Hunstanton (1949–54) – foram abarcando preocupações que iam muito além de questões estéticas e que incidiam na flexibilidade e na adaptabilidade da arquitectura às pessoas, às culturas e ao tempo. Estas questões reflectem o debate do pós-guerra, polarizado entre a autonomia disciplinar (o espaço da arquitectura) e a investigação extra disciplinar (a questão social). Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida, ao abordarem a obra de Álvaro Siza, coincidem em muitos destes temas.

Depois de mais de dez anos de debates disseminados por revistas, conferências e seminários, Banham é encorajado a preparar um estudo mais abrangente sobre o Brutalismo. «The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?» (1966) apresenta uma genealogia do movimento, com os precursores e as obras fundadoras, as origens e as ideias chave, e segue a sua assimilação e recepção em França, Suíça, Itália, Suécia, Alemanha, Holanda, Estados Unidos, Japão e Chile, com o Reino Unido subentendido como centro difusor. O autor não esconde a sua desilusão: o que via estava longe de constituir *une architecture autre*, i.e., uma expressão radicalmente anti-académica e anti-estética dos avanços tecnológicos do pós-guerra. Neste sentido, o subtítulo acaba por ser uma pergunta retórica. Banham sabia que a evolução do Brutalismo dependia menos da acção crítica e subversiva dos Smithsons nos círculos artísticos de Londres e nos CIAM do que do poder de sedução de obras como as Maison Jaoul de Le Corbusier (1956) e os Apartamentos em Ham Common de James Stirling e James Gowan (1958). Ambas precedem o capítulo «The Brutalist style» e a longa lista de obras que o ilustra.⁷

7 Reyner Banham, *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*, Stuttgart and Bern: Karl Kramer Publishers, 1966, pp.89–124.

In 1966, the Portuguese examples which could have been part of a compilation such as this were still being designed, constructed or had just been inaugurated: respectively, the Church of the Sacred Heart of Jesus (Nuno Teotónio Pereira atelier, 1962–74), the Headquarters and Museum of the Calouste Gulbenkian Foundation (Alberto Pessoa, Pedro Cid and Ruy d'Athouguia, 1956–69) and Piscina de Marés. The Lordelo Cooperative would be the only exception. Brutalism arrived in Portugal at a moment when Banham considered it had been reduced to a stylistic label, to a fashion of the 1960s. The Maison Jaoul defined a very strong line, with materials shown in their true expression, without finishings and clearly divided according to functions: the structural elements in reinforced concrete, the closing of the space in tile panels and communication with the exterior through wooden frames. Various British contributions then helped to transform that which with Le Corbusier had been imperfect and coarse into the elegant and the refined, enabling an easy assimilation of this language.⁸ Trips, which started to be more frequent in the 1960s with the support of grants, put Portuguese architects into contact with these experiments.

In Porto, two contemporary works showed this contact: the first residential building constructed by Sérgio Fernandez and Pedro Ramalho in the Pasteleira residential estate (1963–67) and the Nossa Senhora do Perpétuo Socorro Charity Centre by Luiz Cunha and Vasco Macieira (1964–73). Later, the first phase of the SACHE Housing Cooperative by Manuel Correia Fernandes (1979–89) took up this brutalist expression once again. With the two residential constructions, the materials *en brute* were limited to the exterior of the buildings, although the latter evoked other brutalist and Team X themes with the strong presence of distribution galleries and the duplex and triplex apartments organised into half floors, taking up once again a scheme by Candilis Josic & Woods.

⁸ Banham refers to some members of the Cambridge School – Colin St. John Wilson, Patrick Hodgkinson, Leslie Martin, among others – such as the English Brick Brutalists. Cf. Op. cit., p.126.

Em 1966, os exemplos portugueses que podiam ter feito parte de uma compilação como esta estavam ainda a ser desenhados, construídos ou acabados de inaugurar: respectivamente, a Igreja do Sagrado Coração de Jesus (atelier Nuno Teotónio Pereira, 1962–74), a Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian (Alberto Pessoa, Pedro Cid e Ruy d'Athouguia, 1956–69) e a Piscina de Marés. A Cooperativa de Lordelo seria a única excepção. O Brutalismo chegou a Portugal num momento em que Banham o considerava já reduzido a um rótulo estilístico, a uma moda dos anos 1960. As Maison Jaoul definiram uma linha muito forte, com os materiais exibidos na sua verdadeira expressão, sem acabamentos e claramente divididos segundo funções: os elementos estruturais em betão armado, o encerramento do espaço em panos de tijolo e a comunicação com o exterior em caixilhos de madeira. Várias contribuições britânicas ajudaram depois a transformar em elegante e refinado o que em Le Corbusier era imperfeito e tosco, permitindo uma assimilação mais fácil desta linguagem.⁸ As viagens, que começaram a ser mais frequentes nos anos 1960 com o apoio de bolsas da Fundação Calouste Gulbenkian, puseram os arquitectos portugueses em contacto com estas experiências.

No Porto, duas obras contemporâneas dão conta deste contacto: o primeiro edifício de habitação construído por Sérgio Fernandez e Pedro Ramalho no parque residencial da Pasteleira (1963–67) e o Centro de Caridade de N^a Senhora do Perpétuo Socorro de Luiz Cunha e Vasco Macieira (1964–73). Mais tarde, a primeira fase da Cooperativa de Habitação SACHE de Manuel Correia Fernandes (1979–89) retoma esta expressão brutalista. Nos dois casos residenciais, os materiais 'em bruto' são limitados ao exterior dos edifícios, embora o último evoque outros temas dos brutalistas e do Team X na forte presença das galerias de distribuição e nos apartamentos duplex e triplex organizados em meios pisos, retomando um esquema de Candilis Josic & Woods.

In the case of the Charity Centre, an eclectic work crossing Le Corbusier with Stirling and Alvar Aalto,⁹ the veracity of the materials is also extended to the interior, at least the representative spaces such as the auditorium, where the creative use of tiles provided a solution to the acoustics and achieved a decoration with considerable plastic effect.

In the 1970s, a set of works started to reflect the less artisanal, more technological and structuralist aspect which had been explored in the United Kingdom since the second half of the 1960s, matching emerging corporate and institutional interests. The Mutal Aliança–AXA building by José Pulido Valente¹⁰ (1970–84) is an eloquent example due to its scale, its use of exposed concrete, iron and glass, and through its treatment of public space at the street level. The extension of the Bonfim Telephone Exchange by Jorge Gigante and Francisco Melo (1970–72) jumps out from the surrounding domestic scale through the use of concrete slabs which cover all the facade (almost blind) and established a daring dialogue with the granite wall located opposite. The Pires de Lima School by Augusto Pereira Brandão (1970) demonstrates how the attempt was made to innovate teaching institutions, not only in terms of language – in this case crossing British, Nordic and even Brazilian references¹¹ –, but also at the spatial level: the modular organization of the group, the exterior spacings without a clear hierarchy and the extensive connecting corridor suggest a different pedagogic model. The Church of Nossa Senhora da Boavista in Foco (1974–79) is a singular case due to its Swiss parentage. Agostinho Ricca, its author, visited Switzerland at the end of the 1940s and continued to follow developments in Swiss religious architecture through the magazines he collected. The use of rough exposed concrete and the significantly intense plastic effects achieved in the interior through the zenithal light and

No caso do Centro de Caridade, obra eclética que cruza Le Corbusier com Stirling e Alvar Aalto,⁹ a verdade dos materiais é levada também para o interior, pelo menos nos espaços mais representativos como o auditório, onde o uso criativo dos tijolos permite resolver a acústica e obter uma decoração de grande efeito plástico.

Nos anos 1970, um conjunto de obras começa a reflectir a vertente menos artesanal, mais tecnológica e estruturalista que se estava a explorar no Reino Unido desde a segunda metade dos anos 1960, adequada aos emergentes interesses corporativos e institucionais. O edifício da Mutal Aliança–AXA de José Pulido Valente¹⁰ (1970–84) é um exemplo eloquente pela sua escala, pelo uso do betão aparente, do ferro e do vidro, e pelo tratamento do espaço público ao nível da rua. A extensão da Central Telefónica do Bonfim de Jorge Gigante e Francisco Melo (1970–72) sobressaía da escala doméstica envolvente pelo uso de placas de betão que revestiam a totalidade da fachada (quase cega) e estabeleciam um inusitado diálogo com o muro granítico situado em frente. A Escola Pires de Lima de Augusto Pereira Brandão (1970) demonstra como se procuraram inovar as instituições de ensino, não só ao nível da linguagem – neste caso cruzando referências britânicas, nórdicas e até brasileiras¹¹ –, mas também ao nível espacial: a organização modular do conjunto, os espaços exteriores sem uma hierarquia clara e o extenso corredor de articulação sugerem um modelo pedagógico diferente. A Igreja de Nª Senhora da Boavista no Foco (1974–79) é um caso singular pela sua filiação suíça. Agostinho Ricca, o seu autor, visitou este país no final dos anos 1940 e continuou a seguir a evolução da arquitectura religiosa suíça através de revistas que colecionava. O uso do betão descofrado e os efeitos plásticos de grande intensidade conseguidos no interior através da luz zenital e

⁹ I am referring to Alvar Aalto of the Säynätsalo Town Hall (1952) and James Stirling of the Faculty of Engineering of the University of Leicester (1963).

¹⁰ With the architects Nicolau Brandão, Ricardo Figueiredo and Fernando Maia Pinto in the tender (1970) and draft project.

¹¹ Particularly with the 1960s architecture of Paulo Mendes da Rocha.

contrast of materials recalled works by Justus Dahinden and by Walter Maria Förderer.¹² Switzerland would indeed be the main centre of reference for the new generation which, from the 1990s, started to use exposed concrete according to minimalist precepts, attentive to detail and the uniformity of the surfaces, in the search for calm and suggestive environments. This was the case with the São Nicolau Wash house and Baths by Paulo Providência and Maria do Rosário Abreu (1993).

The two aspects of Brutalism – artisanal and technological¹³ – reflected a period of major transformations in the construction industry and also major theoretical debates. Portugal was going through this at a slower pace. The architects who started their activity in the 1950s recalled the artisanal work of great quality, which was still being done, and which explained a certain pragmatism in construction options often tried out during the work, in a circularity between design and construction characteristic of the artisanal conception. The first works of Nuno Teotónio Pereira and of Álvaro Siza were marked by this reality: they used materials from the region and construction techniques which local builders were proficient in. When this generation started to explore new construction techniques, the artisanal tradition was reinterpreted in a critical manner, without any immediate rupture being created in their works. This aspect was already noted with regard to the Lordelo Cooperative, for which Siza designed numerous carpentry details, thus seeking to “reconcile traditional knowledge with techniques and forms of contemporary architecture”.¹⁴ The same was achieved in the Church of the Sacred Heart of Lisbon, which included marble from the Alentejo in a huge amount of concrete through various elements, some with refined detail.

do contraste de materiais evocam obras de Justus Dahinden e de Walter Maria Förderer.¹² A Suíça será aliás o principal centro de referência para a nova geração que, a partir dos anos 1990, começa a utilizar o betão aparente segundo os preceitos minimalistas, atentos ao detalhe e à uniformidade das superfícies, na procura de atmosferas calmas e sugestivas. É o caso do Lavadouro e Balneários de São Nicolau de Paulo Providência e Maria do Rosário Abreu (1993).

As duas vertentes do Brutalismo – artesanal e tecnológica¹³ – foram um reflexo de uma época de grandes transformações ao nível da indústria da construção e de grandes debates teóricos. Portugal viveu-a um ritmo mais lento. Os arquitectos que iniciaram actividade nos anos 1950 recordam o trabalho artesanal de grande qualidade que ainda se fazia, e que explica algum pragmatismo em opções construtivas muitas vezes ensaiadas no decurso da obra, numa circularidade entre desenho e construção própria da concepção artesã. As primeiras obras de Nuno Teotónio Pereira e de Álvaro Siza foram marcadas por esta realidade: utilizavam materiais da região e técnicas de construção que os mestres de obra locais dominavam. Quando estas gerações começaram a explorar novas técnicas construtivas, a tradição artesanal foi reinterpretada de forma crítica, sem que se produzisse uma ruptura imediata nas suas obras. Este aspecto já foi observado a propósito da Cooperativa de Lordelo, para a qual Siza desenhou inúmeros pormenores de carpintaria, procurando assim “reconciliar o saber tradicional com as técnicas e as formas da arquitectura contemporânea”.¹⁴ O mesmo foi feito na Igreja do Sagrado Coração de Lisboa, que integrava o mármore alentejano na grande mole de betão através de diversos elementos, alguns de refinado detalhe.

¹² See João Luís Marques, “História de um projecto. Igreja Nossa Senhora da Boavista”. In Jacinto Rodrigues (coord.), *Agostinho Ricca. Arquitectura, Obra, Desenho*, Lisboa: Uzina Books, 2015.

¹³ Present in the initial work of the Smithsons, in the project for the brick house in Soho (1953, not constructed) and in the Hunstanton School (1949–54) constructed almost completely in steel.

¹⁴ André Tavares, *Matéria-prima: Um olhar sobre o arquivo de Álvaro Siza*, Porto: Serralves, 2017, pp.18–19.

Later, local techniques and materials were also used as a manifesto. On the one hand, against the homogenisation imposed by the steel and aluminium industry which had started to enter the country and, on the other hand, against the direct bond between technology and progress which the modern movement fed and the technological utopias of the 1960s which helped to extend the collective imaginary. This position, to which the events of May 1968 were not alien and which recuperated the culturalist line explored by Ernesto N. Rogers (openly opposed to Banham's doctrine), found full expression in the residential buildings in Caminha built by Sérgio Fernandez in 1971-73 and Alexandre Alves Costa, with Camilo Cortesão, in 1973-74. Both contrasted, with an interior freedom from any prescription in terms of uses and experiences, a somewhat crude exterior where the granite stone masonry with visible joints existed without any complexes along with the exposed concrete and the glass surfaces. These questions help to understand the 'complex and contradictory' character of most of the 20th century Portuguese works which may be considered as brutalist.

The artisanal state of the construction industry in Portugal in the 1960s does not in itself explain the late and slow assimilation of the brutalist 'aesthetic' (rather than 'ethic'). The cultural horizon was still very limited, and as such it was easy to try out this language in relatively untried programmes – cooperatives, natural swimming pools, parochial centres or complexes, car parks etc. – than in institutional buildings (in the first stage) or in dwellings. Siza designed and constructed the Manuel Magalhães House (1967-70), the first in exposed concrete with a flat roofing structure, after three large scale works. However, popular reaction to these works was not always positive, which in many cases prejudiced their maintenance and conservation. The Lordelo Cooperative was swiftly adulterated. The Silo-Auto by Alberto Pessoa and João Abel Manta (1964) started operating before it was finished, the facilities planned for its roof covering were never constructed, and its destiny is now seen as uncertain.¹⁵ The S. Sebastião Market by

¹⁵ See Marmelo, J. O colosso de betão da Baixa já nem para estacionamento serve. *Público* newspaper, 29 January 2012, p.34.

Mais tarde, as técnicas e os materiais locais são usados também como um manifesto. Por um lado, contra a homogeneização imposta pela indústria do aço e do alumínio que começava a entrar no país, e por outro, contra a vinculação directa entre tecnologia e progresso que o movimento moderno alimentou e as utopias tecnológicas dos anos 1960 ajudaram a estender ao imaginário colectivo. Esta posição, à qual não são estranhos os acontecimentos do Maio de 68 e que recupera a linha culturalista explorada por Ernesto N. Rogers (abertamente oposta à doutrina de Banham), encontra plena expressão nas moradias em Caminha construídas por Sérgio Fernandez em 1971-73 e Alexandre Alves Costa, com Camilo Cortesão, em 1973-74. Ambas contrapõem, a um interior liberto de qualquer prescrição nos usos e nas vivências, um exterior algo rude, onde a alvenaria de pedra granítica com juntas visíveis convive sem complexos com o betão aparente e as superfícies de vidro. Estas questões ajudam a perceber o carácter 'complexo e contraditório' da maior parte das obras portuguesas do século XX que podem ser consideradas brutalistas.

O estado semi-artesanal da indústria da construção em Portugal nos anos 1960 não explica, por si só, a tardia e lenta assimilação da 'estética' (mais do que a 'ética') brutalista. O horizonte cultural era ainda muito limitado, e por isso era mais fácil ensaiar esta linguagem em programas relativamente inéditos – cooperativas, piscinas naturais, centros ou complexos paroquiais, silo-autos, etc. – do que em edifícios institucionais (num primeiro momento) ou em vivendas: Siza projecta e constrói a Casa Manuel Magalhães (1967-70), a primeira em betão aparente e com cobertura plana, depois de três obras de maior escala. Por outro lado, a recepção popular destas obras nem sempre foi a melhor, o que prejudicou em muitos casos a sua manutenção e conservação. A Cooperativa de Lordelo foi rapidamente adulterada. O Silo-Auto de Alberto Pessoa e João Abel Manta (1964) foi posto a funcionar antes de estar terminado, os equipamentos previstos para a sua cobertura nunca foram construídos, e o seu destino é agora visto como incerto.¹⁵ O Mercado de S. Sebastião de

António Moura (1995), with various promises of regeneration on hold, has clear signs of degradation which show its abandonment. The AXA and Telephone Exchange buildings were remodelled without respect to their original designs...

In 1955, Reyner Banham doubted the existence of any building which was truly brutalist beyond that of the Hunstanton School. All the possible examples, with the exception of the Unité in Marseille by Le Corbusier, appeared to him to be too *suaviter in modo*, albeit *fortier in rei*. "Suave in their manner, firm in their action" was not enough to enter the brutalist canon, which he himself wanted to establish according to a determined attitude to the present, translated into terms as suggestive as *brutality*, *je-m'en-foutisme*, *bloody-mindedness*.¹⁶ In 1966, the doubt persisted. In that year, a major work of Portuguese architecture showed that all the canons were open and that a Brutalism *suaviter in modo* was not necessarily a contradiction. Piscina de Marés, in their delicate balance between human intervention and natural landscaping, opened a path through their particular form of interpreting Brutalism which ended up by finding in its Latin expression – above all in its first part – the expression which best defines the Porto case.

The more ambiguous and polysemous the term appears, the more senseless it is to trace the development of the movement, since Brutalism should not be considered merely as an episodic chapter in our contemporary architecture. Its role in overcoming vernacular references which had remained from the «Research into Regional Architecture» (1955–61) and, in a second stage, the polarisation between the post-modern language of Lisbon and the neomodern "white architecture" of Porto is still to be determined.

António Moura (1995), com várias promessas de reabilitação pendentes, tem evidentes sinais de degradação que acusam o abandono. Os edifícios da AXA e da Central Telefónica foram remodelados sem respeito pelos projectos originais...

Em 1955, Reyner Banham duvidava da existência de outro edifício verdadeiramente brutalista para além da Escola de Hunstanton. Todos os possíveis exemplos, à excepção da Unité de Marselha de Le Corbusier, lhe pareciam ser demasiado *suaviter in modo*, ainda que *fortier in re*. "Suave na maneira, firme na acção" não bastava para entrar no cânone brutalista, que o próprio queria estabelecer segundo uma determinada atitude perante o presente, traduzida em termos tão sugestivos como *brutality*, *je-m'en-foutisme*, *bloody-mindedness*.¹⁶ Em 1966, a dúvida persistia. Nesse ano, uma obra maior da arquitectura portuguesa demonstrava que todos os cânones estão abertos e que um Brutalismo *suaviter in modo* não era necessariamente uma contradição. A Piscina de Marés, no seu delicado equilíbrio entre intervenção humana e paisagem natural, abriram caminho a uma forma particular de interpretar o Brutalismo que acabou por encontrar na locução latina – sobretudo, na sua primeira parte – a expressão que melhor define o caso portuense.

Por mais ambíguo e polissémico que se nos afigure o termo, e por mais insensato que seja traçar uma evolução do movimento, o Brutalismo não deve ser considerado apenas como um capítulo episódico da nossa arquitectura contemporânea. O seu papel na superação das referências vernaculares que permaneciam do «Inquérito à Arquitectura Regional» (1955–61) e, num segundo momento, da polarização entre a linguagem pós-modernista de Lisboa e a "arquitectura branca" neomodernista do Porto, está ainda por apurar.

¹⁶ Banham, R. The New Brutalism. *Architectural Review*, no.708, vol.118, December 1955, p.357.

Porto Brutalista

Editora

Publisher

Circo de Ideias 2019
www.circodeideias.pt

Direcção

Direction

Magda Seifert
Pedro Baía

Editores

Editors

Pedro Baía
Magda Seifert

Autores

Authors

Ben Highmore
Tiago Lopes Dias
Pedro Treno
Alexandra Areia

Apoio Editorial

Editorial Support

Rita Castilho
Nuno Oliveira

Fotografia

Photography

Francisco Ascensão
Luca Bosco
www.atlante.pt

Design Gráfico

Graphic Design

Rita Castilho
Bárbara Nogueira

Impressão

Printing

Gráfica Maia Douro, S.A.

ISBN

978-989-54636-0-2

Depósito Legal

Legal Deposit

XXXXXX

Este projecto editorial teve o apoio da Câmara Municipal do Porto no âmbito do programa de apoio à criação artística Criatório 2018.

This editorial project was supported by the Porto City Hall as part of the artistic creation support program Criatório 2018.

Porto.